UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN (FAAC)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ANNA CARL LUCCHESE

QUEM TEM VOZ ATIVA EM MOMENTOS DE CRISE? ENTRE NARRATIVAS DOCUMENTAIS E FABULAÇÃO

BAURU
2025

ANNA CARL LUCCHESE

QUEM TEM VOZ ATIVA EM MOMENTOS DE CRISE? ENTRE NARRATIVAS DOCUMENTAIS E FABULAÇÃO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Campus de Bauru, como pré-requisito para a obtenção do título de Doutora em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação Midiática.

Linha de Pesquisa: Produção de Sentido na Comunicação Midiática.

Orientador: Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior.

BAURU

2025

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na publicação
Biblioteca Unesp - Câmpus Bauru
Dados inseridos pela autora

Lucchese, Anna Carl.
Quem tem voz ativa em momentos de crise? Entre narrativas documentais e fabulação / Anna Carl Lucchese. – Bauru, 2025
239 f. : il.

Tese (Doutorado)–Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru
Orientador: Arlindo Rebechi Junior

1. Pandemia de COVID-19. 2. Narrativas e relações mediadas por telas. 3. Documentário e fabulação. 4. Pass the mic: we will tell our stories. 5. Curta em casa. I. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design. II. Título.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Bauru

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE ANNA CARL LUCCHESE, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 24 dias do mês de março do ano de 2025, às 14h, no(a) https://meet.google.com/rcr-vupb-qaa, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de ANNA CARL LUCCHESE, intitulada **Quem tem voz ativa em momentos de crise? Entre narrativas documentais e fabulação**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professor Doutor ARLINDO REBECHI JUNIOR (Orientador(a) - Participação Presencial) do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design de Bauru, Professor Associado DENIS PORTO RENÓ (Participação Presencial) do(a) Departamento de Jornalismo / Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design / Unesp Bauru, Professor Doutor LAAN MENDES DE BARROS (Participação Presencial) do(a) Departamento de Audiovisual e Relações Públicas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicacao de Bauru, Professor Titular ALMIR ANTONIO ROSA (Participação Virtual) do(a) Departamento de Cinema, Rádio e Televisão / Universidade de São Paulo, Professora adjunta STELA MARIS DA SILVA (Participação Virtual) do(a) Faculdade de Artes do Paraná / Universidade Estadual do Paraná . Após a exposição pela doutoranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: Aprovado. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Professor Doutor ARLINDO REBECHI JUNIOR

Às vozes ativas.

AGRADECIMENTOS

CAPES[1] (pela bolsa concedida na fase final do doutorado e pela bolsa de doutorado-sanduíche), University of Miami, History Miami Museum, Rahsaan "Fly Guy" Alexander, USF Contemporary Art Museum, Christian Viveros-Faune, Tam Gryn, Edison Peñafiel, Xavier Cortada, Adam Roberti, Eric Bear, Oolite Arts, Hansel Porras, Dennis Scholl, Vanessa Charlot, Alicia Edwards, Marco Valencia, Mychelle Bentley, Sherina Jones, Jen Clay, Roscoè B. Thické III, Rose Marie Cromwell, Carl Juste, IPC ArtSpace, Community Justice Project, Nadege Green, Sanjeev Chatterjee, Ed Talavera, Joselyn García, Christina Lane, Ali Habashi, Michelle I. Seelig, Darmyn Calderon, UNESP, Sílvio Carlos Decimone, Arlindo Rebechi Júnior, Laan Mendes de Barros, Stela Maris da Silva, Denis Porto Renó, Almir Almas, Gabriel K. Toledo, Márcio Fernandes Lucchese, Emidia Lucchese, Marcio Carl Lucchese, Patricia Lucchese, Juliana Lucchese, Débora Oelsner Lopes, Roberto D'Ugo, Marcos Lamego, Micheli Alves, Mariana Vasconcellos, Victor Ghiraldini, Ana e Helena Petta, CINUSP, Thiago A. de André, Jones Kiwara, Biancamaria Binazzi, Instituto Criar, Luciana Bobadilha, Fernando de Oliveira, Rachel do Valle, Evilane Justo, Anuby Messias, Maria Teresa Torres Solorzano (Marite), Laura Romero, Pablo Velho, Marcia Negri, Diana Iris, Teia Documenta, Cassandra Mello, Alexandre Fernandes, Coletivo Transverso, Condô Cultural, Karen Furbino, Jéssica Queiroz, Projetemos, Sp Invisível.

