

Projetando Ideias: A Margem Como Território de Resistência e Possibilidades¹

Juliana Teixeira Barros²

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, BA

Resumo

Este trabalho propõe uma análise acerca do “*Encarte para Educadores(as): Projetando Ideias*” - uma produção do Cineclube Mário Gusmão e do Quadro a Quadro - que visou ampliar o acesso físico e simbólico à cinematografia baiana e brasileira por meio de práticas pedagógicas voltadas à reflexão sobre o audiovisual. Destacamos o potencial político do cinema na construção de identidades e territorialidades, e fazemos um diálogo com Walter Mignolo, relacionando a ideia de desobediência epistêmica à produção a partir do Sul Global.

Palavras-chave

cinema, identidade, território.

1 Introdução

“Tem momentos, como esse, em que a gente tem de estar na luta como água. A água vai pingando, pin, pin, pin [...]. Daqui a pouco, você vê que está tudo alagado”

Makota Valdina

Falar em cinema hegemônico, no Brasil, quase sempre é falar sobre cinema internacional – hollywoodiano, mais especificamente. Embora haja um grande número de festivais e plataformas de circulação sobre o audiovisual, a midiaticização cinematográfica ainda depende, em grande parte, de leis públicas para um resultado efetivo de produção e distribuição do cinema nacional independente.

Opera-se a equação do “comigo não morreu”: os filmes não são vistos porque não são preservados; se não são vistos, logo, não são importantes; se não são importantes, logo, não é necessário produzir ciência e conhecimento acerca deles; sem ciência, não

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Espaço e Cidadania, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Integrante do GEPDOC – Grupo de Estudos e Práticas do Documentário, vinculado ao PPGCOM/UFRB. E-mail: julianateixeirabs@gmail.com.

são importantes; se não são importantes, então não são vistos; se não são vistos, então não são preservados... (AUGUSTO, 2018, p. 150).

Faz sentido pensar, portanto, de quais imagens estamos alimentando o nosso olhar e, por tabela, o nosso imaginário. Numa sociedade imagética, a construção do sujeito imaginado está em grande parte associada ao olhar – o olhar do outro e olhar sobre si. Segundo Kellner (2001), são essas representações que ajudam a construir a visão de mundo do indivíduo. Basta pensar como nossa mente é alimentada diariamente por imagens – televisão, Internet, cinema, etc. É impossível pensar o mundo, hoje, sem o audiovisual. Até mesmo os telefones se transformaram numa tecnologia de convergência midiática, capazes de criar novas práticas discursivas.

Considerando que esse universo também está presente na escola, o Quadro a Quadro surge como um projeto de pesquisa e extensão da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), sediada em Cachoeira, para promover o visionamento crítico de imagens audiovisuais desde a educação infantil, além da apropriação da linguagem audiovisual como mais uma forma de expressão. As atividades se dividem em oficinas para professores (as), crianças e jovens; cineclube e grupo de estudos.

O projeto que escolhemos analisar, o *Encarte para Educadores(as): Projetando Ideias*, é fruto de uma parceria com outro projeto de extensão da UFRB – o Cineclube Mário Gusmão – que atua há mais de dez anos nas cidades de Cachoeira e São Félix. Enquanto espaço de formação, o cineclube busca estabelecer diálogos com as produções nacionais e independentes, por meio de uma curadoria que envolve desde filmes clássicos até obras nascidas dentro da própria universidade.

A escolha por esse produto se justifica, principalmente, pelo contexto territorial em que ele foi pensado e produzido. Pensando em um nível macro, o município tem uma história de lutas que remonta da primeira metade do século XIX. Conhecida como cidade heroica, foi central para as rebeliões ocorridas durante o período escravocrata. Hoje, conserva o espírito de insurgência e ancestralidade, por meio de comunidades quilombolas e terreiros importantes de candomblé, mas lida com índices altos de pobreza e subdesenvolvimento.

Segundo a Secretaria do Planejamento do Estado da Bahia, em 2004 o contingente populacional ocupado no mercado formal de trabalho em Cachoeira não chegava aos três mil, contabilizando 2.840 pessoas, ou seja, menos de 10% da população. Destes, apenas 1.234 tinham o ensino médio completo. Em números

absolutos temos uma população residente urbana constituída de aproximadamente 31.199 habitantes. Deste total, 13.020 de cor/raça preta, 3.325 de cor/raça branca, 696 de cor/raça amarela, 14.854 de cor/raça parda e 131 de cor/raça. (PINHO, 2019, p.127).

