

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

MARCIA TEIXEIRA DE MEDEIROS

REVELANDO E INVENTANDO BRASIS:
O CINEMA COMO DISPOSITIVO DE INVENÇÃO DE MUNDOS



Niterói, 2021

MARCIA TEIXEIRA DE MEDEIROS

REVELANDO E INVENTANDO BRASIS

O Cinema como dispositivo de invenção de mundos

Dissertação apresentada ao programa de
Pós-Graduação em Cinema da
Universidade Federal Fluminense.
Linha de pesquisa: Histórias e políticas.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho

Niterói, 2021



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

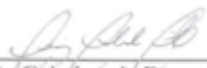
Ata de Defesa da mestranda **MARCIA TEIXEIRA DE MEDEIROS**, na forma em que se segue:

Aos 23 dias do mês de setembro de dois mil e vinte e um às 10 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A, São Domingos – Niterói/RJ (banca formada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **MARCIA TEIXEIRA DE MEDEIROS** formada pelos seguintes professores doutores: Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho (orientador - presidente da banca), Cezar Migliorin (UFF) e Virginia Kastrup (UFRJ). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra à aluna para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: "**Revelando e Inventando Brasis – o cinema como dispositivo de invenção de mundos**". Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem a aluna, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca destacou a qualidade da dissertação em relação à discussão entre o campo do cinema e o método da cartografia, a clareza do texto, a forma fluida e imagética de apresentar os relatos, e as articulações entre cinema, política pública e modos de vida.

Assim, a banca considerou a aluna APROVADA (X) NÃO APROVADA ().

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca


Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho (Orientador)


Cezar Migliorin - UFF


Virginia Kastrup - UFRJ

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

M488r Medeiros, Marcia Teixeira de
Revelando e Inventando Brasis : O cinema como dispositivo de
invenção de mundos / Marcia Teixeira de Medeiros ; Luiz
Augusto Coimbra de Rezende Filho, orientador. Niterói, 2021.
117 f.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2021.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2021.m.00407733701>

1. Cinema. 2. Educação. 3. Democracia Cultural. 4.
Cartografia. 5. Produção intelectual. I. Rezende Filho, Luiz
Augusto Coimbra de, orientador. II. Universidade Federal
Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III.
Título.

CDD -

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

Para Chico (presente), Zé Miguel, Nina e Maria Flor

AGRADECIMENTOS

Ao André da Costa Pinto, à Lucrécia Moura Dias e à Sheila Altoé pela confiança no compartilhamento de seus intensos processos, matéria prima desta dissertação. Foi pela oportunidade de pesquisar *com* vocês que me lancei nessa aventura.

Agradeço ao PPGCine-UFF por acolher o meu projeto de pesquisa e possibilitar o privilégio de estar numa universidade pública.

Ao meu orientador Luiz Rezende, pelo modo gentil e paciente com que orientou esse primeiro percurso acadêmico. Pelas indicações pontuais e por incentivar o risco de um voo mais livre.

Aos professores do PPGCine, em especial, Maurício Bragança, Cezar Migliorin e Eliane Ivo pelas aulas que iluminaram caminhos e pela generosidade no encontro.

À Virgínia Kastrup, e Cezar Migliorin, pelos apontamentos na banca de qualificação que indicaram limites e abriram possibilidades para o desenvolvimento da dissertação. Obrigada por aceitarem compor a banca da defesa e por serem referências teóricas e afetivas.

Agradeço à Beatriz Lindenberg (Bia), coordenadora do Revelando os Brasis, pela generosidade, dedicação e cuidado primorosos com que sempre conduziu o RB. Pelas conversas infinitas sobre o RB, por ter estado presente em cada passo deste percurso e pela nossa amizade forjada em tanta sintonia e afeto.

A todos os alunos, colaboradores e professores do RB, em especial: Alex Araripe, Ana Paula Cardoso, Beth Formaggini, Eduardo Valente, Luelane Corrêa e Paulo Halm que generosamente compartilharam as suas experiências, registradas nesta pesquisa e pelo tanto que contribuíram para o modo de fazer do RB. Agradeço especialmente à Beth pela parceria no/com o cinema e na vida.

Agradeço ao Gilberto Gil, ao Orlando Senna e à Eliane Costa, gestores que estiveram a frente das políticas culturais mais democráticas (e amorosas) que o Brasil já teve. Éramos felizes e sabíamos. Agradeço em especial à Eliane por nossa conversa inspiradora.

Aos companheiros de EDT (Associação dos Profissionais de Edição Audiovisual), pela experiência de compartilhamento de nossas ilhas, desejos, saberes, pesares e alegrias e, em especial, aos parceiros de diretoria: Adriana Borges, Bárbara Daniel, Daniel Gonçalves, Flávia Celestino, Giovanna Giovanini, J.C Oliveira, Lívia Goulart, e Lohan Costa, pela generosidade e competência com que tocam esse projeto coletivo e pela compreensão com a necessidade de meu afastamento temporário, por conta da escrita deste texto.

Ao coletivo do Laboratório Kumã – UFF, coordenado por Cezar Migliorin e Douglas Resende, com quem desfrutei uma das experiências mais instigantes com o cinema em sua conexão com as práticas de cuidado. Nossas leituras e reflexões me acompanharam em todo o percurso do mestrado e abriram novas inquietações para seguir investigando. Agradeço em especial ao Arthur Medrado, colega de pós e de Kumã, pelas cacofonias e dicas preciosas.

À Beatriz Carneiro da Cunha por ter me ajudado a entender que não devia mais adiar este projeto. E por tudo.

Ao Edu (Eduardo Passos) por tantos caminhos percorridos juntos, pela escuta sensível e generosa que tanto contribuiu para iluminar aquilo que o dispositivo RB faz “ver e falar”.

À minha irmã Fernanda (Dru), pela revisão de cada etapa do texto, pelas palavras-faróis que me encorajam, por ter me apresentado desde cedo o gosto por “brincar de estudar” e por ser uma referência de apaixonamento pelo conhecimento. E por nosso amor infinito.

À Laura, pelo “acompanhamento terapêutico-amoroso”, pela presença em cada passo do caminho e por tanta vida em comum. Eu não ando só. Obrigada por tudo e por tanto que não cabe em palavras <3.

Agradeço à minha família: meus filhos Chico e Zé, minha mãe Baby (pelo amor, velas e orações), meus irmãos Fernanda e João Mário, meus sobrinhos Nina, Maria Flor, Ana Lelê e Joãozinho e à minha nora Bel Lessa. À família ampliada: Gláucia Saad, Érico Vital Brazil, Rosane Biasotto, Marcelinha e Lili Caiado, Maria Bento, Tati Gouveia, Flavinha Celestino, Virgínia (Madame K), Calixto e Lili da Escóssia, pelo território amoroso compartilhado nas alegrias e dores mais profundas. A vida não é justa, mas ela insiste e com vocês sinto que é possível seguir em frente.

RESUMO

Esta pesquisa investiga o Projeto Revelando os Brasis (RB), criado em 2004 pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. O RB promove o contato com a linguagem audiovisual, ao democratizar o acesso e oferecer a possibilidade, a moradores de cidades de até 20 mil habitantes maiores de 18 anos, de contar histórias por meio do cinema. Tendo a noção de democracia cultural -- direito ao consumo e à fruição, mas também à criação e à produção de bens culturais -- na base das políticas públicas que lhe deram origem, o projeto contribuiu para a realização de 195 curtas metragens, entre documentários e ficções. Como colaboradora e, portanto, pesquisadora implicada no campo, escolhi a Cartografia como método de pesquisa-intervenção para pensar o RB em sua dimensão processual, de modo a analisar as diferentes camadas de efeitos (nos alunos, suas comunidades, no RB e suas redes e na própria pesquisa), que transcendem os próprios filmes. Para isso, relatei três experiências de realização: *A Encomenda do Bicho Medonho*, de André da Costa Pinto, *A Sússia*, de Lucrecia de Moura Dias e *A Viagem de Seu Arlindo*, de Sheila Altoé. Interessou-me acompanhar os processos que começam na transformação das histórias em roteiros, passando pela articulação dos alunos/diretores para a produção de seus curtas em suas comunidades, até a circulação dos filmes. O gesto cartográfico contou com pesquisa de campo, entrevistas, conversas, relatos, memórias, registros fotográficos e audiovisuais e uma multiplicidade de atores humanos e não humanos. Na singularidade de cada experiência, encontra-se um território comum que é o próprio RB em sua operação de revelar (um modo pelo qual se quer ser e ser visto), acompanhando processos de invenção.

Palavras-chave: Revelando os Brasis; democracia cultural; cinema; invenção

ABSTRACT

The present dissertation examines the project *REVELANDO OS BRASIS (Revealing Brazils)* - RB -, created in 2004 by the Audiovisual Office of the Culture Ministry of Brazil. RB aims at democratizing the access to audiovisual production means, making it possible for over-18-year-olds living in small towns (of up to 20,000 inhabitants) to tell stories through film. Having the notion of cultural democracy -- i.e., the right to consuming, enjoying, creating and producing cultural goods --, as the basis of its generating public policies, the project has to this date enabled the making of 195 short films, both fiction and documentaries. As a collaborator in the project and thus a researcher engaged in the field, I have adopted Cartography as a method of research-intervention to discuss RB in its processual dimension, so as to analyse the several layers of effects resulting from it: on students, their communities, on RB networks and on the research itself. In order to achieve my aim, I here discuss three projects and the deriving films: *A Encomenda do Bicho Medonho (The Commission of the Dreary Beast)*, de André da Costa Pinto, *A Sússia (The Sússia Dance)*, de Lucrecia de Moura Dias e *A Viagem de Seu Arlindo (Master Arlindo's Journey)*, de Sheila Altoé. I have focused from following the processes starting at the transformation of stories into screenplays, passing through the articulation of students/directors to produce their short films in their communities to the exhibition of the films. The mapping gesture comprised field research, interviews, chats, reports, memoirs, photographic and audiovisual registers and a multiplicity of human and non-human agents. In every experience's uniqueness, we have found a common territory consisting of the RB in its task of revelation - a mode by means of which one wants to see and to be seen - following the processes of invention.

Keywords: Revealing Brazils, cultural democracy; cinema; invention

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – O PROJETO REVELANDO OS BRASIS	23
1.1 – As Etapas do Revelando os Brasis	24
1.2 – O Modo de Fazer	27
1.3 – Revelação / Invenção	35
CAPÍTULO 2 – DEMOCRACIA CULTURAL – Uma breve análise sobre as Políticas Culturais que resultaram no RB	
2.1 – Éramos felizes e sabíamos.....	37
2.2 – Os modelos de patrocínio e a aproximação com o programa Petrobras cultural	45
CAPÍTULO 3 – METODOLOGIA DE PESQUISA – CARTOGRAFIA	49
CAPÍTULO 4 – OS RELATOS Sobre Escrever e Pesquisar Com	54
4.1 – "Quando for apontar a câmera, aponte para o quintal de casa" - começando pelo meio.....	58
4.1.1 "A Encomenda do Bicho Medonho"	60
4.1.2 "Eu sozinho não era número, resolvi formar um exército".....	62
4.2 – "Somos capazes de contar a nossa própria história" – <i>A Sússia</i>	66
4.2.1 MOSTRA EGBÉ DE CINEMA – Um Analisador para a pesquisa	70
4.2.2 "QUEM?"/ Sobre colonizar (ou não) o olhar no cinema	73
4.3 – Nas montanhas capixabas de Vargem Alta, os mais velhos preservam a tradição de contar histórias	85
4.3.1 Querem me tirar da roda, diz que eu não sou mais criança	89
4.3.2 "Vamos mostrar que somos gente "	93
4.3.3 Fé, Raça e um só Coração	97
4.3.4 "Que loucura foi essa em que me meti?" Sobre conexões transcendentais	101
4.3.5 "Resgatar o que está lá é importante por causa do hoje"	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS	108



Caminhão do Circuito Nacional de Exibição – Comunidade quilombola de Lagoa da Pedra- Arraias, Tocantins. Foto de Ratão Diniz

INTRODUÇÃO

Através da apropriação da linguagem e das ferramentas do audiovisual é possível desenvolver um olhar criativo e crítico que não apenas revela realidades, mas inventa mundos.

Cezar Migliorin

Em 2006, fui convidada para dar aulas de edição de documentários na oficina de audiovisual do projeto Revelando os Brasis II (RB II). Esse projeto foi criado pela Secretaria do Audiovisual (SAV) do Ministério da Cultura (MinC), em 2004, e integra um conjunto maior de ações que visavam a democratizar o acesso aos meios de produção audiovisual. A sua realização é fruto de uma parceria entre a SAV e a OSCIP Instituto Marlin Azul (IMA)¹. Na convocação para participar como professora das oficinas de edição, me foi dito que a ideia não era formar editores, mas preparar novos diretores para o processo de edição de seus filmes. Os alunos do RB eram os vencedores de um concurso nacional de histórias destinado a moradores de pequenos municípios brasileiros, com até 20.000 habitantes. O grupo de autores selecionados do RB II era formado por 40 pessoas das cinco regiões do país, de todas as idades, sem nenhuma experiência prévia em produção audiovisual. Projetos como esse sempre me interessaram, sobretudo por seu viés ético-político de contribuir para a inclusão de outros olhares ao universo do cinema. Em 2004, o produto audiovisual mais acessível para a maioria da população brasileira era o televisivo, com predominância de filmes produzidos nos grandes estúdios norte-americanos. Fora isso, havia as novelas que mostravam um país ambientado principalmente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. O poder econômico dominava as narrativas sobre o país e o mundo. Com o

¹ Criado em 1999, o Instituto de Desenvolvimento Social e Gestão de Produção Cultural, Artística e Audiovisual Marlin Azul é uma Organização Não Governamental que desenvolve ações sociais comprometidas com a cultura, a arte e a educação através da democratização do acesso aos bens audiovisuais. Em parceria com órgãos públicos, instituições sociais e organizações privadas, o instituto desenvolve projetos de formação, produção e difusão audiovisuais em benefício de comunidades em situação de exclusão social e cultural. <https://www.revelandoosbrasis.com.br/quem-somos/>

barateamento dos meios de produção audiovisual e a expansão da internet no início dos anos 1990, começaram a surgir brechas. O RB surge nesse contexto e tem como um de seus principais objetivos estimular os moradores das pequenas cidades a contar suas histórias em filmes de curta metragem, promovendo a criação de obras que retratam seus universos simbólicos.

Desde 2006 até a última edição do RB VI, em 2017, segui participando como professora de edição. Ao longo desse tempo, desenvolvi uma relação de proximidade com vários alunos, professores, colaboradores e com a coordenação do projeto. Essa proximidade me permitiu acompanhar experiências que geraram diferentes camadas de efeitos que, embora os filmes não as pudessem expressar, eram perceptíveis ao longo de seus processos de realização. Acompanhei as mudanças metodológicas que foram se dando à medida que as experiências acumuladas apontavam novos caminhos, na construção de modo de fazer cinema conectado com a educação, com os direitos humanos, com a cultura plural do país e com a produção de afetos e de subjetividade. O encantamento pelo RB em sua dimensão processual me motivou a fazer essa pesquisa e a adotar uma metodologia condizente com o modo como me engajo nela. Sou uma observadora implicada no campo e faço aqui uma aposta metodológica na pesquisa cartográfica como forma de narrar essa experiência, ao mesmo tempo em que intervenho nela. Farei então um deslocamento do meu ponto de vista em relação ao RB (professora x pesquisadora) e trago para este texto muitas vozes que compõem essa grande rede. Não parto de um olhar imparcial desimplicado, entendo que o gesto cartográfico de acompanhamento de processos me insere no plano de forças e transforma a mim e ao próprio campo movente da pesquisa.

Antes de escrever sobre o Revelando os Brasis, farei uma breve apresentação sobre uma experiência anterior à minha participação no RB e que tem muitos pontos em comum. A soma dessas duas experiências certamente intensificaram o desejo pela realização dessa pesquisa.

O projeto *Redução de Danos – Um Olhar de Dentro* foi realizado em 2003. Representantes de 18 associações de Redução de Danos² (RD) de todo o Brasil

² Redução de danos é um conjunto de políticas e práticas cujo objetivo é reduzir os danos associados ao uso de drogas psicoativas em pessoas que não podem ou não querem parar de usar drogas. Por definição,

participaram do projeto que tinha como objetivo contribuir para que os agentes redutores de danos pudessem, eles próprios, realizar os seus filmes. A ideia de uma oficina de introdução ao audiovisual surgiu como solução para o imenso desafio de atender à demanda que o Ministério da Saúde fez a mim e à Beth Formaggini, por um “vídeo institucional” sobre redução de danos. Era a primeira vez que ouvíamos falar da RD e, pesquisando, percebemos a complexidade que seria uma equipe de profissionais de tv ter acesso aos usuários de drogas em seus mocós – a forma como eram chamados os locais de uso de drogas injetáveis. Por outro lado, descobrimos a existência dos agentes redutores de danos e entendemos que eram eles que trabalhavam na ponta, em contato direto com os usuários. O projeto *Redução de Danos - Um Olhar de Dentro* foi desenvolvido com a intenção de instrumentalizar redutores de danos para que eles pudessem realizar os vídeos.

O Ministério da Saúde, através de uma parceria entre a DST/Aids e a Política Nacional de Humanização do SUS (PNH) convidou dois representantes de cada uma das dezoito associações de RD, de todas as regiões do país, para participarem das oficinas de introdução ao audiovisual, que aconteceram em Brasília-DF.

A RD é uma política que surgiu no Brasil em função da disseminação do HIV entre usuários de drogas injetáveis e se tornou fundamental no combate à AIDS. A PNH aposta nas práticas de saúde focando no protagonismo de todos os sujeitos implicados no processo de produção de saúde: gestores, trabalhadores e usuários. No caso do desafio de enfrentamento ao contágio do HIV, a estratégia foi criar dispositivos promotores do reposicionamento subjetivo dos usuários de drogas que passam a assumir o protagonismo como agentes de saúde, nos lugares onde a transmissão do vírus era uma ameaça. A RD é um paradigma importante no campo do anti-proibicionismo e da

redução de danos foca na prevenção aos danos, ao invés da prevenção do uso de drogas – ABORDA – Associação Brasileira de Redução de Danos – site

Redução de danos: dispositivo da reforma?

Por: Dênis Roberto da Silva Petuco e Rafael Gil Medeiros

https://www.koinonia.org.br/bdv/detalhes.asp?cod_artigo=340&cod_boletim=31

Redução de Danos – A clínica e a política em movimento – Dissertação de Mestrado de Tadeu de Paula Souza – PPGP_UFF 2007

https://app.uff.br/slab/uploads/2007_d_Tadeu.pdf

Experimentação e cuidado: um campo problemático das drogas e a emergência da Redução de Danos no Brasil. Tese de doutorado defendida por Rafael Mendonça Dias – PPGP_UFF 2013

https://app.uff.br/slab/uploads/2013_t_Rafael.pdf

saúde pública que não trabalha com o pressuposto da abstinência e valoriza o direito dos usuários de drogas. O projeto *RD - Um olhar de dentro* foi pensado como um dispositivo potente para a valorização da perspectiva dos usuários de drogas.

Durante as oficinas de audiovisual, foram oferecidas aulas de roteiro, produção, fotografia, som e edição, ministradas por cinco professores, todos profissionais do mercado audiovisual³. Nas aulas de roteiro, a proposta era que os alunos listassem os diferentes projetos e ações de suas associações, para que então pudessem escolher as mais representativas para o registro audiovisual. Lembro do cuidado que tínhamos em sugerir que não se preocupassem em contar, cada um deles, a história da RD no Brasil, uma tendência que percebemos ao longo das oficinas. A ideia era focar naquilo que era mais específico e particular do trabalho de cada associação. Citando Eduardo Coutinho, Beth dizia que era preciso "cavar buracos estreitos e fundos", ou seja, era melhor focar numa ação ou projeto de cada associação, de forma que os registros pudessem ser mais aprofundados e que coubessem em vídeos de aproximadamente 20 minutos. A produção dos vídeos tinha dois objetivos principais: a mobilização dos redutores para o trabalho de ressignificação de suas experiências e a inserção dos mesmos em outros circuitos de produção. Transformar parte da dura realidade da RD em vídeos produzidos pelos próprios redutores, com o aval do Ministério da Saúde, era uma prova do reconhecimento da importância do trabalho desenvolvido pelas associações. Depois das oficinas, todos voltaram para as suas cidades comprometidos com a tarefa de gravação de seus vídeos. A edição ficaria a cargo de uma equipe no Rio de Janeiro. Dois meses depois, os relatos das gravações que chegavam pelo correio junto com as caixas de fitas, traziam as dificuldades e os desafios pelos quais passaram, mas também o orgulho pela tarefa realizada. Nem todas as associações conseguiram realizar os seus vídeos: das 18 que participaram das oficinas, dez finalizaram a tarefa. O conjunto de vídeos produzidos pelas associações de RD retratam realidades distintas das ações nas diferentes regiões do país e expressam coletivamente uma parte significativa do cenário da RD no Brasil, no início dos anos 2000.

Nos últimos 15 anos, participei de oficinas como professora de edição, sempre em paralelo ao meu trabalho como diretora e editora de tv e cinema. Colaborar em

³ O Projeto *Rd - Um Olhar de dentro* foi coordenado por Beth Formaggini e Marcia Medeiros, que dividiram as oficinas de roteiro e direção. As aulas de fotografia foram ministradas por Aloísio Raulino e Marcio Bredariol e as aulas de captação de som por Bruno Vianna.

projetos de interlocução entre o audiovisual, a educação e os direitos humanos, tem sido oportunidade de observar processos de invenção de mundos.

Objetivos da pesquisa

O projeto Revelando os Brasis possibilitou que territórios e grupos sociais normalmente ausentes do campo hegemônico da produção e difusão audiovisual, contassem as suas próprias histórias através do cinema. Uma das principais premissas do projeto é que os diretores se articulem em suas comunidades para a produção dos filmes: mobilizando familiares, vizinhos, comerciantes e gestores que vão se tornar personagens, atores, coprodutores, entre outras diversas funções. Essa construção coletiva, condição primordial do fazer cinema, tem gerado experiências muito potentes de sociabilidade, produção de subjetividade, de conhecimento e de memória.

O objetivo desta pesquisa é apresentar o RB como um dispositivo processual de interlocução entre o cinema, a educação e os direitos humanos de modo a analisar as diferentes camadas de efeitos (nos alunos, comunidades, no próprio projeto e seus colaboradores, nessa pesquisa, etc), que transcendem os próprios filmes. Dos 195 curtas-metragens produzidos, escolhi analisar o processo de três experiências de realização: 1- *A Encomenda do Bicho Medonho*, de André da Costa Pinto, de Barra de São Miguel, Paraíba – que participou do RB II (2006), 2- *A Sússia*, de Lucrecia de Moura Dias, da Comunidade Quilombola de Lagoa da Pedra, Tocantins e 3- *A Viagem de Seu Arlindo*, de Sheila Altoé, de Vargem Alta, Espírito Santo, que participaram do RB VI (2017). No caminhar da pesquisa encontrei, na singularidade de cada uma das três experiências, um território comum que é o próprio RB em sua operação de revelar, acompanhando processos de invenção.

Esta pesquisa não parte de hipóteses a serem comprovadas, mas de uma aposta que vai se renovando (quando possível) e se adaptando (quando necessário) no decorrer do processo que analisa e gera efeitos. Nos interessa aquilo que potencializa o plano coletivo de forças ou, em outras palavras, que intervém no real.

Em cartografia não há como separar a análise das demais fases da pesquisa. Ela não é uma etapa a ser realizada apenas ao final do processo, na qual o material de campo poderia enfim ser compreendido. A atitude de análise acompanha todo o processo. (BARROS, Leticia, BARROS, Elizabeth, 2014, P. 182).

Vou acompanhada de uma rede de pessoas, memórias, eventos, relatos, registros fotográficos e audiovisuais e vou compondo com o que se produz no decorrer. As pistas que guiam o cartógrafo são como referências que concorrem para a manutenção de uma atitude de abertura ao que vai se produzindo e de calibragem do caminhar no próprio percurso da pesquisa (Passos, Kastrup, Escossia, 2009, P.13).

Cartografar é acompanhar processos

Como pesquisadora implicada no campo – além de professora das oficinas de edição, editei os filmes *A Sússia* e *A Viagem de Seu Arlindo* - escolhi a Cartografia como método de pesquisa. As Pistas do Método da Cartografia apontam para um modo-de-fazer que se constrói no caminhar. Mas não um caminho predeterminado pelas metas dadas na partida. A cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar o *metá-hódos* em *hódos-metá*. Essa reversão consiste numa aposta na experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude. Um modo de fazer muito próximo de um certo tipo de cinema documentário, que parte de um roteiro de intenções sempre aberto para o fluxo de acontecimentos do/no percurso de realização.

Como documentarista e editora/montadora tenho nas falas dos personagens um dos principais elementos para a construção de narrativas. Também aqui, nesta cartografia, procurei preservar trechos das falas das pessoas com quem conversei, mantendo-as entre aspas, de forma a preservar o modo como escolhem as palavras, seus ritmos e sotaques. A matéria prima desta cartografia são os relatos das experiências. E foi a partir deles que busquei encontrar os pontos luminosos que abrem reflexões, que em certa medida, extrapolam os próprios objetivos do projeto RB.

Numa pesquisa participativa o caminho é compartilhado, nesse sentido as experiências relatadas abrem mão do anonimato. Os três alunos/realizadores – André, Lucrécia e Sheila - consentiram com a divulgação dos textos aqui apresentados, mais do que isso, são coautores na medida em que os relatos são resultado de inúmeras conversas que tivemos, ao longo de todo o percurso do mestrado. Por fim, os três leram, corrigiram informações e “aprovaram” o texto final.

No **capítulo 1** apresentamos o dispositivo Revelando os Brasis em linhas gerais. Detalhamos o modo como o RB se organiza, a diversidade de perfil dos alunos, seus

principais objetivos, os critérios para a seleção das histórias. Desde o início, o RB vem se reinventando na medida em que acumula experiências (exitosas ou não) em cada uma de suas etapas: Concurso Nacional de Histórias, Oficinas Preparatórias na cidade do Rio de Janeiro, Gravação e Edição dos filmes, Circuito Nacional de Exibição e Programa de TV do Canal Futura. A partir de um questionário enviado para seis professores e de uma análise de suas respostas, apresentamos a proposta pedagógica das oficinas e entendemos que não havia uma ementa a ser seguida. Eduardo Valente sintetiza o que podemos chamar de aprendizado de mão-dupla “Enquanto os alunos recebiam oficinas sobre audiovisual, eu estava recebendo uma oficina sobre o Brasil. Um Brasil profundo (...)”. O modo de fazer do RB contava ainda com as atividades fora das salas de aula, no hotel, nos espaços culturais, ruas, praias e bares da cidade do Rio de Janeiro. Ao final, percebemos que alunos, professores e colaboradores formam uma rede de conexões que produz não só conhecimento, mas processos de subjetivação, que tinham como efeito a produção de desejos de imagem.

Ainda no primeiro capítulo, relacionamos as noções de revelação e invenção. Partimos do conceito de revelação, como foi apresentado pelo então Ministro da Cultura Gilberto Gil, no texto do primeiro catálogo do RB. Gil associa a ideia de revelação à gênese bíblica “como ato (ou efeito) de fazer-se ver ao mesmo tempo em que é visto”. Dessa forma o programa “é uma oportunidade de revelação das pluralidade dos que raramente têm oportunidade (...) uma gênese de novos e outros brasis” (Gil, 2004), que são, ao final, o próprio Brasil. Entendemos então que revelar não é representar algo que já existe. Revelar é criar um modo pelo qual “se quer ser e ser visto” e podemos pensar os filmes como dispositivos de invenção de si e do mundo, cujo resultado é necessariamente imprevisível. Com Virgínia Kastrup chegamos à ideia de que “a invenção não é obra de um sujeito. *INVENTIO* é o modo de composição por excelência, que nada tem a ver com ‘criar’, mas com coletar, juntar, listar, elencar, bem mesmo como a ideia de inventariar (Kastrup, 2007).

No **capítulo 2** contextualizamos o momento histórico-político em que o RB foi criado, partindo das noções de Democracia Cultural e Direitos Culturais. Em 2004, com Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura e Orlando Senna na Secretaria do Audiovisual foi criado o Programa Cultura Viva, com uma série de projetos que visavam a democratização do acesso à cultura, entre eles os Pontos de Cultura e o

Revelando os Brasis. Estamos falando de um momento no qual as políticas públicas fazem um movimento para fora do *mainstream* e passam a valorizar os processos criativos e as expressões culturais de fora do eixo RJ-SP. E isso acontece quando os recursos tecnológicos de gravação e difusão de som e imagem se tornam mais baratos e acessíveis. Em seu discurso de posse, Gil propôs fazer um *Do-in antropológico* no Brasil, “massageando” e fazendo circular aquilo que, no corpo cultural do país, estava momentaneamente esquecido. “Porque a cultura brasileira não pode ser pensada fora desse jogo, dessa dialética permanente entre a tradição e a invenção, numa encruzilhada de matrizes milenares e informações e tecnologias de ponta.” (Gil, 2003) O RB foi criado por Orlando Senna, com a colaboração de uma equipe da SAV, representantes do Centro Técnico do Audiovisual CTAv e do Instituto Marlin Azul. Segundo Senna, o RB “é uma experiência de política pública que radicaliza, em todos os seus aspectos, o conceito de democracia cultural (...) e inclui pessoas longe dos centros industriais nos processos de produção e fruição audiovisuais, inicia essas pessoas no uso da linguagem mais importante do século XXI.” Vemos que a posição central que a cultura adquiriu no cenário político entre 2003 e 2010, resultou na necessidade de uma regulação da esfera cultural na máquina do Estado. A garantia dos direitos culturais de todos (e qualquer um), que inclua o acesso às obras de arte e bens culturais e às condições igualitárias dos meios de produção, depende diretamente de um sistema democrático, visto que projetos de democracia cultural não surgem em regimes autoritários.

Apresentamos ainda pesquisas realizadas sobre as primeiras edições do RB (CALABRE, 2011; SANTOS, 2012) que se debruçam sobre os temas da democracia, direito e diversidade cultural. Elas trazem um conjunto de informações que dão a dimensão do alcance do projeto e a realidade das condições de produção e do consumo de produtos culturais no interior do país, no início dos anos 2000.

Chegamos na parceria entre o MinC e a Gerência de Patrocínio Cultural da Petrobras e de que forma o RB passa a ser patrocinado pela empresa. Em conversa com Eliane Costa, então Gerente da Petrobras Cultural, entendemos que o RB foi selecionado por contemplar o eixo *Projetos de Oportunidade*. Segundo Eliane, o RB “reunia várias das nossas diretrizes num projeto só. Era altamente estruturante, porque envolvia formação, produção, memória e circulação, além de atender à diversidade regional, étnica e de porte, que eram as premissas dos Projetos de Oportunidade.

(COSTA, entrevista, 2020). A forma como são conduzidas as políticas culturais expressam um projeto de país. Éramos felizes e sabíamos.

No **capítulo 3** apresentamos a Cartografia como metodologia de pesquisa. Como estudar processos acompanhando movimentos? Como encontrar um método de investigação que esteja em sintonia com o caráter processual da investigação? Essas questões foram o ponto de partida para que um grupo de pesquisadores de diversas universidades brasileiras, se juntassem para compor os dois volumes das Pistas do Método da Cartografia: *Pistas do Método da Cartografia* vol.1 (Passos, Kastrup, Escossia, 2009) e Vol.2 (Passos, Kastrup, Tedesco, 2014). Uma metodologia que acompanha processos e que se interessa por movimentos é muito profícua para uma pesquisa que pretende acompanhar processos de realização cinematográfica. Essa metodologia tem como referência o conceito de cartografia, apresentado por Gilles Deleuze e Felix Guattari, na introdução do livro *Mil Platôs*, no texto sobre o Rizoma (Paris:Minuit, 1995). Fazemos uma breve apresentação dos seis princípios de funcionamento do rizoma (conexão, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura a-significante, cartografia e o anti-princípio da decalcomania). O método da Cartografia, apresentado através de 16 pistas nos dois volumes publicados, aponta para um modo-de-fazer pesquisa que se constrói no caminhar. Um modo de fazer muito próximo de um certo tipo de cinema documentário, que parte de um roteiro de intenções sempre aberto para o fluxo de acontecimentos do/no percurso de realização. Das 16 pistas apresentadas nos dois volumes, quatro delas têm maior afinidade com o modo como desenvolvo a pesquisa: A cartografia como método de pesquisa-intervenção (Passos, Benevides, 2009), Cartografar é acompanhar processos (Pozzana, Kastrup, 2009), Cartografar é traçar um plano comum (Kastrup, Passos, 2014) e O problema da análise na pesquisa cartográfica (Barros, Barros, 2014).