[1] O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

Em uma sociedade cada vez mais midiatizada e influenciada por discursos de ódio, desinformação e polarização, obras audiovisuais questionadoras podem servir como uma importante ferramenta na construção de alternativas de contato entre o indivíduo e seu entorno em situações de crise, tal como a vivida com a pandemia de COVID-19. O objetivo deste trabalho foi refletir sobre como algumas narrativas documentais e de fabulação, produzidas durante o isolamento provocado por essa crise sanitária, representam formas de resistência e atuação de sujeitos marginalizados em comunidades invisibilizadas. A elaboração da reflexão foi feita a partir da análise comparativa entre os projetos *Curta em casa* (2020), realizado na cidade de São Paulo, Brasil, e *Pass the mic: we will tell our stories* (2021), produzido em Miami, nos Estados Unidos. Com base em entrevistas qualitativas, em coleta de dados e em referencial teórico multidisciplinar, a investigação apresentou as seguintes descobertas: coletivos artísticos e obras autorais manifestaram-se como elementos-chave para a criação de narrativas e relações questionadoras durante a pandemia, conforme descrito nas entrevistas coletadas; o fortalecimento de redes de colaboração foi a principal ação estratégica utilizada para dar continuidade à produção e circulação de projetos de artistas e contadores de histórias locais, tanto no Brasil, como nos EUA, a partir do que se observou em ambos os projetos; por fim, iniciativas transculturais, como o trabalho desempenhado por esta investigação de doutorado, apresentaram-se como uma forma para expandir a troca de experiências entre vozes de diferentes territórios e auxiliar no processo de preservação da memória do tempo presente e de construção de conhecimento coletivo para o futuro.

PALAVRAS-CHAVE: narrativas e relações mediada por telas; pandemia de COVID-19; documentário e fabulação; estratégia colaborativa; conhecimento coletivo.

ABSTRACT

In an increasingly mediated society, influenced by hate speech, misinformation and polarization, questioning audiovisual works can serve as an important tool in building alternative contact between individuals and their surroundings during moments of crisis, such as that experienced during the COVID-19 pandemic. The aim of this research was to reflect on how some documentary and fiction narratives, produced during the isolation caused by this health crisis, represent forms of resistance and action by marginalized subjects in invisibilized communities. This reflection was based on a comparative analysis of the projects *Curta em casa* (2020), produced in the city of São Paulo, Brazil, and *Pass the mic: we will tell our stories* (2021), produced in Miami, USA. Based on qualitative interviews, data collection and a multidisciplinary theoretical framework, the investigation presented the following findings: artistic collectives and authorial works became key elements for the creation of alternative narratives and relationships during the pandemic, as described in the interviews collected; strengthening collaborative networks was the main strategic action used to continue the production and circulation of projects by local artists and storytellers, both in Brazil and in the USA, from what was observed in both projects; finally, cross-cultural initiatives, such as the work carried out by this doctoral research, provided a way of expanding the exchange of experiences between voices from different territories, helping in the process of preserving the memory of the present time, and building collective knowledge for the future.