Nesse sentido, pensar e produzir neste território é fazer isso a partir da margem. Para hooks (2019), é um lugar tanto de repressão quanto de resistência, considerando que a opressão forma as condições de resistência. Portanto, não deve ser vista apenas como um espaço periférico, mas um espaço de possibilidades, um lugar de “abertura radical e criatividade onde novos discursos críticos se dão [...] é um local de transformar e de imaginar mundos alternativos e novos discursos”.

Para Hall, o conhecimento sobre o funcionamento dos processos culturais é justamente o que vai permitir que nos apropriemos desse discurso, de forma consciente, para provocar os processos de transformação.

“A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seus “trabalhos produtivos”. Depende de um conhecimento da tradição enquanto o “mesmo em mutação” e de um conjunto afetivo de genealogias. Mas o que esse “desvio através dos seus passados” faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo como novos tipos de sujeitos.” (HALL, 2003, p. 44)

Mas quais são essas possibilidades de transformação? O cinema, enquanto arte, provoca reações das mais diversas. Nem sempre ele está associado – ou intencionado – à mudança social, mas podemos pensar nas suas nuances. Olhar a partir da margem e para o próprio território, aqui, significa desviar-se do olhar eurocêntrico. Representa a possibilidade de constituir uma identidade a partir de referências próprias que não necessariamente estão ligadas a um local geográfico, mas à novas epistemologias e formas de pensar.

Ao optar por centralizar os filmes do encarte em uma cinematografia nacional e baiana, as autoras abrem caminho para uma educação descolonial. Para Mignolo (2008), a descolonialidade significa: a) Desvelar a lógica da colonialidade e da reprodução da matriz colonial do poder; b) Desconectar-se dos efeitos totalitários das subjetividades e categorias de pensamento ocidentais.

A identidade em política é crucial para a opção descolonial, uma vez que, sem a construção de teorias políticas e a organização de ações políticas fundamentadas em identidades que foram alocadas por discursos imperiais, pode não ser possível desnaturalizar a construção racial e imperial da identidade no

mundo moderno em uma economia capitalista (MIGNOLO, 2008, p. 289)

O conjunto de filmes que analisamos a seguir ilustram como contar histórias não somente de dentro da matriz imperial, mas também das suas bordas. São narrativas que produzem territorialidades distintas, num diálogo direto com a noção de Sul Global – “uma construção discursiva que é parte de um sistema de relações de poder que produz imaginários e conhecimento” (IQITA, RESENDE, 2020). Chamamos atenção para a relação do consumo de imagens e a produção de um território, e como elas fazem parte de um sistema de relações de poder e disputas culturais.

2 Especial Marcondes Dourado

O programa 1 é composto por quatro filmes do diretor Marcondes Dourado: *Ogodô Anos 2000* (1996), *Como uma Onda no Mar* (1998), *Navarro* (1999) e *Erotismo* (2005). A sessão propõe uma discussão sobre cultura, sua relação com os processos de socialização e o que seria cultural, individual ou particular nos nossos atos cotidianos. Segundo as autoras, a escolha por esses filmes se dá pela possibilidade de reflexão sobre o corpo na contemporaneidade.

De fato, o programa apresenta um conjunto de obras que invoca tais discussões. Em todos os vídeos, há uma forte relação do corpo com o espaço em que ele se insere – seja na praia ou na cidade, a conexão que se estabelece com o território permite que, para além das pessoas que estão ali, os espaços também se tornem personagens. É o caso de *Ogodô*, por exemplo, no qual a cidade de Salvador se impõe ao público por meio da musicalidade, da dança e das próprias representações sobre ela.

A forma como esses corpos são representados – hora por meio da performance, hora de forma aparentemente espontânea – também abre espaço para reflexão. Há um contraste na forma como os corpos dissidentes são apresentados. Em *Ogodô* parece haver uma naturalidade em relação a sexualidade – negros, gays, lésbicas, e travestis subvertem a norma por meio das relações de liberdade naquele espaço. A trilha sonora embalada por Tom Zé ajuda a impulsionar essa atmosfera.