Como professora de edição e editora de alguns dos filmes, habito o campo movente da pesquisa. Sou, portanto, uma pesquisadora implicada no campo, o que evidencia o caráter participativo e de pesquisa-intervenção desta cartografia. Das três experiências de realização que escolhi para acompanhar, duas são filmes documentários e uma é um híbrido entre ficção e documentário. Há uma sintonia entre a cartografia e um certo modo de fazer documentário, que como aponta Luiz Rezende pode ser visto “não como representação da realidade, mas como processo de atualização que parte de um campo de virtualidades (que inclui o próprio real) (...) há portanto, uma questão de

criação, de invenção, no documentário que a noção de representação não tem dado conta. (REZENDE, p.88, 2013). Podemos dizer que o campo de interesse dessa pesquisa está em sintonia com os filmes cujos processos de realização são cartográficos, porque entendem o filme como parte do mundo em movimento, tal como apontam Pozzana e Kastrup ao diferenciarem a metodologia da cartografia, da ciência moderna.

No **capítulo 4** apresentamos os três relatos e as razões que motivaram as suas escolhas. *A Encomenda do Bicho Medonho*, de André da Costa Pinto, de Barra de São Miguel, Paraíba; 2- *A Sússia*, de Lucrecia de Moura Dias, da Comunidade Quilombola de Lagoa da Pedra, Tocantins e 3- *A Viagem de Seu Arlindo*, de Sheila Altoé, de Vargem Alta, Espírito Santo. Aqui, o gesto cartográfico ganha uma dimensão mais encarnada. A escrita dos relatos foi feita *com* cada um deles: André, Lucrecia, Sheila e as redes que se abrem a partir de suas experiências. Ao se articularem em um dispositivo de pesquisa, os participantes geram um reposicionamento de fronteiras (...) Ou seja, articular-se é participar ativamente na produção de conhecimento: a pesquisa é tanto mais articulada quanto mais participativa (Barros, Barros, 2014). Entendemos que não há uma escrita neutra, porque “o encontro com o outro em um dispositivo de pesquisa é uma experiência arriscada porque o outro com quem pesquisamos nos interpela, nos ativa e nos transforma” (Moraes, M.; Couto, C, et al, 2017). O risco de ser transformado pelo encontro com o *outro* é comum tanto ao dispositivo de pesquisa quanto à prática cinematográfica, em especial na produção de documentários. A depender de com quem interagimos, diferentes enunciados serão criados. A esse *dialogismo*, Rezende vai chamar de *trans-subjetividade* “ (...) em circunstâncias em que todos os elementos humanos são ‘sujeitos’, ao mesmo tempo em estão *sujeitos* uns aos outros e às suas capacidades de agir em uma determinada situação” (Rezende, 2013).

Filmar o próprio quintal tem sido prática constante, desde que André se aproximou da linguagem do cinema, aos 18 anos, como aluno do RB. A pequena Barra de São Miguel, sua cidade natal é o lugar de onde partiu a maioria dos curtas e longas metragens que dirigiu desde então. André se tornou um multiplicador do modo de fazer do RB, atuando como coordenador de diversos projetos de formação audiovisual. O relato de André começa com a viagem que fiz à Barra de São Miguel, em Janeiro de 2020. A minha curiosidade acerca desse quintal repleto de histórias somada à nossa

amizade me levou até lá. Não acompanhei o processo de realização do curta *A Encomenda do Bicho Medonho*, portanto o texto desta cartografia se debruça sobre o que aconteceu depois da participação de André no RB. Efeitos que extrapolam os limites do dispositivo, cuja potência me impressionaram de tal modo que me fizeram querer investigar outros processos de realização.

“Somos capazes de contar a nossa própria história” - Acompanhamos os desafios que surgem quando Lucrécia propõe fazer um filme sobre a sússia (um samba de roda típico de sua região) junto de seus familiares e vizinhos, moradores de Lagoa da Pedra, uma comunidade quilombola atravessada por diversas disputas internas. Questões como os conflitos decorrentes do processo de reconhecimento do território quilombola, o racismo e a desconfiança em relação às pesquisas acadêmicas que nunca “devolveram” nenhum benefício para a comunidade, aparecem como *analísadores* que vão desestabilizar o processo de realização do filme, em sua função intercessora de criar movimento. É no movimento disparado pelo analisador que está a possibilidade de criação (Barros, Barros, 2014). A realização do filme vai depender da possibilidade da ativação daquilo que, na comunidade, se constitui como *comum* (Passos, Kastrup, 2014). Como estabelecer com todo o aparato de produção, que envolve também a presença desses outros (equipe de fora, equipamentos, cronograma, patrocínio etc.) um sentido comum, um modo de confiar – fiar junto? Ao acompanharmos o percurso de Lucrécia desde as oficinas, passando pela gravação e edição do filme, pelo circuito de exibição na comunidade de Lagoa da Pedra até a sua participação em festivais de cinema, encontramos o próprio país em movimento. Políticas de interiorização das universidades, o reconhecimento dos territórios quilombolas, o crescimento dos movimentos identitários e o aquilombamento no cinema fazem parte de uma multiplicidade de forças e formas que se agenciam de maneira rizomática. Mais do que contextualizar o período histórico em que o RB foi concebido, buscamos refletir sobre os agenciamentos que atravessam o próprio projeto e as experiências de realização mobilizadas por ele.

Nas montanhas capixabas de Vargem Alta, os mais velhos preservam a tradição de contar histórias – Sheila, é uma mulher branca, moradora do município de Vargem Alta. O roteiro desenvolvido por ela nas oficinas é um híbrido de ficção e documentário, criado a partir da história de uma moradora da comunidade quilombola

de Pedra Branca – *A Viagem de Seu Arlindo*. A produção do filme mobilizou muitos colaboradores da comunidade e da região. Embora a maioria das famílias sejam constituídas por pessoas negras, em Pedra Branca católicos e evangélicos são maioria. Durante o processo dos ensaios, o caxambu apareceu como uma memória distante, das lembranças de rodas dançadas por pais e avós. Embora a dança não fizesse parte da história de Arlindo, surgiu a ideia de registrar uma roda e incluí-la no filme. O caxambu, assim como todos os símbolos da cultura afro-brasileira, é mal visto pela maioria cristã e acabou deixando de ser praticado. Ao dançarem e cantarem pela primeira vez, os moradores de Pedra Branca acessaram uma memória ancestral coletiva ou aquilo que Glissant vai chamar de pensamento rastro/resíduo, ao se referir aos africanos levados como escravos para as colônias europeias na América e no Caribe:

Logo após as gravações, os participantes da roda decidiram manter a prática e fundaram um grupo de caxambu em Pedra Branca, batizado com o nome "*Fé, raça e um só coração*".

O dispositivo memória e o dispositivo cinema, em conexão, possibilitaram esse "sonhar juntos". Na mesma imagem que sofre o real, há uma construção do mesmo real, sendo a imagem o mundo e uma opção de mundo", aponta Cezar Migliorin (2015). De acordo com Deleuze, os dispositivos são "máquinas que fazem ver e falar" e se aliam aos processos de criação.. O dispositivo tensiona, movimenta, desloca para outro lugar, provoca outros agenciamentos (Kastrup e Barros, 2014).

A ordem em que os capítulos são aqui apresentados atende, em primeira instância, a uma necessidade minha de organização do pensamento. Não considero que a linearidade aqui proposta seja uma condição para o entendimento do que trago como experiência. Sugiro que a leitora e/ou o leitor escolham o próprio percurso de leitura, a partir de seu interesse.

1. O PROJETO REVELANDO OS BRASIS

Tudo começa com um Concurso Nacional de Histórias, voltado para brasileiros maiores de 18 anos, moradores de municípios de até 20 mil habitantes. Os vencedores são convidados a participarem de um projeto de “formação e inclusão audiovisual”. A primeira etapa é realizada durante duas semanas, na cidade do Rio de Janeiro, onde acontecem as oficinas preparatórias de Roteiro, Direção, Produção, Fotografia, Som, Edição, Direção de Arte, Direitos Autorais, Mobilização e Pesquisa. A diversidade dos alunos é uma marca do projeto: agricultores, boiadeiros, professoras(es), pescadoras(es), donas de casa, carteiros, funcionários públicos, lideranças comunitárias indígenas e quilombolas das mais diferentes regiões do país, com idades entre 18 e 80 anos, já participaram do projeto.

Desde o seu lançamento, em 2004, tendo o IMA à frente de sua coordenação, o RB contribuiu para a produção de 195 filmes de curta metragem, entre documentários e ficções, organizados em 6 caixas de DVDs, uma para cada ano do projeto, que teve em 2017/18 a sua última edição. Esse material tem distribuição gratuita entre os selecionados, organizações sociais e culturais, bibliotecas públicas, universidades e cineclubes de todo o país. O projeto contou até o momento com seis edições: RB Ano I (2004), RB Ano II (2006), RB Ano III (2008), RB Ano IV (2010), RB Ano V (2014), RB Ano VI (2017). Contou ainda com a parceria do Canal Futura, através da produção do programa de TV *Revelando os Brasís*. Essa parceria durou doze anos. No RB VI, a série de tv não foi produzida, por conta de questões de limitação orçamentária do Canal Futura.

No catálogo de apresentação, lançado a cada nova edição, o projeto lista os seus objetivos:

- Promover oficinas de introdução à linguagem e às técnicas audiovisuais para autores selecionados em cada edição, dando início a um processo de formação.
- Produzir curtas-metragens a partir das histórias selecionadas no concurso nacional.
- Estimular os moradores de pequenas cidades a contar suas histórias, promovendo a criação de obras que retratem seu universo simbólico.
- Criar um acervo audiovisual nas pequenas cidades brasileiras.

- Incentivar o surgimento de multiplicadores da cultura audiovisual nas comunidades.
- Estimular o interesse pela continuidade na formação audiovisual.
- Estimular o uso do audiovisual em outras instâncias da vida na comunidade.
- Criar um novo espaço de expressão para as populações das pequenas cidades brasileiras.
- Valorizar a identidade local, criando momentos de autorreconhecimento
- Estimular o interesse pelo audiovisual como instrumento para a preservação da cultura local.
- Possibilitar aos brasileiros o acesso a bens culturais que retratem a diversidade cultural geográfica e histórica do país.

1.1 AS ETAPAS DO REVELANDO OS BRASIS

Desde o início, o RB vem se reinventado e se adaptando conforme acumula experiências. O projeto se desenvolve em cinco etapas:

(1) Concurso Nacional de Histórias - A seleção das histórias é realizada através de um júri formado por profissionais do audiovisual, cuja composição variou ao longo dos anos, mas sempre atendendo à diversidade regional e de relação com o cinema. Diretores, produtores, professores universitários, críticos de todas as regiões do país, compartilham a missão de selecionar histórias originais que, no conjunto, representem um amplo perfil da diversidade cultural do país, sempre visando o equilíbrio regional. Por não se tratar nem de um concurso literário, nem de um concurso de roteiros, critérios como estilo, correção gramatical e formatação não eram considerados. A seleção visava priorizar aqueles que, de fato, não tinham acesso aos meios de produção, evitando a seleção de pessoas com experiência em audiovisual, que procuravam o projeto com o objetivo de realizarem curtas metragens.

Durante os primeiros anos, antes da expansão da internet, a principal parceria na divulgação do Concurso de Histórias foram os Correios. Para que a notícia do concurso chegasse a todos os municípios brasileiros, por menores e mais afastados que fossem, o projeto contou com as diversas agências espalhadas por todas as cidades do país. Para cada uma delas era enviado o material de divulgação (cartazes, panfletos e fichas de inscrição) e através de contato telefônico, a equipe do IMA mobilizava os funcionários

das agências para que eles fossem agentes mobilizadores da divulgação entre os moradores de suas cidades. Uma curiosidade é que, por conta disso, as primeiras edições receberam inscrições de muitos carteiros. As histórias podiam ser datilografadas ou escritas à mão, “em papel de pão” (como já aconteceu).

A participação no projeto requer compromisso e disponibilidade dos selecionados. Além das 2 semanas de oficinas no Rio de Janeiro, todo o processo de pré-produção, gravação, edição e exibição dos filmes acontece num período aproximado de 2 anos. Por conta disso, a seleção e a posterior confirmação da participação sempre foram feitos de forma muito cuidadosa. A coordenação do IMA entra em contato com todos os selecionados, explicando a proposta e detalhando cada uma das etapas, para verificar se essas pessoas estão cientes e disponíveis para o nível de envolvimento que o projeto requer. Depois desse primeiro contato, alguns poucos selecionados acabam abrindo mão de participar. Por isso, durante o processo de seleção é preparada uma lista maior do que o número de vagas disponíveis oferecidas. O RB recebeu, ao longo de 14 anos, cerca de 3.500 inscrições válidas. Até o RB IV (2004 à 2010), foram selecionadas 40 histórias (a cada edição). O RB V (2014) teve a participação de 20 alunos e no RB VI (2017), foram 15 as histórias selecionadas.

(2) Oficinas de Audiovisual - As oficinas acontecem durante duas semanas, na cidade do Rio de Janeiro, com aulas de roteiro, direção, produção, fotografia, som, edição, direção de arte, direitos autorais, mobilização e pesquisa. Ao longo das aulas, os alunos, com a ajuda dos professores, escolhem a linguagem mais apropriada para a construção dos roteiros (documental ou ficcional), levando em consideração fatores estéticos, artísticos e também de viabilidade de produção. O projeto contou com a presença de muitos professores, todos eles profissionais que trabalham no mercado audiovisual de cinema e televisão.⁴ O objetivo das oficinas é apresentar aos alunos todas as etapas da produção de um filme e os principais elementos da linguagem audiovisual. Espera-se que ao final de duas semanas, eles já tenham transformado suas histórias em

⁴ Já participaram como professores das oficinas (entre outros): Alexandre Guerreiro (produção), Alex Araripe (fotografia), Ana Paula Cardoso (direção de arte), Beth Formaggini (produção e pesquisa), Eduardo Valente (roteiro e direção), Juarez Pavelak (fotografia), Luelane Corrêa (roteiro e direção), Luiz Augusto Rezende (roteiro e direção), Luiz Guimarães de Castro (edição), Marcia Medeiros (edição), Martha Ferrari (produção-ficção), Paulo Halm (roteiro e direção), Sergio Sanz (roteiro e direção), Vanessa Jardim (direito autoral), Virgínia Flores (som)

roteiros de curtas metragens, de 15 minutos de duração, estejam munidos de um plano de produção e que tenham clareza sobre o filme que pretendem fazer.

(3) Gravação e edição dos filmes - As gravações acontecem depois que os alunos retornam para as suas cidades e se articulam, envolvendo membros de suas comunidades em diversas funções dentro da equipe. A coordenação do projeto viabiliza a produção dos filmes através da contratação de equipes de gravação, edição e finalização, com seus respectivos equipamentos. Até o RB IV, essa etapa foi realizada através da contratação de produtoras de vídeo localizadas próximas às cidades dos alunos, em geral nas capitais dos estados de origem. Nas duas últimas edições, realizadas em 2014 e 2017, foram montadas equipes de gravação com professores das oficinas, escolhidos a partir de dois critérios: conhecimento técnico e disponibilidade para contribuir na formação dos diretores estreantes e suas equipes de colaboradores locais. Um dos principais pilares do projeto é incentivar o envolvimento e a participação das comunidades na produção dos filmes, seja como atores/personagens, produtores, diretores de arte, assistentes técnicos, cedendo locações, contribuindo com objetos de arte, arquivos, no apoio à hospedagem e alimentação, entre outros. A edição e finalização dos filmes também é realizada pelas produtoras de vídeo contratadas, sempre com o acompanhamento dos diretores e a supervisão da coordenação do IMA.

(4) O Circuito Nacional de Exibição - Depois de prontos, os filmes passam a integrar um circuito de exibição (aberto e gratuito) pelos municípios participantes e pelas capitais dos respectivos estados. Um caminhão-cinema munido de tela, projetor, 300 cadeiras de plástico e um tapete vermelho já viajou o Brasil de ponta a ponta, ao longo de 15 anos de existência, somando aproximadamente 500 mil quilômetros percorridos. Algumas sessões já chegaram a reunir 3 mil espectadores, lotando as cadeiras, calçadas, galhos das árvores, varandas e sofás trazidos para a praça. Houve sessões à beira rio, em terreiros, ruínas, assentamentos, aldeias indígenas, quilombos, associações, galpões, na praia e em comunidades sem energia elétrica. Eventos marcados pela cultura e costumes locais nos seus diversos modos de reunir pessoas festivamente. O circuito de exibição do RB expressa, a um só tempo, a diversidade cultural do país nas histórias contadas nos filmes e também na forma como as comunidades organizam as sessões, recebem essas imagens e se reconhecem na tela grande.

(5) Série de TV produzida em cooperação com o Canal Futura - Depois do lançamento dos filmes nas comunidades, os diretores voltam ao Rio de Janeiro para gravarem entrevistas em que contam sobre o processo de realização dos filmes. Cada programa é composto pela entrevista com o diretor e pelo próprio filme, que é exibido na íntegra. O reencontro no Rio de Janeiro por conta das gravações no Canal Futura, acabou se tornando um momento de intensa troca, oportunidade de compartilhamento das histórias sobre o processo de gravação dos filmes, com seus desafios e conquistas.

Em geral, a exibição dos filmes nas comunidades é o momento que mais mobiliza os diretores. Afinal, ao longo de todo o processo as expectativas tendem a crescer na medida em que as pessoas vão se envolvendo na produção, no roteiro ou como personagens e/ou atores. Lembrar da longa trajetória de aprendizado e dos desafios de produção, ouvir os relatos das sessões, darem-se conta das transformações pelas quais todos passaram desde que suas histórias foram selecionadas, tem feito desses encontros uma das etapas mais intensas de todo o processo. Cada turma do RB criou um grupo no *Facebook* e no *WhatsApp* para compartilhamento das experiências e para a manutenção da conexão entre amigos. São laços de amizade e parceria que se mantém até hoje, entre pessoas de diferentes idades, sotaques e regiões do país.

A parceria com o Canal Futura não se manteve na última edição do RB, em 2017/18, em decorrência de questões orçamentárias do canal, o que inviabilizou o reencontro do grupo de alunos. O IMA tem ainda a intenção de viabilizar esse evento, mas devido à pandemia de Covid-19 isso ainda não foi possível.

1.2. O MODO DE FAZER

Como já mencionado, o RB tem como objetivo promover formação e inclusão, proporcionando um primeiro contato dos alunos com a linguagem audiovisual. Mas não só isso, os alunos têm como meta a transformação de suas histórias em filmes, assinando as funções mais importantes dentro da equipe, como roteiristas, produtores e diretores. Como preparar os alunos, moradores de cidades pequenas do interior do país, a maioria delas sem nenhuma sala de cinema, para serem realizadores de filmes autorais, diante da enorme diversidade regional, cultural, etária e de grau de escolaridade?

Nas oficinas, as diversas aulas têm como objetivo apresentar aos alunos as principais noções sobre a linguagem audiovisual e prepará-los para as diferentes etapas

de realização de seus filmes. Já sabemos que não é objetivo das aulas formar técnicos em audiovisual, mas acompanhar os novos realizadores na escrita de seus roteiros e planos de produção e ajudá-los a se comunicarem com cada membro da equipe, fortalecendo-os como diretores de seus filmes.

Elaborei um questionário e enviei para seis professores que foram presenças frequentes nas diferentes edições: Paulo Halm (roteiro e direção – ficção), Eduardo Valente e Luelane Correa (roteiro e direção - documentário); Beth Formaggini (produção e pesquisa); Ana Paula Cardoso (direção de arte) e Alex Araripe (direção de fotografia). Alguns responderam por escrito, outros preferiram mandar seus relatos em mensagens de áudio. Além de apresentarem o conteúdo compartilhado durante as aulas, os professores relataram também a forma como foram tocados pela experiência.

Os professores de Direção e Roteiro atuavam como tutores/orientadores, acompanhando todo o processo ao longo das diferentes disciplinas, de forma a garantir um cuidado o mais individualizado possível.

Luelane conta que as suas aulas eram divididas entre: apresentação das histórias dos alunos, introdução à linguagem audiovisual, exibição e análise de trechos de filmes, exercícios de técnicas de roteiro e rodas de conversas para compartilhamento dos processos.

Exemplifico a teoria mostrando filmes. Procuo ainda colocá-los em contato com outras linguagens, outros modos de fazer audiovisual, fora dos parâmetros da teledramaturgia, da publicidade, do cinema hegemônico. Dessa forma, eu procurava demonstrar inúmeras possibilidades de expressão por meio de imagens e sons e reiterar a perspectiva de que os alunos fossem sujeitos de suas próprias narrativas.

Nesse trecho em destaque, ela toca nas questões que são a base de todas as disciplinas: construir modos de pensar através de imagens e sons, considerando o fato de que os alunos, eles mesmos, são os sujeitos da narrativa, autores de suas próprias histórias.

Paulo Halm destaca que seria ilusório imaginar ser possível fazer um curso de dramaturgia audiovisual, tal qual ele fazia em suas aulas na universidade ou nos cursos técnicos, em tão pouco tempo. Portanto, o objetivo das aulas de roteiro e do acompanhamento dos alunos era no sentido de que pudessem transpor os seus textos literários, crônicas e relatos para a narrativa audiovisual, da forma mais autoral possível. Por outro lado, os roteiros deveriam ser simples, claros e objetivos para que pudessem

comunicar as suas intenções para o resto da equipe, fazendo-os caber nos parâmetros de orçamento e duração (até 15 minutos). O roteiro deve organizar financeiramente uma ideia e viabilizar a narrativa através de soluções dramáticas que se adequem às condições orçamentárias, “preservando a riqueza e a diferença que fizeram com que as histórias fossem selecionadas.” Paulo lembra que participou de todas as edições do RB, e que embora tivesse sido difícil conciliar a sua agenda de diretor de cinema e autor de novelas da Rede Globo, sempre priorizou a sua participação no projeto:

Eu não sei exatamente se eu contribuí com a realização dos filmes que foram feitos, mas com certeza as turmas contribuíram muito com a minha formação e com a forma de ver o meu trabalho dali em diante. Na pureza, nada ingênua dos alunos, tinha uma grandeza e uma lição que enriqueceram o meu trabalho, na forma de fazer os meus filmes e roteiros.

Para falar do que mais o marcou da experiência no RB, Eduardo Valente destacou a memória de um aluno do interior de Minas Gerais, que contou que depois de trabalhar por muitos anos como garçom fora de sua cidade natal, precisou voltar para cuidar da bodega da família, por conta da morte do pai. Ao narrar o que mais o tinha impactado durante as aulas no Rio de Janeiro, ele destacou que a experiência “tinha feito ele voltar a sonhar.” Ao olhar para trás, percebeu que até ali só tinha cuidado da vida prática: trabalhar e ganhar dinheiro. Valente completou: “ele relatou não exatamente o sonho de ser cineasta, mas a oportunidade de voltar a sonhar de uma forma geral. Enquanto os alunos recebiam oficinas sobre audiovisual, eu estava recebendo uma oficina sobre o Brasil. Um Brasil profundo, do sertão do nordeste ao interior do Rio Grande do Sul e todas as regiões misturadas.” Depois de sua primeira participação como professor no projeto, Valente publicou o artigo *Utopia no Cinema*, na Revista Cinética, de onde destaco:

O que havia em jogo na minha frente era muito mais que uma admiração tola entre interior e cidade grande: o que havia era a clareza de um coletivo acostumado a receber prontas, vindas de pessoas tão ignorantes quanto eu, todas as imagens que consomem sobre o mundo (via TV e DVDs, principalmente, já que a maioria quase total dos seus municípios não tem mais cinema) – e que tinham ali a sua chance de falarem por si mesmas em termos de imagens e sons. (VALENTE, 2007, p.12)

O principal objetivo das aulas de Pesquisa e Produção, ministradas por Beth Formaggini para a turma de documentário, era orientar os alunos para que pudessem desenvolver os seus filmes desde a pesquisa até a elaboração de um plano de trabalho. Isso incluía: refletir sobre questões éticas e estéticas no documentário; debater sobre a escolha do assunto a ser tratado, incentivando cada aluno a verbalizar as suas ideias para o grupo; demonstrar (através da exibição de documentários diversos) múltiplos formatos possíveis; identificar as fontes de pesquisa; diferenciar diferentes formas de pesquisa (de texto, de imagens, de locação e de personagens); orientar sobre permutas, autorizações e licenciamentos e, finalmente, ajudar na elaboração de planos de trabalho, incluindo orçamento, plano de gravação e ordem do dia. Beth completa:

A seleção das histórias muito bem distribuídas entre as regiões do Brasil, conta com uma diversidade de seres humanos desejantes de cultura e informação que para além de aprender a fazer filmes, tem um curso de cidadania, de como articular parcerias na sua comunidade. Muitos se desenvolvem como realizadores como André e Morotó⁵, outros como seres humanos e como agentes em suas comunidades.

Ana Paula Cardoso foi responsável pelas aulas de direção de arte. Ela conta que as orientações da coordenação sempre foram no sentido de perceber cada projeto como próprio e original. E, sendo assim, criar a possibilidade para que cada história pudesse existir como expressão audiovisual. O tempo das aulas era dividido entre a leitura e discussão dos roteiros em grupo; pesquisa de referências visuais que dialogassem com “os desejos de imagem” e o início de um projeto de arte abrangendo as referências, paletas de cor, entre outros elementos que surgissem como ideia.

O que mais desejávamos era o apaixonamento de cada um pela experiência de poder ver cada história compreendida sob um outro

⁵ André da Costa Pinto, de Barra de São Miguel – PB, participou como aluno do RB II (2006), quando realizou o curta *A Encomenda do Bicho Medonho*. Dirigiu e roteirizou o premiado curta *Amanda e Monick*, e os longas *Tudo que Deus Criou* e *O Tempo Feliz que Passou*. Mais recentemente, dirigiu o documentário de longa-metragem *Madame*.

Eduardo Morotó de Frei Miguelinho-PE, participou como aluno do RB II (2006) quando realizou o seu primeiro curta de ficção *Agrete Adentro*. Já roteirizou e dirigiu outros cinco curtas-metragens, acumulando mais de 80 prêmios em festivais nacionais e internacionais (Festival de Curtas de São Paulo, Festival do Rio, Mostra de cinema de Tiradentes, Festival de Brasília e Festival Biarritz). Em 2021 lança o seu primeiro longa-metragem, *A MORTE HABITA À NOITE*, cuja estreia mundial será no 49º Festival Internacional de Cinema de Rotterdam.

olhar; um olhar particular, no qual pudessem expressar suas memórias e essências na forma de imagem criada por eles. Muitas vezes fomos surpreendidos com abordagens sutis e sensíveis, fabulares e inventivas sempre inundadas de afeto e orgulho.

Sobre as aulas de fotografia, Alex Araripe conta que, nas primeiras edições, se preocupava em ter um planejamento fechado. Apresentava os conceitos de fotografia e iluminação com um peso teórico mais abrangente e muitas vezes a parte prática e a discussão dos projetos ficava comprometida no cronograma. Nas últimas oficinas inverteu o processo, trabalhando projeto a projeto, deixando a apresentação das questões técnicas surgirem a partir das necessidades de cada roteiro. “Funcionou bem melhor.”

Nos anos em que participei como professora de edição de documentário (do RB II ao RB VI), o modo como organizei o conteúdo variou a cada nova experiência. Do ponto de vista dos equipamentos, a edição não-linear já era uma realidade desde 2006, mas as gravações que antes eram feitas em fitas digitais, passaram a ser realizadas através de cartões de memória e, a cada ano, novos formatos de vídeo foram surgindo. Eu demorei a entender a melhor forma de usar o curto tempo disponível para essa disciplina, que não tinha como objetivo ensinar a operação de um software de edição, mas apresentar aos alunos a função da edição na linha de produção de seus filmes. Mudei frequentemente a dinâmica das aulas, mas mantive a ideia de iniciar por uma breve história do cinema, que começou com planos fixos e únicos e que à medida em que surgiu a possibilidade de mudar o ponto de vista da câmera em relação aos objetos, foi criando a sintaxe da linguagem narrativa clássica. Ou seja, o surgimento da montagem/edição é o ponto de partida para a linguagem que se tornou hegemônica. Olhar para o mundo e pensá-lo a partir de planos (imagéticos e sonoros), para que cada um pudesse criar nos seus filmes o melhor modo de usá-los. Lembro que saí da última aula, em 2017, com a sensação de que ainda não tinha chegado no modelo ideal de oficina. Desde então nunca deixei de pensar em novos roteiros de aulas, desejo que espero ainda possa ser realizado, malgrado a trágica situação em que se encontram, ainda em 2021, as políticas culturais do país, que comprometem a manutenção de projetos como o RB.

Não havia nas oficinas uma ementa a ser seguida.⁶ Cabia a cada colaborador criar a melhor forma de preparar os alunos para a produção dos seus filmes, para que fossem capazes de pensar as suas histórias através de imagens, sons, personagens e locações, dentro dos limites de prazo e orçamento do projeto. O cuidado individualizado com cada aluno nunca se opôs à construção de uma grupalidade, ao contrário. Compartilhar o processo de cada um, em roda, era prática constante. Nas rodas, alunos e professores tinham a oportunidade de conhecer as histórias de tantos brasis, compartilhar processos de criação e “sonhar juntos desejos de imagem.” Essa dimensão de aprendizagem de mão-dupla é sempre lembrada nos depoimentos dos muitos professores e colaboradores que já passaram pelo RB.

Fora das salas de aula, havia uma intensa convivência no hotel (onde os alunos e a equipe do IMA ficavam hospedados) e nos diversos passeios pela cidade. Todas as noites eram programadas sessões de cinema que aconteciam em uma sala do hotel, que funcionava como um espaço comum compartilhado. Ali era possível assistir aos filmes na íntegra e participar de debates após as sessões. Aos poucos, os alunos iam identificando na diversidade dos filmes assistidos novas referências para os seus roteiros, cujo processo de escrita se mantinha aceso ao longo dos dias.

A vinda para o Rio de Janeiro, que para muitos significou a primeira viagem de avião, a primeira visita a uma cidade grande, a primeira vez numa sala de cinema, se constituía no território ampliado das oficinas. O patrocínio da Petrobras possibilitou aos alunos das diversas edições convites para espetáculos que aconteciam no Teatro Municipal, Teatro Rival, entre outros espaços culturais importantes da cidade. Apresentações do Grupo Corpo, peças de teatro, shows musicais, rodas de choro etc. fizeram parte dessa programação informal, mas não menos importante. Eventos que reuniam alunos, professores e colaboradores e que se tornaram espaços de troca e de estreitamento de laços. Dessa forma, questões e dúvidas que podiam não aparecer durante as aulas, surgiam em conversas informais. O clima de cumplicidade, amizade,

⁶ Alguns professores prepararam apostilas com um resumo do conteúdo das aulas. Esse material didático, que variava em função dos colaboradores de cada edição, era organizado e distribuído para os alunos, junto com um guia de produção produzido pelo IMA, com o passo a passo de tudo o que aconteceria depois das oficinas.

colaboração e interesse encontrava terreno fértil nas mesas de bar, como as do tradicional Amarelinho, no Centro da cidade.