KEYWORDS: mediated interactions; COVID-19 pandemic; documentary storytelling and fabulation; collaborative strategy; collective knowledge.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – PRINT Peça 1 | 3 YouTube .....p. 12
Figura 02 – PRINT Peça 2 | 3 YouTube .....p. 13
Figura 03 – PRINT entrevista Vanessa Charlot.....p. 20
Figura 04 – Registro da exibição de Identidade Cotidiana no China Women's Film Festival…….p. 24
Figura 05 – PRINT Mergulha em Mim.....p. 28
Figura 06 – PRINT entrevista Nadege Green.....p. 43
Figura 07 – PRINT entrevista Fernando de Oliveira.....p. 46
Figura 08 – PRINT entrevista Mychelle Bentley e Marco Valencia.....p. 52
Figura 09 – PRINT entrevista Marite.....p. 68
Figura 10 – PRINT entrevista Rachel do Valle.....p. 91
Figura 11 – PRINT entrevista Luciana Bobadilha.....p. 102
Figura 12 – PRINT entrevista Dennis Scholl.....p. 105
Figura 13 – PRINT entrevista Sherina Jones (dir.) e Alicia Edwards (esq.).....p. 109
Figura 14 – PRINT entrevista Evilane Justo.....p. 117
Figura 15 – PRINT entrevista Roscoè B. Thické III.....p. 129
Figura 16 – PRINT entrevista Rose Marie Cromwell.....p. 133
Figura 17 – PRINT Jen Clay e Roscoè.....p. 139
Figura 18 – PRINT Laura Romero e Fernando de Oliveira.....p. 140
Figura 19 – PRINT entrevista com Carl Juste.....p. 143
Figura 20 – PRINT entrevista Ana (esq.) e Helena (dir.) Petta.....p. 147
Figura 21 – PRINT entrevista Micheli Alves.....p. 156

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **12**
1. ARTE, MÍDIA E SOCIEDADE EM MOMENTOS DE CRISE **30**
1.1. Narrativas e relações mediadas por telas **30**
1.1.1. A abordagem como artista-pesquisadora 34
1.1.2. *Curta em casa* (2020) e *Pass the mic: we will tell our stories* (2021) 39
1.2. A crise antes da pandemia de COVID-19 ..... **47**
1.2.1. As manifestações de junho de 2013 e a polarização política 48
1.2.2. A crise da democracia liberal 56
1.3. A intensificação da crise durante a pandemia **59**
1.3.1. A morte de George Floyd 59
1.3.2. A intensificação das migrações 67
1.3.3. O declínio da empatia 71
1.4. A crise na comunicação **72**
1.4.1. O medo e a perda de confiança 76
1.5. Caminhos possíveis em meio à crise **78**
1.5.1. A estratégia colaborativa 78
1.5.2. As trocas entre diferentes culturas 80
1.5.3. O protagonismo do indivíduo 84
1.5.4. A preservação da memória de sujeitos marginalizados e comunidades invisibilizadas 87
1.5.5. A ampliação da escuta 89
1.6. A *voz ativa*, as narrativas documentais e de fabulação **93**
2. O SUJEITO EM CONTATO CONSIGO E COM O 'OUTRO' EM TEMPOS DE CRISE **102**
2.1. O processo colaborativo e a cocriação **108**
2.1.1. Entre editais e ações de filantropia 115
2.1.2. A inteligência coletiva 124
2.2. Zonas de contato entre Miami e São Paulo **126**
2.2.1. Mesmo espaço com desafios diferentes 128
2.2.2. Espaços diferentes com desejos em comum 138
2.2.3. A consciência sobre privilégio e exclusão 146

2.3. A relação entre realizador e retratado: processos de produção 150
2.3.1. O tempo da escuta, do diálogo e da reflexão antes da elaboração de uma narrativa 154
2.3.2. Estratégias de aproximação 158
2.3.3. A humanização da história 161
2.4. Relação entre obra e espectador: processo de circulação..... 165
2.4.1. Acesso à história 167
2.4.2. Encontros, conversas e relações que reverberam das histórias 170
2.4.3. O uso das redes sociais para ampliar a escuta das histórias 174
2.4.4. Obras feitas com e para a comunidade 176
2.4.5. Campanhas de impacto 182
3. BALANÇO DA TESE: CONHECIMENTO COLETIVO PARA UMA REALIDADE PÓS-CRISE 184
3.1. Coletivos artísticos e trabalhos autorais..... 197
3.2. Criação e fortalecimento de redes..... 202
3.3. Narrativas e relações transculturais..... 216
REFERÊNCIAS..... 222
APÊNDICES 232
ANEXO 237

INTRODUÇÃO

Quando a quarentena decorrente da pandemia de COVID-19 chegou ao Brasil, em 2020, realizei, juntamente com o coletivo *Petit Comité*[2], formado por mim e pelos artistas-pesquisadores Marcos Lamego e Roberto D'Ugo, a obra audiovisual *Peça 1 | 3* (2020)[3], em que apresentamos um diálogo entre registros da experiência do isolamento, vivida por cada um de nós no ambiente doméstico.