Em *Erotismo*, por sua vez, é desconfortável a forma como esses mesmos corpos são apresentados. Existe uma aura de vazio e solidão no filme, também impulsionado por meio da música, que explicita um território abandonado – como na maioria das cenas em que as travestis aparecem nuas. No texto apresentado no programa, explica-se que é o

“erotismo em sua história, mas, ao mesmo tempo, em seus sentidos comuns e estereótipos”. É uma escolha delicada, pois é quase imprescindível que se discuta, ao apresentá-los, a força desses estereótipos e quem/o que eles servem, de modo que se possa refletir sobre novas possibilidades de representação.

O programa ativa, ainda, um debate importante sobre alternativas de produção e linguagem. Os filmes não têm uma estética “limpa”, um reflexo dos processos de produção das obras, e apresentam estilos e formatos audiovisuais distintos, abrindo um leque de possibilidades de realização, desde o vídeo-performance até o videoclipe.

Na sessão “Caminhos Pedagógicos”, propõe-se que os(as) alunos(as) identifiquem festas e manifestações populares da sua cidade ou da sua comunidade e desenvolvam uma pesquisa de campo. A ideia é que o grupo possa produzir textos, vídeos, pinturas ou fotografias abordando essas manifestações populares.

Um chamado significativo para esse início de reflexão sobre o próprio espaço e as produções possíveis no território em que eles estão inseridos, além dos aspectos desse território que são constituintes das suas identidades. A forma como a sexualidade, o sincretismo religioso e as manifestações culturais abarcam a cidade, nos filmes propostos, ajudam a delinear uma geografia interna dos lugares.

3 Manifesto ao Curta!

O Programa 2 contém cinco filmes: *Doido Lelé* (Ceci Alves, 2008), *Carreto* (Cláudio Marques e Marília Hughes, 2009), *Nego Fugido* (Cláudio Marques e Marília Hughes, 2009), *Cães* (Adler Paz e Moacyr Gramacho, 2008) e *O Sarcófago* (Daniel Lisboa, 2010). As autoras sugerem que a discussão se inicie pelas possibilidades de textura nas imagens, considerando que os filmes apresentam processos de captação que vão do analógico ao digital. Assim, abrem reflexão para a o impacto dessas texturas sobre o espectador e as interpretações que surgem a partir delas.

Os filmes sugerem uma discussão já conhecida no campo do cinema: o que é ficção e o que é documentário? Existe verdade em qualquer uma dessas linguagens? Como saber de que linguagem estamos falando? O filme *Nego Fugido*, por exemplo, embora seja apresentado como ficção, apresenta características da linguagem documental – como a câmera na mão – e cenas que confundem o espectador, como quando a personagem é filmada sendo acordada.

Este é um programa em que a direção está mais voltada para os aspectos do cinema em si. Por exemplo, o filme *Doido Lelé* é sugerido como um objeto de discussão acerca

da importância do som dentro dos filmes, visto que toda a narrativa é guiada pela música. Além disso, tanto ele quando *Cães* sugerem reflexão sobre as temporalidades dentro das obras. Passado, presente e futuro se confundem por meio da montagem e dos jogos de cena.

Na sessão “Caminhos Pedagógicos”, as autoras sugerem um exercício de filmagem para os/as alunos(as), no qual pode ser escolhido qualquer tema e linguagem. Aqui chamamos atenção para o caráter de ação dessa sessão. Para além do uso do cinema enquanto objeto de construção de saberes, reflexões e imaginários, permite-se que ele vá além quando se sugere sua produção. Aqui os estudantes podem aplicar essas novas ferramentas, propor novas epistemologias, de forma que se inicie um projeto de elaboração de um cinema de transformação a partir desses territórios.

4 A Cidade da Bahia

Neste programa são apresentados oito curtas: *Entre o Mar e o Tendal* (Alexandre Robatto, 1953), *Vadiação* (Alexandre Robatto, 1954), *Um Dia na Rampa* (Luis Paulino dos Santos, 1960), *A Morte das Velas do Recôncavo* (Guido Araújo, 1976), *Pelourinho* (Vito Diniz, 1973), *Comunidade do Maciel – há uma gota de sangue em cada poema* (Tuna Espinheira, 1973), *O Capeta Carybé* (Agnaldo Siri Azevedo, 1996) e *Bahia* (Mônica Simões, 1999).