Em relação ao processo de gravação e edição dos filmes, o modelo de contratação das equipes sofreu mudanças fundamentais que, ao longo dos anos, tiveram impacto nos processos de realização e na qualidade técnica e artística dos curtas. Nas primeiras edições, havia a intenção de aproximar os alunos do mercado audiovisual de suas regiões. A equipe do IMA fazia uma pesquisa entre as produtoras locais para identificar (e contratar) aquelas que estivessem mais próximas das cidades dos alunos e que melhor atendessem aos critérios do projeto. Esse modelo acabou gerando resultados desiguais, tanto na qualidade técnica e artística dos filmes, quanto na qualidade das relações entre alunos e equipes, ou seja, dos processos de produção. Por conta disso, a partir do RB V, o critério para a contratação das equipes deixou de priorizar a aproximação com as produtoras locais e passou a incluir professores do projeto, como forma de estender os processos de formação aos sets de gravação e ilhas de edição. Encontrar o melhor equilíbrio entre apoiar os novos diretores, sugerindo soluções e respeitando as suas escolhas, de modo a garantir a sua autoria, passou a ser um desafio que, na maioria dos casos, rendeu bons resultados. Essa estratégia acabou sendo totalmente contemplada em 2017, com a contratação de duas equipes que se dividiram na gravação e edição dos 15 filmes do RB VI. Sobre a mudança na forma de compor as equipes, Beatriz Lindenberg, coordenadora do RB, explica:

Nos primeiros anos do projeto, a etapa de formação estava focada nas oficinas audiovisuais durante os 15 dias de imersão, no Rio de Janeiro. Com o tempo, a percepção do potencial de formação do projeto foi ampliada para as etapas de produção e difusão dos filmes nas cidades, resultando em processos de formação muito mais completos, abrangentes e inclusivos, trazendo também os moradores das comunidades envolvidos para o centro da experiência de iniciação audiovisual. (Beatriz, por e-mail, 16/08/21)

O modo de fazer do RB vem se produzindo como uma pedagogia que se modifica na medida em que acumula experiências, sejam elas exitosas ou não. Há um sentido de aprendizado compartilhado comum a todos os atores, sejam eles alunos, professores, coordenadores ou profissionais do audiovisual, que tem de um lado o cinema, do outro os brasis. De um lado o mundo, do outro a invenção de mundos. O autores do Fórum Nicarágua nos ajudam a pensar:

A pedagogia se distancia assim da ideia de uma ordem de transmissão – de um *saber fazer* ou *saber ser* – e se aproxima de um emaranhado produtor de realidade, em que sujeitos e instituições, em suas relações com essa multiplicidade de atores não-humanos, reconfiguram e tensionam suas inscrições no mundo, redesenhando o próprio mundo.

Esse emaranhado produtor de realidade constituído por uma multiplicidade de elementos heterogêneos (oficinas, alunos, professores, sotaques, equipamentos, rodas de conversa, histórias reais e inventadas, passeios pela cidade do Rio de Janeiro, mergulhos na praia, espetáculos de música, teatro, dança, conversas em mesas de bar etc), forma uma rede de conexões que produz não só conhecimento, mas processos de subjetivação, que tem como efeito a produção de desejo. Como aponta Guattari “a subjetividade não se situa no campo individual, seu campo é o de todos os processos de produção social e material“ (Guattari e Rolnik, 1986)

1.3 REVELAÇÃO / INVENÇÃO

A cada edição do RB é lançado um catálogo com textos de apresentação, informações sobre as oficinas e sobre os professores, um pequeno perfil dos alunos e as sinopses dos filmes. O catálogo do RB I traz um texto de apresentação escrito pelo então ministro da cultura Gilberto Gil, que comenta o nome do projeto de forma muito inspirada:

O nome deste programa não poderia ser mais adequado. É significativo. Ao incorporar a palavra "revelação", remete a um dos textos fundamentais da Bíblia, marco do repertório cultural da humanidade. A revelação bíblica, associada à gênese, representa um dos movimentos vitais da cultura e, portanto, dos seres humanos. Refiro-me ao ato (ou ao efeito) de fazer-se ver e de fazer-se compreender, ao mesmo tempo em que se é visto, e compreendido (...) Trata-se portanto, da ação de se fazer ver como se é, ou como se gostaria de ser; de apresentar-se e de apresentar aos demais, os valores, os signos, as contradições, as singularidades com os quais e as quais se vive, se sente e se relaciona. (...) Assim é o programa: uma oportunidade de revelação da pluralidade dos que raramente têm oportunidades. (...) Um processo de gênese de novos e outros brasis, a partir da interação dos brasis de quem vê e dos brasis de quem se faz ver. Brasis que são o próprio Brasil (GIL, 2004)

Quando li os textos do catálogo da primeira edição do RB, logo no início do meu processo de escrita da dissertação, a ideia de revelação me inquietou. Talvez porque, num primeiro momento, revelar me remetia à ideia de representar. Ou ainda, o

ato de iluminar algo pré existente, aguardando apenas um feixe de luz para aparecer. Sendo assim, a noção de revelação não se parecia com a maneira como eu percebia os processos dos alunos ao longo das diferentes etapas do RB, passando pela realização de seus filmes. Quando Gil associa a noção de revelação ao seu sentido bíblico: *gênese* (ETIM gr. *gênesis, eōs* 'força produtora, princípio, fonte de vida, geração, criação, origem, nascimento', entendo que a minha inquietação perde o sentido. Para Gil, revelar é fazer nascer, criar, dar origem. É fazer-se ver e fazer-se compreender, mas também a ação de apresentar-se aos demais como se é, ou como se gostaria de ser. Revelar, portanto, não é representar algo que já existe. Revelar é criar um modo pelo qual se quer ser e ser visto. Dessa forma, Gil pensa os filmes como dispositivos de invenção, que no conjunto revelam a pluralidade do Brasil, um país que vai se inventando em sua multiplicidade nessa interação que territórios, histórias e memórias fazem com os sons e as imagens produzidos. Sobre a noção de invenção, Virgínia Kastrup nos ajuda a pensar:

A invenção não opera sob o signo da iluminação súbita, da instantaneidade. A invenção implica uma duração, um trabalho com restos ... ela é uma prática de tateio, de experimentação. (...) O resultado é necessariamente imprevisível. Ela não se faz contra a memória, mas com a memória, como indica a raiz comum "invenção" "inventário" (...) Não é a reserva particular de um sujeito, nem se confunde com o mundo dos objetos. Ela é a condição mesma dos sujeitos e dos objetos. (Kastrup, p.27,1999)

Para inventar é preciso um trabalho no tempo, a partir de rastros e resíduos da memória de cada um e de todos. Inventar vem do latim *invenire*, que significa encontrar relíquias ou restos arqueológicos (Stengers, 1983). A invenção se dá ali no encontro entre a tradição e o presente. A invenção não é obra de um sujeito. *INVENTIO* é o modo de composição por excelência, que nada tem a ver com "criar", mas com coletar, juntar, listar, elencar, bem mesmo como a ideia de inventariar. Os processos subjetivos são transindividuais: envolvem o eu, o outro, os objetos, a técnica, a política, o mundo. Inventar é algo que se realiza no tempo, com o tempo, e sobre o qual não se pode prever o resultado. Diferente da criatividade, a invenção não é um processo de solução de problemas, ela envolve a experiência de problematização. Inventar um objeto é, ao mesmo tempo, um processo de auto invenção. A invenção de si é, ao mesmo tempo, invenção de mundo (Kastrup, 2007).

Nos filmes, o mundo não está separado de um desejo de mundo. O cinema é transformação contínua do que há (Migliorin, p.35, 2015). Ou como nos lembra Gil, citado acima, os filmes do RB são resultado de um processo “de gênese de novos e outros brasis, a partir da interação dos brasis de quem vê e dos brasis de quem se faz ver. Brasis que são o próprio Brasil.” Os filmes do RB podem ser ficções ou documentários. Independentemente da linguagem escolhida, eles são resultado de um processo de invenção, que acontece no encontro de diversos atores humanos e não humanos e das escolhas, desvios e acontecimentos que vão surgindo no caminho.

2. DEMOCRACIA CULTURAL – Uma breve análise sobre as políticas culturais que resultaram no projeto Revelando os Brasis

2.1 Éramos felizes e sabíamos

Em 2004, foi criado o Programa Cultura Viva, com uma série de projetos que visavam a democratização do acesso à cultura. À frente da SAV estava Orlando Senna, que gestou projetos de regionalização e democratização audiovisual articulando os elos do processo produtivo: criação, produção, distribuição, fruição, preservação e formação. Como parte das ações da SAV, foi lançado o “Programa Brasileiro de Cinema e Audiovisual: Brasil um país de todas as telas”, além de editais de fomento voltados para os profissionais da área como o *DocTV* e novos projetos como o *Nós na Tela*, *Olhar Brasil* e o **Revelando os Brasis**.

Em seu discurso de posse como Ministro da Cultura, em Janeiro de 2003, Gilberto Gil expressou aquilo que viria a ser um das marcas simbólicas de sua gestão: fazer um *Do-In* antropológico no país. Nesse trecho, Gil apresentou o tipo de política cultural que pretendia implantar:

Não cabe ao Estado fazer cultura, a não ser num sentido muito específico e inevitável. No sentido de que formular políticas públicas para a cultura é, também, produzir cultura.(...)No sentido de que toda política cultural não pode deixar nunca de expressar aspectos essenciais da cultura desse mesmo povo. Mas, também, no sentido de que é preciso intervir não segundo a cartilha do velho modelo estatizante, mas para clarear caminhos, abrir clareiras, estimular, abrigar. Para fazer uma espécie de "do-in" antropológico, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país. Enfim, para avivar o velho e atizar o novo. Porque a cultura brasileira não pode ser pensada fora desse jogo, dessa dialética permanente entre a tradição e a invenção, numa encruzilhada de matrizes milenares e informações e tecnologias de ponta. (Gil, discurso de posse, 2003)

Gil aposta numa política de Estado que faz cultura na medida em que é capaz de abrir clareiras, “massageando” e fazendo circular aquilo que, no corpo cultural do país, está momentaneamente esquecido. Na concepção de Gil, quem faz a cultura é o povo, cabendo ao gestor público intervir para viabilizar a sua produção e garantir a sua

circulação. Na encruzilhada entre tradição e invenção, Gil apostou no caminho dos dispositivos digitais e nas conexões em rede.

O programa Cultura Viva tinha como objetivo “garantir e ampliar o acesso da população brasileira aos meios de produção, circulação e fruição cultural a partir do Ministério da Cultura (MinC), em colaboração com os governos estaduais e municipais e outras instituições, como escolas e universidades.”⁷ (site - Ciberkulturaviva.org). O programa tinha como base de apoio os Pontos de Cultura, que eram grupos ou coletivos que desenvolviam atividades nas mais diversas linguagens artísticas e segmentos da cultura de base comunitária. Os Pontos de Cultura englobavam uma ampla diversidade de projetos que iam da cultura urbana da juventude até grupos tradicionais, indígenas e de matriz africana. De acordo com o *do-in* antropológico de Gil, não se tratava de fomentar novos projetos, mas sim de reconhecer e valorizar projetos já existentes “tendo em conta que a cultura é vista como processo, não como produto, não se cria um Ponto de Cultura, e sim se potencializa. O governo incentiva iniciativas culturais da sociedade civil já existentes, por meio de convênios firmados após a realização de editais. “ (site - Ciberkulturaviva.org).

Estamos falando de um momento no qual as políticas públicas fazem um movimento para fora do *mainstream* e passam a valorizar os processos criativos e as expressões culturais de fora do eixo RJ-SP. E isso acontece quando os recursos tecnológicos de gravação e difusão de som e imagem se tornam mais baratos e acessíveis. Câmeras digitais, computadores pessoais e a expansão da internet potencializam as conexões em rede. Nesse sentido, a enorme diversidade das atividades dos Pontos de Cultura guarda dois pontos em comum: uma gestão compartilhada e a presença de um estúdio digital de multimídia, como exemplifica Eliane Costa:⁸

⁷ ciberkulturaviva.org/brasil/ IberCultura Viva é um programa de cooperação técnica e financeira entre governos. Criado para fortalecer as políticas culturais de base comunitária dos países ibero-americanos, busca apoiar tanto as iniciativas governamentais dos países membros como as desenvolvidas por organizações culturais comunitárias e povos originários em seus territórios. Estes apoios se realizam por meio de convocatórias públicas.

⁸ Eliane Costa é pesquisadora, consultora, professora e palestrante nos campos da Gestão Cultural, das Políticas Culturais, da Cultura Digital e da Economia Criativa. Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais pela Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, instituição onde coordena o MBA de Gestão e Produção Cultural. Doutora pelo programa de História das Ciências e das Técnicas & Epistemologias da UFRJ, com pesquisa sobre redes culturais periféricas, território e ciberespaço. De 2003 a 2012, foi Gerente de Patrocínios da Petrobras, responsável pela gestão da política cultural da empresa que é a maior incentivadora das artes e da cultura no país. (dados do site <http://elianecosta.com.br/>)

Composto de microcomputadores conectados à internet e utilizando software livre, e de recursos para edição de áudio e imagem, câmera fotográfica, filmadora e equipamento de som, o estúdio viabiliza, tanto a produção de conteúdos digitais como vídeos, fotografias, músicas, documentários, blogs, sites, e programas para rádios e TVs digitais comunitárias, quanto a difusão dessa produção na rede. O estúdio digital de produção audiovisual nos Pontos de Cultura provê, portanto, as ferramentas para que estes possam desenvolver a missão a eles atribuída pelo MinC: “desesconder o Brasil, reconhecer e reverenciar a cultura viva de seu povo.” (COSTA, 2011)

Essa especial atenção das ações do MinC em relação aos dispositivos digitais e às conexões em rede, tendo como objetivo final “desesconder o Brasil”, está amplamente descrita no livro *Jangada Digital*, desdobramento da pesquisa que Eliane Costa desenvolveu em seu mestrado⁹. Costa foi gerente de patrocínio cultural da Petrobras no período em que Gil esteve à frente do MinC. O Programa Petrobras Cultural foi o maior patrocinador da cultura brasileira entre 2003 e 2010, por conta disso formou-se entre eles uma potente e produtiva parceria, cujo eixo norteador partia de uma concepção da cultura em três dimensões, defendida por Gil, conforme Costa descreve:

(...) a dimensão simbólica, traduzida nos valores, crenças e práticas que caracterizam a expressão humana; a cidadã, que parte do princípio de que os direitos culturais estão incluídos no âmbito dos direitos humanos e, como tal, devem ser considerados como base na concepção das políticas culturais; e a econômica, que compreende que a cultura é um elemento estratégico e dinâmico na economia dos países, gerando trabalho e riqueza em um ambiente que, crescentemente, valoriza a informação, a criatividade e o conhecimento. (COSTA, 2011)

A afirmação dos direitos culturais, como base das políticas públicas, engloba o direito ao consumo e à fruição, mas também à criação e à produção de bens culturais. O direito à cultura passa a ser considerado um direito básico assim como o direito à educação e à saúde. Os direitos culturais integram o Artigo 27 da Declaração dos

⁹ *Jangada Digital* é um desdobramento da dissertação “Com quantos gigabytes se faz uma jangada, um barco que veleje : o Ministério da Cultura, na gestão Gilberto Gil, diante do cenário das redes e tecnologias digitais”, defendida por Eliane Costa no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais - FGV. Orientadora: Mariana Cavalcanti. - 2011

Direitos Humanos “[...] toda pessoa tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do processo científico e de seus benefícios [...]”. O Relatório de Desenvolvimento Humano da ONU, em 2004, destacou o tema da liberdade cultural, comparando sua importância à da democracia e à das oportunidades econômicas, e ressaltando que a liberdade de escolher uma identidade cultural, e de exercê-la sem discriminações ou desvantagens, é parte vital do desenvolvimento humano. (COSTA, 2011)

Em 2004, Orlando Senna foi convidado por Gilberto Gil para ser o titular da Secretaria do Audiovisual¹⁰ (SAV) e foi ele o principal articulador do grupo que criou o Revelando os Brasis. Além de Senna e de representantes da SAV, participaram dessa criação o IMA e o Centro Técnico do Audiovisual (CTAV)¹¹. Longos e acalorados debates foram traçando o formato do projeto, que desde a sua primeira edição vem sendo coordenado por Beatriz Lindenberg, diretora do IMA. Beatriz lembra que o objetivo central do RB não era formar cineastas, revelar talentos ou desenvolver pólos de produção espalhados pelo Brasil, mas "promover o contato com a linguagem, democratizar o acesso e oferecer a possibilidade, a qualquer brasileiro, de contar histórias por meio do audiovisual." (Beatriz, por e-mail, 31/07/2019).

O RB foi lançado no dia 11 de agosto de 2004, na cidade de Milagres, na Bahia, localizada a 232 km de Salvador. Milagres, cidade de 13 mil habitantes, foi escolhida para sediar o lançamento do projeto por ter sido locação de filmes como: *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964), *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1968) e *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), entre outros. Durante o lançamento, esses filmes foram exibidos ao ar livre, numa área de eventos da cidade. A maioria dos moradores nunca lhes tinha assistido, embora muitos deles tenham participado dessas produções como figurantes ou como integrantes das equipes técnicas. Beatriz lembra

¹⁰ A Secretaria do Audiovisual (SAV) foi criada pela Lei nº 8.490, de 19 de novembro de 1992. A SAV possui como competências a formação, produção inclusiva, regionalização, difusão não-comercial, democratização do acesso e preservação dos conteúdos audiovisuais brasileiros, respeitadas as diretrizes da política nacional do cinema e do audiovisual e do Plano Nacional de Cultura. (www.cultura.gov.br)

¹¹ Criado em 1985, o CTAV tem como objetivo: “Apoiar o desenvolvimento da produção cinematográfica nacional, dando prioridade ao realizador independente de filmes de curta, média e, eventualmente, longa-metragem; estimular o aprimoramento da produção de filmes de animação e curta metragem; (...) promover a implantação de medidas voltadas à formação, capacitação e aperfeiçoamento de pessoal técnico necessário à atividade cinematográfica; (...) atuar como órgão difusor de tecnologia cinematográfica para núcleos regionais de produção e apoiar o surgimento deles.” (www.ctav.gov.br)

que "atores como Paulo César Pereio, Maria Gladys, Joel Barcelos e Odete Lara estiveram presentes, assim como Gil, que fez o papel de ministro e depois começou a cantar com os sanfoneiros locais." (Beatriz, por e-mail, em 31/07/2019).

Em sua primeira edição, o RB recebeu 417 inscrições. Foram selecionadas 40 histórias, vindas de 21 estados brasileiros de todas as regiões do Brasil. No catálogo do RB I, Orlando Senna apresentou assim o projeto:

Uma experiência de política pública que radicaliza, em todos os seus aspectos, o conceito de democracia cultural. Mergulha no país continental, mobiliza comunidades tradicionalmente excluídas das ações do governo, disponibiliza tecnologias sofisticadas, inclui pessoas longe dos centros industriais nos processos de produção e fruição audiovisuais, inicia essas pessoas no uso da linguagem mais importante do século XXI. (Catálogo RB, ano I, 2004, p.9)

Senna acreditava que o papel e o lápis estavam prestes a serem substituídos nas salas de aula pela câmera de vídeo digital. Ao viajar pelo interior do Brasil, se deu conta da disseminação das câmeras digitais sendo utilizadas para fins diversos, como o registro de festas e eventos, mas não encontrou o uso dos equipamentos para a construção de narrativas. Daí o seu desejo de criar um projeto que proporcionasse a "alfabetização em audiovisual" para os moradores dos pequenos municípios do país.

As noções de direito e democracia cultural estavam na base das políticas públicas que deram origem ao RB. Mas havia entre alguns cineastas brasileiros uma desconfiança em relação ao que poderia ser um caráter populista dessa iniciativa, junto à convicção de que o dinheiro público destinado à produção cinematográfica deveria ser usado nos projetos de profissionais experientes. Afinal, diante da frequente escassez de recursos destinados à área, por que investir em cinema amador? Mesmo internamente, na SAV, havia a preocupação de que só fossem produzidos documentários, uma vez que as ficções exigem produções mais elaboradas, podendo resultar nesse caso, em filmes de baixa qualidade. Enfim, até que os primeiros filmes ficassem prontos e que a própria comunicação do projeto encontrasse formas mais claras para elaborar os seus objetivos, o RB contou com a convicção de seu idealizador. Orlando Senna tinha muito clareza sobre as premissas da política cultural dos projetos criados pela SAV, sendo o RB um das ações mais radicais e talvez uma das mais impopulares, num primeiro momento. Senna afirmava que independentemente do resultado dos filmes produzidos pelos alunos do RB, o que realmente importava era aproximar as pessoas das pequenas cidades

brasileiras da linguagem audiovisual, cada vez mais presente no mundo contemporâneo.

Provocada pelo entusiasmo de Senna, que afirmava o RB como uma política que “radicaliza o conceito de democracia cultural”, Santos (2011) busca definir, através da concepção de diferentes autores, essa noção, para então analisar como ela estaria presente nas políticas culturais do MinC e, conseqüentemente, no RB. Em seu trabalho, ela cita a pesquisa feita pelo IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – sobre o programa Cultura Viva, realizada por Frederico Barbosa e Herton Araújo, na qual eles afirmam:

(...) que os denominadores comuns das políticas culturais realizadas pelo governo federal têm como base a garantia dos direitos culturais e a construção da democracia cultural, conceitos que, segundo os autores, estão conectados: a democracia cultural seria o “direito a acesso ou recepção de obras de arte, [...] direito à informação e formação, [...] direito à produção ou aos recursos que a propiciem [...] e direito a ter sua forma de expressão e de vida reconhecida enquanto detentora de igual dignidade e legitimidade”; por sua vez, direito cultural seria o “direito de produzir, fruir, transmitir bens e produções culturais, bem como reconhecer formas de vida” (BARBOSA; ARAÚJO, 2010, p. 15 *APUD* SANTOS, 2011, p.31)

A garantia dos direitos culturais de todos (e qualquer um), que inclua o acesso às obras de arte e bens culturais e também às condições igualitárias das formas de produção e expressão cultural, depende diretamente de um sistema democrático, visto que projetos de democracia cultural não surgem em regimes autoritários. A posição central que a cultura adquiriu no cenário político entre 2003 e 2010, resultou na necessidade de uma regulação da esfera cultural na máquina do Estado. O audiovisual foi proclamado nos discursos oficiais como setor estratégico do governo. A Agência Nacional de Cinema (Ancine), o Conselho Superior de Cinema e a Secretaria do Audiovisual eram os três órgãos governamentais que se ocupavam do audiovisual no país e todos estavam instalados no Ministério da Cultura. (SANTOS, 2011)

Ficou a cargo da SAV desenvolver projetos de audiovisual que priorizassem o caráter cultural e simbólico, através de ações voltadas para a formação e capacitação técnica. O Revelando os Brasis foi criado com o objetivo não de transformar os brasileiros em grandes produtores audiovisuais ou cineastas, mas a fim de garantir que as pessoas tenham o direito de se apropriar de uma linguagem que faz parte de seu cotidiano.

Lia Calabre analisa as duas primeiras edições do RB, buscando compreender o seu papel tanto no campo da produção audiovisual, como no da democracia cultural. Em seu artigo *Revelando os Brasis: o projeto*, publicado no caderno *Políticas Culturais em Revista-2*, ela apresenta como uma das estratégias de sua pesquisa “examinar dez dos doze objetivos específicos apresentados no Catálogo do RB, ano II”¹², dentre os quais, destaco:

“(...) estimular o interesse pelo audiovisual como instrumento para a preservação da cultura local”. Parte significativa dos vídeos produzidos resgata a história e as práticas locais. (...) A maior parte das pequenas cidades brasileiras não conta com nenhum tipo de registro de sua história ou de suas práticas culturais. As histórias locais terminam soterradas sob a história nacional que vem exaltada nos livros didáticos. Ao reconstituir o passado através das lembranças e registrar o presente através do meio audiovisual o projeto contribui para a possível criação de novas práticas de preservação cultural. (CALABRE, 2011, p.77)

Como já mencionado, o RB é dirigido para cidadãos brasileiros maiores de 18 anos, moradores de cidades de até 20 mil habitantes. Segundo o IBGE, dos 5.570 municípios brasileiros, 68,2% ou 3.670 municípios têm menos de 20 mil habitantes.¹³ Portanto, trata-se de um projeto voltado para a maioria das cidades brasileiras, que embora não expressem numericamente a maioria da população do país, é a que tem menos acesso aos bens culturais e aos meios de produção.

Mary Land da Silva foi selecionada para o RB-I (2004) e fez dessa experiência o

¹² Os 12 objetivos apresentados no catálogo são: (1) Promover oficinas de introdução às técnicas e à linguagem audiovisuais para 40 autores, dando início a um processo de formação; (2) Produzir vídeos digitais com até 15 minutos de duração a partir das histórias selecionadas em cada edição do projeto; (3) Estimular os moradores das pequenas cidades a contar suas histórias, promovendo a criação de obras que retratem seu universo simbólico; (4) Criar um acervo audiovisual nas pequenas cidades brasileiras; (5) Incentivar o surgimento de agentes multiplicadores da cultura audiovisual nas comunidades; (6) Estimular o interesse pela continuidade na formação audiovisual; (7) Estimular a utilização do audiovisual em outras instâncias da vida na comunidade: projetos educativos, ações comunitárias etc. (8) Criar um novo espaço de expressão para as populações das pequenas cidades brasileiras; (9) Valorizar a identidade local, criando momentos de auto reconhecimento; (10) Fortalecer a autoestima dos participantes e dos moradores das cidades; (11) Estimular o interesse pelo audiovisual como instrumento para a preservação da cultura local; (12) Possibilitar aos brasileiros o acesso a bens culturais que retratem a Diversidade cultural, geográfica e histórica do País.

¹³ <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/25278-ibge-divulga-as-estimativas-da-populacao-dos-municipios-para-2019>

tema de sua dissertação de mestrado¹⁴. Ela escreve que a participação no projeto foi uma mudança de rumo na vida e cita que, para além dos conhecimentos técnicos obtidos, houve um ganho cultural pelo contato que teve com outros 39 participantes “de diferentes rincões do Brasil, com os mais variados sotaques, etnias, idades e profissões“. A partir de entrevistas realizadas com todos os participantes sobre os processos de produção, desde a concepção das histórias até o circuito de exibição, ela fez algumas reflexões sobre a relação entre sujeito e objeto na realização de um filme:

Pela própria história audiovisual do nosso país os cidadãos das pequenas comunidades, pouco tinham acesso a um processo de produção nesta área e, quando isto acontece, prioritariamente estavam no papel de objetos da abordagem. Com o Revelando os Brasis, assumiram a função de sujeito do discurso e com isso herdaram a responsabilidade de apropriação da imagem, da fala e de sua própria cultura gerando uma dúvida comum em quase todos os participantes: “*E agora, o que fazer com tudo isso?* “ (Silva, 2009, p.3)

As pesquisas realizadas sobre as primeiras edições do RB (CALABRE, 2011; SANTOS, 2012; SILVA, 2013; GAMA, 2014) se debruçam sobre os temas da democracia, direito e diversidade cultural, noções que formam o eixo norteador das políticas públicas da gestão de Gilberto Gil no MinC. Elas trazem um conjunto de informações que nos ajudam a entender o alcance do projeto e a realidade da produção e do consumo de produtos culturais no interior do país, no início dos anos 2000. Dados sobre o perfil dos selecionados (idade, escolaridade); a condição dos aparelhos de cultura nos municípios contemplados; o acesso dos moradores das pequenas cidades aos conteúdos audiovisuais televisivos e cinematográficos nacionais e estrangeiros; a continuidade das ações na área do audiovisual (ou em outros campos da cultura) depois da participação dos alunos e comunidades no projeto; além de informações sobre o envolvimento das comunidades nas gravações, sobre as categorias temáticas das histórias dos filmes etc. Trata-se de um conjunto valioso de informações que nos ajudam a entender que a forma como se faz a gestão da cultura de um país é também o

¹⁴ Revelando os Brasis: o objeto assumindo o papel do sujeito em um projeto de inclusão audiovisual - Mary Land de Brito Silva. Dissertação defendida no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas- Unicamp 2009.

retrato de um projeto de país. A pergunta formulada por Mary Land, que ecoa a de seus colegas do RB-I e, por que não dizer, a de todos nós “*E agora, o que fazer com tudo isso?*”, talvez não possa ser respondida na sua totalidade. Os efeitos decorrentes de projetos como esse são inúmeros e variados, passam por indivíduos e comunidades, podem gerar ganhos individuais e/ou coletivos, resultam de processos que podem ser objetivos, quantificáveis ou subjetivos, expressos por exemplo na formação de um olhar criativo e crítico para o mundo. A questão colocada nos provoca a pensar e as diferentes pesquisas nos dão pistas.

2.2. Os modelos de patrocínio e a aproximação com o Programa Petrobras Cultural

Desde sua primeira edição o RB teve diferentes modelos de patrocínio. No início estabeleceu-se um convênio entre a SAV e o IMA, com recursos do Fundo Nacional de Cultura¹⁵ (FNC). Ao final da primeira edição do RB, quando os filmes ficaram prontos, ainda não havia sido criado o Circuito de Exibição. Beatriz Lindenberg conta que quando a coordenação se viu diante dos primeiros 40 curtas realizados, logo entendeu que o projeto não podia acabar ali, era preciso fazer com que os filmes circulassem.

Em 2006, o Programa Petrobras Cultural organizou um evento para o lançamento nacional dos editais, no Rio de Janeiro. Beatriz participou desse evento, que representava o início de uma era da política cultural do país, mais democrática e com mais recursos.

Me lembro do enorme auditório lotado, num evento pela manhã, um brunch. Presenças ilustres da cultura e muitos, muitos artistas e produtores culturais de todos os cantos. Evento aberto ao público. Falas estimulantes. Acho que havia um microfone aberto para a plateia falar também. Enfim, a inauguração de outro clima, outra postura, outro olhar do país para a sua cultura. (Beatriz, por whatsapp, 15/11/20)

¹⁵ O Fundo Nacional da Cultura (FNC) é um fundo de promoção da cultura no Brasil, que foi criado pela Lei 8.313/1991, a [Lei Rouanet](#). O FNC deve garantir a oferta de apoios financeiros em linhas de incentivo que se comprometam com a descentralização regional, setorial e estética, abarcando as mais variadas expressões culturais brasileiras, potencializando toda a rede produtiva e promovendo a liberdade de criação.

Foi no *brunch*, que aconteceu durante o evento, que Beatriz “tomou coragem”, se aproximou de Eliane e se apresentou como produtora capixaba. Falou brevemente sobre os projetos do IMA que, na época, eram o Vitória Cine Vídeo, o Projeto Animação e o Revelando os Brasis. Beatriz conta que “*estimulada pela simpatia da Eliane*”, mencionou a ideia de montar cinemas nas ruas e praças das cidades para o lançamento dos filmes do RB, em seus locais de origem. “*Sonhava também em levar as sessões para espaços públicos nas capitais dos estados e compilar os curtas em DVD para a circulação das obras e divulgação do projeto*”. Eliane sugeriu que Beatriz escrevesse o projeto do Circuito de Exibição e entrasse em contato com ela, assim que possível. “*E foi assim, de forma vibrante e descomplicada, que o Circuito de Exibição e as caixas de DVDs passaram a fazer parte indispensável do Revelando os Brasis*”. (Beatriz, 2020)

Dessa forma, as três primeiras edições do RB foram viabilizadas através do convênio entre FNC /SAV/ MinC, que financiou as etapas de formação e produção, além do patrocínio da Petrobras Cultural, que bancou a etapa de circulação dos filmes. A partir da quarta edição, o projeto foi integralmente viabilizado pela Petrobras, através da Lei de Incentivo à Cultura, a Lei Rouanet.

Desde que comecei essa pesquisa, eu planejava entrevistar a Eliane Costa, essa gestora que teve papel fundamental no período mais efervescente da história cultural recente do país. A essa altura, eu já tinha visto Eliane em cima do carro de som do Escravos da Mauá, tradicional bloco de carnaval carioca, fundado por ela e por outras pessoas de sua família. Em Março de 2020, propus uma conversa com ela, explicando o tema da minha pesquisa. Eliane aceitou prontamente e se declarou uma “*apaixonada pelo Revelando*”.

Eliane, que é formada em Análise de Sistemas, já era funcionária concursada da Petrobras há 15 anos quando assumiu a Gerência de Patrocínio Cultural, em novembro de 2003. Antes disso, desde 2001, havia na Petrobras quatro seleções públicas nas áreas de Memória da Música, Produção de Curta Metragem, Artes Visuais e Artes Cênicas. Nessa época, a verba total disponível era de 10 milhões de reais, sendo 2,5 milhões para cada área. A partir de 2003, o Programa Petrobras Cultural passou a contar com o montante de 60 milhões de reais. Essa mudança na escala de 10 para 60 milhões é mais uma evidência dessa nova forma de valorizar e fazer a gestão da cultura no país.