Na peça, apresentei o poema *Fazendo o Tempo* (APÊNDICE A), juntamente com a descrição de um sonho, no qual experienciei uma sensação de incômodo e de constrangimento causados por um homem que havia roubado minhas lentes de contato. A mistura das duas narrativas constituía minha tentativa de diálogo com o ambiente ao redor e com o espaço interior, o inconsciente, que buscava sentido para as sensações em ebulição no meu corpo naquele momento.

Havia, nesse primeiro passo criativo, uma reação pessoal a alguns dos problemas provenientes de uma condição coletiva: o cerceamento do movimento e do contato social, a insônia, o medo, a incerteza e o rompimento da rotina e da produtividade de forma abrupta.

Figura 01 - PRINT Peça 1 | 3 YouTube

Fonte: Canal Anna Lucchese no YouTube

[2] Mais informações sobre o coletivo estão disponíveis no *link*: https://annalucchese.tv/pt_br/petit-comite.
[3] O trabalho está disponível no *link*: https://www.youtube.com/watch?v=cXwwqW0Alxc.

A possibilidade de um novo espaço e tempo para a experimentação facilitou a produção do segundo trabalho: a *peça 2 | 3*[4], que abordou outros problemas e questionamentos pessoais, que sintetizavam nossa preocupação com o papel da mídia e de contadores de história, em um isolamento marcado pela raiva e intolerância com o 'outro'. A obra foi construída a partir do poema *Eu, brasileira* (APÊNDICE B).

Figura 02 - PRINT Peça 2 | 3 YouTube

Fonte: Canal Anna Lucchese no YouTube

A agressão contra homens negros é um exemplo do que chegava em nossos dispositivos móveis naquele momento. Primeiro, em 25 de maio de 2020, Jorge Floyd morreu em Mineápolis, nos Estados Unidos, durante uma abordagem policial que resultou em seu sufocamento.[5] Meses depois, em 20 de novembro, a cena se repete no Brasil. Outro homem, também negro, foi espancado por seguranças no estacionamento de um supermercado *Carrefour* em Porto Alegre.[6] Ambas as mortes foram registradas por celulares e viralizaram

[4] O trabalho está disponível no *link*: https://www.youtube.com/watch?v=12s0BboOkX4.

[5] Mais informações sobre o desdobramento do caso estão disponíveis em: https://www.nytimes.com/2020/05/31/us/george-floyd-investigation.html.

[6] Mais informações sobre o ocorrido estão disponíveis em: https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2020/11/20/homem-negro-e-espancado-ate-a-morte-em-supermercado-do-grupo-carrefour-em-porto-alegre.ghtml.

pela *internet*, fazendo com que estadunidenses e brasileiros deixassem o isolamento e tomassem as ruas em protesto contra a violência propagada por aqueles que deveriam proteger a comunidade.[7] [8]

Situações como essas foram descritas e propagadas de diferentes formas pelas telas que conectavam as pessoas no isolamento social ao espaço exterior, em um momento também marcado pela produção e circulação de desinformação, notícias falsas, discursos de ódio e polarização no ambiente digital. Assim como o vírus que provocou a morte de milhões de pessoas, essas narrativas se espalharam rapidamente em um mundo conectado, com medo e sem saber ao certo o que estava acontecendo, instigando reações heterogêneas e divergentes entre si.

> Segundo o mais recente Relatório de segurança digital no Brasil (DFNDR Lab, 2018), em 2018 o país já estava entre aqueles com maior produção e circulação de *fake news* no mundo. Entre o primeiro e o segundo trimestres de 2018, houve um aumento de cerca de 50% na identificação dessas notícias (DFNDR Lab, 2018). A pandemia de COVID-19 vem exacerbando esse fenômeno (Cruz Junior, 2019), o qual se tornou motivo de grande preocupação, especialmente diante do aumento progressivo de buscas na *Internet* sobre temas de saúde por parte da população, sendo o *Google* a ferramenta mais utilizada (Swire-Thompson; Lazer, 2020). A pesquisa referenciada da Avaaz (Avaaz, 2020) aponta que nove em cada 10 brasileiros entrevistados leram ou ouviram ao menos uma informação falsa sobre a COVID-19 e que sete em cada 10 acreditam em ao menos uma desinformação veiculada. Ainda, outra pesquisa apontou que 62% dos brasileiros não sabem reconhecer se uma mensagem é falsa ou verdadeira (Galhardi *et al*, 2020) (Rômany, 2020), (Barcelos *et al*, 2021, p. 2).