A sessão apresenta a Bahia documentada a partir de diferentes pontos de vista. O encarte sugere discutir “a relação estabelecida entre os fatores socioeconômicos e a preservação da memória: como se relacionar com o novo, o progresso e suas transformações sem negligenciar a necessidade de preservação dos patrimônios da nossa sociedade”. Um dos filmes que fortalecem essa discussão é *A morte das Velas do Recôncavo* - documentário com narração clássica que fala sobre as embarcações que eram responsáveis pelo transporte de mercadorias do Recôncavo Baiano e de Salvador, desde o início da colonização, e foram perdendo sua utilidade econômica a partir da construção das estradas e ferrovias.

A maioria dos filmes é conduzida por narração – uma voz em off sempre masculina que direciona o olhar do/a espectador/a. Em *Vadiação* e *Um Dia na Rampa*, por exemplo, as imagens soam didáticas, contrastando com *Bahia*, na qual a experiência de recepção é mais livre para interpretações diversas.

Como caminho pedagógico, as autoras sugerem a elaboração de pequenos vídeos sobre patrimônios da região, realizando uma pesquisa que privilegie patrimônios mais desconhecidos e/ou pouco divulgados, mas que contenham grande importância histórica e cultural. Segundo o encarte, é uma maneira de possibilitar a “construção da História, dos valores de identidade e de reconhecimento que norteiam as civilizações em busca de uma estruturação do presente”.

Para Milton Santos (2014, apud IQANI, RESENDE, 2020), um território nunca é terminado, e por isso, com isso, territorialidades estão constantemente sendo produzidas. Mais uma vez, voltamos a construção da identidade por meio do olhar e da elaboração de novas perspectivas. Entendemos que o processo de consolidação dessas identidades e de descolonialidade não se dê de forma rápida, por isso é possível que as produções não fujam do que esses estudantes estão acostumados a ver nas imagens que recebem fora das escolas – no cinema, na televisão, na Internet – ou mesmo que reproduzam a linguagem dos filmes assistidos na sessão, sem novas proposições. No entanto, consideramos a importância dessa produção a partir de onde elas virão – das bordas – considerando que a opção descolonial significa, entre outras coisas, “aprender a desaprender”.

A sessão abre caminhos, também, para uma discussão em torno da memória e de como ela é construída a partir da documentação, do registro. As autoras lembram que “filmar as mudanças ocorridas em torno de uma sociedade é, sobretudo, questionar e refletir os fatores que possibilitaram ou motivaram tais transformações”.

Um detalhe significativo sobre esse conjunto de filmes é a relação entre o sujeito que filma e aquele que é filmado. Além das questões de ética e privacidade – mencionadas no encarte – é importante destacar quem são esses sujeitos por trás das câmeras. Nesse caso, estamos falando de personagens de maioria negra sendo retratados por cineastas brancos. Não à toa, todos os filmes são marcados por um olhar de exterioridade.

5 Visões do Sertão

Nesta sessão, são sugeridos os filmes *Adeus Rodelas* (Agnaldo Siri Azevedo, 1990), *Memórias de Deus e o Diabo em Monte Cristo e Cocorobó* (Agnaldo Siri Azevedo, 1984), *Porta de Fogo* (Edgard Navarro, 1984), *O Anjo Daltônico* (Fábio Rocha, 2005), *Carro de Boi* (Nicolas Hallet, 2007) e *Sob o Ditame de Rude Almajesto: Sinais de Chuva* (Olney São Paulo, 1976).

O programa é centrado na reflexão sobre o fazer cinema, mais do que nas temáticas das obras. Os filmes trazem visões sobre o sertanejo em seu espaço, em diferentes décadas e por meio diferentes narrativas – que são direcionados a partir dos elementos técnicos utilizados em cada produção. Assim, o encarte chama atenção para questões como o movimento de câmera (*zoom in/zoom out*), o tipo de fotografia utilizada e a trilha sonora, considerando que esses fatores são responsáveis por estruturar o discurso de cada narrativa.