Eliane conta que, durante a sua gestão, a seleção dos projetos passou a ser dividida em três segmentos: (1) Edital Público, que visava a diversidade regional e étnica; (2) Projetos de Continuidade, de interesse institucional – como a necessidade de fortalecer a marca Petrobras em alguma região, como aconteceu com o restauro da Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte, por exemplo; e Projetos de Continuidade que garantissem a associação prolongada da marca Petrobras, como nos casos do Grupo Corpo, Grupo Galpão, Orquestra Petrobras Sinfônica, entre outros; (3) Projetos de Oportunidade, que nas palavras de Eliane “*era uma espécie de interesse institucional, mas no meu nível de decisão*”. Foi justamente através desse segmento que o RB passou a ser patrocinado pela Petrobras:

Esse projeto não tem como ficar de fora ... tem tudo a ver com o programa. Eu fiquei encantada. Porque era um projeto que reunia várias das nossas diretrizes num projeto só. Era altamente estruturante, porque envolvia formação, produção, memória e circulação, além de atender à diversidade regional, étnica e de porte, que eram as premissas dos Projetos de Oportunidade. Então assim ... era um projeto sensacional. (COSTA, entrevista, março 2020).

Eliane se diz uma pessoa apaixonada, que trabalha por causas. Tem consciência do privilégio que foi ter sido gestora da área cultural da Petrobras, justamente quando Gilberto Gil, o ministro, definia os valores que pautavam as políticas culturais do país e, nessa articulação como o MinC, ter contribuído para a realização de projetos de grande e pequeno porte, nas mais diversas áreas da cultura e regiões do país. Momento histórico que ela decidiu registrar na sua dissertação de mestrado, que depois foi publicada em livro - *Jangada Digital*, porque “*do jeito que o país está hoje, as pessoas talvez nem acreditassem que um dia tudo isso aconteceu*”. Ela também se lembra da pressão que era ocupar um cargo, objeto de tanta disputa e que exigia dela habilidades sociais e *muito jogo de cintura*. E se orgulha de ter feito uma gestão compartilhada, com comissões de seleção formadas com a participação da sociedade civil, artistas, pesquisadores, críticos de todas as regiões do país e que nunca foram questionadas por sua imparcialidade e lisura.

Ao final da nossa conversa, pedi que ela me falasse sobre uma impressão pessoal, uma memória afetiva que tivesse guardado do Revelando. Poderia ser um filme, um personagem, um lugar. “*Eu tenho tanto na cabeça a questão da circulação que eu não tenho certeza se eu estive lá ou se eu imaginei essa sessão ... num campo de*

futebol, as pessoas sentadas. Eu era tão encantada com o projeto que eu não sei o que eu fiz de fato e o que eu imaginei...”. Talvez essa imagem fosse um fragmento de memória, de uma foto que ela viu ou de tantas histórias que ouviu sendo contadas ao longo dos anos. Ou ainda, talvez a memória fosse um sonho. O circuito de exibição do RB é repleto de imagens como essa, nas mais diferentes regiões do país. Parece mesmo um sonho.

3. METODOLOGIA DA PESQUISA - CARTOGRAFIA

A cartografia como metodologia foi desenvolvida em dois livros: *Pistas do Método da Cartografia* vol.1 (Passos, Kastrup, Escossia, 2009) e Vol.2 (Passos, Kastrup, Tedesco, 2014). Os autores, todos professores e alunos do Departamento de Psicologia de diferentes universidades (UFRJ, UFF, UFS, UFES, etc.), se reuniram para juntos buscarem pistas para impasses metodológicos relativos ao caráter processual da investigação, sobretudo nas pesquisas nas áreas da saúde, educação, cognição, dentre outras, em contraponto ao modelo da ciência moderna, de representação de objetos preexistentes. "Como estudar processos acompanhando movimentos? Como encontrar um método de investigação que esteja em sintonia com o caráter processual da investigação?" Uma metodologia que acompanha processos e que se interessa por movimentos é muito profícua para uma pesquisa que pretende acompanhar processos de realização cinematográfica. Embora próximas, o vocabulário das pesquisas etnográficas e das pesquisas qualitativas soava muito genéricos e insatisfatórios para esse grupo de pesquisadores. Unidos pela afinidade teórica e pelas mesmas inquietações metodológicas, eles buscaram referências no conceito de cartografia apresentado por Gilles Deleuze e Felix Guattari, na introdução do livro *Mil Platôs*, no texto sobre o Rizoma (Paris:Minuit, 1995). Há no projeto Revelando os Brasis um caráter geopolítico, que o aproxima da cartografia e seu interesse pela geografia.

Nesse texto, Deleuze e Guattari apresentam seis princípios de funcionamento do rizoma. O primeiro é o princípio de "conexão": o rizoma não tem centro ou ponto fixo de onde partem as ramificações. As conexões entre as linhas formam "nós" que modificam as próprias linhas, provocando novas conexões e/ou agenciamentos. É um princípio que se contrapõe à causalidade, ao determinismo e à previsibilidade. Vai portanto contra os pressupostos da ciência moderna de representação do objeto. O objeto desta pesquisa é um processo de formação de redes, conectando diferentes culturas e regiões do país.

O segundo princípio é o da "heterogeneidade": o rizoma não é de natureza linguística. A linguagem aparece como uma das linhas que o compõem, conectando-se com cadeias materiais, biológicas, políticas, econômicas heterogêneas, irreduzíveis a ela.

A aposta na heterogeneidade constituinte da realidade tem a ver com a ideia de uma realidade nacional plural. São brasis.

O terceiro é o princípio da "multiplicidade": o rizoma não é uma totalidade unificada, nem composto de totalidades e formas puras – sujeito, objeto, natureza. É uma multiplicidade que muda de natureza à medida que aumenta as suas conexões. Tomar o Brasil como uma realidade plural é pensá-lo não como uma unidade, mas um processo contínuo de invenção (ou revelação).

O quarto princípio é o da "ruptura a-significante": diferente de uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, formando uma regra abstrata e geral, o rizoma é feito apenas de linhas circunstanciais e históricas. O RB surge num contexto relacionado às políticas públicas culturais, à democratização dos meios de produção audiovisual, à expansão do mundo digital, entre outros fatores circunstanciais de um certo momento histórico.

O quinto é o princípio da cartografia, que aponta que o pensamento sobre o rizoma não é representacional, mas inventivo. O mapa faz parte do rizoma, “é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente”. Ele não tem começo, nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele escreve e transborda. Pensar o RB a partir do princípio do rizoma é considerar a sua força de contágio que extrapola sua dimensão inicial de política de governo para considerá-lo como política pública que se reinventa e se modifica a partir do impulso inicial, não mais dependente das políticas de governo.

O sexto é a "decalcomania": sendo o decalque uma figura da representação, ele impede o movimento de criação próprio do rizoma. É, portanto, um anti-princípio. Nesse sentido, o projeto não pode ser tomado como um protocolo a ser seguido, ou como um dispositivo a ser replicado.

A pesquisa é pensada como uma grama que cresce para todos os lados, sem distinção entre profundidade e superfície. Diferente da forma-árvore, que tem uma raiz, aqui a horizontalidade demonstra que não há algo oculto que precisa ser desvendado na pesquisa. Na pesquisa cartográfica tudo corre como vetores de forças e linhas que vão fazendo novas conexões. Não se trata de uma pesquisa histórica, mas processual, e o pesquisador não é origem, causa ou centro da pesquisa, ele faz parte do rizoma. Você não olha para o objeto como se estivesse em sobrevoo olhando à distância, mas acompanha o percurso do processo cartografado implicado/a nele.

O método da Cartografia, apresentado através de 16 pistas nos dois volumes publicados, aponta para um modo-de-fazer pesquisa que se constrói no caminhar. Um modo de fazer muito próximo de um certo tipo de cinema documentário, que parte de um roteiro de intenções sempre aberto para o fluxo de acontecimentos do/no percurso de realização. Na apresentação do primeiro volume, os autores do *Método da Cartografia* propõem uma inversão na etimologia da palavra: *metá-hódos*.

Com essa direção a pesquisa é definida por um caminho (*hódos*) predeterminado pelas metas dadas de partida. Por sua vez, a cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar o *metá-hódos* em *hódos-meta*. Essa reversão consiste numa aposta na experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude. Com isso não se abre mão do rigor, mas esse é ressignificado. O rigor do caminho, sua precisão, está mais próximo dos movimentos da vida (...) A precisão não é tomada como exatidão, mas como compromisso e interesse, como implicação na realidade, como intervenção. (Passos, Kastrup, Escossia, 2005, p. 11)

Das 16 pistas apresentadas nos dois volumes, quatro delas tem maior afinidade com o modo como pretendo desenvolver a pesquisa, embora as Pistas sejam todas muito interligadas. São elas:

- A cartografia como método de pesquisa-intervenção – desenvolvida por Eduardo Passos e Regina Benevides, discute a indissociabilidade entre o conhecimento e a transformação, tanto da realidade quanto do pesquisador. O próprio percurso da investigação produz efeitos sobre o objeto, o pesquisador e o mundo. "Já não nos contentamos com a mera representação do objeto, quando apostamos que todo conhecimento é uma transformação da realidade, o processo de pesquisar ganha uma complexidade que nos obriga a forçar os limites de nossos procedimentos metodológicos" (Passos, Benevides, 2009. p.30).

- Cartografar é acompanhar processos – desenvolvida por Laura Pozzana e Virgínia Kastrup - entende que para pesquisar objetos processuais é preciso uma pesquisa processual, que deve manter esse caráter em todas as etapas: na coleta, na análise, na discussão dos dados e na escrita dos textos. O acompanhamento de tais processos depende de uma atitude do pesquisador e não está garantido de antemão. O acompanhamento de processos exige a produção coletiva do conhecimento. A produção de dados é processual, assim como a sua análise.

- Cartografar é traçar um plano comum – desenvolvida por Virgínia Kastrup e Eduardo Passos – O plano comum não é homogêneo, nem reúne atores que mantêm entre si relações de identidade, mas opera comunicação entre singularidades, sendo pré-individual e coletivo. E aponta que como pesquisa-intervenção, a cartografia se compromete com a criação de um mundo comum e heterogêneo.

- O problema da análise na pesquisa cartográfica – desenvolvida por Leticia de Barros e Maria Elizabeth de Barros, afirma que "ao promover intervenção, o processo de pesquisa faz emergir realidades que não estavam 'dadas', à espera de uma observação". (Barros, Barros, 2014, p. 175). Portanto, não se trata de coletar dados, mas de se fazer uma colheita daquilo que se produz (se planta, se cultiva) no percurso da pesquisa. A cartografia não lida com dados, mas gera efeitos. O que move a análise em cartografia são problemas. Analisar é, assim, 'um procedimento de multiplicação de sentidos e inaugurador de novos problemas'. É preciso construir analisadores para a pesquisa que expressem "manifestações de não conformidade" com o instituído. A partir daí cabe ao pesquisador-analista indicar os efeitos dos analisadores, que produzem movimentos de intervenção:

Entendendo que não basta reconhecer, legitimar ou exaltar a existência de analisadores, mas compreender que somente os analisadores o constituem como analista, que não pode se subtrair aos efeitos analisadores do dispositivo de intervenção. (Barros, Barros, p.179, 2014)

Como professora de edição e editora de alguns dos filmes do projeto, habito o campo movente da pesquisa. Tenho relação próxima com André, de quem me tornei parceira de trabalho. Editei *A Sússia* e *A Viagem de Seu Arlindo* junto com as respectivas diretoras Lucrécia e Sheila e acompanhei o lançamento dos filmes nas comunidades de Lagoa da Pedra e Pedra Branca. Mantenho constante e intenso diálogo com Beatriz Lindenberg, coordenadora do RB desde a sua primeira edição. Conheço e sou parceira de trabalho de outros professores e ajudei a montar as duas equipes de gravação responsáveis pela produção dos 15 filmes do RB VI. Editei sete desses 15 filmes. Sou, portanto, uma pesquisadora implicada no campo, o que evidencia o caráter participativo e de pesquisa-intervenção desta cartografia.

Das três experiências de realização que escolhi para acompanhar, duas são filmes documentários e uma é um híbrido entre ficção e documentário. Fazer um documentário é se lançar num processo que envolve intenções e desejos, equipamentos

tecnológicos, encontros entre equipe e personagens, opções de linguagem, prazo, orçamento, condições climáticas, acontecimentos. Essa multiplicidade resultará num modo de fazer que, em contato com a realidade, vai produzir realidade, num processo de atualização de virtualidades cujo resultado será sempre imprevisível. Apontando a nossa atenção (nossa lente) para o mundo, no sentido de apreendê-lo, transformamos o que vemos. Luiz Rezende apresenta essa ideia de forma muito clara no que diz respeito ao cinema:

O documentário pode ser visto não como representação da realidade, mas como processo de atualização que parte de um campo de virtualidades (que inclui o próprio real) (...) há portanto, uma questão de criação, de invenção, no documentário que a noção de representação não tem dado conta. (REZENDE, 2013, P.88)

Dessa forma, há uma aproximação interessante entre a produção de um certo tipo de documentário e a realização de uma pesquisa cartográfica. Precisamos apontar que existem diversas formas daquilo que comumente é chamado de documentário. Todo filme que se difere de uma ficção (uso de atores, diálogos previstos em roteiro e arco dramático pré-determinados) leva esse mesmo rótulo, mas na verdade o termo documentário retrata um imenso universo diverso de experiências cinematográficas. Existem documentários, por exemplo, que partem de pressupostos muito claros. São filmes cujos roteiros são predeterminados antes das gravações e cujo processo de realização é voltado para a confirmação desses pressupostos. Não é sobre esse tipo de experiência que estamos nos debruçando aqui. Podemos dizer que o campo de interesse dessa pesquisa está em sintonia com os filmes cujos processos de realização são cartográficos, porque entendem o filme como parte do mundo em movimento, tal como apontam Pozzana e Kastrup ao diferenciarem a metodologia da cartografia, da ciência moderna.

4. OS RELATOS - Sobre Escrever e Pesquisar *COM*

São vários os motivos que me fazem escolher essas três experiências de realização, tão distintas. André foi meu aluno na primeira vez em que participei como professora do RB, em 2006. Ele tinha 18 anos e já chegou na oficina com o filme todo decupado. Não me lembro do quanto pude contribuir com ele durante as aulas, porque aquele jovem paraibano de fala muito acelerada parecia já saber tudo. Assim que *A Encomenda do Bicho Medonho* ficou pronto, ele me enviou uma cópia em dvd pelo correio. Desde então, chegavam notícias das aulas de produção audiovisual que ele estava oferecendo gratuitamente para os seus colegas da UEPB e que havia sido criado um festival de curtas para dar vazão à produção dos filmes realizados nas oficinas. Não acompanhei o processo de produção do filme que André realizou como aluno do RB. O que me chamou atenção foi a forma como ele foi se tornando um multiplicador de tudo o que aprendeu nas oficinas. Alguns anos depois, ele veio morar no RJ e passou a me convidar para as suas festas de aniversário, em lugares exóticos da Lapa. Em nossas conversas, André sempre contava de projetos surpreendentes de filmes, todos ligados à Barra de São Miguel, sua pequena cidade natal. Como os encontros aconteciam em festas barulhentas, ficava a dúvida se ele exagerava nas narrativas ou se eu é que não conseguia ouvir direito o que ele dizia. Numa dessas conversas, contou sobre um parente que depois de formado em medicina, havia se mudado de Barra e sumido no mundo. E eis que num domingo à noite, a família reunida diante da tv ficou sabendo, através de uma matéria do programa *Fantástico* da tv Globo, que o tal parente estava morando em Paris e agora se chamava Camille – era uma mulher trans, médica, e tinha sido a primeira cidadã brasileira eleita para um cargo público na França: vereadora do 17º arrondissement de Paris, pelo Partido Verde. Depois de alguns anos e de muitos editais, montei o documentário de longa-metragem sobre Camille – *Madame* - uma prova contundente de que aquela história que me foi contada na festa barulhenta era realmente verdadeira.

Lucrécia participou da última edição do RB, em 2018. Ao contrário de André, ela é uma moça muito discreta, que fala pouco e que ao final da oficina, por uma série de razões que vou descrever mais à frente, não tinha conseguido fechar o roteiro de seu filme: um documentário sobre a sússia, uma dança de roda típica de sua comunidade

quilombola, no Tocantins. Alguns meses depois, já como editora de *A Sússia*, fiquei muito impactada quando recebi o HD com o material bruto gravado por ela e sua equipe. Lagoa da Pedra e seus moradores, as casas e quintais, sua família e as conversas sobre a sússia, acabaram tocando outras questões, como as disputas decorrentes do reconhecimento do território quilombola. O material bruto expressava o processo de realização do filme e acabou transcendendo o seu tema central que era o registro da dança. O projeto de filme que mais havia me preocupado durante as oficinas, acabou resultando numa das melhores experiências de realização das que tive chance de observar. Mais do que um documentário sobre a sússia, o filme da Lucrécia retrata a construção de uma narrativa coletiva que ressignifica as relações da própria comunidade. André colaborou com as gravações do filme da Lucrécia, assim como esteve presente nos sets de gravação de outros 3 filmes dessa temporada. Foi de André a sugestão de deslocar Lucrécia para a frente da câmera, para que ela pudesse conduzir as conversas de um modo mais próximo. Como protagonista do filme, Lucrécia pode expressar uma potência muito distinta da que observamos durante as oficinas.

Sheila, assim como Lucrécia, participou do RB VI. Ela trabalhou como professora de uma oficina de contação de histórias para crianças, na escola da comunidade quilombola de Pedra Branca. A partir dessa experiência, acabou inscrevendo no RB uma história contada por uma moradora da comunidade. Diferente da maioria dos alunos, Sheila não era autora da história, nem fazia parte da comunidade retratada em seu curta *A Viagem de Seu Arlindo* – um híbrido de ficção e documentário. Sheila conduziu a realização de seu filme com especial cuidado, envolvendo os moradores de Pedra Branca em todas as etapas da produção e construiu com eles (autora, atores, colaboradores) um plano comum, aberto aos acontecimentos imprevisíveis. Um dos efeitos que transcendem o próprio filme, foi a constituição de um grupo de caxambu na comunidade, onde até então a prática de atividades culturais de origem afro-brasileira estava adormecida. A realização do filme contribuiu para a produção de uma memória ancestral coletiva, que ainda hoje não para de produzir novos efeitos na comunidade quilombola. Ao longo do processo de escrita desta cartografia, Sheila me atualizava sobre a participação do filme em festivais de cinema e sempre trazia notícias sobre o grupo de caxambu. Eram notícias que de alguma forma indicavam um olhar de fora. Só mais recentemente, a moça discreta, foi deixando aparecer (ou se deixando perceber) que havia uma intensa conexão ancestral e espiritual

entre ela e aquela comunidade. A partir daí, nossos encontros (virtuais) passaram a conter momentos de muita emoção, me dando a impressão de que saímos as duas transformadas pelo processo cartográfico, na medida em que “não se trata de coletar dados, mas de se fazer uma colheita daquilo que se produz (se planta, se cultiva) no percurso da pesquisa.” (Barros, Barros, 2014, p. 175).

A escrita desta cartografia é feita com André, Lucrecia e Sheila e com as redes que se abrem a partir de cada um deles. Todos sabem que habitam comigo o campo movente da pesquisa.

O interesse em uma pesquisa é mútuo; ele concerne tanto a pesquisadores quanto a pesquisados. Por isso se pode afirmar que a pesquisa é intervenção: porque ela gera articulação. Ao se articularem em um dispositivo de pesquisa, os participantes geram um reposicionamento de fronteiras (...) Ou seja, articular-se é participar ativamente na produção de conhecimento: a pesquisa é tanto mais articulada quanto mais participativa (BARROS, BARROS, 2014, P.188)

Desde que anunciei a minha entrada no mestrado do PPGCine-UFF, as minhas conversas sobre o Revelando ficaram mais intensas. Como se as questões que eu havia colocado como desafios da pesquisa (acompanhar processos e analisar efeitos em diferentes níveis) tivessem afetado os modos de atenção de cada um dos envolvidos nesse processo. Experimento intensamente que o ato de pesquisar gera efeitos e "contagia" o campo. E tem sido um desafio fazer essas diferentes perspectivas aparecerem num texto em que a autoria é minha. Se essas falas e imagens fossem construir a narrativa de um documentário, por exemplo, a multiplicidade de vozes estaria garantida pela presença concreta delas mesmas. Como fazer aparecerem no texto as múltiplas falas com as quais dialogo e que me ajudam a construir essa narrativa? Recorro à pista sobre acompanhar processos na busca de um modo de fazer essa escrita, a um só tempo, autoral e polifônica. Destaco três trechos que apontam caminhos possíveis:

Um processo aparentemente individual ganha uma dimensão claramente coletiva quando o texto traz à cena falas e diálogos que emergem nas sessões ou visitas de campo (Pozzana e Kastrup, 2010, p.71).

Para a cartografia as anotações colaboram na produção de dados de uma pesquisa e tem a função de transformar observações e frases captadas na experiência de campo em conhecimento e modos de fazer. (Pozzana e Kastrup, 2010, p.70).

A polifonia do texto é sempre um objetivo e também um desafio, comparando de diferentes modos. A multiplicidade de vozes, onde participantes e autores de textos teóricos entram em agenciamento coletivo de enunciação (Deleuze e Guattari, 1977) é uma delas. (Pozzana e Kastrup, 2010, p.71).

O texto desta cartografia está sendo construído com diversas vozes, além da minha. Conversas com professores e alunos do RB, gestores culturais que participaram direta ou indiretamente do projeto, os filmes, seus personagens e moradores das comunidades retratadas com quem me encontrei em visitas às cidades; a memória do RB representada nos registros feitos em vídeos e fotos ao longo dos 14 anos de sua existência; os festivais de cinema e seus participantes e organizadores; os autores que me ajudam a dar contorno para as minhas percepções, entre tantos outros. A cada nova conversa partimos de um acúmulo de experiências e aprendizados que vêm sendo produzidos no processo da pesquisa. Mas como garantir que esse agenciamento coletivo de enunciação, que na sua forma final é uma escrita individual, expresse o plano coletivo da pesquisa?

Despret (2001, 2004) sinaliza que o encontro com o outro em um dispositivo de pesquisa é uma experiência arriscada porque o outro com quem pesquisamos nos interpela, nos ativa e nos transforma. A autora afirma que pesquisar é uma experiência arriscada justamente porque no encontro com o outro a transformação é recíproca e porta um vetor de indeterminação, fazendo de ambos – pesquisadores e pesquisados, a um só tempo, autores do processo em curso. Assim, compreendemos que não ocupamos o lugar isento ou distante de observadora/es. Assumimos uma posição de risco, e este desafio, acompanha a nossa escrita. Não há, portanto, uma escrita neutra. Ela sempre revela os posicionamentos de quem escreve. (Silva, T.; Moraes, M.; Couto, C.; Trebisacce, D.; Vaz, J.; Pestana, K.; Mignon, L.; Paula, L.; Corrêa, L.; França, M.; Raposo, R., 2017 p.181).

O risco de ser transformado pelo encontro com o *outro* é comum tanto ao dispositivo de pesquisa quanto à prática cinematográfica, em especial na produção de documentários. Como aponta Luiz Rezende “em ambas há uma renegociação de identidades, uma interação entre subjetividades em contínuo devir, entre virtualidades não previamente resolvidas”. A depender de com quem interagimos, diferentes enunciados serão criados. A esse *dialogismo*, Rezende vai chamar de *trans-subjetividade*;

O trans-subjetivo se refere então, ao que se faz entre

subjetividades, em circunstâncias em que todos os elementos humanos são “sujeitos”, ao mesmo tempo em estão *sujeitos* uns aos outros e às suas capacidades de agir em uma determinada situação”. (Rezende, 2013, p.198)

4.1 – “Quando for apontar a câmera, aponte para o quintal de casa”

(*A Encomenda do Bicho Medonho* – André da Costa Pinto)

Começando pelo meio

1º de janeiro de 2020

Partindo da pequena cidade de Areia, no Brejo Paraibano, seguimos pela BR-104 e depois de cerca de 100 km, pegamos uma estrada menor, de asfalto novo, ainda escuro e pouco gasto. Uma pequena estrada de mão e contramão cortando a caatinga seca e silenciosa, de forma que com o motor do carro desligado para uma esticada no corpo, conseguimos ouvir o leve grunhido de um cata-vento. Caía uma chuva muito fina, insuficiente para alterar a paisagem seca do Cariri Paraibano. Seguindo o GPS, avistamos a placa que anunciava Barra de São Miguel. Na mensagem enviada pela manhã, André sugeria que fôssemos direto para o ginásio que fica atrás da igreja. Pela hora prevista de nossa chegada, era lá que ele estaria acompanhando o Bloco do Boi.

E eis que ao descer uma ladeira na entrada da cidade, com o limpador do para-brisa do carro ligado, avistamos a praça e a igreja. Cheguei a duvidar que fosse a Igreja de São Miguel, porque estava pintada de amarelo e porque não parecia tão grande quanto a imagem (fílmica, mítica) que eu tinha guardado na minha memória de editora. Não mais “cor de goiaba”, como percebeu Camille em sua chegada na cidade, registrada por André em 2011, 18 anos depois de sua última visita ao seu “torrão natal”. Cena que assisti muitas vezes editando as diferentes versões de trailers e, mais tarde, montando o documentário de longa metragem *Madame*.¹⁶ Chego em Barra de São Miguel duas

¹⁶ O documentário conta a história de Camille Cabral, mulher nordestina, trans, primeira brasileira eleita na França. Na defesa dos direitos humanos, ela dedica sua vida em favor das transexuais e profissionais do sexo. Do Nordeste à Europa, sua jornada traduz o mais humano dos pleitos: dignidade. Produzido pela Canhota Filmes, Globo Filmes e Globo News, co produzido pela Maria Fita. Duração 75 min – Brasil - 2019

semanas depois da estréia mundial de *Madame*, dirigido por André da Costa Pinto e Nathan Cirino, montado por mim, lançado no Festival do Rio, em Dezembro de 2019.

Estacionamos o carro na primeira vaga que encontramos e fomos andando em direção ao ginásio, guiadas pelo som do bloco. Olhamos em volta, ansiosas por encontrar André na pequena multidão, mas logo entendemos que não era necessário ter pressa. Respirei profundamente e senti chegar no fundo da alma a alegria de estar ali. O projeto de juntar a tão necessária viagem de férias com a pesquisa de campo, guiada por um roteiro de afetos, dava os sinais de ter sido uma escolha acertada. No meio do aglomerado de pessoas que atraíam o nosso olhar ao mesmo tempo em que nos olhavam curiosas, ouvimos a voz amplificada de um mestre de cerimônias: *queremos agradecer a presença do André, nosso cineasta, que leva a nossa Barra de São Miguel para o mundo!* Laura me olhou e sorriu. Ela que tão bem entende de cartografia, afeto e parceria. Eu não consegui dizer nada, apenas pensar que se essa fala fizesse parte de um roteiro sobre o meu processo de pesquisa, seria considerada um exagero narrativo. Afinal, era essa capacidade do cinema de levar histórias como a de Barra para o mundo, que me fazia estar ali naquele momento. Ri por dentro.

O bloco do boi começou a andar, puxado por uma banda de percussão e metais. Tirei a câmera da bolsa e saímos animadas por entre as pessoas em direção à rua. Havia muitas famílias reunidas. E muitos homens vestidos de mulher e algumas mulheres vestidas de homem. Havia também gays montadas que de forma divertida encaravam a minha câmera. A mais animada se apresentou como Patricinha de São Domingos do Cariri. Disse que era locutora de rádio e mandou um feliz ano novo para a prefeita de sua cidade. Aproveitou para anunciar que estava entrando de férias a partir daquele instante. Uma pick-up seguia o bloco distribuindo cerveja de graça para todos. Um caminhão pipa jorrava água nos mais animados que se aproximavam querendo o frescor e a farra. Com a câmera em punho, um pouco constrangida por não ter solicitado autorização de ninguém, segui registrando tudo e todos, no primeiro dia do ano de 2020, nessa pequena cidade de 2.500 habitantes, no meio do Cariri Paraibano, que celebrava com um bloco de carnaval a chegada do ano novo.

Olha o André ali fotografando o bloco! Nos aproximamos dele para um abraço. Os cumprimentos foram breves porque o bloco passava e se posicionava em frente a uma casa, num gesto que parecia ser de reverência. Na calçada, sentado numa cadeira, estava um senhor cego. A banda fez uma meia lua em frente a ele e tocou uma música

diferente das marchinhas de carnaval. André nos explicou que o bloco do boi tem como tradição parar nas casas das pessoas falecidas no ano anterior e também nas casas das famílias dos fundadores do bloco, já falecidos. Seguimos assim durante toda a tarde até o anoitecer e dessa forma fomos sendo apresentadas à cidade e seus moradores, muitos deles familiares do André. Ali estava Barra de São Miguel, locação de quase todos os filmes dirigidos por ele, desde *A Encomenda do Bicho Medonho*, o primeiro de todos realizado logo após as oficinas do RB II, em 2006, até *Madame*, recém lançado no Festival do Rio, em Dezembro de 2019.

André participou como aluno do RB II, que foi também a primeira vez em que trabalhei no projeto, como professora de edição da turma de documentário. Me lembro dele muito animado e carismático, contando a história do bicho medonho de um jeito que era possível ver o filme antes de ser filmado, mas também de um jeito que fazia a gente ficar na dúvida se o seu Davi, o barbeiro de Barra de São Miguel (personagem principal do filme) era "de verdade". E é assim até hoje: tantos anos, histórias e filmes depois, André falando muito rápido com seu peculiar sotaque paraibano, continua contando histórias do "seu quintal", que de tão excêntricas e peculiares nos deixam em dúvida se são *reais* ou *inventadas*.

4.1.1 A Encomenda do Bicho Medonho

Não foi fácil escolher entre tantas histórias aquela que seria enviada para a seleção do RB. André tinha o desejo de “*mostrar para o mundo*” personagens e histórias de Barra de São Miguel, que desde criança o impressionavam. Ele acreditava que através do cinema poderia “*provar que aquilo tudo existia*”. Como Seu Davi estava com 94 anos de idade e com a saúde debilitada, entendeu que havia ali uma urgência que fazia de *A Encomenda do Bicho Medonho* a melhor escolha. A sinopse do curta, apresentada no site do Revelando os Brasis, diz assim:

Davi Ferreira é um desses tipos que despertam a admiração de quem tem a oportunidade de conhecer as suas engenhocas intrigantes. Ainda menino, sonhou com “um bicho grande feio e medonho” que o mandou construir a primeira das encomendas que receberia nos anos seguintes. A partir daí, vieram mais e mais tarefas e David foi dando conta de tudo.¹⁷

¹⁷ (<https://www.revelandoosbrasis.com.br/selecionado/andr-da-costa-pinto/>)

Seu David era o barbeiro de Barra de São Miguel e nas horas vagas esculpia toras de madeira com uma pequena faca, criando enghocas que foram comparadas com as de Leonardo Da Vinci “por um professor de engenharia elétrica, que visitou a cidade.” Tudo começou quando, aos 7 anos de idade, David teve um sonho que ele conta em forma de verso, logo na abertura do filme:

Uma noite tive um sonho, que não foi sonho bonito.
 Quando acordei foi aflito. Além de aflito, tristonho.
 Sonhei que um bicho medonho havia me acorrentado.
 Depois de ter me algemado, me disse o bicho valente:
 faça de um pau, três correntes. Mas deixe tudo encangado.
 (...)
 Sem nada ter acertado. Sem entender, sem saber.
 Danado não é fazer. É deixar tudo encangado.
 (...)
 Passei a serra e a plana. Fiz uma pauzinho bem quadrado.
 Depois risquei com cuidado, medido a metro e compasso.
 Veja agora como faço e deixo tudo encangado.
 (...)
 Aí pego essa faquinha que parece aniquilada
 É muito bem afiada e tem a ponta bem fininha
 E eu com essa pontinha cortei onde era riscado
 Depois com todo o cuidado tirei o cavaco que sobra
 (...)
 Fiz com todo o capricho para pagar a promessa
 Mostrei como fiz a peça. Como risco, corto e lixo
 Nunca mais eu vi o bicho. Queria ver o danado
 Pra ver se fui aprovado e mostrar-lhe a encomenda
 Pra ver que não tem emenda e que está tudo encangado

Os versos são falados pelo próprio David, enquanto vemos a sua silhueta projetada na parede, segurando uma faca. Um menino dorme inquieto sob a luz de uma lâmparina. Ao fundo ouvimos um coral que canta a Ladainha de Nossa Senhora. Uma procissão noturna anda pela cidade carregando tochas de fogo. Planos curtos dos rostos dos cantores, em sua maioria idosos, se alternam com as outras imagens de tal forma que, na montagem, parecem fazer parte do sonho do menino.