As peças criadas com o coletivo inspiraram meu projeto de doutorado, focado em produções audiovisuais realizadas durante a crise sanitária que apresentassem possibilidades narrativas e alternativas de contato em contraposição a fenômenos do campo da comunicação, intensificados no período de distanciamento social, como, por exemplo, reações de violência, polarização e intolerância, alimentadas por discursos de ódio e antidemocráticos, além da desinformação e notícias falsas, que chegam até nós através de conteúdo digital, utilizado como ferramenta de manipulação política e ideológica, ganhando força, no período, devido ao aumento da necessidade de interações mediadas por telas.

Tais manifestações passaram a despertar preocupação em diferentes pesquisadores e organizações, como demonstrado em um estudo de prevenção e combate ao discurso de ódio

---

[7] Mais informações sobre os protestos que se seguiram à morte de George Floyd estão disponíveis em: https://brasil.elpais.com/internacional/2020-05-29/protestos-contra-morte-de-afro-americano-nas-maos-da-policia-se-espalham-pelos-estados-unidos.html.

[8] Mais informações sobre os protestos que se seguiram à morte de João Alberto estão disponíveis em: https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/caso-joao-alberto-manifestacoes-em-porto-alegre-e-rio-de-janeiro-acontecem-hoje/.

em tempos de crise, realizado pelo Conselho da Europa[9] (Faloppa *et al*, 2023) e em um alerta sobre a mesma questão, lançado para a comunidade internacional pelas Nações Unidas em 2020.[10]

> Já em maio de 2020, o Secretário-Geral das Nações Unidas, António Guterres, deu o alarme sobre o "tsunami de ódio e xenofobia, bodes expiatórios e alarmismo em todo o mundo" desencadeado durante a pandemia do coronavírus. Em seguida, ele fez um apelo global para direcionar atenção e combater a questão específica do discurso de ódio relacionado à COVID-19. Lançada pouco tempo depois, a Nota de orientação da ONU sobre como abordar e combater o discurso de ódio relacionado à *COVID-19* esclarece que isso "engloba uma ampla gama de expressões depreciativas contra certos indivíduos e grupos que surgiram ou foram exacerbadas como resultado do novo surto da doença do coronavírus - desde bode expiatório, estereótipos, estigmatização e o uso de linguagem depreciativa, misógina, racista, xenófoba, islamofóbica ou antissemita". Esse conteúdo de ódio é frequentemente associado à desinformação sobre a COVID-19 e disseminado pela mídia tradicional e/ou digital (The United Nations, 2020)[11].

Assim, com esse desafio global em mente, iniciei um mapeamento de histórias de afeto e solidariedade, fortalecimento de laços em comunidades, ação cívica, reflexão crítica, escuta e empatia. Em 2021, ingressei no Doutorado em Comunicação da FAAC da Universidade Estadual Paulista de Bauru (UNESP), na linha de pesquisa Produção de Sentido na Comunicação Midiática, com uma investigação sobre narrativas e relações mediadas por telas durante a pandemia de COVID-19, sob a orientação do Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior.

Em 2022, fui convidada para passar seis meses nos Estados Unidos, na Universidade de Miami, no departamento de *Cinematic Arts*, como *visiting scholar*, para desenvolver parte da pesquisa de campo do doutorado na Flórida. A partir desse convite, meu trabalho passa a concentrar-se na análise comparativa de dois projetos audiovisuais em particular: 1. *Pass the mic: we will tell our stories* (2021)[12], concebido na cidade de Miami, fruto de uma parceria

---

[9] Mais informações sobre a organização estão disponíveis no *link*: https://www.coe.int/en/web/portal.

[10] Mais informações estão disponíveis no *site* das Nações Unidas, no *link*: https://www.un.org/en/hate-speech/impact-and-prevention/a-pandemic-of-hate.