A sessão “Caminhos Pedagógicos” sugere que, a partir de uma reflexão sobre as diferentes visões do sertão mostrada nos filmes, o grupo produza visões da sua própria região, de sua própria cultura.

Há uma característica comum a essas obras que talvez o encarte tenha deixado passar. Embora se fale em visões diferentes sobre a mesma região, a diferença se encontra apenas nas narrativas e nas linguagens escolhidas para contá-las. Em contrapartida, a representação tanto do lugar – o sertão – quanto dos personagens – os sertanejos – não fogem do imaginário estereotipado acerca da região. São cenários de miséria e dificuldade que abrigam pessoas pobres, sofredoras, mas fortes e resilientes.

A partir disso, é sintomático pensar que esses filmes contribuem para a manutenção de uma narrativa. Para Iqani e Resende (2020), “as narrativas viajam de norte a sul. Seja verticalmente ou horizontalmente, elas não só retratam conhecimentos e formas de viver, mas também constroem, inventam e produzem territórios imaginados”.

Uma cena que ilustra bem essa ideia está no filme *Porta de Fogo*, quando o personagem principal – um homem branco que fuma, lê e se informa pela rádio sobre a bolsa de valores – escreve uma carta para sua companheira. Ele descreve o espaço como “muito pobre e sem boas condições geográficas. Aqui na região quem come todo dia, e mal, já é considerado rico [...] Nesse contexto o processo de discussão intelectual urbana chega a parecer uma coisa ridícula”.

As escolhas fílmicas, aqui, causam um incômodo justamente por estarmos falando de diversidade de discursos e proposições alternativas de imagem. Dentro do programa, o único curta que toma um caminho diferente é o *Sob o Ditame de Rude Almajesto – Sinais de Chuva*, um documentário que enaltece a sabedoria do homem do campo e identificar e interpretar a natureza. Os personagens utilizam parâmetros como o estado do mandacaru, dos maribondos, das formigas e dos cupins para anunciar as chuvas no sertão. “Esse ano eu tenho certeza que o ano é bom pelo sinal do gado”, explica a protagonista.

“A mídia não só está inscrita dentro de um território, mas também é responsável por produzir narrativas sobre ele” (IQANI, RESENDE, 2020). Embora o território e o estado de seca seja o mesmo das outras obras, a produção consegue representar pessoas ativas, bem arrumadas, e valorizar conhecimentos que representam uma epistemologia outra daquela considerada válida numa perspectiva eurocêntrica.

6 Cinema de Sensações

O programa 5 é composto pelos filmes *Anil* (Fernando Bélen, 1990); *Brabeza* (José Umberto Dias, 1978); *Silent Star* (Alexandre Guena, 2009); *Agosto* (Wallace Nogueira, 2010); *Sensações Contrárias* (Jorge Alencar, 2007) e *O Pátio* (Glauber Rocha, 1959).

Aqui há um exercício significativo de criatividade e subjetividade para estudantes. São obras em cujo o sentido não está explícito no filme, mas é construído a partir do embate entre o filme e os signos criados a partir das interpretações possíveis. O encarte sugere a ideia de “percepção como elemento catalisador do conhecimento” e questionamentos sobre a relação “forma” e “conteúdo” na construção de sentido.

O programa considera, ainda, o contexto e as influências das obras – Cinema Novo, Cinema Marginal – movimentos que subverteram a lógica do fazer cinema no Brasil por meio de um diálogo direto com a situação política e social da época. Por isso, sugere-se uma reflexão sobre as ideias modernistas e suas influências no cinema e, nos “Caminhos Pedagógicos”, um sarau envolvendo toda a comunidade escolar sobre o Modernismo e suas vertentes. Os alunos podem reunir diferentes linguagens artísticas para dialogar com os elementos desse movimento.

Essa sessão abre caminhos para dois aspectos importantes: as possibilidades do cinema enquanto arte, a partir da reflexão sobre o cinema de sensações, pois desloca o público do lugar de receptor passivo e o coloca como construtor ativo de significados para o filme. Além disso, propõe outras maneiras de pensar a “forma” e a estrutura dentro das narrativas.