Ao longo do curta, Seu David mostra diversas peças produzidas por ele e explica a maneira como foram feitas, sempre destacando que não existem emendas “*para não fazer vergonha.*” Uma de suas filhas fala que se “*a voz manda ele fazer coisas tão bonitas assim, então não é bicho nenhum, deve ser é um anjo.*”. Enquanto uma outra filha completa “*papai não tem cultura, mas tem sabedoria.*”. Além de produzir as

engenhocas misteriosas, Seu David é poeta e, por ser analfabeto, guarda todos os versos que faz na memória.

Na minha visita à Barra foi possível perceber que a igreja, a fé e a religiosidade exercem papel fundamental na vida de seus moradores. Esses elementos compõem com os blocos de carnaval, a orquestra e o coral da igreja a cena cultural da cidade. Em Barra, a fé não se confunde com a moral. Os mesmos personagens do bloco irreverente, que tem a presença de famílias e pessoas LGBTQUIA+ são os mesmos que cuidam da Igreja de São Miguel, exercendo funções paroquiais. Eu arrisco dizer que encontrei em Barra o que me parece ser o mais genuíno espírito cristão, que acolhe as diferenças sem julgá-las. Talvez por isso o quintal de André seja tão rico em personagens e histórias.

4.1.2 “Eu sozinho não era número, resolvi formar um exército.”

Quando participou do RB, André era aluno do curso de Comunicação da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), em Campina Grande. No curso de graduação não havia nenhuma disciplina de realização de filmes. As aulas de cinema eram apenas teóricas. André volta das oficinas no Rio de Janeiro, levando com ele as apostilas distribuídas pelos professores:

Se eu não pego uma análise técnica com a Beth (Formaggini), se eu não tenho acesso a muitas coisas de produção como ela trouxe eu jamais teria produzido o meu filme. E tive a ideia de formar outras pessoas com a formação que eu tive de lá, usei todas as apostilas, as suas, as da Beth e do Beбето Abrantes e aí isso foi crescendo. Fiz um curso na UEPB e ofereci para os meus colegas, porque o que foi que eu entendi naquele momento: eu sozinho não era número. Porque pro poder público tem que ter número, o que foi que eu fiz? Resolvi formar um exército. (André da Costa Pinto)

Marlene Alves, então reitora da UEPB, estava em casa quando ouviu o marido gritando da sala que um aluno da universidade estava participando de um programa no Canal Futura, porque tinha acabado de fazer um filme. “Oxe, um aluno da UEPB!” Marlene diz que no dia seguinte tratou de procurar por André e chamá-lo para uma conversa. Esse primeiro contato a deixou muito empolgada, porque havia o desejo de fazer em sua gestão um investimento maior nas questões culturais e nas artes e o rapaz carismático tinha muitos planos prontos para serem realizados, dependendo apenas de apoio:

Está lá na Constituição que são indissociáveis o ensino, a pesquisa e a extensão, mas a gente achava que faltava um quarto pilar que era a questão da cultura e arte e a gente tinha como determinante investir muito nessa área. Eu fiquei encantada com o André, com o filme, achei super interessante a entrevista dele no programa do Canal Futura. (Marlene Alves)

A partir dessa aproximação com André e da boa repercussão do *Encomenda do Bicho Medonho* em festivais de cinema, Marlene decidiu apoiar a produção de seu segundo curta metragem *Amanda e Monik*, sobre duas mulheres trans de Barra de São Miguel, sendo Amanda prima de André. O curta custou 4 mil reais na época e contou com a participação de outros alunos na produção. *Amanda e Monik* participou de muitos festivais e recebeu o prêmio de melhor vídeo no XII Festival de Cinema de Pernambuco – CinePE (2008), e no 31º Festival Guarnicê de Cinema – Maranhão (2008). Marlene conta que sempre que terminava um projeto, André comentava sobre um novo roteiro.

Eu dizia que André era o contador de histórias mais fantástico que eu conheço. Ele e a cidade dele, porque tudo gira na Barra de São Miguel. A cada nova história eu dizia: não, isso não é verdade. Impossível! E ele vinha e trazia a prova. (Marlene Alves)

A contrapartida exigida pela reitora era de que os projetos envolvessem a participação de outros alunos, o que para André parecia perfeito, até porque as oficinas que ele oferecia eram a base para a formação das equipes. André aprendeu a fazer filmes de baixo orçamento e essa forma de produzir viabilizou a produção de outros filmes, dirigidos pelos colegas e alunos das oficinas. O grupo de realizadores crescia dentro de uma lógica colaborativa em que todos participavam das produções, nas mais diversas funções. Eles perceberam então que era preciso criar uma janela de exibição e investir na formação de plateia. Surgiu assim o ComuniCurtas - festival que na sua primeira edição contou com a inscrição de 10 filmes da Paraíba e 10 filmes nacionais. Segundo Marlene, Campina Grande, que já tinha vivido no passado sua efervescência cultural, mas estava absolutamente estagnada, ressurgiu através do ComuniCurtas: “o festival cumpre a função de resgatar a produção audiovisual na Paraíba.” Essa afirmação não é só de Marlene Alves. Muitos ex-alunos e colegas de André, da época do ComuniCurtas são hoje cineastas ou curadores de festivais de cinema no interior do estado. Embora a Paraíba não conte com nenhum edital público na área da cultura, muito menos voltado para a produção audiovisual, essas pessoas resistem produzindo filmes de baixo orçamento e trabalhando de forma colaborativa nos filmes dos amigos.

É interessante constatar que na história do Revelando, a Paraíba foi o estado que, proporcionalmente, mais enviou histórias e que teve mais alunos selecionados.

Na viagem à Barra de São Miguel, em Janeiro de 2020, estive com um grupo de ex-alunas e colegas de André, que estavam reunidas na cidade vizinha de São Domingos do Cariri, fazendo a pré-produção de um curta metragem, dirigido por Patricia de Aquino. Patricia, que foi aluna das oficinas ministradas por André, participou do RB VI, quando realizou o filme *Rasga Mortalha*, que foi premiado em três festivais de cinema em Pernambuco e na Paraíba, com o prêmio de melhor ator para Buda Lira. Nessa conversa que aconteceu na presença de André, eles rememoraram como eram as produções dos primeiros filmes e como o ComuniCurtas foi crescendo na medida em que potencializava a produção cinematográfica na Paraíba. De 10 filmes inscritos no primeiro ano de festival, cinco anos depois, em 2011, havia 111 filmes paraibanos, sendo 59 de Campina Grande e o restante do interior do estado, de cidades como: Congo, Cabaceiras, Souza, Boavista, Patos, entre outras. Nesse mesmo ano, o ComuniCurtas recebeu um público de 16.000 pessoas. Ana Célia, que hoje é curadora do Festival de Cinema de Sumé-PB, conta que assim que entrou na faculdade, em 2006, se inscreveu no curso de André e que ao final, ele a convidou para trabalhar no ComuniCurtas, onde atuou como produtora de 2007 a 2013: "*era um festival dentro da Universidade, e era comum termos sessões às 23h, com a sala lotada de pessoas, muitas delas sentadas no chão.*" Marlene, então reitora da universidade, conta que viu ali uma inédita ebulição criativa que ela decidiu seguir apoiando de todas as formas possíveis. André era o catalisador desse movimento que envolveu um grande número de alunos, como ela se lembra empolgada:

Todos eles viviam 24 horas ... era uma adrenalina pura, de arrepiar. Uma plateia imensa, vibrante, já era do calendário, tanto que André sai e o projeto continua porque ele também tinha sido aprovado pelo conselho universitário. O comunicurtas tecnicamente é propriedade do André, mas passa a ser o comunicurtas da universidade. André é uma revolução ambulante porque ele transforma a realidade das situações e transforma a vida. Tudo que ele pega vira ouro. E não é algo que é para ele, isso que eu acho interessante na característica dele, que não é algo que ele faz pensando em si, em projeção para ele. Ele sempre arrasta muita gente. (Marlene Alves)

A UEPB financiou todos os filmes que André dirigiu desde o curta *Amanda e Monik*, passando pelos dois longas metragens de ficção: *Tudo o que Deus criou* e o *Tempo Feliz que passou*, até as primeiras gravações que resultariam, anos depois, no

documentário *Madame*, sobre Camille Cabral. Essas primeiras imagens foram feitas em Paris e em Barra de São Miguel, com o fundamental apoio financeiro da UEPB, que viabilizou as viagens da equipe.

A pequena Barra de São Miguel tornou-se locação de todos os filmes e as histórias e personagens eram todos de lá. André conta que sua avó Carminha, figura importante na cena cultural da pequena cidade, compositora, dramaturga e diretora de teatro, sempre o aconselhou a filmar as histórias de Barra: "*quando for apontar a câmera, aponte para o quintal de casa. Ele é rico e ninguém mais do que você tem domínio para falar sobre ele e sobre os personagens que vivem nele.*"

André seguiu os conselhos da Vó Carminha e fez de Barra o centro de sua produção cinematográfica. A cidade é grata a ele por isso, o que ficou evidente na saudação que abria o bloco do boi, no dia primeiro de janeiro de 2020. Durante a semana que passei na cidade, tive a oportunidade de conhecer as locações e os personagens de tantas histórias contadas por André. Ele mora no Rio de Janeiro há 7 anos, mas nunca deixou de passar o Natal e o mês de Janeiro em Barra. Fomos recebidas por sua família (pai, mãe, irmã e sobrinho) na casa em que Vó Carminha morou. Casa que é locação da primeira cena de *Madame*. Havia a intenção de fazer uma sessão pública do filme durante nossa estada na cidade, mas um morador que colaborou muito na produção foi hospitalizado e ele achou que deveria adiar a sessão para quando Malila estivesse de volta. Ao invés da sessão pública, passamos o filme para duas parentes de Camille, as tias Guida e Rita, personagens do documentário. Na sala da casa de Rita, as duas assistiram ao filme pela primeira vez. Conheceram uma dimensão de Camille sobre a qual só tinham ouvido falar. Ela é presidenta de uma organização não governamental que atende às profissionais do sexo, mulheres trans e cis que trabalham no Bois de Boulogne, em Paris. É uma ativista de direitos humanos que tem como uma de suas lutas combater o tráfico internacional de pessoas. E, como já mencionado, foi a única cidadã brasileira eleita para um cargo público na França. No filme, vemos Camille defendendo fervorosamente o trabalho sexual e as trabalhadoras do sexo num programa da TV pública da França, da mesma forma como conhecemos a sua devoção católica e sua imensa generosidade. Camille nasceu homem em Barra, passou a infância ao lado de Guida e Rita, estudou em um colégio interno com os padres franciscanos, onde quase se tornou frade. Kursou medicina em Recife e depois de formada foi morar em Paris, onde fez a sua transição. As imagens do filme *Madame* em que Guida e Rita aparecem

foram gravadas em 2011, quando Camille volta para Barra de São Miguel, 18 anos depois de sua última visita, 9 anos antes daquela tarde. Essa mini sessão de *Madame* foi um dos momentos mais intensos que experimentei durante a viagem. Ao final, muito emocionadas, elas gravaram mensagens para Camille no celular de André, que as enviou imediatamente. De Paris, Camille respondeu também emocionada, ela que tanto temia a reação de seus familiares em relação ao que veriam na tela. Um filme pode muito.

Eu não acompanhei a realização de *A Encomenda do Bicho Medonho*, a minha aproximação com André se deu depois que o curta metragem já estava pronto e ele seguia fazendo filmes sobre seu quintal e multiplicando o que aprendeu no RB, nas oficinas que passou a oferecer para os seus colegas da UEPB. Movimento que acabou resultando na produção de muitos filmes e na criação do ComuniCurtas. Acompanhar a trajetória do André foi importante para a formulação desta cartografia. Parecia haver ali efeitos que extrapolavam os limites do dispositivo RB e que me fizeram querer investigar outros processos de realização.

4.2 – “SOMOS CAPAZES CONTAR A NOSSA PRÓPRIA HISTÓRIA”

A Sússia – Lucrécia de Moura Dias

Em Agosto de 2017, durante a oficina de edição do RB VI, numa roda de apresentação sobre o desenvolvimento dos roteiros, me chamou atenção a fala da Lucrécia. Como as aulas de edição acontecem nos últimos dias das oficinas, é esperado que a essa altura os roteiros já estejam adiantados. Ao falar sobre a sússia - samba dançado em roda, uma cultura típica de Lagoa da Pedra, uma comunidade quilombola do Tocantins - Lucrécia comentou que o filme seria uma homenagem a sua mãe, que gostava muito das rodas, sendo uma das principais dançarinas de sua comunidade. Entre a inscrição no concurso de histórias e a notícia de que havia sido selecionada, passaram-se quatro anos. Nesse intervalo de tempo a mãe de Lucrécia morreu. O filme que ela imaginou fazer inicialmente tendo a mãe como protagonista, precisava ser repensado. Mas até ali, Lucrécia não tinha conseguido listar as ações e os personagens de seu filme, embora tivesse o desejo de registrar uma roda de sússia. Quem vai dançar? Quem vai contar a história? Lucrécia não podia dizer os nomes de seus personagens, sem antes saber se as pessoas estariam dispostas a participar do filme. Comentei que o roteiro não

é um documento público e sim uma carta de intenções e é através dele que montamos o plano de produção que vai viabilizar a realização do filme. Ela então mencionou que a pequena comunidade de Lagoa da Pedra estava passando por conflitos intensos desde o seu reconhecimento como território quilombola¹⁸ e que talvez fosse difícil convencer algumas pessoas a participarem do filme. Saí das oficinas achando que a Lucrécia corria o risco de não realizar o curta metragem e compartilhei a minha preocupação com a coordenação e com outros professores. De fato, todos nós tivemos a mesma percepção.

Dois meses depois do final da etapa das oficinas, foram montadas duas equipes de gravação que se dividiram entre as 15 cidades espalhadas pelas cinco regiões do país. Àquela altura, a equipe do IMA que acompanha à distância a pré-produção dos filmes, avaliando caso a caso, decidiu que em algumas cidades além das equipes técnicas, seria necessário um apoio maior na produção. E assim decidiram que Beatriz Lindenberg, Patricia (IMA) e André da Costa Pinto se dividiriam para acompanhar as gravações dos casos mais delicados. Por ser ex-aluno e já ter atuado como coprodutor em filmes de edições anteriores do RB e por seu trabalho com a preparação de atores, André poderia ajudar a resolver problemas diversos, tanto nos filmes de ficção quanto nos documentários. No caso da Lucrécia, André foi com a missão de ajudá-la a fechar o roteiro e o plano de gravação e acompanhar as filmagens, dando suporte na direção, que já se sabia desafiante por um conjunto de razões. E aqui não podemos deixar de lembrar que André aprendeu desde muito cedo a importância de registrar "o próprio quintal", atitude que ele sustentou desde a sua primeira experiência, com o filme *A Encomenda do Bicho Medonho* e que tem sido o foco de toda a sua produção cinematográfica. André é sabedor dos efeitos do dispositivo do qual se tornou um multiplicador.

¹⁸ Segundo o Artigo 2º do Decreto 4.887/2003, são consideradas terras ocupadas por remanescentes das comunidades dos quilombos as utilizadas para a garantia de sua reprodução física, social, econômica e cultural. Dessa forma, tal caracterização legal abrange não só a assim chamada ocupação efetiva atual, mas também o universo das características culturais, ideológicas, valores e práticas dessas comunidades. Assim sendo, um território se constitui a partir de uma porção específica de terra acrescida da configuração sociológica, geográfica e histórica que os membros da comunidade construíram ao longo do tempo, em sua vivência sobre a mesma. Assim sendo, um território seria um ente que sobrepõe a terra e a carga simbólica agregada a mesma, a partir de seu uso pleno e continuado pela ação de um determinado grupo humano. https://www.gov.br/incra/pt-br/assuntos/governanca-fundiaria/perguntas_respostas.pdf

Em dezembro de 2018, a equipe do IMA chegou em Lagoa da Pedra para as gravações: Patricia Cortes (produtora), Rafael Mazza (fotógrafo), Grecco (técnico de som) e André. Logo que chegaram, puderam entender o silêncio de Lucrécia nas oficinas. O primeiro lugar que visitaram foi a escola. Estiveram com a professora para combinarem um horário para a gravação de uma conversa sobre o ensino da sùssia para as crianças, prática desenvolvida por ela e que tem sido fundamental para a preservação dessa cultura na comunidade. A princípio, parecia que havia interesse da professora em participar, mas no dia seguinte à chegada da equipe a escola foi fechada e assim ficou até o último dia de gravação. A professora alegou ter ficado doente, mas parece que o motivo foi outro.

Há em Lagoa da Pedra uma enorme resistência à presença de pesquisadores de fora, resultado de uma série de experiências em que os moradores “se sentiram usados, sem nada receber em troca”. A comunidade fica próxima à sede do município de Arraias, cidade que abriga um *campus* da Universidade Federal do Tocantins, onde Lucrécia e outros jovens da comunidade cursaram a graduação em Educação no Campo. O reconhecimento do território quilombola e todos os efeitos resultantes desse processo atraíram a atenção de pesquisadores, jornalistas e visitantes. A comunidade criou uma associação de moradores para gerenciar os novos projetos e financiamentos que começaram a surgir. A gestão dos novos recursos, nem sempre feita de forma transparente pela associação de moradores e a publicação de informações muitas vezes equivocadas nas pesquisas acadêmicas, criaram um grande mal estar na comunidade. Houve quem acreditasse que, por ter sido selecionada para um “projeto patrocinado pela Petrobras”, Lucrécia teria ganhado muito dinheiro. A chegada de uma equipe de fora veio corroborar essa desconfiança. O fato de Lucrécia ter nascido e ter sido criada lá não a poupou dessa resistência. O processo de gravação do filme sobre a sùssia acabou tocando nesses e em outros temas delicados que atravessam a vida em Lagoa da Pedra: os conflitos decorrentes do processo de reconhecimento do território quilombola, a questão da escolha pela propriedade individual ou coletiva da terra, o racismo sofrido desde sempre, especialmente vindo da comunidade vizinha de Canabrava, onde Lucrécia e os irmãos estudaram na infância e adolescência e a desconfiança em relação às pesquisas acadêmicas que nunca “devolveram” nenhum benefício para a comunidade. André que esteve presente ao longo de 4 dias muito intensos de gravação e que contribuiu na realização do filme, concluiu:

Eu acho que a história que tá no filme foi sendo descoberta quando a gente começou a gravar. Não é a história que foi feita na aula, nas oficinas. E é tão da Lucrecia o filme. E a gente mostrou a busca dela, a procura dela de juntar as pessoas. O filme é sobre isso. Não é sobre a sùssia.” (André)

Cartela 1 – Logomarca do programa Revelando os Brasis – ano VI. Cartela 2 – Logomarcas IMA, Petrobras, Canal Futura (apoio), Governo Federal. Cartela 3 – *Lettering*: Esse filme é resultado de processos de formação e inclusão audiovisuais destinado a moradores de municípios brasileiros com até 20 mil habitantes. Cartela 4 – Instituto Marlin Azul e Petrobras apresentam. *Fade out / Fade in* A câmera acompanha Lucrecia caminhando pelo chão de terra batida, abrindo cercas, batendo de porta em porta, “ô de casa !”, entrando no quintal de uma, sentando ao lado do fogão à lenha de outra, enquanto vai anunciando: *eu tô fazendo o filme do projeto Revelando os Brasis, o filme sobre a sùssia aqui na comunidade e tenho umas perguntas pra fazer pra senhora, sobre a época que a senhora dançava*. Agora vemos os pés de um senhor que faz movimentos ritmados no chão; outro homem se movimenta de pé, dizendo: *o sapateado era assim... e o samba era aqui*, ele e uma mulher que está fora de quadro riem; debaixo de uma árvore, um homem toca um pequeno tambor, enquanto se movimenta num ritmo parecido com o dos dois personagens anteriores, sobre essa imagem começamos a ouvir a voz de uma mulher que canta: *“arriei o meu cavalo na hora de eu viajar, fui despedir da morena, morena pegou chorar; um rapaz de tranças no cabelo, completa: não chora morena, não chora que eu vou e torno a voltar; uma senhora magra sentada na varanda, continua: dê um suspiro de amor pra mim de ti lembrar; dois meninos dançam de mãos dadas, enquanto um outro menino, ao fundo canta: eu de cá, vc de lá, ribeirão passa no meio, uma senhora canta para Lucrecia: eu de cá dou um suspiro, ocê de lá suspiro e meio..., o rapaz de tranças: morena se você for, leva eu pra lá, ô de lá lelê, ô de lá lalá; a senhora completa: não chora meu bem, que eu vou e torno a voltar e assim começava, né?. Um plano aberto mostra um paisagem rural, duas mulheres passam carregando feixes de lenha sobre a cabeça, ouvimos a voz de um homem que canta: pra fazer esse filme não precisa de muita pressa, ô sabiá, lelê sabiá lalá, nós queremos dar uma ajuda para o filme da Lucrecia, ô sabiá, lelê sabiá lalá, enquanto ouvimos o homem cantar, vemos uma sequência de imagens (um cachorrinho dorme sobre uma pedra, uma panela cozinhando num fogão à lenha no quintal, Lucrecia*

caminhando pela comunidade). Um *lettering* anuncia: Roteiro, Produção e Direção: Lucrécia Dias. Ao final, a vinheta de abertura do filme, feita em *stop motion*, mostra as pernas de uma mulher que dança, vestindo uma saia florida, e eis o título: *A Sússia*. Essa é a descrição do prólogo do filme. Ao longo de 15 minutos, acompanhamos as conversas de Lucrécia com antigas dançarinas da comunidade, familiares e vizinhos. Ela vai convocando as memórias de cada um e assim vão surgindo fragmentos das letras e melodias das músicas, dos passos da dança, das batidas dos tambores, das festas sagradas e profanas, das rezas para fazer chover quando as plantações sofriam com a seca, das tensões decorrentes do processo de reconhecimento do território quilombola, do racismo que os moradores de Lagoa da Pedra sempre sofreram das comunidades vizinhas, do desconforto causado pela publicação de pesquisas sobre a comunidade com informações inverídicas. Em meio a tudo isso, acompanhamos os preparativos de Lucrécia com o apoio da irmã, do pai e dos sobrinhos para a realização de uma roda de sússia, programada especialmente para a gravação. Numa dessas conversas, o primo Jeferson comenta sobre os pesquisadores "de fora" e sobre o filme que está sendo feito por Lucrécia: *vc, sendo do lugar, fazendo o que está fazendo ..., pra mim é grandioso*. E conclui: *nós podemos contar a nossa própria história*.

4.2.1_MOSTRA EGBÉ DE CINEMA NEGRO DO SERGIPE - Um analisador para a pesquisa

Em Março de 2019, *A Sússia* foi selecionado para a Mostra Egbé de Cinema Negro, que iria acontecer em Aracaju-SE, em Abril de 2019. Essa seria a primeira participação do filme (e da Lucrécia) em um festival de cinema e o fato de ser justamente uma mostra de cinema negro, faz dessa estreia um acontecimento ainda mais especial. Por razões orçamentárias o Egbé não pode oferecer passagem, hospedagem e alimentação para as diretoras e diretores selecionados(as). Participar de um festival é uma oportunidade de representar o filme, compartilhar experiências e debates, conhecer outros lugares, filmes e diretores. Como viabilizar essa viagem/experiência para a Lucrécia sem o apoio do festival? Cabe comentar que a última etapa do RB é o Circuito de Exibição nas cidades, sendo a participação em festivais um tema tratado nas oficinas, uma prática incentivada através de informações compartilhadas, mas que está para além do escopo do projeto. Aracaju é casa de amigos próximos que puderam nos hospedar e isso ajudou a viabilizar a nossa ida ao festival. Juntamos forças e fomos eu, Lucrécia e

Beatriz Lindenberg (Bia) para a 4ª Edição da Mostra de Cinema Negro de Sergipe, que em 2019 tinha como tema “A descolonização do olhar no cinema”.

A Mostra aconteceu durante uma semana, com sessões em dois lugares: Centro Cultural de Aracaju, sede do festival, no centro da cidade e uma sala no *campus* da Universidade Federal de Sergipe. No saguão do Centro Cultural havia alguns estandes onde se podia comprar as camisetas e bolsas, com material de divulgação da mostra, além de outros com roupas, bijuterias e artesanato vendidos pelas próprias artistas e artesãs. Uma das expositoras que vendia turbantes ensinava, a quem se interessasse, formas diversas de amarração. Lembrei que assim que nos encontramos no aeroporto, Lucrécia havia comentado sobre a sua insatisfação com o seu cabelo que, na pressa antes da viagem, acabou não podendo receber os cuidados da irmã que é cabelereira. A Lucrécia é uma moça muito bonita, com uma timidez própria das pessoas do interior. Perguntei se ela costumava usar turbante e ela disse que não, então sugeri que experimentasse e ela topou. Depois de alguns minutos e muitas dobras e laços, lá estava ela com um turbante laranja na cabeça, cujo efeito era de extrema beleza. Diante dessa cena, me lembrei dos debates acerca do tema da apropriação cultural, quando mulheres brancas usam turbantes como esse. Comentei com a Lucrécia sobre isso e me surpreendeu que ela não tivesse conhecimento sobre o assunto, tendo demonstrado alguma surpresa com o meu comentário. Não cheguei a prolongar a conversa porque já estava para começar uma sessão de curtas e tínhamos pressa em encontrar bons lugares na sala de cinema.

A Sússia foi exibida em duas sessões, sendo a primeira no *campus* da Universidade Federal de Sergipe e a segunda, já no último dia da mostra, no Centro Cultural. Ao final das duas sessões foram organizados debates com os realizadores. No debate da última sessão o filme da Lucrécia foi muito elogiado e a maioria das perguntas foram dirigidas a ela. Diante da alegria de acompanhar a ótima recepção ao filme, resolvemos gravar com o celular uma parte das conversas. Destaco esse trecho da fala de uma jovem realizadora presente:

É o teu primeiro filme? Eu tô chocada, com a sessão como um todo, mas o teu filme é um negócio, né? É o tipo de filme que eu quero fazer (...) Quero acompanhar os seus próximos filmes, porque cê tem olhar, tem uma sensibilidade. E é interessante porque cê vai fazer um filme de lugar que é seu, que é familiar, no interior do Tocantins (...) Isso me incentiva muito como realizadora e me traz uma sensação de

pertencimento, apesar de não ser essa a minha história. Mas refletir um sentimento que eu tenho em relação a minha terra. Então parabéns pelo filme. (transcrição da fala gravada durante a sessão)

Enquanto a moça falava, os outros presentes, na sua maioria jovens negras (os), emitiam sinais de concordância com o que era dito. Terminada a fala e os elogios, Lucrécia pegou o microfone para responder: afinal, como aquele filme foi realizado? Ela contou sobre como se inscreveu no concurso de histórias do projeto Revelando os Brasis, sobre o desejo de homenagear a mãe que dançava a sússia, falou das oficinas de audiovisual no Rio de Janeiro e sobre a equipe que foi à Lagoa da Pedra realizar com ela as gravações. Em seguida, anunciou a presença da Beatriz, a coordenadora do projeto e pediu que ela explicasse melhor como funcionava o Revelando. Nesse instante, todos os olhares se voltaram para a nossa direção. Se não me engano, éramos as únicas pessoas brancas presentes. Beatriz apresentou brevemente o projeto, falou sobre os 195 filmes realizados em 14 anos, explicou o recorte territorial (moradores de cidades com até 20 mil habitantes), contou sobre as oficinas. Assim que ela terminou a sua fala, uma moça que estava ao lado da jovem que havia feito a fala elogiosa, pediu o microfone e disse (o que guardo na memória): *Você é a coordenadora do projeto? Há tempos que eu queria mesmo te conhecer. A Mostra Egbé tem como seu principal objetivo descolonizar o olhar do cinema e o Revelando os Brasis contribui para colonizar o olhar no cinema.* Lembro de sentir uma súbita aceleração do meu coração assim que ouvi essa frase, dita assim, na lata. A moça perguntou se havia professores e técnicos negros na equipe do projeto. Mencionou a existência de uma associação de profissionais negros do audiovisual. Ela também quis saber se, ao longo dos anos, o RB teria sido produzido por outra instituição, além do Instituto Marlin Azul. Pois se o projeto é realizado com dinheiro público, na sua opinião não poderia ter ficado restrito a uma única produtora. Enquanto isso, eu me perguntava o que teria acontecido em tão curto período de tempo para essa virada de perspectiva em relação ao filme? Até ali, eu nunca poderia imaginar que um projeto como o RB pudesse ser acusado de contribuir para a colonização do olhar no cinema. Num impulso, pedi o microfone e lembrei que o recorte do projeto era territorial, voltado para os moradores de pequenas cidades do país. O RB não é um projeto voltado para o cinema negro, embora nessa última edição (da qual Lucrécia fez parte), dos 15 filmes realizados, cinco se passam em (ou tem como tema) comunidades quilombolas. E mencionei o meu estranhamento à forma acusatória como ela abriu a conversa. Ao que a jovem me perguntou se eu tinha a

intenção de ensiná-la a abrir diálogos. E eu respondi que tratava-se apenas de uma discordância recíproca. Instalava-se assim um enorme mal estar, que não se limitou àquele espaço-tempo da sala de cinema em Aracaju. Esse acontecimento reverberou (e ainda reverbera) em mim, nessa pesquisa, no IMA e no modo como passamos a pensar nos nossos projetos. A contratação de professores negros não tinha sido uma questão central até ali, embora profissionais negros já tenham participado nas equipes técnicas de gravação de diversos filmes do projeto.

Quando todos os presentes, até então entusiasmados com o filme da Lucrecia, se conectaram em silêncio uníssono com a fala da jovem que nos interpelou, ficou claro que a nossa presença "branca" marcava uma diferença incômoda. Jota Mombaça me ajuda a entender que “se o conceito de lugar de fala se converte numa ferramenta de interrupção de vozes hegemônicas, é porque ele está sendo operado em favor da possibilidade de emergências de vozes historicamente interrompidas” (Mombaça, p.86, 2021). Há uma matriz de autoridade que construiu o mundo e não partimos todos de uma posição comum de acesso à fala e à escuta. Grada Kilomba explicita que a realidade experienciada do racismo e as cicatrizes psíquicas resultantes têm sido até agora negligenciadas e completa:

Tais fatores só se tornam visíveis nas esferas públicas e acadêmicas quando a normalidade da cultura nacional branca é subitamente perturbada, quando nossas experiências com o racismo colocam em risco o conforto da sociedade *branca*. Nesse momento, nós e nossa realidade com o racismo nos tornamos visíveis, faladas/os e até mesmo escritas/os, não porque possamos estar em perigo ou em risco, ou precisar de proteção legal, mas sim porque tal realidade desconfortável perturba a estável imunidade branca. (Kilomba, p.72, 2019)

A escravidão é o tema mais definidor da história do Brasil. É preciso enfrentar o legado da escravidão nos mais diversos âmbitos: educação, terras, trabalho, oportunidades. O mundo e, em especial o Brasil continua marcado por seu passado escravista (o último país a abolir a escravidão). Ali, no debate da mostra de cinema negro, ocupávamos o lugar do outro e pudemos experimentar o que Mombaça chama de "redistribuição da violência".