[11] Tradução livre feita pela autora do trecho: "As early as May 2020, United Nations Secretary-General António Guterres raised the alarm about the "tsunami of hate and xenophobia, scapegoating and scaremongering around the world" unleashed during the coronavirus pandemic. He then made a global appeal to address and counter the specific issue of COVID-19-related hate speech. Released shortly after, the UN Guidance Note on Addressing and Countering COVID-19 related Hate Speech clarifies that this "encompasses a broad range of disparaging expressions against certain individuals and groups that has emerged or been exacerbated as a result of the new coronavirus disease outbreak – from scapegoating, stereotyping, stigmatization and the use of derogatory, misogynistic, racist, xenophobic, Islamophobic or antisemitic language". This hateful content is often coupled with disinformation and misinformation about COVID-19 and disseminated through traditional and/or digital media."

[12] Mais informações sobre o projeto estão disponíveis no *link*: https://oolitearts.org/pass-the-mic.

entre duas organizações, *Oolite Arts*[13] e *Community Justice Project*[14] e 2. *Curta em Casa* (2020)[15], produzido em São Paulo por outra parceria, composta por Instituto Criar[16], Spcine[17] e Projeto Paradiso[18].

Ambos os projetos têm em comum a criação de obras que ampliam a escuta de histórias de sujeitos marginalizados em comunidades invisibilizadas durante a crise sanitária. As iniciativas buscaram, de maneiras distintas, desenvolver processos colaborativos e relações de cocriação durante a produção e a circulação dos trabalhos. Além disso, elas apresentam formas de enfrentamento de problemas sociais. A humanização do relato é a principal ferramenta utilizada para lidar com esses desafios, intensificados em momentos de crise, como a pandemia. Análises de ações criativas como essas fornecem uma forma de preservar documentos históricos e o conhecimento coletivo presente neles.

Para realizar o intercâmbio, fui contemplada com a bolsa de doutorado-sanduíche da CAPES[19] e fui supervisionada pela Profa. Dra. Christina Lane, responsável pelo Doutorado em Comunicação na Universidade de Miami. Com o auxílio da professora, consegui me familiarizar com autores estadunidenses e me aprofundar no estudo de conceitos como *civic imagination* (imaginação cívica) (Jenkins; Peters-Lazaro; Shresthova, 2020) e *collective wisdom* (sabedoria coletiva) (Cizek; Uricchio, 2022), que foram essenciais para o desenvolvimento da pesquisa.

A leitura desses estudiosos me possibilitou o entendimento da ação cívica como forma de resistência ao poder político, como descrito no livro *Practicing Futures: a civic imagination action handbook* (Peters-Lazaro; Shresthova, 2020).

> O cívico representa as crenças e os valores compartilhados, a confiança subjacente que torna possível a ação coletiva, enquanto o político engloba as lutas pelo poder no processo de tomada de decisão (Peters-Lazaro; Shresthova, 2020)[20].

---

[13] Mais informações sobre a organização estão disponíveis no *link*: https://ooliteart s.org.
[14] Mais informações sobre a organização estão disponíveis no *link*: https://communityjusticeproject.com.
[15] Mais informações sobre o projeto estão disponíveis no *link*: https://www.projetoparadiso.org.br/projetos-especiais/curta-em-casa-3.
[16] Mais informações sobre a organização estão disponíveis no *link*: https://institutocriar.org.
[17] Mais informações sobre a empresa estão disponíveis no *link*: https://spcine.com.br.
[18] Mais informações sobre a organização estão disponíveis no *link*: https://www.projetoparadiso.org.br.
[19] O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.
[20] Tradução livre, feita pela autora do trecho: "*The civic represents the shared beliefs and values, the underlying trust, which makes collective action possible, while the political encapsulates struggles over power within the decision-making process*."

Em conjunto com a investigação acadêmica, comecei a gravar entrevistas com outros artistas em Miami e em São Paulo que tivessem uma proposta narrativa e de contato em diálogo com a investigação. Minha ideia é buscar subvenção para realizar um documentário utilizando esse material após o término do doutorado. Com a criação de uma produção independente e autoral, poderei expandir o mapeamento e a preservação da memória dessas outras vozes ativas durante o período da pandemia, para além dos projetos escolhidos para o desenvolvimento desta tese.