O segundo aspecto refere-se à importância de se discutir como História e Cinema pautam-se mutuamente. O debate sobre Modernismo incita a discussão sobre o panorama nacional da época – um contexto político que está diretamente relacionado com as posições políticas e estéticas elaboradas no Cinema Novo.

7 Cinema e Fábula

Aqui são sugeridos os curtas *Vermelho Rubro do Céu da Boca* (Sofia Federico, 2005), *29 Polegadas* (Bernard Attal, Joselito Crispim, 2004), *10 Centavos* (César Fernando de Oliveira, 2007), *Rádio Gogó* (José Araripe Júnior, 1999), *Mr. Abrakadabra* (José Araripe Júnior, 1996).

A sessão propõe a discussão de temas importantes para a sociedade – a representação de gênero, o misticismo, a desigualdade social – por meio da fabulação. São filmes divertidos que se utilizam de uma linguagem lúdica/cômica para estabelecer uma relação de afeto com o público. Nos “Caminhos Pedagógicos”, sugere-se que os alunos criem narrativas “fabulosas” na linguagem das histórias de quadrinhos.

Algumas obras abrem espaço para a reflexão de questões sociais problemáticas por meio do senso comum. É o caso de *29 Polegadas*, que apresenta a visão machista de uma mulher que trai o marido com o vizinho, e é deixada de lado por ambos após a chegada de uma TV, na qual eles podem assistir ao futebol.

10 Centavos, por sua vez, permite que se discuta a desigualdade social de forma leve e acessível para crianças. O filme retrata um dia na vida de um garoto que trabalha como guardador de carros no centro histórico de Salvador. O curta é capaz de criar uma relação de empatia e afeto instantânea com o público, seja pelo cenário conhecido, pela naturalidade da criança frente à câmera ou a relação que ele estabelece com o vendedor de flores.

Já a escolha do curta metragem *Vermelho Rubro do Céu da Boca* é arriscada pela sua própria ideia de fabulação. O vídeo aborda a relação de um velho ainda conectado com um amor do passado, e uma jovem que sonha com a chegada do seu futuro amor. O encarte sugere que “a fantasia embala o amor. É interessante observar como os mistérios de uma afeição profunda associados à magia do cinema podem produzir uma narrativa não realista com poucos diálogos, privilegiando o trabalho criativo com a imagem, os signos e as cores”.

No entanto, mesmo se tratando de uma narrativa não realista, causa incômodo a proposição de relacionamento que há entre os dois. Por isso, faz sentido pensar sobre as relações de poder que envolvem uma paixão entre um homem mais velho e uma adolescente, e no que implica a representação dessa relação como algo lúdico, no campo da fabulação.

8 Cinema de Artista

Neste programa são propostos cinco filmes: *Gato Capoeira* (Mário Cravo Neto, 1979), *Ogodô Ano 2000* (Marcondes Dourado, 1996), *Capitália* (Danillo Barata, 2002), *Barrueco* (Danillo Barata e Ayrson Heráclito, 2004) e *Quebra-Mar* (Everton Marco, 2007). É uma série voltada para a experimentação que vai do teatro à vídeo-performance.

O encarte sugere, para além da discussão da linguagem, um estudo sobre a multiculturalidade presente nesses filmes. Por exemplo, em *Gato Capoeira* há a mistura entre a capoeira e o balé – o que é considerado popular e erudito – abrindo espaço para a reflexão da constituição dessas práticas e os modelos sociais que as firmaram na estruturação da sociedade.

Ogodô é sugerido mais uma vez para um debate sobre corpo e sexualidade, dessa vez considerando a importância de instâncias e espaços sociais que contemplam a liberdade de gênero e sexualidade. *Barrueco* complementa essa narrativa sobre o corpo por meio da representação do corpo diaspórico. São filmes que revelam

a identidade escondida sob a pretensão de teorias democráticas universais ao mesmo tempo que constrói identidades racializadas que foram erigidas pela hegemonia das categorias de pensamento, histórias e experiências do ocidente (MIGNOLO, 2008, p. 297)

A sessão sugere uma discussão sobre a metalinguagem - possibilidade que permite que a obra reflita sobre si mesma - e uma análise sobre a relação existente entre o artista e a concepção da obra, considerando traços estilísticos e estéticos que se desenvolveram ao longo das carreiras artísticas.