4.2.2 - Quem? / sobre colonizar (ou não) o olhar no cinema

O relato sobre a experiência de realização do filme *A Sússia* começa em Agosto de 2017, no Rio de Janeiro, quando aconteceram as oficinas preparatórias e termina com a participação do filme na Mostra Egbé, em Aracaju, em Abril de 2019. Os acontecimentos incluídos nesse recorte temporal não devem ser analisados a partir de uma lógica causal e devemos pensá-los como partes de processos que se iniciam antes da seleção da história no concurso do RB e que permanecem produzindo efeitos. Como exemplo, cito a entrada da Lucrécia no curso de graduação em Educação no Campo, no *campus* de Arraias, da Universidade do Tocantins, fruto de uma política de interiorização das universidades no Brasil, que aconteceu principalmente entre 2003 e 2010 e que foi estruturada a partir do Programa de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI)¹⁹. Podemos citar também o reconhecimento de Lagoa da Pedra como território quilombola, em 2004²⁰. Foi a partir da Constituição de 1988 que o país reconheceu as comunidades quilombolas como unidades dotadas de identidade étnico-cultural, equiparando a proteção que merecem à dispensada aos povos indígenas.²¹ Mas foi com o Decreto 4887 de 2003²², que foram regulamentados os procedimentos de identificação, reconhecimento, delimitação, demarcação e titulação das terras ocupadas por remanescentes dos quilombos.²³ O processo

¹⁹ O REUNI visou o aumento de vagas e também a expansão da rede universitária, sobretudo na perspectiva de atender o interior do país, dado que a maioria das universidades federais se encontrava nas capitais e em cidades de maior porte. Segundo dados do Ministério da Educação, o processo de interiorização das campidas universidades federais brasileiras ampliou o número de municípios atendidos pelas universidades de 114 em 2003 para 237 até o final de 2011, e resultou em um aumento de aproximadamente 70% das matrículas presenciais na rede federal (BRASIL, 2017) <https://seer.ufs.br/index.php/revtee/article/view/13456/10707>

²⁰ Em 1º de setembro de 2004, um fato significativo aconteceu na comunidade da Lagoa da Pedra, ela recebeu o título definitivo das terras e a Certidão de Auto Reconhecimento de Quilombo. Isto ocorreu com a presença de várias autoridades, inclusive da Diretora de Proteção do Patrimônio Afro-Brasileiro, da Fundação Cultural de Palmares, Maria Bernadete Lopes. É importante ressaltar que foi a primeira comunidade a ser reconhecida no Estado do Tocantins. <https://anpocs.com/index.php/papers-30-encontro/gt-26/gt20-22/3431-slima-comunidades/file>

²¹ Ainda no mérito, a ministra relatora assentou que o art. 2º, § 3º, do Decreto 4.887/2003, ao comandar sejam levados em consideração, na medição e demarcação das terras, os critérios de territorialidade indicados pelos quilombolas, longe de submeter o procedimento demarcatório ao arbítrio dos próprios interessados, positiva o devido processo legal na garantia de que as comunidades interessadas tenham voz e sejam ouvidas. <https://www.conjur.com.br/2019-mai-26/constituicao-justica-racial-reconhecimento-redistribuicao-quilombolas>

²² Presidência da República / Casa Civil / subchefia para assuntos jurídicos http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/d4887.htm

de reconhecimento e regularização de terras quilombolas acontece em muitas etapas. A Fundação Cultural Palmares é a responsável pelo processo de reconhecimento. Sendo o Incra responsável pelo procedimento de certificação das terras. Como destacou Ubiratan Castro, ex-presidente da Fundação Palmares:

As comunidades remanescentes de quilombos são acima de tudo comunidades de agricultores, antes escravizados e depois auto-liberados por suas lutas de resistência, hoje voltados para a sua subsistência. Além de ser o suporte indispensável à sobrevivência econômica, a terra dos pretos é o espaço onde se projeta a identidade étnica e a solidariedade comunal. Lá estão enterrados os mortos, lá estão plantadas as ervas medicinais e mágicas, lá estão os locais de oferendas religiosas, lá estão as âncoras da memória das comunidades. Por isso, além de terras de produção, as terras de pretos são territórios de memória e de identidade. (Castro *apud* Souza e Jardim, 2012)²⁴

A titulação das terras das comunidades remanescentes de quilombos é uma forma de reparação das desigualdades implantadas pelo regime colonial escravocrata brasileiro, sendo entre outras coisas uma indenização pelo trabalho não pago e uma reparação patrimonial. Castro conta que nos relatos das comemorações da Abolição da escravidão na Bahia, o povo negro repetia o refrão: *A liberdade da cor já chegou, falta agora a liberdade da terra!* Quilombos significam territórios indispensáveis à sobrevivência da memória do povo negro no Brasil.

O reconhecimento de um território quilombola tem como uma de suas consequências o financiamento de projetos para a comunidade e a necessária administração e gestão das verbas. Em 2008, por exemplo, o site da Fundação Palmares noticiava a abertura de um edital para "a contratação de 30 instituições para implantarem projetos de geração de renda, igualdade de gênero e fortalecimento de organizações sociais em comunidades quilombolas de 22 Estados."²⁵ Como já mencionado, durante o processo de reconhecimento em Lagoa da Pedra, foi criada uma Associação de Moradores para gerenciar os novos projetos oriundos desses

²⁴ Quilombos: territórios de memória e identidade. Por Daiane Souza e Drielly Jardim
<http://www.palmares.gov.br/?p=19174>

²⁵ Os projetos inscritos devem contemplar uma das cinco linhas temáticas propostas pela Secretaria: capacitação para implantar projetos produtivos, ações para fortalecer organizado queções quilombolas, implantação de projetos de uso sustentável do território, valorização de mulheres e jovens quilombolas, redes de intercâmbio para trocas de experiências
<http://www.palmares.gov.br/?p=2812#:~:text=O%20Governo%20Federal%20vai%20financiar,comunidades%20quilombolas%20de%2022%20Estados>. Site da Fundação Palmares, em 11/08/2008

financiamentos. A criação de uma Horta Comunitária em forma de mandala, por exemplo, foi uma das primeiras iniciativas implantadas. Por se tratar de uma comunidade de agricultores, era comum cada morador ter a sua própria horta plantada no quintal. A horta comunitária seria cultivada de forma coletiva, numa escala maior do que as hortas individuais e seus produtos seriam vendidos em feiras da cidade, com o lucro sendo dividido entre os colaboradores. Mas Lucrecia lembra que a divisão do trabalho e as contas relativas às vendas dos produtos nunca fecharam e o sentido comunitário deu lugar a muita desconfiança. O processo de titulação da terra ao mesmo tempo em que trazia benefícios, como a doação de tratores e o financiamento de projetos de criação de renda, trouxe imensos desafios. Era preciso tomar decisões importantes, como a escolha sobre a forma de titulação das terras (se individuais ou coletivas) sem que a comunidade tivesse acesso às informações sobre as implicações decorrentes dessa decisão. Sobre isso, ela lembra do caso de um vizinho, grande proprietário de terras, que se valendo da falta de informação disseminou boatos sobre o risco da comunidade ser invadida pelo MST (Movimento Sem Terra), caso escolhesse pelo título coletivo. A entrada da lógica capitalista privatizante contaminou as relações entre vizinhos e familiares, cujos efeitos, segundo Lucrecia, perduram até os dias de hoje (Junho de 2021). Como apontam Guattari e Rolnik, em suas Cartografias do Desejo, a ordem capitalística é projetada na realidade do mundo e na realidade psíquica, incidindo nos esquemas de conduta, de ação, de gestos, de pensamento, de sentido, de sentimento e de afeto. A lógica do lucro capitalista produz poder subjetivo. (Guattari, Rolnik, 1986)

Se a base da economia capitalística é a exploração da força de trabalho e da cooperação intrínseca à produção para delas extrair mais-valia, tal operação – que podemos chamar de "cafetinagem" para lhe dar um nome que diga mais precisamente a frequência de vibração de seus efeitos em nossos corpos – foi mudando de figura com as transfigurações do regime ao longo dos cinco séculos que nos separam de sua origem. Em sua nova versão, é da própria vida que o capital se apropria; mais precisamente, de sua potência de criação e transformação (...) (Rolnik, 2018. P.32)

Os afetos em Lagoa de Pedra foram tomados pela lógica individualizante capitalista. As relações entre vizinhos foram contaminadas, ou cafetinadas, a ponto de colocarem em risco o sentido de coletivo que até ali era predominante. O regime do capital não extrai mais sua força apenas da esfera econômica, mas sobretudo (e de forma mais perversa), das esferas cultural e subjetiva. Rolnik vai dizer então, citando

Toni Negri e Michael Hardt, autores que nomearam esse regime de capitalismo cognitivo, que a resistência deve passar "por um esforço de reapropriação coletiva dessa potência para com ela construir o que os autores chamam de 'o comum'." (Rolnik, 2018). O comum como campo imanente de pulsão vital. A realização do filme da Lucrécia vai depender da possibilidade da ativação do que, na comunidade, se constitui como comum.

Outro efeito do processo de reconhecimento da identidade quilombola foi a distribuição de bolsas de estudo, que viabilizaram a entrada de jovens de Lagoa da Pedra na universidade. Jovens que quando crianças eram chamados na escola da comunidade vizinha de Canabrava, de *sapos da Lagoa da Pedra*. Cujos sapatos sujos pela lama do longo caminho a pé entre casa e escola eram motivo de piada. Que quando tiravam boas notas eram acusados de terem copiado as provas dos colegas brancos, entre tantas outras situações de opressão que Lucrécia e os irmãos guardam na memória. Como universitários, os jovens que agora se orgulham de serem quilombolas, encontraram professores negros e a proximidade com as questões antirracistas trazidas para as salas de aula. Também ali, acabaram tendo acesso às pesquisas e artigos acadêmicos produzidos sobre Lagoa da Pedra. Muitos deles feitos de forma superficial, publicados sem que antes seus autores consultassem se o que afirmavam era o que realmente estava acontecendo na comunidade. Lucrécia conta sobre o artigo que mencionava a Horta Comunitária como um projeto de sucesso que "fornecia legumes e vegetais para a escolinha da comunidade", mas que na verdade foi um projeto que acabou ficando restrito a poucos moradores, resultado distante do estava sendo relatado. Um outro exemplo foi dado por Odésia, uma das personagens do filme, que comentou que tinha lido na publicação de uma dessas pesquisas a reprodução das falas dos moradores da comunidade, apresentadas de forma "*como se todos lá falassem errado*".

Segundo artigo publicado no site da Fundação Palmares, em Abril de 2012 ²⁶, "a auto definição de uma comunidade quilombola está diretamente ligada com a relação que esse grupo étnico possui com a terra, território, ancestralidade, tradições e práticas culturais." Em Lagoa da Pedra, o processo fez emergir a memória das manifestações culturais da comunidade, entre elas a sùssia, o que incentivou a organização do grupo de susseiras. Isso representou uma retomada dessa prática, que na infância e juventude de

²⁶ <http://www.palmares.gov.br/?p=19123> - acessado em 07/07/21

Maria José (mãe de Lucrecia) havia sido uma importante atividade social, que reunia vizinhos e familiares para dançarem e se divertirem. Nessa época passaram a ser frequentes as visitas de pesquisadores, repórteres de Palmas-TO e turistas, que vinham atraídos pelo movimento criado pelo reconhecimento e o grupo de sùssia costumava se apresentar para os visitantes.

Lembramos que o RB foi criado também em 2004, em sintonia com outras tantas iniciativas que aconteciam ao mesmo tempo no país, uma conexão de forças em torno da valorização da educação, da ideia de democracia cultural, e da reparação histórica em relação à população negra e indígena. Podemos pensar então numa multiplicidade de forças e formas que se agenciam de maneira rizomática em um país que vai se reinventando, na medida em que faz um *do-in antropológico*, que possibilita se reconhecer e se valorizar como realidade plural – brasis.

Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou conexões num rizoma como se encontra em uma estrutura, numa árvore, numa raiz. (Deleuze, Guattari, 1995, p.24)

Um dos princípios fundadores da cartografia é o da "multiplicidade": o rizoma não é uma totalidade unificada, nem composto de totalidades e formas puras – sujeito, objeto, natureza. É uma multiplicidade que muda de natureza à medida que aumenta as suas conexões. Mais do que contextualizar o período histórico em que o RB foi concebido, buscamos refletir sobre os agenciamentos que atravessam o próprio projeto e as experiências de realização mobilizadas por ele.

Diferente do método da ciência moderna, a cartografia não visa isolar o objeto de suas articulações históricas nem de suas conexões com o mundo. Ao contrário, o objetivo da cartografia é justamente desenhar a rede de forças à qual o objeto ou fenômeno em questão se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente (Pozzana, Kastrup, 2010, P.57).

Como Deleuze e Guattari apontam, o rizoma não tem começo, nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele escreve e transborda. A participação da Lucrecia nas oficinas não é o início do processo que colocamos em análise, mas um dos fios que puxamos desse novelo-rizoma, por entender que algo ali produziu movimento. Quando se inscreveu no concurso de histórias, ela imaginou que o filme seria uma oportunidade de registrar a mãe dançando e contando sobre a roda que acontecia ao final das

solenidades religiosas das festas de Santo Reis e São Gonçalo, uma espécie de saideira pagã, momento de relaxar e se divertir. Acontece que quando a notícia da seleção chegou em 2017, quatro anos depois das inscrições feitas em 2013²⁷, Maria José já havia falecido. A notícia da seleção foi inesperada, mas nunca deixou de ser desejada. Lucrécia havia guardado com ela um único registro audiovisual de sua mãe dançando em uma das apresentações do grupo de susseiras, em Arraias. Esse arquivo, que mais tarde foi inserido no filme, serviu como semente da vontade de ir em frente. A essa altura, a vida já não era mais a mesma e a alegria pela notícia veio acompanhada de medo. Como fazer o filme sem a presença de Maria José e com tantas disputas na comunidade? Na mesma semana, Lucrécia sonhou com a mãe animada, chamando a filha para dançar a sússia, debaixo de uma grande árvore plantada no quintal da casa da família (a mesma onde foi feita a gravação da roda para o filme) e, ao acordar, pensou “*nossa, mãe tá sabendo da seleção da sússia*”. Esse sonho foi lido como um sinal positivo e ela decidiu ir para o Rio de Janeiro participar da primeira etapa dessa aventura.

De fato, são muitas as razões que tornaram difícil a missão de listar os personagens do filme durante as atividades das oficinas preparatórias. Aqui encontramos um analisador para a pesquisa – *Quem?* - *Quem* vai contar a história da sússia? *Quem* vai dançar e tocar ?

O pesquisador é o analista e não o analisador. O pesquisador-analista indica os efeitos dos analisadores que desencadeiam uma intervenção, entendendo que não basta reconhecer, legitimar ou exaltar a existência de analisadores, mas compreender que somente os analisadores o constituem como analista, que não pode se subtrair aos efeitos analisadores do dispositivo de intervenção. (Barros, Barros, 2013, p.179)

Eis um ponto crítico ou um analisador, que tem a função intercessora de criar movimento, que o dispositivo Revelando os Brasis faz aparecer. Como aponta Deleuze, a questão do contemporâneo é entrar no movimento, assumir o intercessor (Deleuze, 1992). É no movimento disparado por ele que está a possibilidade de criação. E o

²⁷ Em 2014 o RB V sofreu uma redução orçamentária que resultou na diminuição do número de filmes, dos 40 inicialmente previstos, apenas 20 puderam ser produzidos. Quando o projeto foi retomado em 2017, para a realização do RB VI, com o orçamento ainda menor, a coordenação do IMA resolveu convidar os 15 candidatos mais bem posicionados, que ficaram de fora na seleção de 2014.

analisador age justamente sobre o que é colocado em movimento, que desestabiliza e que precisa ser posto em análise. Aquilo que, num primeiro momento, tomamos como uma limitação da aluna, que não parecia capaz de estabelecer os parâmetros básicos de seu filme (personagens, ações, locações) era, na verdade, a relação da Lucrécia às voltas com o analisador *Quem?* Diante do risco que se apresentava para a realização do filme, a coordenação do RB se viu às voltas, ela também, com o analisador.

A equipe do IMA acompanha a pré produção dos filmes para contribuir com os diretores a encontrar caminhos que facilitem a sua realização. No caso da Lucrécia, como mencionado anteriormente, essa atribuição foi designada ao André. Como fazer da realização do filme sobre a sússia, com a presença de uma equipe de fora, uma experiência coletiva de construção de narrativa na comunidade de Lagoa da Pedra? Ou, para usar uma questão cartográfica: como construir com a comunidade de Lagoa da Pedra, Lucrécia e a equipe de fora – vetores diversos e heterogêneos - um plano comum de partilha e pertencimento?

A câmera acompanha Lucrécia andando pela comunidade, batendo de casa em casa em busca de suas personagens. Ela avisa sobre o filme e sobre o desejo de ouvi-las a respeito da "*época em que dançavam a sússia*". Na montagem, diferentes trechos dessas conversas-convites constróem um só enunciado. Ainda nas primeiras horas de gravação, André sugeriu que a própria Lucrécia operasse a câmera com a ajuda do Mazza, enquanto o Gustavo, fotógrafo still, fazia o *making of* . E foi assim que registraram a cena em que seus pai e irmão capinam a área onde será gravada a roda de sússia, enquanto conversam. André justifica essa primeira estratégia:

Só se teve credibilidade, quando colocamos a câmera na mão da Lucrécia. E a gente foi percebendo que a Lucrécia era a personagem do filme. A Sússia era uma descoberta dela também. (...) Depois, as pessoas foram ficando mais relaxadas porque entenderam que o projeto era da Lucrécia e não nosso e o Mazza foi podendo assumir a fotografia.(...) E aí ela foi ganhando autonomia e o reconhecimento da comunidade. E não tinha mais aquele medo de estar traíndo a comunidade, de fazer o que os outros fizeram. (André, entrevista, 22/05/17)

A partir daí, o que vemos é a Lucrécia dentro do quadro em conversas mais próximas e implicadas com familiares e vizinhos e todos cada vez mais à vontade. Walcir conta sobre como a roda de sússia acontecia: "*as roças tavam começando a perder ... aí pedíamos pra São Gonçalo pra mandar a chuva. Tinha vezes em que*

quando terminávamos de dançar a roda, já era debaixo de chuva." Odésia comenta que *"o bom da sússia é que vc vive a diferença. Não dá pra dançar a sússia só eu e vc, tem que ter muitas pessoas"*. Tia Zulmira se lembra animada da farra: *"as mulheres agarravam os homens pra dançar, os homens agarravam as mulheres pra dançar ... iso era o mais importante"*. A prima Alessandra diz que se reaproximou (da sússia) mais recentemente, depois que entrou pra faculdade e se distanciou da igreja evangélica *"mãe diz que eu desviei, hahaha"*. Odésia fala que sem a *diferença* não tem roda e a gente sabe que sem a *diferença* não teremos o filme, porque como na roda, *"tem que ter muitas pessoas"*.

Entre conversas, Lucrécia, a irmã e as sobrinhas experimentam as saias de chita e ensaiam alguns passos. Enquanto o almoço é preparado, avô e netos vão rememorando trechos das letras das músicas. As crianças estão aprendendo a sússia na escola e surpreendem os adultos com as letras na ponta da língua. Sentados na varanda, Lucrécia, o pai e Walcir tentam se lembrar de quando a sússia ressurgiu *"em 2005, na época da entrega dos títulos ... isso pras pessoas de fora, porque pra quem era de dentro foi há muito mais tempo"*. Jeferson, o primo que enaltece a importância de ser a Lucrécia a diretora do filme (*nós podemos contar a nossa própria história*), comenta com a equipe (num momento em que a câmera está desligada), que a escolinha da comunidade não tem usado livros didáticos de História, *"por conta da maneira como o negro é representado nesses livros. A gente teve que criar outras formas pra se educar aqui dentro, porque o que chega pra gente não serve pra nós."* Como fazer da experiência de realização do filme algo que servisse para eles ? E como estabelecer com todo o aparato da produção desse filme, que envolve também a presença desses outros (equipe de fora, equipamentos, cronograma, patrocínio etc.) um sentido comum, um modo de confiar – fiar junto?

Como traçar um plano comum envolvendo pesquisadores e pesquisados, com seus territórios e suas semióticas singulares? (...) O acesso à dimensão processual dos fenômenos que investigamos indica, ao mesmo tempo, o acesso a um plano comum entre sujeito e objeto, entre nós e eles, assim como entre nós mesmos e eles mesmos. O acessar esse plano comum é o movimento que sustenta a construção de um mundo comum e heterogêneo. (Kastrup, Passos, 2014, p.16)

A sússia não era mais uma prática social comunitária como já foi. Era preciso inventar uma sússia, no sentido de inventariar, a partir dos fragmentos de memórias e

das presenças na roda. Como apontou Kastrup, a invenção se dá ali no encontro entre a tradição e o presente. O processo de produção do documentário precisa traçar um plano comum entre Lucrécia e os personagens, entre todos e a equipe, de modo a acessar um conjunto de virtualidades que vão se atualizar no decorrer das gravações. O comum porta o duplo sentido de partilha e pertencimento. O comum é aquilo que partilhamos e para isso é preciso um engajamento.

Quando tive acesso ao material bruto do filme, que chegou em um HD externo para ser editado, eu me emocionei muito com o que vi. Estavam ali presentes a comunidade, seus moradores e quintais, as disputas pelo reconhecimento do território, os efeitos das políticas de interiorização das universidades, os laços familiares, a afirmação da identidade quilombola, a produção de uma memória coletiva, letras, melodias e batidas de tambor, as saudades e, finalmente, a roda de sússia ... Enfim, o caráter processual da cartografia da Lucrécia e a potência de intervenção do dispositivo RB. Estava evidente no material bruto que a "equipe de fora" e os personagens tinham conseguido estabelecer a fundamental relação de confiança. Cada membro dessa equipe foi convidado a participar do projeto, a partir de uma série de critérios técnicos e especialmente éticos. Pessoas que, como a maioria dos colaboradores do RB, tem apreço pela força conectiva do cinema e valorizam a troca de saberes na qual tanto ensinam quanto aprendem. Comentários, brincadeiras e conversas gravadas nas bordas dos planos, nas partes que ficam de fora do filme, são testemunhas da construção de bons afetos, que por mais que não sejam evidenciados na montagem, estão impressos nas imagens e sons.

Antes da chegada de Lucrécia ao Rio de Janeiro para acompanhar a edição, eu já tinha feito um copião de aproximadamente uma hora de duração, com uma sugestão bastante alargada de roteiro (se pensarmos que o filme deveria ter 15 minutos de duração) e algumas pequenas cenas pré editadas, como a da formiga jiguitaia, que é comum em Lagoa da Pedra e vem a ser tema de uma das músicas da roda de sússia. Lucrécia pediu que o avô cantasse e tocasse no violino a música da formiga. Walcir lembrou da dança em que os corpos simulam um ataque de formigas pulando e se coçando e, finalmente, o pai de Lucrécia mostra para a câmera um formigueiro de jiguitaia, que foi filmado de muito perto, com o uso de uma lente macro. Os meninos coroam a cena, arriscando os dedos no formigueiro e gritando de dor pelas picadas que levaram. Fiquei muito animada para montar essa cena, com tantos elementos distintos,

que expressam em conjunto a maneira como a vida cotidiana de Lagoa da Pedra aparece nas músicas e danças da roda.

Trabalhamos juntas por cinco dias e Lucrecia se disse surpresa com as operações que podemos fazer em uma ilha de edição. Coube a ela decidir o que devia ou não ser mantido no corte final. Nas conversas gravadas apareceram todos os conflitos. A tensa relação com a vizinha comunidade de Canabrava e a forma racista como tratava as crianças de Lagoa da Pedra se resumiu a uma frase, por decisão dela. A maioria das dançarinas e tocadores que aceitaram o convite para dançar a sússia na gravação vieram de lá. Lucrecia escolheu manter o foco do filme no processo de construção da roda que é também a do próprio filme. Sobre as questões mais tensas, disse que deixaria para um próximo projeto. De fato, com o material bruto produzido, ela pode fazer outros filmes, com outros recortes. Ao final, muita coisa ficou de fora do curta metragem de 15 minutos, mas os efeitos de todo o processo, que talvez o filme não dê conta de expressar na sua totalidade, permanecem como forças do rizoma.

O Circuito de Exibição do RB VI aconteceu entre os dias 22 de Agosto e 11 de Outubro de 2018 e percorreu mais de 14 mil quilômetros, passando por 12 estados das cinco regiões do país. Em Setembro de 2018, eu estava em Lagoa da Pedra quando o caminhão-cinema do RB chegou na comunidade. O lugar onde seria projetado o filme já tinha sido escolhido: uma grande área de pasto, ao lado da escolinha. Foi ali que com a ajuda das crianças, organizamos as 300 cadeiras de plástico e esticamos e varremos o tapete vermelho, vindos de outras viagens do circuito de exibição, enquanto Bené e Val, respectivos motorista e copiloto do caminhão, montavam a enorme tela de 50 metros quadrados. Na cozinha da Marcelene (irmã da Lucrecia) estava sendo preparada em enormes panelas, uma galinhada, prato típico da comunidade, que é temperada com açafraão da terra, plantado e pilado no quintal da família. É dia de festa em Lagoa da Pedra e a expectativa é grande em relação à adesão dos convidados e, sobretudo, à recepção que o filme vai ter.

Chega a noite e com ela o público, composto pelos muitos personagens do filme, vizinhos, familiares, amigos, colegas e professores da universidade. Antes de começar a sessão, forma-se uma fila para o jantar. A fatura é uma marca nas festas do interior do país e não foi diferente por ali. A produção da noite de estreia contou com a colaboração de muitas pessoas, em especial familiares da Lucrecia que passaram dias na preparação

desse banquete. Contou também com a doação de frangos e refrigerantes, por pessoas devidamente creditadas como apoiadoras do filme.

Todos a postos, cadeiras ocupadas, Lucrécia vai até a frente da enorme tela e de microfone em punho, conta sobre a experiência no Revelando, desde a inscrição da história até aquele momento e convida todos os personagens para se dirigirem até a frente do palco. A timidez era grande, risinhos nervosos, mas ali estavam todos enfileirados, como acontece nas melhores noites de estreia de tantas que o cinema tem promovido na sua história. Em todo o circuito de exibição do projeto são exibidos outros quatro curtas da mesma edição, antes do tão aguardado filme da comunidade. Em Lagoa da Pedra foram escolhidos os filmes realizados em outras comunidades quilombolas: *A Viagem de Seu Arlindo* (de Sheila Altoé, Comunidade de Pedra Branca, Vargem Alta – ES); *Nega da Costa* (de Joelson de Oliveira, Quebrangulo - AL), *Quilombo Mata Cavallo* (de Jurandir Amaral, Comunidade Mutuca, Nossa Senhora do Livramento - MT), além de *Guerreira Gavião* (de Robson Messias , Bom Jesus do Tocantins, Aldeia Parkatêjê - PA). Durante o filme, voltei a minha atenção para o público e pude ver olhos brilhando, risadas e comentários feitos ao pé do ouvido. Ao final, era perceptível o clima de alívio, o que foi confirmado pela Lucrécia. Ela que tanto cuidou para que a experiência de realização do filme fosse mais apaziguadora do que criadora de tensões nas relações. O cuidado que teve na escolha das cenas produziu o efeito esperado, sem denúncias ou acusações, Lagoa da Pedra contou a sua própria história. Ao final da sessão, uma roda de sússia fechou a noite em clima de festa.

Entre a estreia do filme na comunidade e sua participação no primeiro festival - a Mostra de Cinema Negro de Sergipe - *A Sússia* foi exibida em todas as comunidades quilombolas do circuito de exibição de 2018. Podemos dizer que a carreira do filme foi no sentido de um aquilombamento, termo cunhado por Abdias Nascimento, citado por Tatiana Carvalho Costa²⁸, em texto publicado no catálogo do Forumdoc-BH 2020. "Aquilombamento é uma possível chave para a compreensão de processos agregadores contra coloniais que configuram um conjunto de ações empreendidas por pessoas negras nas artes e, mais especificamente, no cinema." (Costa, 2021) *A Sússia* participou de mais de 30 festivais, tendo sido selecionado para as principais mostras de cinema negro

²⁸ Tatiana Carvalho Costa é doutoranda do PPGCOM/UFMG e professora do Centro Universitário Una. Colaboradora em eventos de cinema como curadora, programadora e júri.

e festivais de cinema de mulher, onde recebeu diversos prêmios, entre eles: **Menção Honrosa** no Griot – III Festival de Cinema Negro Contemporâneo (2020) e **Prêmio: Maria Firmina dos Reis – Cinema de Mulheres**, na Semana de Audiovisual Negro PE (2021). Nos últimos anos, houve um significativo crescimento da presença de realizadores e realizadoras negras e de festivais de cinema negro, além de críticos, programadores e pesquisadores negros. Lucrécia com seu primeiro filme está fazendo parte desse importante movimento do Cinema Negro Contemporâneo, que como Costa afirma "agencia testemunhos e articulações da identidade negra, sua memória e territorialidades, na contemporaneidade." A proposição colocada pela jovem na Mostra Egbé, de que o RB *contribui para a colonização do olhar no cinema*, se constituiu como um analisador e resultou em diferentes camadas de efeitos. Ela nos coloca frente a um limite histórico do próprio RB, que criado em 2004, optou por um recorte territorial, não dando ênfase aos movimentos identitários que ao longo dos anos foram se mostrando mais urgentes. Não que os grupos minoritários não estivessem contemplados implicitamente nos objetivos do RB. Ao se voltar para o Brasil profundo, o projeto procurava chegar em todos os que estavam distantes dos centros hegemônicos de produção audiovisual. E embora não explicitasse nos seus objetivos cada um desses coletivos minoritários, sempre trabalhou com critérios de seleção e curadoria que os incluíssem.

O antirracismo é uma condição que nos convoca a uma posição ativa. O analisador *Quem* apareceu mais uma vez na Mostra Egbé. *Quem fala? Quem escuta? Com Quem vamos fazer rodas?*

4.3 NAS MONTANHAS CAPIXABAS DE VARGEM ALTA, OS MAIS VELHOS PRESERVAM A TRADIÇÃO DE CONTAR HISTÓRIAS

A Viagem do Seu Arlindo – Sheila Altoé

Quando conheceu a comunidade quilombola de Pedra Branca, localizada no município de Vargem Alta, no sul do Espírito Santo, Sheila trabalhava no Centro de Referência de Assistência Social (CRAS-ES).²⁹ Foi lá que percebeu que muito pouco se

²⁹ O CRAS é uma unidade pública estatal descentralizada da política de assistência social sendo responsável pela organização e oferta dos serviços socioassistenciais da Proteção Social Básica do

fazia pela comunidade, que era avaliada pelos próprios funcionários como um lugar distante e de difícil acesso, por conta de “*uma estrada de terra com muitos buracos*”. Segundo Sheila “*quem deveria fazer um atendimento mais cuidadoso, não dava atenção.*” Antes, ela havia trabalhado por um período no Centro de Atenção Psicossocial (CAPS), onde conheceu usuários, moradores de Pedra Branca. Quando foi remanejada para o CRAS, recebeu a missão de desenvolver projetos de *produção inclusiva*. Em parceria com o Programa de Erradicação do Trabalho Infantil (PETI) ela elaborou um projeto de contação de histórias para crianças, que seria conduzido junto com um colega que já atuava como contador de histórias. Ela e Claudison utilizaram material didático fornecido pelo professor Fabiano Moraes³⁰, que os auxiliou a formular as oficinas. Sheila lembra que no início havia muita dificuldade de engajar as crianças em qualquer atividade nova. As crianças de Pedra Branca são vistas pelos arredores de Vargem Alta como levadas e agressivas, com pouca capacidade de concentração. Eles juntaram um baú de livros infantis, estenderam pedaços de lona debaixo de uma grande figueira e propuseram que ali fosse um lugar para a leitura e para o silêncio. E eis que meninas e meninos, aos poucos, começaram a gostar da proposta e a contar as próprias histórias, como as “*da ponte mal assombrada e do lobisomem*”. Foi nessa época que Sheila e Claudison souberam do edital do Revelando os Brasis e pensaram em buscar em Pedra Branca uma história para inscrever no edital. “*Como as histórias das crianças eram muito curtas, resolvemos ir de casa em casa buscando histórias dos moradores. Encontramos a Marluce e nos encantamos com a forma como ela contou a história do Seu Arlindo, o seu pai, já falecido*“. *A viagem de Seu Arlindo* foi selecionada em 2017, para participar do RB VI, quatro anos depois de sua inscrição.³¹

Sistema Único de Assistência Social (SUAS) nas áreas de vulnerabilidade e risco social dos municípios e DF.

³⁰ Fabiano de Oliveira Moraes é doutor em Educação pelo PPGE/UFES, Mestre em Estudos Linguísticos pelo PPGEL/UFES, e tem Licenciatura Plena em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela UFES e Licenciatura em Pedagogia pela UNESA. Professor Adjunto da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), atua no Departamento de Linguagens, Cultura e Educação (DLCE).

³¹ Até o RB IV, o concurso nacional selecionava 40 histórias. Com a redução do valor do patrocínio da Petrobras, a partir de 2013, o projeto só pode selecionar 20 histórias, em sua quarta edição – RB V. Quando foi retomado em 2017, optou-se por convidar outros 15 selecionados do concurso anterior, que acabaram não podendo ser contemplados. Portanto, quando esses últimos souberam de sua seleção para o RB VI, muitos se espantaram com a notícia com a qual não contavam mais. Foi o que aconteceu com Sheila e com Lucrécia.

Quando chegou o resultado do concurso, através de um telefonema do IMA, Sheila lembra que "*o coração quase explodiu*". Aqui abro um parêntesis em relação à forma como a coordenação do projeto garante o resultado da seleção das histórias, com a confirmação da disponibilidade dos selecionados em participarem das oficinas e das etapas posteriores, até o circuito de exibição nas cidades. No caso da Sheila, embora a história tenha sido elaborada pela dupla de professores, só seria possível que um dos dois seguisse para as oficinas. Como era a Sheila quem morava no município de Vargem Alta (com menos de 20 mil habitantes), foi ela a selecionada. E foi preciso pedir licença do trabalho por duas semanas para poder estar presente nas oficinas.

"Na Comunidade Quilombola de Pedra Branca, nas montanhas capixabas de Vargem Alta, os mais velhos preservam a tradição de contar histórias para os mais jovens como a do dia em que o Seu Arlindo decide fazer uma misteriosa viagem, deixando intrigados os moradores da comunidade." Essa é a sinopse selecionada no Concurso do RB VI. No primeiro dia de oficinas, os alunos recém chegados apresentam oralmente as suas histórias. Lembro que, desde o início, Sheila teve o cuidado de explicitar que a que ela trazia não era sua, mas de uma comunidade. Cuidado que ela sustentou durante todo o processo, como veremos no decorrer desse relato.

Em depoimento gravado durante as oficinas (e disponível no site do projeto)³², Sheila comentou que a linguagem do cinema era totalmente nova para ela. Durante as aulas e conversas com professores e colegas, "*construindo e desconstruindo o roteiro*", a história original sofreu acréscimos que ela avalia que não a modificaram, mas intensificaram os afetos e o mistério em torno "da viagem", a partir das imagens que viriam a ser gravadas. Sheila destaca que os dias de oficinas foram muito intensos, com o compartilhamento de processos entre colegas, uma oportunidade de conhecer histórias de tantas vidas e a construção de amizades que, ela julga, serão para sempre.

Ao voltar para Pedra Branca com o roteiro produzido nas oficinas, a sua primeira atitude foi ir à casa da Marluce para confirmar (e obter a sua autorização) pelo uso da história. Em seguida, deu-se início ao processo de pré-produção, com a fundamental articulação com a comunidade. Como já mencionado, essa é uma das premissas do projeto: envolver os moradores com o objetivo de criar um novo espaço de

³² https://www.revelandoosbrasis.com.br/depoimento-de-sheila-altoe-curso-revelando-vi/?_ga=2.231720346.422863465.1625774978-1314328120.1614132467

expressão para as populações das pequenas cidades brasileiras, valorizando a identidade local e estimular o interesse pelo audiovisual como instrumento para a preservação da cultura. No caso da Sheila, pelo fato de ela não ser moradora da comunidade quilombola, nem autora da história original, ao contrário da maioria dos alunos do projeto, a construção de um plano comum estaria diretamente ligada ao modo como vai se dar o processo de produção do filme. O roteiro desenvolvido nas oficinas era um híbrido de ficção e documentário criado a partir da história de Marluce, cujos atores serão os próprios moradores de Pedra Branca. Numa aproximação entre a cartografia e a produção de um filme, o comum é produzido pela transversalização realizada por práticas de participação e inclusão que evidenciam o paradoxo da inseparabilidade das ideias de comum e heterogeneidade. (Kastrup, Passos, 2014). O comum nunca está dado, é preciso que seja criado. Sheila, que é uma mulher branca, os moradores de Pedra Branca (em sua maioria negros), a equipe do IMA e a equipe de gravação formam um coletivo não identitário e heterogêneo e vão precisar embarcar juntos na criação de um plano comum de confiança e interesse. Para isso acontecer, o processo de realização deve resultar não em um filme *sobre* Pedra Branca, mas em um filme *com* a comunidade e seu território afetivo. No caso do projeto da Sheila, esta construção do comum impunha a dificuldade maior de construir um plano de *comunicação* entre ela e aqueles moradores de uma comunidade quilombola. A possibilidade de criação deste comum na heterogeneidade do encontro entre eles talvez tenha possibilitado a construção deste outro, e mais importante plano comum, entre a comunidade quilombola e ela mesma, entre seu presente e seu passado ficcionado, entre seu presente e sua memória. A comunidade se recria nesta experiência de ficcionalização.

A pré-produção foi muito intensa. Era preciso selecionar o elenco, escolher locações, objetos de cena e figurinos e ensaiar as cenas. Nesse período, Sheila passou a ir com bastante frequência à Pedra Branca. A convivência mais de perto com a comunidade deixou evidentes algumas questões, como a divisão dos moradores em relação às questões religiosas. Moram em Pedra Branca famílias descendentes de escravos, trabalhadores da antiga Fazenda São Pedro que deu origem à comunidade, a família que herdou a casa-sede da fazenda, além de trabalhadores da pedreira que dá nome ao lugar, esses últimos em casas construídas através do programa Minha Casa, Minha Vida. Segundo dados da Associação de Moradores, a comunidade é constituída

por 115 famílias, das quais 83 são negras. Em Pedra Branca, católicos e evangélicos são maioria.

Durante o processo dos ensaios surgiu a ideia de registrar uma roda de caxambu para incluí-la no filme. Esse fato acabou se tornando um ponto de virada, ou um analisador, que gerou efeitos importantes nas relações entre vizinhos e na própria relação da comunidade com a sua história. Efeitos que continuam produzindo novos acontecimentos até hoje, como veremos no decorrer desse relato.

4.3.1 "Querem me tirar da roda, diz que eu não sou mais criança Eu não saio dessa roda, nem se inventar outra dança"

(Versos de caxambu, criados por Dora, moradora de Pedra Branca)

A preparação do filme contou com muitos colaboradores: os moradores que participaram como atores e coprodutores, a equipe do IMA e Sara Passabon, que é produtora cultural, artista visual e pesquisadora. Moradora da região, Sara estava trabalhando na Ceafro (Comissão Permanente de Estudos Afro-brasileiros, da Secretaria Estadual de Educação) e foi como representante da Secretaria que entrou na equipe para contribuir como diretora de arte e na preparação dos atores. Ela é mãe de um aluno do RB V, o Victor Hugo, que dirigiu o filme *Vinilis Frutíferis*³³, com o qual também colaborou na preparação dos atores e na direção de arte. Sara é pesquisadora e publicou um livro, desdobramento de sua tese de doutorado, realizada no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UniRio, sobre a performance bantu do caxambu no sul do Espírito Santo, onde destaca a experiência de três grupos do município de Cachoeiro de Itapemirim³⁴. Ela conhecia Pedra Branca por conta do processo de certificação quilombola e através de eventos esportivos da região e disse que nunca tinha ouvido falar de nenhuma manifestação cultural na comunidade. Durante o processo dos ensaios, Sara sugeriu que os moradores evocassem as suas memórias de infância. Foi a partir dessas conversas, por exemplo, que Sheila acabou incluindo, a pedido deles, a cena da

³³ <https://www.revelandoosbrasis.com.br/video/vinillis-frutiferis/>

³⁴ Os três grupos são: Caxambu Velha Rita, Caxambu Santa Cruz e Caxambu Alegria de Viver. No livro: *A Performance Bantu do Caxambu: entre a ancestralidade e a contemporaneidade*. Sara Passabon Amorim (2017).

vendinha que não fazia parte do roteiro. Encontraram uma locação e ali reproduziram a antiga venda da comunidade com os produtos vendidos à granel, o balcão, as garrafas de pinga e as roscas penduradas. A memória, para se reconstruir, precisa de um lugar, de uma referência local. A comunalidade é uma experiência concreta que parte de um lugar comum para a construção de uma memória comum. A vendinha é referência da comunidade e no filme ela passa a ser uma "locação". Sara conta que à medida que os trabalhos avançavam, as memórias foram surgindo:

Mencionaram as ervas com que mães e avós faziam os chás e que nós usamos penduradas na janela da casa da personagem da Marluce. (...) Até que falaram do caxambu – que pra mim não é só dançar, cantar e tocar, mas contar histórias dentro de uma comunidade tradicional. Através dos cantos e batuques, são trazidas histórias que tem a ver com a ancestralidade. Fui conversando com eles junto com Sheila e Beatriz, sobre trazer a ideia dos griôs da comunidade.. E destaquei o papel do narrador – da oralidade, e da importância disso." (Sara, entrevista, em 06/07/21)

O caxambu surgiu como uma memória distante, das lembranças de rodas dançadas por pais e avós. Nenhum morador da comunidade havia participado de rodas de caxambu, com exceção de Dona Amelinha. Essa informação é confirmada pelo professor Osvaldo Oliveira, em artigo que ele escreveu a partir de conversas com os antigos moradores de Pedra Branca:

Segundo os narradores da memória local – as senhoras Amelinha Machado Euvídio (88 anos), sua filha Iracy Euvídio (56 anos) e José Euvídio (83 anos) (...) o jongo-caxambu remete à Fazenda São Pedro, onde os escravizados faziam caxambu, cantavam jongo e fincavam um mastro para São Pedro. (...) Relatam que a última vez que viram o antigo tambor do caxambu foi na década de 1960, quando os jongueiros José Costa e Nilo "foram trazer um tambor" na localidade de Prosperidade, no mesmo município. (Oliveira, 2017, p.139)

O casarão, sede da Fazenda São Pedro que deu origem à comunidade, foi deixado como herança para uma filha de criação da família italiana, antiga proprietária. Essa foi a locação escolhida para ser a casa de dois personagens. Foi também lá que aconteceram os ensaios e que, mais tarde, serviria de hospedagem para a equipe do IMA, durante as gravações. Num primeiro momento, a ideia de incluir o caxambu preocupou a Sheila:

Porque na comunidade a maioria das pessoas são crentes. Puxar o caxambu e a religiosidade nesse momento, pode me fazer perder a locação de dois personagens, que seria a casa do seu Arlindo e da Marluce. A dona da casa é católica e muito religiosa e, além de emprestar a casa, é ela quem vai fazer a comida para a equipe. Se a

gente trazer alguma coisa de espiritismo, a gente pode perder essas coisas." (Sheila em entrevista por Zoom, Maio 2021)

Achei curioso o uso do termo “espiritismo” associado ao caxambu. E Sheila me contou que católicos e evangélicos o veem como uma *dança da macumba*, ligado ao centro de umbanda da comunidade que, embora esteja localizado num território quilombola, sofre preconceito e se mantém à sombra, invisibilizado. Esse conflito acontece também nas comunidades vizinhas (onde existem grupos tradicionais de caxambu), por conta da presença cada vez maior das igrejas neopentecostais que são frequentadas por pessoas brancas e negras. O fato é que a vontade de fazer a roda foi crescendo tanto durante os ensaios, que Sheila acabou assumindo o risco e decidindo incorporar a ideia ao filme.

Para ensinar a dança, os cantos e o batuque para os moradores de Pedra Branca, Sara convidou a mestra Dona Canutinha, do Grupo de Caxambu Alegria de Viver, da comunidade quilombola de Vargem Alegre. Como não havia tambores de caxambu em Pedra Branca, Sheila precisou pedir emprestados dois atabaques, sendo um do centro de umbanda e o outro do grupo de capoeira. Ficou decidido que a roda seria gravada da mesma forma como era realizada no passado: à noite, em volta de uma fogueira e iluminada por tochas. Durante os ensaios, fragmentos de memórias foram surgindo entre elas:

Algumas pessoas foram se lembrando dos versos durante a roda e compuseram outros na hora. A Jerusa lembrou que quando era criança, seus pais tocavam e dançavam caxambu, 'então não poderia ser nada de mal'. Ela dançou tanto que tive que levá-la em casa, por conta das dores nas pernas. Ao saber da ideia, a missionária da igreja (da comunidade) disse que se tivesse sabido a tempo sobre o caxambu, ela mesma teria ido dançar. 'Eu sei que vou ser punida na igreja, podem até querer que eu saia porque dancei, mas é uma dança antiga, que minha família praticava.' (Sheila, por Zoom, Maio 2021)

Ao dançarem e cantarem pela primeira vez, do modo que os antigos dançavam, os moradores de Pedra Branca acessaram uma memória ancestral coletiva ou aquilo que Glissant vai chamar de pensamento rastro/resíduo, ao se referir aos africanos levados como escravos para as colônias europeias na América e no Caribe.

Os africanos chegam despojados de tudo, de toda e qualquer possibilidade, e mesmo despojados de sua língua. Porque o ventre do

navio negreiro é o momento e o lugar em que as línguas africanas desaparecem, porque nunca se colocavam juntas nas embarcações pessoas que falavam a mesma língua. (...) O que acontece com esse migrante? Ele recompõe, através de rastros/resíduos, uma língua e manifestações artísticas, que poderíamos dizer válidas para todos. O africano deportado não teve a chance de conservar heranças pontuais, mas criou algo imprevisível a partir unicamente dos poderes da memória, isto é, somente a partir dos pensamentos do rastro/resíduos de ritmos africanos que lhe restavam (GLISSANT, 2005, p.19)

O pensamento rastro / resíduo se contrapõe ao pensamento sistema ou sistemas de pensamento, que segundo Glissant "foram prodigiosamente fecundos, prodigiosamente conquistadores e prodigiosamente mortais." Glissant defende a ideia de *crioulização* do mundo - quando o choque de línguas e culturas heterogêneas gera resultados imprevisíveis. Para isso, é fundamental que os diferentes elementos culturais sejam "equivalentes em valor". Mas o próprio Glissant reconhece que nos países em que a *crioulização* se deu num modo de povoamento representado pelo tráfico de africanos, os componentes culturais africanos e negros foram normalmente inferiorizados. Nesses casos, foi preciso restabelecer o equilíbrio entre os elementos colocados em presença, através de uma revalorização da cultura africana (Glissant, 2005). O reconhecimento dos territórios quilombolas no Brasil é uma importante política de reparação do povo negro, mas as marcas da opressão imposta pela cultura europeia branca permanecem e se atualizam.

Recebi o hd com o material bruto de *A Viagem de Seu Arlindo* junto com o roteiro e não havia ali nenhuma referência ao caxambu. Imaginei que as imagens da roda tivessem sido gravadas para posteriormente serem doadas para as dançarinas e não cheguei a incluí-las no projeto. Antes da vinda da Sheila para participar da edição, conversamos por telefone e foi assim que fiquei sabendo da intenção de incluir o caxambu no filme. Num primeiro momento, pensei que seria um desafio para a montagem fazer essa conexão, porque eu estava focada nas cenas ficcionais, conferindo o material gravado com o que estava previsto em roteiro. O material contava também com o registro de uma conversa entre a própria Marluce, Dona Amelinha, crianças e adolescentes, na qual a história de Seu Arlindo é compartilhada com as mesmas informações que foram encenadas. A chave para a conexão do caxambu com a história da Marluce seria a cena da conversa. Embora não tivessem uma relação direta entre si, eram igualmente fragmentos da história, resíduos da memória daquele lugar. Dona

Amélia e Marluce são griôs de Pedra Branca, guardiãs da história oral da comunidade e no filme performatizam o que, de fato, são.

Griô ou Mestre(a) é todo(a) cidadão(ã) que se reconheça e seja reconhecido(a) pela sua própria comunidade como herdeiro(a) dos saberes e fazeres da tradição oral e que, através do poder da palavra, da oralidade, da corporeidade e da vivência, dialoga, aprende, ensina e torna-se a memória viva e afetiva da tradição oral, transmitindo saberes e fazeres de geração em geração, garantindo a ancestralidade e identidade do seu povo. (<http://graosdeluzegrio.org.br/acao-griõ-nacional/o-que-e-griõ/>)

Buscando o significado do termo griô, acabei encontrando um site da Lei Griô Nacional³⁵. Uma iniciativa criada em 2006 que tinha como objetivo incluir os saberes da tradição oral nas instituições de ensino do país.

4.3.2 “*vamos mostrar que somos gente!*”

O filme começa com o som dos atabaques, enquanto vemos imagens da comunidade rural, suas montanhas e matas, meninos brincando no balanço e Dona Amélia chegando no set, conduzida pelo filho. As crianças, sentadas em grandes pedras debaixo de uma árvore, cantam “*No tempo do cativo, quando o senhor me batia, eu gritava por Nossa Senhora meu Deus, quando o chicote doía, eu gritava por Nossa Senhora, meu Deus, quando o chicote doía*”. As vozes das crianças se misturam com as vozes e atabaques da roda, onde os mesmos versos são cantados. Vemos as mãos que tocam o atabaque e detalhes dos corpos das dançarinas. Dona Amélia conta para as crianças: “*Naquele tempo fazia gosto assistir o caxambu. Era muito animado. Podia ser homem, podia ser mulher, mas ficava tudo junto na roda. Do jeito que eles cantavam o jongo, eles iam pulando e rodando ... tinha o gesto. Só que eu não posso fazer, porque se eu for fazer, eu vou cair*” (e termina rindo do que acabou de dizer). O jongo,

³⁵ A Ação Griô Nacional nasceu em 2006 pela parceria entre Grão de Luz e Griô e o Programa Cultura Viva, da Secretaria de Cidadania Cultural do Ministério da Cultura. Trata-se de uma rede com 130 Pontos de Cultura, envolvendo mais de 750 griôs e mestres de tradição oral de todo Brasil e 600 escolas e universidades. A sua principal missão era instituir o Lei Griô Nacional – uma política nacional cultural de transmissão dos saberes de tradição oral em diálogo com a tradição formal para promover o fortalecimento da identidade e ancestralidade do povo brasileiro. Em 2010 a Rede Ação Griô se mobiliza para buscar 1 milhão de assinaturas para a apresentar ao Congresso Nacional o projeto de iniciativa popular – a Lei Griô Nacional. No site: <http://www.leigrionacional.org.br/o-que-e-griõ/>

mencionado por Dona Amélia, se refere aos versos cantados no caxambu.³⁶ Vemos novamente a roda de caxambu e ouvimos Marluce dizendo: *eu era pequena ainda, mas eles comiam muita broa de fubá, tomavam café de garapa... enquanto isso, a fogueira tava acesa. (...) é isso só que eu sei contar. Isso quem podia contar era meu pai, mas ele não tá aqui mais.*" Agora vemos a fogueira em primeiro plano e os dançarinos desfocados ao fundo, que aplaudem o fim da roda. Uma menina pede para Marluce contar a história da viagem de seu pai. Fade in/ fade out para a vinheta com o nome do filme – o desenho pontilhado da silhueta de um homem que segura uma pá (fazendo alusão a um agricultor - que não está mais ali (pontilhado) e o *lettering*: *A Viagem de seu Arlindo*. A montagem do filme segue alternando as cenas da conversa, onde Marluce conta a história de seu pai com as cenas da ficção, onde moradores da comunidade encenam partes dessa história. O resultado é um híbrido de ficção e documentário.

As cenas da ficção acontecem ao longo de um dia inteiro e mostram Arlindo tendo atitudes que causam estranhamento em todos com quem ele se encontra. Ele vai à vendinha para fazer compras e pede para fechar a conta, avisando que não voltará mais ali. Vai à casa da filha para almoçar e pede que ela vá a sua casa mais tarde para cortar as suas unhas, porque vai fazer uma viagem. Avisa que não voltará a almoçar ali, deixando os alimentos comprados para a filha. Pede à esposa que prepare a sua melhor roupa para a tal viagem. O dono da venda, a filha e a esposa parecem não levar a sério as falas de Arlindo. Depois do jantar ele avisa que vai para o quarto dormir, veste o paletó novo, enrola um terço no punho e se deita. Marluce conta que estava em casa, à noite, quando viu o vulto do pai passando debaixo de sua janela. Como ele não entrou em casa, pediu ao marido que fosse ver se ele tinha ido à venda. Tonho fica sabendo pelo dono da venda que Arlindo só esteve lá pela manhã. Quando a notícia da morte do pai chega, levada por uma vizinha, Marluce conta para as crianças que ainda assim não acreditou. Até que, diante do fato consumado, pensou: *“aí que eu fui recordar tudozinho e botei na minha cabeça que eu não podia deixar esse caso passar em branco, sem contar pra todo mundo saber como foi a viagem do meu pai.”* Ao final, vemos Arlindo vestido com o paletó, andando por uma estrada de terra até desaparecer,

³⁶ A palavra jongo pode designar a expressão vocal associada à dança. Cantar ou "tirar um jongo" é sinônimo de cantar ou "tirar um ponto, expressão também utilizada na umbanda. (Amorim, 2017, p.54)

enquanto ouvimos os versos de caxambu: *pai, filho e espírito santo na hora de Deus, Amém. Pai, filho e espírito santo na hora de Deus, amém.* Voltamos à roda e a montagem faz o caminho inverso do início do filme, trazendo de volta a conversa com as crianças. E são as meninas Manu e Milena que falam agora. Elas dizem que conseguiram criar um verso de caxambu a partir do que aprenderam nos ensaios e cantam para Marluce e Dona Amélia: *"Ó seu moço me devolve esse tambor, foi da Dona Amélia, foi Marluce quem jogou"*. Esses são versos antigos que elas adaptaram em tom jocoso, fazendo referência ao fato de que o tambor doado à comunidade, por conta da realização do filme, desapareceu. O canto no caxambu, que é chamado de jongo, traz versos que expressam o cotidiano, muitas vezes fazendo críticas sociais e provocações desde o tempo da escravidão até hoje. Trata-se de uma expressão sociocultural que articula o elo do passado e do presente, na construção de uma identidade afrodescendente. (Amorim, p.216, 2017). O caxambu_rastro/resíduo cantado e tocado em Pedra Branca traz referências da ancestralidade africana, *do tempo do cativo*, em meio aos elementos simbólicos do catolicismo (Pai, filho, Espírito Santo, Nossa Senhora, etc). Como pensar no processo de *crioulização* no caso de Pedra Branca, quando há um desequilíbrio entre os diferentes elementos culturais colocados em relação? Glissant afirma que quando alguns elementos são inferiorizados, a *crioulização* deixa um resíduo amargo, como podemos ver nesse trecho:

Nos países da *Neo-America* foi preciso restabelecer o equilíbrio entre os elementos colocados em presença, primeiramente através de uma revalorização da herança africana. (...) A crioulização em ato que se dá no ventre da plantação – o universo mais iníquo, mais sinistro que possa existir – acontece todavia, mas deixa o “ser” voando com uma só asa. Porque o “ser” é desestabilizado pela diminuição de si mesmo que carrega consigo, e que ele mesmo assume, diminuição esta que corresponde, por exemplo, à diminuição de seu valor propriamente africano. (Glissant, 2015, p.21 e 22)

Sheila me contou muito emocionada que, ao final da última noite de gravação, quando fizeram a roda de caxambu, uma das dançarinas gritou: *'nós vamos mostrar que não somos bichos, não somos monstros!'* *Elas falavam que o filme estava lá pra mostrar a comunidade, 'mostrar que somos gente' e que agora as pessoas iam poder respeitar Pedra Branca.* Achille Mbembe, no seu livro *Dialética da Razão Negra*, designa o nascimento do capitalismo, ao qual ele chama de capitalismo de *plantation*, quando se formou a noção de raça e a alterofobia, esse horror pelo “outro” que é considerado

"monstro" (como aparece no desabafo da dançarina), que gera o racismo como estratégia de segregação por parte da branquitude hegemônica.

A experiência de produção do filme contribuiu para um reposicionamento subjetivo dos participantes, ao reativar a potência produtiva da memória da comunidade quilombola, que estava ali constrangida, aprisionada por um regime simbólico de signos coloniais brancos, das igrejas católica e protestante, que impedia que essa produção se expressasse. Ao dançarem e cantarem à maneira de seus antepassados, os moradores de Pedra Branca fizeram mais do que um resgate de memória. Eles participaram da produção de uma memória coletiva.

Nos dias que passei na comunidade, por conta da sessão de estreia, conversei com alguns atores do filme. O protagonista (Arlindo) ficou a cargo do Sinésio, filho de Dona Amelinha (a moradora mais longeva). Ele é operário da pedreira e durante as gravações estava em licença do trabalho, por conta de problemas na coluna decorrentes de anos de trabalho pesado. No período da preparação do filme ele fazia bicos como agricultor, plantando feijão em terrenos de vizinhos. Quando criança, Sinésio chegou a ter aulas de teatro com o próprio Seu Arlindo, fato que foi decisivo para a sua escolha. Sobre a sua participação, falou que foi uma experiência inesquecível. Sinésio comentou que no começo, as pessoas (da comunidade) não levaram a sério a produção do filme e o seu trabalho como ator, mas que agora, depois que todos assistiram ao filme pronto, mudaram até a forma como falam com ele: "*os gestos, a fisionomia, o modo das pessoas que vem conversar com vc já são outros.*"

Alex, que atuou como o marido de Marluce e foi o tocador do atabaque na roda de caxambu, foi um dos que mais intensamente aproveitou a experiência. Alex estava vivendo uma fase de muitas mudanças. Na adolescência ele fez uso abusivo de drogas e chegou a vender objetos da casa da família para trocar na boca de fumo. Por conta disso, ficou muito mal visto na comunidade. A produção do filme aconteceu no momento em que ele já estava recuperado e a sua participação tanto como ator, como tocador foi uma oportunidade de afirmação dessa nova fase. Na nossa conversa ele repetiu algumas vezes que não tinha vergonha do passado, porque tinha conseguido "ficar limpo" e justamente por isso, se sentia responsável por contribuir sendo uma referência para crianças e jovens de Pedra Branca, alguns deles trilhando caminhos parecidos com os dele. Alex parecia muito marcado pelo passado transgressor e tinha enorme necessidade

de aceitação. Destaco dois trechos da fala dele, que expressam o quanto foi tocado pela participação no filme:

No começo eu achei que não iria participar, não. Só que você vai vendo as pessoas trabalhando ... aí você acaba se entregando, não se importando com o que o povo vai dizer. E eu fui interagindo com aquilo. Eu tava assim, será que eu vou saber fazer? Daí o Mazza (o fotógrafo) falou: rapaz, calma! Se vc errar a gente vai fazer de novo, sem pressa. Essas palavras foram me acalmando, aí eu vim fazer a cena. (...) Daí eu coloquei logo a minha roupa pra ir entrando no personagem, decorando as minhas falas (...) Pra quem nunca passou, é muito diferente. Conhecer pessoas, ver pessoas de outra forma. O valor que as pessoas do seu lugar não te dão, vem pessoas de fora e te dão. Você mostra pras pessoas do seu lugar, que vc é capaz também. Por que eu sou pior que os outros? Eu não tenho que me achar pior, eu tenho que me achar igual ... talvez melhor.

Eu tenho certeza que através do que eu fiz ... esse filme, tocando caxambu ... eu quero trabalhar com jovens, porque aqui na nossa comunidade tem muitos usuários de drogas. E também não escondo de ninguém o que eu já fui lá atrás. Não tenho motivo pra esconder, eu já fui. Foi um aprendizado que eu tive lá ... não foi bom. Tô tendo outro aqui na frente e tá sendo ótimo. Então por que que eu vou desistir do que é bom pra mim e pra minha comunidade? (Alex, entrevista em Pedra Branca, 22/08/2018)

4.3.3 Fé, raça e um só coração !

Logo após experiência de realização do filme, os participantes da roda decidiram manter a prática e fundaram um grupo de caxambu em Pedra Branca, batizado com o nome "*Fé, raça e um só coração*". Esse movimento se conecta com o que está acontecendo na escola da comunidade, onde as crianças também começaram a praticar o caxambu, parte de um conjunto de ações que tem como objetivo incluir conteúdos de história afro-brasileira nas salas de aula.³⁷

³⁷ Em 2003, foi sancionada a Lei 10.639 que estabelece que nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-brasileira. § 1º O conteúdo programático a que se refere o **caput** deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

A sessão de estreia de *A Viagem do Seu Arlindo* abriu o circuito de exibição do RB VI, em Agosto de 2018, com uma grande festa que contou com a presença de cerca de 400 pessoas. Os dois grupos de caxambu (adulto e infantil) abriram a noite se apresentando pela primeira vez no ginásio da comunidade. Como em todas as sessões do circuito, foram exibidos outros quatro curtas do RB, antes do tão esperado *A Viagem de Seu Arlindo*. E como em todas as estreias, equipe e atores se reuniram na frente da grande tela, para serem saudados pelo público. Estavam presentes na sessão o prefeito de Vargem Alta e o secretário de cultura do município. Tudo isso foi registrado por equipes da TV do Espírito Santo, que entrevistaram a Sheila e os atores.³⁸ O filme e o grupo de caxambu trouxeram uma grande e inédita visibilidade para a comunidade e a presença das autoridades foi uma oportunidade para a reivindicação de, entre outras coisas, dois atabaques para o grupo.

No dia seguinte ao lançamento, em 22 de agosto de 2018, foi organizada uma reunião da qual participaram os representantes do grupo *Fé, Raça e um Só Coração*, atores e colaboradores do filme, representantes da Associação de Moradores, a equipe do IMA (os que estavam presentes para a sessão de lançamento) e o representante da Coordenação Estadual das Comunidades Quilombolas do Espírito Santo – Zacimba Gaba, Arilson Ventura, que também lidera a Coordenação Nacional de Articulação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas (Conaq). O objetivo da reunião era pensar estratégias para o fortalecimento do grupo e das manifestações culturais em Pedra Branca. Eu estava presente nesse encontro e aproveitei para fazer registros em vídeo, que depois editei e enviei para a comunidade. Juntei trechos da conversa da reunião com entrevistas feitas com alguns atores e imagens da apresentação de caxambu, na noite de estreia. O material gravado com uma câmera muito simples e com baixa qualidade de áudio, tinha valor apenas como registro, servindo como testemunho das falas que expressavam os efeitos da participação no filme e o desejo de continuar na roda. Em

§ 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm

³⁸ Matéria publicada no site do CONAQ em Agosto 2018 - <http://conaq.org.br/noticias/cine-quilombola-filme-a-viagem-de-seu-arlindo-estreia-dia-22-de-agosto-na-comunidade-quilombola-pedra-branca/>
Matéria publicada no site da prefeitura de Vargem Alta - <http://www.vargemalta.es.gov.br/noticia/ler/843/revelando-os-brasis-abre-caravana-de-cinema-em-quilombo-de-vargem-alta-no-espírito-santo>

poucos dias o vídeo já estava editado. Lembro que Alex me pediu, através de mensagem, para enviar a entrevista dele antes de compartilhar com o grupo. Ele estava preocupado com o que poderia ter dito. Só enviei o vídeo para a Sheila depois que ele aprovou o trecho de sua fala.

Na reunião, Arilson destacou que existem cerca de 100 comunidades quilombolas no estado do ES, das quais aproximadamente 40 já haviam sido certificadas pela Fundação Palmares. A maioria das comunidades certificadas tinham grupos culturais tradicionais e lembrou que, em 2010, quando aconteceu o processo de certificação de Pedra Branca, não havia nenhuma manifestação cultural tradicional na comunidade. Mas que conversando com os moradores na época, alguns deles diziam se lembrar de versos do jongo e de passos do caxambu. Arilson disse que estava emocionado por ter assistido, tantos anos depois, a uma apresentação de caxambu em Pedra Branca. Uma das dançarinas presentes comentou que o processo de realização do filme (da Sheila), com o registro da roda de caxambu (por sugestão da Sara), teriam sido fundamentais para a constituição do grupo. Em resposta a ela, Arilson comentou: *"o interessante é que quando alguém sonha um negócio e pensa em levar pra comunidade, às vezes não é isso o que a comunidade sonha. Agora, quando o sonho vem junto acontece o que tá acontecendo com o caxambu."* O dispositivo memória e o dispositivo cinema, em conexão, possibilitaram esse "sonhar juntos". A memória como dispositivo aparece nas rodas da oficina de contação de histórias com as crianças, na história contada por Marluce, na evocação das lembranças de infância durante o processo de preparação dos atores, no ensino do caxambu promovido pela aproximação com a mestra Dona Canutinha, nos corpos em roda no caxambu. Foram muitas as rodas que possibilitaram que os diferentes atores fossem colocados lado a lado, indicando a força do dispositivo da lateralidade para a produção de um comum na heterogeneidade. O dispositivo cinema permite "revelar um modo pelo qual se quer ser e ser visto", como apontou o então Ministro Gilberto Gil, no texto de apresentação do RB. "Na mesma imagem que sofre o real, há uma construção do mesmo real, sendo a imagem o mundo e uma opção de mundo", aponta Cezar Migliorin (2015). "Assim, sugerimos que um filme, em seu processo de produção, não é meramente um possível, mas um conjunto de virtualidades que precisam se transformar, de acordo com as questões e condições a que é submetido", completa Luiz Rezende (2013). De acordo com Deleuze, os dispositivos são "máquinas que fazem ver e falar" e se aliam aos processos de criação. O que

caracteriza um dispositivo é sua capacidade de irrupção naquilo que se encontra bloqueado para a criação. O dispositivo tensiona, movimenta, desloca para outro lugar, provoca outros agenciamentos (Kastrup e Barros, p.90, 2014).