9 Geração Super-8 – Especial Edgard Navarro

No programa que finaliza o encarte, temos um especial em homenagem à Edgard Navarro, composto pelos filmes *Alice no País das Mil Novilhas* (1976), *Exposed* (1978), *O Rei do Cagaço* (1977), *Lin e Katazan* (1979) e *Na Bahia Ninguém Fica em Pé* (1980). Uma possibilidade de seguir com os estudos sobre o “cinema de artista”, dessa vez a partir de um diretor que produziu em um contexto político e cultural significativo.

O encarte chama atenção para questões mais técnicas acerca do cinema - a utilização do Super-8 na produção das obras e o precedente que se abriu, nos anos setenta, para experimentações de linguagem. Sugere-se, então, um estudo sobre os fenômenos

químicos e físicos que permitiram o desenvolvimento do Cinema e da Fotografia, os produtos químicos necessários e a influência de fatores como a luz.

O conjunto de filmes, apresentado em ordem cronológica, faz um panorama da carreira do autor. Por exemplo, *Alice no País das Mil Novilhas*, *Rei do Cagaço* e *Exposed*, fazem parte do que ele próprio chamou de “trilogia freudiana”, pois estariam representando seus desejos íntimos – fase oral, fase anal e fase fálica – a partir dos discursos dos filmes.

Nos “Caminhos Pedagógicos”, o programa propõe uma pesquisa acerca da produção artística do momento, analisando diversos tipos de segmento, a fim de estabelecer paralelos entre o discurso tropicalista e sua forma de expressão nessas obras. Sugere-se então que as pesquisas sejam apresentadas em um sarau ou uma festa organizada a partir da cultura tropicalista.

O mais interessante da sessão, talvez seja justamente essa discussão sobre o cenário de produção das obras. O Brasil vivia uma ditadura e estava fortemente influenciado pelo movimento de contracultura que se estabelecia mundialmente. A postura anárquica e subversiva presente nos filmes ilustra esse contexto de efervescência, e os anseios desse artista que buscou uma Revolução por meio da imagem.

10 Conclusão

Ao justapor as narrativas inscritas nesses espaços, trazemos à tona o questionamento de Bhabha: Se contestarmos as grandes narrativas, que temporalidades alternativas criaremos então para articular as historicidades diferenciais, contrapontísticas, interruptoras de raça, gênero, classe, nação no interior de uma cultura crescentemente transnacional?” (BHABHA, 1998, p. 243)

Quando falamos no público de Cachoeira, estamos falando em um povo diaspórico. Ou seja, pessoas que têm um passado conflituoso, uma memória cheia de lacunas. A construção de discurso e imagem que permeia os filmes exibidos neste espaço permitem a criação de novos parâmetros de expectativas, além de uma nova ideia sobre si que não era comum nas telas há poucos anos.

Refletir sobre uma educação emancipatória, hoje, precisa passar pela premissa de que não há discursos neutros. Falamos de lugares específicos, a partir de histórias de vidas específicas e construímos nossas identidades a partir desses repertórios. O encarte apresenta um movimento de contra-discurso, com imagens alternativas à hegemonia –

uma potência de educação do olhar. E aqui nos perguntamos: quais são as leituras possíveis dos cânones, após o contato com leituras que divergem do olhar hegemônico? O olhar resistente enuncia-se.

11 Bibliografia

AUGUSTO, Heitor. **“Passado, presente e futuro: cinema, cinema negro e curta-metragem”**. In: SIQUEIRA, Ana [et al]. Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

BHABHA, Homi. O local da cultura. Belo Horizonte: Editora UFBG, 1998.

HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

IQANI, Mehita; RESENDE, Fernando. **Theorizing Media in and Across the Global South: Narrative as Territory, Culture as Flow**. Routledge India, 2020.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: Edusc, 2001.

MIGNOLO, Walter. **Desobediência Epistêmica: A Opção Descolonial e o Significado de Identidade em Política**. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, no 34, p. 287-324, 2008.

HOOKS, Bell. Olhares negros: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

PINHO, Osmundo. **Integração e Subversão – Produção de Conhecimento e Transformação Social**. Revista do PPGCS – UFRB – Novos Olhares Sociais | Vol. 2 – n. 1 – 2019.