Durante a reunião, as integrantes do grupo recém-criado falaram sobre o orgulho de estarem resgatando uma tradição sobre a qual elas tinham pouco conhecimento e afirmaram o seu desejo de manter o coletivo unido para enfrentarem juntas os desafios que teriam pela frente, sendo o principal deles explicitado na fala de uma delas: *"algumas pessoas da comunidade não entendem direito o que é o caxambu"*. Ela estava se referindo à questão religiosa que aos poucos vai sendo superada pelo gesto afirmativo do grupo, que passou a se apresentar em eventos culturais da região, representando Pedra Branca. Destaco outras falas que registrei durante a reunião: *"eu me sinto realizada quando eu ensaio, imagina como eu me sinto durante as apresentações ... eu me sinto triplamente realizada, porque é uma coisa que aconteceu naquela noite do filme e que ficou em mim e não tem como sair" / "estamos vendo um jeito de registrar o grupo e as músicas que estamos compondo."* Dora, uma das mais animadas cantou acompanhada por seu filho Alex, uma de suas recentes composições: *"Querem me tirar da roda, diz que eu não sou mais criança, querem me tirar da roda, diz que eu não sou mais criança. Eu não saio dessa roda nem se inventar outra dança, eu não saio dessa roda nem se inventar outra dança.* Depois de tocar com a mãe, o próprio Alex cantou e tocou sozinho: *Passei na ponte e a ponte estremeceu, passei na ponte e a ponte estremeceu, não sou mais do que ninguém, ninguém é mais do que eu, não sou mais do que ninguém, ninguém é mais do que eu"*. Através desses versos eles e elas garantem a sua permanência na roda, enquanto afirmam a sua identidade quilombola, "que não é melhor nem pior do que ninguém". A ponte estremeceu até que Alex pudesse ressignificar a sua imagem na comunidade. Não tem sido uma travessia suave deixar de ser o rapaz drogado, marginalizado, para se tornar um mestre, nomenclatura que ele próprio assumiu para si, quando passou a ser o tocador do tambor do caxambu. Alex tem procurado ser um exemplo para crianças e adolescentes, ensinando-os a tocar, com a condição de serem responsáveis com os deveres da escola. Como bem disse a Marinalva, presidente da Associação de Moradores: *"Não é só resgatar não, o que a gente tá vivendo hoje é muito importante. Resgatar o que tá lá é importante por causa do hoje."* Não se trata de um resgate, mas de um ato de criação. Pensar o dispositivo

memória não como representação de um passado objetivo, e sim como uma reconstrução que constitui um novo passado. (Eirado, Passos, et al., 2006, p.77)

4.3.4 "*Que loucura foi essa em que me meti?*" - sobre conexões transcendentais

Sheila se lembra que quando terminaram as gravações, encheu o carro com milhões de coisas para levar de volta para a sua casa e outras tantas para serem devolvidas, inclusive o atabaque do Centro de Umbanda. É importante lembrar que os alunos do RB assinam Roteiro, Produção e Direção dos filmes, assumindo muitas responsabilidades durante todo o processo. E eis que o carro da Sheila "tinha se acabado" durante as gravações, no ir e vir pelas diferentes locações nas estradas de terra da comunidade. Ela estava exausta a tal ponto que pensou: "*que loucura foi essa em que me meti?*" Ao chegar no Centro, Sheila foi recebida por duas mulheres (a esposa do Sinésio, o protagonista do filme e a mãe dela), que a convidaram para entrar. Deixou então a exaustão de lado e resolveu relaxar e aproveitar a oportunidade de conhecer a história daquele terreiro. As mulheres falaram sobre o preconceito que sofriam na comunidade e mencionaram que alguns dos frequentadores iam até lá escondidos, em busca das rezas. Contaram que a origem do terreiro estava ligada a uma cruz, um cruzeiro das almas, que teria sido herdado de um antigo Centro de Umbanda. Elas chegaram até esse objeto através de um sonho, no qual um homem negro, africano, sugeria que elas procurassem por uma senhora em Vargem Grande, uma localidade próxima, e pegassem com ela o objeto sagrado. Elas foram até o local indicado no sonho e, de fato, encontraram a senhora mencionada por ele. E lá estava o cruzeiro que lhes foi prontamente entregue. O homem se chamava Lúcio, era descendente de escravos e tinha morrido de maneira trágica, queimado, não se sabe se por acidente ou em decorrência de um crime. Ao descreverem o local onde buscaram o objeto, Sheila desconfiou tratar-se da propriedade que sua família italiana recebeu quando chegou na região, atrás da promessa de terras para trabalhar. Os documentos que ela buscou no cartório confirmaram o que havia suspeitado. Foi nessa antiga propriedade onde Lúcio viveu e onde instalou o seu terreiro, que Sheila morou quando era criança e é lá que o pai dela mora até hoje. Lúcio era um rezador que receitava remédios para as famílias da região. O mistério em torno de sua morte e a história por trás da transferência de posse da propriedade para os avós de Sheila são assuntos nebulosos e silenciados na família.

Aos 19 anos, Sheila se casou e foi morar no Rio de Janeiro. Seu irmão, que tinha 20 anos na época, decidiu trabalhar nas terras, plantando café e feijão. Nada dava certo naquela propriedade. Numa visita de Sheila, o irmão comentou sobre a vontade de fazer algum trabalho espiritual de purificação nas terras. Morando na cidade do Rio de Janeiro, Sheila havia se aproximado de um centro de umbanda, onde ficou sabendo que os problemas de saúde que vinha sofrendo há tempos tinham origem em sua mediunidade (não trabalhada). Naquele momento ela já tinha se tornado frequentadora do terreiro e estava decidindo se faria ou não o santo. Essa aproximação com o candomblé foi guardada em segredo perante a família. A conversa com o irmão foi decisiva para ela decidir se iniciar no candomblé. Uma semana depois desse encontro, quando Sheila já estava de volta ao Rio de Janeiro, seu irmão sofreu um acidente de moto e morreu.

Anos depois, Sheila se separou do marido e voltou a morar em Vargem Alta. Aos poucos, voltou a estudar e, em 2014, se formou em Pedagogia e em Artes. Ela mantém a sua relação com o candomblé "camuflada" até hoje, porque a sua família não aceita a sua religiosidade "em hipótese alguma". A história revelada no Centro de Umbanda de Pedra Branca ligou fios de tantas camadas espaço-temporais de sua vida. A pergunta *"que loucura foi essa em que eu me meti?"* ganhou múltiplos sentidos. A história de sua família se confunde com a história da região do sul do Espírito Santo³⁹, marcada pela escravidão e pela imigração italiana. Sheila se sente muito conectada à Pedra Branca desde a oficina de contação de histórias. A produção do filme com a comunidade estreitou ainda mais esses laços, que ela mantém até hoje. Como nomear essa multiplicidade de conexões? Coincidência, transcendência? Ela conta que desde a conversa no terreiro vem processando essas informações na busca de sentido. Percebe que a espiritualidade está presente e que as entidades a levaram por esses caminhos: *"é como seu tivesse pedindo para o Lúcio, dá licença, agô, tô chegando aqui pra dar*

³⁹ Sobre a história de Vargem Alta: No início da colonização portuguesa instalaram-se fazendas escravocratas na região, mas estas foram desativadas antes do início da imigração italiana no século XIX. A colonização no município se deu com a doação de terras na época do Segundo Império (D. Pedro II). O clima da região fez com que uma parte dos imigrantes italianos da colônia de Rio Novo do Sul iniciasse uma migração interna para a região que compreende hoje os municípios de Vargem Alta, Venda Nova do Imigrante e outros. Estes imigrantes primeiramente se estabeleceram nas comunidades de Boa Esperança, Jaciguá e Concórdia. E progressivamente foram conquistadas Vargem Alta, Prosperidade, Pombal, São José de Fruteiras e Castelinho. <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/es/vargem-alta/historico> (pesquisado em Julho_21)

continuidade ao que vc começou e não conseguiu terminar." Uma missão de reparação. O que pode um filme?

4.3.5 "Resgatar o que tá lá é importante por causa do hoje."

Depois da experiência com o filme, Alex passou a integrar o caxambu e a participar das encontros de jovens quilombolas no Conaq e a articular projetos culturais para a comunidade. *A Viagem de Seu Arlindo* tem sido um importante instrumento para a comunidade conseguir novos projetos, através de editais públicos ligados à cultura e à geração de renda. Em 2020, Alex foi executado pela polícia em circunstâncias estranhas. Pessoas com quem conversei imaginam que ele tenha sido confundido com outro rapaz. Ninguém sabe ao certo a razão para essa tragédia. O vídeo registro da reunião que aconteceu no dia seguinte da estreia do curta foi usado na homenagem que a comunidade de Pedra Branca fez em sua memória. Desde a morte do Alex, seu irmão Fábio assumiu a frente dos projetos antes desenvolvidos por ele. O jovem mestre deixou um legado. Escrevo isso com muita tristeza, mas ainda cabendo em mim alguma resignação. A vida não é justa. Apesar disso ou talvez por isso mesmo, as conexões que potencializam atos de criação tem me interessado cada dia mais.

Mesmo durante a pandemia de Covid-19 o grupo de caxambu tem se mantido firme com apresentações em diversos eventos culturais, a maioria deles online. Com a partida do Alex, Manu (a menina adolescente que compôs versos durante a conversa com Marluce) assumiu o tambor do caxambu. Ela que é filha do Sinésio e neta da Dona Amelinha. No evento cultural online – *Festa Literária Internacional de Vargem Alta – Literalta* (que aconteceu em Fevereiro de 2021),⁴⁰ produzida pelo Victor Hugo, ex-aluno do RB e pela Sara, Manu conduziu uma visita guiada virtual por Pedra Branca, na qual fez questão de mostrar, com muito orgulho, o Centro de Umbanda da comunidade que é cuidado por sua mãe e avó materna.

⁴⁰ O festival contou com uma programação diversa com apresentações, oficinas, mesas de debate, leituras dramáticas, etc., tendo como tema transversal o tema do Anti-racismo. Pedra Branca marcou presença em diversas atividades: na Visita Guiada, na homenagem à Dona Amélia, na exibição de *A Viagem de Seu Arlindo*, na apresentação do grupo de caxambu Fé, Raça e um Só Coração e numa roda de conversa com moradores da comunidade - <https://www.literalta.com/>

Em Julho de 2021, aconteceu o 1º Festival de Caxambu de Pedra Branca, conforme divulgado na página da Associação Quilombola no Facebook.⁴¹ A imagem de perfil da página traz uma foto do Alex. Em Agosto de 2021, o grupo *Fé, Raça e Um só Coração* fez parte da programação do projeto *Cultura em toda Parte – Módulo Central Sul*⁴² Nessa apresentação, algumas dançarinas contaram a história da formação do grupo, lembrando que por conta da produção de um filme na comunidade e com a ajuda de Dona Canutinha, aconteceu o resgate dessa manifestação há muito tempo esquecida: “quando a gente sente o toque dos tambores, o nosso coração já bate forte, porque a gente tem no sangue essa cultura que já existiu há muito tempo e hoje a gente está prosseguindo ... e a gente vai longe”.

O caxambu e a cultura local não tem mais sido vistos como "folclore", mas como ações que dinamizam a memória e a forma de ser e viver do povo negro. Além de cantarem os versos que aprenderam, os integrantes do grupo estão compondo novos versos. Entre passado e presente, memória, cinema e caxambu, Pedra Branca vai escrevendo a própria história:

*Meu avô veio da Itália, minha avó veio de Angola
E eu sou de Pedra Branca, a terra dos quilombolas*

*O caxambu de Pedra Branca levantou poeira
O caxambu de Pedra Branca dança a noite inteira*

O vento sopra em outras direções "nas montanhas capixabas de Vargem Alta". Resgatar o que está lá é importante por causa do hoje.

⁴¹ <https://www.facebook.com/caxambupedrabranca>

⁴² https://www.youtube.com/watch?v=WZMYSN_cxqs

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como concluir a investigação de processos que não param de produzir efeitos?

O ponto de partida desta dissertação foi o desejo de dar corpo e voz para uma série de inquietações: o que podem os filmes revelar em seus processos de realização? O que acontece quando novos realizadores, moradores das pequenas cidades do país, se apropriam da linguagem audiovisual para contarem as suas histórias, articulando as suas comunidades e as equipes de fora? O que cada uma dessas experiências mobiliza para além das intenções presentes nos roteiros e planos de produção? O que se passa quando os filmes (e seus realizadores) circulam pelas mostras e festivais, transpondo os limites do próprio projeto? Como uma pesquisa cartográfica pode acompanhar processos de realização que produzem filmes e novas realidades (revelando e inventando mundos)? Essas questões (que se abrem em tantas outras) se juntam à minha imensa curiosidade pelas histórias de vida, pelas potências do cinema, em especial do documentário, e pelo interesse na multiplicidade cultural do país. Parti da experiência como colaboradora do Revelando os Brasis para o risco de uma pesquisa acadêmica. Território desconhecido para uma profissional do mercado de cinema e tv que, até os 50 anos, entre sets de gravação e ilhas de edição, nunca tinha escrito sequer um artigo. Numa pesquisa sobre (e com) o RB, me interessava investigar o seu caráter processual. Não escolhi critérios de avaliação que pudessem aferir o sucesso do programa pela quantidade de alunos que seguiram como profissionais do cinema, pelos prêmios recebidos, tampouco me debrucei sobre a análise crítica dos filmes. As pistas do método da Cartografia abriram caminhos de conexão com a diversidade de vetores heterogêneos implicados na pesquisa.

Estamos em Setembro de 2021, a última edição do RB foi em 2017/2018. No momento não há previsão de retomada do projeto, ainda que nunca tenha sido descartada essa possibilidade. A pandemia de Covid-19, que ainda nos ameaça, deixa em seu rastro o perigo da contaminação pela presença dos/nos encontros. Vivemos um desmonte das políticas culturais no país, que começou com (nada menos que) a dissolução do Ministério da Cultura e segue como um projeto de esvaziamento de nossas principais instituições como o Iphan, a Fundação Palmares, a Ancine, entre tantas outras, e que se materializa de forma ainda mais trágica no incêndio do Museu

Nacional e, mais recentemente, da Cinemateca Brasileira. Assim como a indústria, o comércio, a agropecuária, a educação e a saúde, a cultura precisa de fomento público (estímulo, impulso) para se desenvolver. Fomento vem do latim “*fomentus*”, cujo significado é “o que aquece”, “o que mantém o fogo”. Se agora vemos arder com tamanha frequência o fogo que destrói o país com incêndios e queimadas é esse outro fogo que precisamos achar. Aquele cuja chama acende o circuito dos afetos bons, porque, como aponta Wladimir Safatle “quem controla os modos de afecção controla a visibilidade e a urgência dos fatos políticos.”⁴³ É preciso “enfrentar o Brasil com o próprio Brasil”, sugerem Eduardo Passos e Danish Mizoguchi⁴⁴. Revelar e seguir reinventado os brasis, como gesto radical, propôs Orlando Senna. Se a invenção não opera sob o signo da iluminação súbita, como nos lembra Virgínia Kastrup, ela é uma prática de experimentação que se faz com restos. Com rastros de memória, como fizeram os povos africanos trazidos como escravos para as Américas, criando novas línguas e manifestações artísticas, indica Glissant. É preciso continuar fazendo o do-in antropológico no país, proposto por Gil, para “desesconder” tantos quintais onde, em roda, podemos dançar a sússia, o caxambu e uma infinidade de outros ritmos. O que o cinema tem a ver com tudo isso? Não temos a pretensão de encontrar respostas, senão pistas que vão na direção de um cinema que seja capaz de “se emaranhar”, produzindo realidade na medida em “que sujeitos e instituições, em suas relações com essa multiplicidade de atores não-humanos, reconfiguram e tensionam suas inscrições no mundo, redesenhando o próprio mundo”, como sugere o coletivo do Fórum Nicarágua.

Percorrendo as trilhas abertas a partir dos processos de André, Lucrécia e Sheila acessamos aquilo que o dispositivo revela ao “fazer ver e falar”. Em Lagoa de Pedra, Lucrécia, familiares, vizinhos e uma equipe “de fora” encontraram um modo de con-fiar e produzir um plano comum imanente de pulsão vital, para inventarem uma sússia a partir de resíduos de memória (batidas de pé, passos em falso, saias de chita, fragmentos de versos etc). Quando a câmera acompanha Lucrécia abrindo porteiros e convocando vizinhos, o espectador participa da construção de um filme de encontros que, se por um

⁴³ https://ufba.br/ufba_em_pauta/safatle-em-pol%C3%ADtica-entrar-em-confronta%C3%A7%C3%A3o-%C3%A9-desconstruir-circuitos-de-afetos

⁴⁴ MIZOGUCHI, Danichi Hausen; PASSOS, Eduardo. *Transversais da subjetividade: arte, clínica e política*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2021. 132 p. (Coleção Outros Passos)

lado evidenciam o mal estar dos afetos cafetinados, por outro se atualizam na possibilidade da construção coletiva de uma narrativa (é possível contar a própria história). Em Pedra Branca o processo de realização do filme fez da viagem de Arlindo uma experiência de mergulho na ancestralidade quilombola, há muito silenciada. Corpos performando em roda ao som dos tambores do caxambu, atualizam memórias do não vivido como experiência, produzindo novas memórias. As imagens como gestos de afirmação de ser o que se é (somos gente!). O encontro “espiritual” entre Sheila e Lúcio ressignificou o campo de implicações da nova realizadora (uma missão de reparação). Com André vemos pequenos quintais se tornarem universais através do cinema e o poder de contágio do dispositivo que faz as histórias habitarem o indiscernível entre o real e o inventado. A experiência da escrita deste texto revelou para a pesquisa a multiplicidade de linhas de um grande novelo – de inúmeras possibilidades de entrada no rizoma - a intimidade dos afetos individuais, os fragmentos de memórias coletivas, as marcas da opressão colonial europeia, as disputas religiosas, a democracia cultural, o reconhecimento dos territórios e suas ações de reparação, o projeto de interiorização das universidades, o recorte temporal de um projeto de país, os afetos tomados pela lógica individualizante capitalista, o território afetivo compartilhado nas diversas etapas do RB, suas potências e seus limites históricos. Experimentei também a operação com os analisadores que entram no movimento e desestabilizam aquilo que precisa ser posto em análise.

Mando notícias do mundo de cá (ainda em Setembro de 2021):

André está concorrendo a uma vaga no edital de mestrado do PPGCine-UFF, com um projeto de pesquisa sobre o *PorTelas*, um curso de formação e produção audiovisual que ele criou e coordenou na comunidade da escola de samba Portela.⁴⁵ Sheila está se preparando para uma vaga no mestrado em Educação, da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, onde pretende pesquisar a sua experiência no RB e nas oficinas de contação de histórias, que começaram em Pedra Branca e que ela mantém em outras comunidades quilombolas do Espírito Santo. *A Sússia* continua

⁴⁵ Em Outubro 2021, logo após a defesa desta dissertação, saiu o resultado da seleção do Mestrado PPGCine-UFF e André foi classificado em segundo lugar.

sendo selecionada para diversos festivais e Lucrecia sonha em fazer outros filmes, enquanto trabalha como caixa em um supermercado de Arraias. Beatriz Lindenberg segue a frente do Instituto Marlin Azul coordenando projetos de Animação e Produção Audiovisual. No momento está produzindo a *websérie* “Griôs de Goiabeiras”, em parceria com a comunidade de Goiabeiras Velha, tradicional bairro de Vitória onde são produzidas as panelas de barro. Eu sou coordenadora de edição da *websérie*, cujo processo de produção segue o mesmo modo de fazer do RB – produzindo um plano comum de confiança e interesse entre equipe e comunidade.⁴⁶

É preciso estar atento e forte

Em Outubro de 2020, assisti a uma conversa mediada por Regina Zappa, no canal da Estação Sabiá⁴⁷, com a participação de Eliane Costa e Gilberto Gil. Em determinado momento, Eliane se lembra de um acontecimento em que os dois estiveram juntos, ele representando o MinC e ela a Petrobras Cultural, em Belém-PA, em 2005. Em meio a rumores de uma suposta saída (precoce) de Gil do ministério, um realizador audiovisual presente teria dito: *Gil, a gente fica tranquilo, mesmo com o temor de sua eventual saída, porque diante de conquistas como os Pontos de Cultura, as políticas de gênero, as políticas para os povos indígenas e quilombolas e a ênfase nos direitos culturais ... nada disso volta atrás, não é mesmo?* Ao que Gil teria respondido que não, que nada disso tinha permanência garantida. Diante dessa lembrança (de 2005) trazida por Eliane (em 2020), Gil comentou:

Hoje a gente sabe que tudo voltou pra trás, então essa memória fica assim como o tempo da história. Vivemos uma situação em que é possível sempre a prevalência dos extremos (...). Esse movimento entre as extremidades, do esclarecimento e do obscurantismo, é um movimento permanente e o justo meio, no qual a gente busca e deve se colocar, é pendular. (...) o modo obscuro está aí também buscando a captura cada vez maior de gente. Então o nosso trabalho é um trabalho permanente de vigilância e de adesão. Não tem muita saída, é preciso continuarmos atentos e fortes, não temos tempo de temer a morte. (GIL, 2020)

⁴⁶ A série Griôs de Goiabeiras pode ser assistida no link: <https://www.youtube.com/channel/UCjS2ryhfesXpIN7vgsldi-Q>

⁴⁷ #brasil247 - Estação Sabiá – Entrevista com Gilberto Gil <https://www.youtube.com/watch?v=0gGPJPEIU8s>

E ele segue dizendo que precisamos exercitar a nossa capacidade de argumentação, convencimento e aprimoramento das nossas ideias. Precisamos ser capazes de criar sistemas híbridos que contemplem cada vez mais expectativas diversas. E completa nos lembrando que o horizonte não está nas nossas costas, ele está na nossa frente, então é caminhando em direção a ele que devemos seguir.

Não temer a morte, malgrado ela tenha se feito presente no percurso desta cartografia, em todas as suas dimensões. Com a perspectiva de seguir com um horizonte sempre a frente, atenta às brasas que pedem sopros para virarem fogo (não o que destrói, mas o que aquece). No emaranhado dos bons afetos que revelam, redesenham e inventam mundos “interrompo” aqui o percurso desta cartografia, uma vez que os processos não chegam ao fim.

6. REFERÊNCIAS

AA GUIMARÃES, OM OLIVEIRA - **Jongos e Caxambu: culturas afro-brasileiras no Espírito Santo** - 1ª. ed. Vitória: EdUFES, 2017

AMORIM, Sara Passabon – **A Performance Bantu do Caxambu: entre a ancestralidade e a contemporaneidade** – 1 ed. – Vitória : Cousa, 2017.

BARROS, L. M. R., & BARROS, M. E. B. **Pista da análise: O problema da análise em pesquisa cartográfica**. In: E. Passos, V. Kastrup, & S. Tedesco (Orgs.), *Pistas do método da cartografia: A experiência da pesquisa e o plano comum*. Porto Alegre, RS: Sulina. 2014

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais: questões do tempo presente**. In: CALABRE, Lia. *Escritos sobre políticas culturais*. Rio de Janeiro: Ed. Casa de Rui Barbosa, 2019.

COSTA, Eliane. **Jangada Digital: Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura das redes**. Rio de Janeiro. Beco do Azougue, 2011

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

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: Rizoma**. Rio de Janeiro: 34,1995. v.1

DELEUZE, Gilles. **Os Intercessores**. In: _____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992. p. 151-168.

EIRADO, A. et al. **Memória e alteridade: o problema das falsas lembranças**. *Mnemosine*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 75-86, 2006.

FORUM NICARÁGUA – **A pedagogia do dispositivo: pistas para a criação com imagens**. In: *Cinema-Educação: políticas e poéticas* – Orgs: Cezar Leite, Fernanda Omelczuk, Luis Augusto Rezende. Socine. 2021

GIL, Gilberto. **Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil**. *Cadernos do Do-In Antropológico*. Brasília, DF, n. 01, dez. 2003.

GUATTARI, F. & ROLNIK, S. **Micropolítica: Cartografias do desejo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

GLISSANT, Edouard – **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora-MG. Editora UFJF, 2005

KASTRUP, V. **A invenção de si e do mundo - uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição** Campinas-SP: Papyrus. 1999

KASTRUP, V **A rede: uma figura empírica da ontologia do presente** (IN: Tramas da Rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação / Org: André Parente – Porto Alegre: Sulina, 2004)

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LATOURE, B. **Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência**. In: NUNES, J. A.; ROQUE, R. (Org.). *Objetos impuros: experiências em estudos sociais da ciência*. Porto: Afrontamento, 2007

LOURAU, R. **A Análise Institucional** - Petrópolis: Vozes; 1975.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018

MIGLIORIN, Cezar – **Inevitavelmente Cinema: educação, política e mafuá**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.

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

MORAES, M - **PesquisarCOM: política ontológica e deficiência visual**. In: Moraes, M. e Kastrup, V. *Exercícios de ver e não ver: arte e pesquisa com pessoas com deficiência visual*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2010.

PASSOS E, BARROS RB. **A cartografia como método de pesquisa-intervenção**. In: processos In: Passos E, Kastrup V, Escossia L, organizadores. *Pistas do método da cartografia: pesquisa e produção de subjetividade* Porto Alegre: Editora Sulina; 2009. p. 17-31.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; TEDESCO. (org). **Pistas do método da cartografia**. A experiência da Pesquisa e o plano comum. Porto Alegre: Sulina, 2014

POZZANA, L.; KASTRUP, V. **Cartografar é acompanhar processos**. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa- intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009

REVELANDO OS BRASIS – catálogo 2004

REZENDE, Luiz Augusto. **Microfísica do documentário: ensaio sobre criação e ontologia do documentário**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição – notas para uma vida não cafetinada**. N-1, 2018

SANTOS, Boaventura de Souza – **Para Além do Pensamento Abissal**. Novos Estudos. CEBRAP, 2007

SANTOS, Fernanda Oliveira – **Democracia, Democracia Cultural e o Revelando os Brasis**, 2012 - Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional

SILVA, Frederico Barbosa; ARAÚJO, Herton Ellery (Org.). **Cultura Viva: avaliação do programa arte educação e cidadania**. Brasília: Ipea, 2010.

STENGERS, I – **Quelle histoire pour les sciences?** *Cahiers de La Fondation Archives Jean Piaget*, n.4. Genebra: Avril,1983.

VALENTE, Eduardo. **Utopia de cinema**. Revista Cinética, 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/revelandoosbrasis.htm>.

Matérias em jornais

www.folha.uol.com.br/amp/cotidiano/2019/12/sem-nunca-terem-ido-a-cinema-alunos-aprendem-a-fazer-filmes.shtml

Fontes Digitais:

<http://www.revelandoosbrasis.com.br>

<https://www.culturaemercado.com.br/site/do-in-antropologico/>

PARTICIPAÇÃO DOS FILMES EM FESTIVAIS

A SÚSSIA, de Lucrecia Dias Moura

2019_ 4º EGBÉ - Mostra de Cinema Negro de Sergipe

2019_ 3ª Mostra LUGAR DE MULHER É NO CINEMA

2019_ 5ª edição Cine Jardim – Festival de Cinema de Belo Jardim

2019_ 3ª Mostra de Cinema de Fama/MG

2019_ 58º Festival Folclórico de Etnias do Paraná

2019_ 3ª Mostra do Filme Marginal

2019_ 14ª edição do Festival Taguatinga de Cinema

2019_ MOV - IV Festival Internacional de Cinema Universitário de Pernambuco

2019_ 12º Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul

2019_ II Festival do Filme Etnográfico do Pará

2019_ III Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio

2019_ Mostra das MINAS

2019_ III Mostra Ousmane Sembene de Cinema

2019_ Festival MIMO de Cinema 2019

2019_ 3º Cine Pojichá - 3º Festival de Cinema dos Vales do Mucuri e Jequitinhonha

2019_12ª edição do Festival Maranhão na Tela
 2019_II Mostra Negritude Infinita
 2019_Festival Recanto do Cinema
 2019_VIII Cinecipó - Festival do Filme Insurgente
 2019_Exibição na Mostra do Mês da Consciência Negra da Prefeitura de São Paulo
 2020_23ª Mostra de Cinema de Tiradentes
 2020_III Festival de Cinema de Rua de Remígio
 2020_Cine.Ema 2020
 2020_Festival Entretodos
 2020_5º Cine Tamoio – **Prêmio: Menção Honrosa do Conjunto da Obra**
 2020_II Festival de cinema negro Zélia Amador de Deus
 2020_Griot – III Festival de Cinema Negro Contemporâneo – **Prêmio: Menção Honrosa**
 2020_5ª Elas Fazem Cinema – Mostra de Filmes Dirigidos por Mulheres
 2020_2ª Mostra de Cinema Educativo e Infantil – Cine Educa – **Prêmio: Prêmio do Júri**
 2021_2ª edição Macambira – Mostra de Cinema de Realizadoras
 2021_VIII edição FICC – Festival Internacional de Cinema Cristão
 2021_Semana de Audiovisual Negro PE – **Prêmio: Maria Firmina dos Reis – Cinema de Mulheres**
 2021_Mostra Mulheres em Movimento do Festival Etnográfico do Recife (FIFER)
 2021_Mostra Taturana de Cinema
 2021_6ª Mostra de Cinema Feminista

A VIAGEM DO SEU ARLINDO, de Sheila Altoé

2018_Cine.Ema Itinerante – Mostra de Cinema Ambiental na Reserva
 2019_2º Festival Mimoso de Cinema - **PRÊMIO: Melhor Som**
 2019_IV Mostra de Cinema Negro de Mato Grosso
 2019_3º Cine Pojichá - 3º Festival de Cinema dos Vales do Mucuri e Jequitinhonha
 2019_VIII Cinecipó - Festival do Filme Insurgente
 2019_Fecim - Festival de Cinema Independente de Muqui – **Prêmio: Menção Honrosa Coletiva**
 2019_2º PALMACINE - Festival de Cinema de Palmácia
 2019_Festival Recanto do Cinema 2019
 2019_II Festival do Filme Etnográfico do Pará
 2020_23ª Mostra de Cinema de Tiradentes
 2020_8º Festival de Cinema "Curta Pinhais" – FESTCINE
 2020_15ª Mostra de Cinema de Ouro Preto - CineOP
 2020_5º Cine Tamoio – **Prêmio: Melhor Filme Negro**
 2020_Festival CÍndie
 2020_15ª Mostra Produção Independente ABD – **Prêmio: Menção Honrosa do Centro Acadêmico de Cinema e Audiovisual**
 2020_Exibição na Rede Minas
 2020_Exibição na sessão do cineclube In-Cena

2020_ABD capixaba - 15ª Mostra de Produção Independente - Cinema Possível
2021_Exibição no projeto Literalta/Vargem Alta/ES
2021_1º Femina Cine
2021_6ª Mostra de Cinema Feminista
2021_2ª Mostra Cinema dos Quilombos
2021_Cine Jardim - Festival Latino-Americano de Cinema de Belo Jardim

Links para os filmes:

A SÚSSIA

(Lucrecia de Moura Dias)

<https://youtu.be/V2-UO2KkJBw>

A ENCOMENDA DO BICHO MEDONHO

(André da Costa Pinto)

https://www.youtube.com/watch?v=6po_EB6-4Xo&feature=emb_logo

A VIAGEM DE SEU ARLINDO

(Sheila Altoé)

<https://www.youtube.com/watch?v=6tfopM4FrcI&feature=youtu.be>