De volta a São Paulo, segui com o trabalho de pesquisa, com a coleta de entrevistas e com a atuação profissional como *freelancer* e professora do curso de graduação em audiovisual do Centro Universitário SENAC, ministrando as disciplinas de Práticas de Estúdio e História do Cinema Contemporâneo Mundial. Utilizei a docência como ferramenta fundamental para o entendimento desta investigação na área do ensino.

Meu trabalho como editora *freelancer* e prestadora de serviços para o Itaú Cultural também se apresentou como uma experiência relevante para a reflexão do doutorado. Em 2020 e 2021, editei vídeos para a série *IC para Crianças*, destinada a oferecer atividades artísticas durante o isolamento. Os vídeos foram postados no canal do *YouTube* da organização[21] e divulgados nas redes sociais. O projeto auxiliou diversos artistas contratados para conduzir as atividades, além de entreter e ensinar, de forma lúdica, o público infantil. Essa atividade foi importante para o desenvolvimento da minha percepção sobre o papel da criação e da produção audiovisual no enfrentamento do distanciamento social.

De forma mais ampla, minha investigação acadêmica concentra-se na interface entre arte e mídia e no processo de elaboração de narrativas e relações por diferentes indivíduos, com a mediação de telas, na sociedade contemporânea.

Meu objetivo principal, com esta tese, é examinar os processos de produção e circulação de histórias pelos projetos escolhidos e refletir sobre como as obras audiovisuais criadas por essas iniciativas representam formas de resistência, de sujeitos marginalizados em comunidades invisibilizadas, a processos de subjetivação que legitimam forças de poder ao seu redor, entendidas aqui, com base nos estudos de Michel Foucault, como uma forma de opressão que influencia o comportamento de uma pessoa, interagindo no "processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito, mais precisamente de uma subjetividade, que evidentemente não passa de uma das possibilidades dadas de organização de uma consciência de si" (Foucault,

[21] Os vídeos estão disponíveis no *link*:
https://www.youtube.com/watch?v=jQVzdpi_oNc&list=PLaV4cVMp_odwYEyvBXRT6_qu3w8BJdiEw.

2006, p. 262). E, de maneira mais específica, analiso como as narrativas presentes nas obras reverberam na construção de relações questionadoras e inovadoras entre: 1. quem conta e quem vive a história; 2. obra e espectador e 3. indivíduo, comunidade e sociedade. Ou seja, com este trabalho, não faço uma análise fílmica das obras, mas investigo a maneira como elas foram realizadas e as relações que os envolvidos na realização almejam instigar.

Para atingir esses objetivos, desenvolvi um conceito intitulado de *voz ativa* e que corresponde a um recorte específico para a análise de narrativas e relações mediadas por telas. Entretanto, em algum momento, a reflexão transita para o olho no olho, já que o contato digital se apresenta como meio para o encontro do 'eu' com o 'outro' e, não, um fim. As relações entendidas aqui são entre realizador e retratado (indivíduo e grupo ao qual ele pertence) e, obra e espectador (quando se estabelecem conexões entre diferentes sujeitos e comunidades). A escuta e a empatia são os primeiros passos para a ativação dessa voz. Ela compreende um trabalho colaborativo responsável pela produção e circulação de relatos documentais e de fabulação do tempo presente. Por essa razão, oferece uma realidade em aberto, questionadora e inventiva. Mais especificamente, apresenta um processo de ressignificação da experiência e uma fonte de conhecimento histórico interseccional e transversal. Assim, preserva a memória da resistência a processos de subjetivação que objetivam a manutenção da invisibilidade e marginalização de alguns indivíduos, grupos e comunidades. Por fim, ela instiga pontes de diálogo e reflexão crítica com a sociedade, como ferramenta para o debate público a respeito dos desafios contemporâneos em momentos de crise e para além deles.

Ademais do conceito de *voz ativa*, que define o escopo da análise, respondo às seguintes perguntas, que representam o problema de pesquisa: Como criar novas formas de contato com o tempo presente a partir dos relatos de histórias de resistência? Qual o papel da troca de experiências questionadoras entre artistas/contadores de história, indivíduos, comunidades e sociedade em momentos de crise? Entre imaginação e realidade, quais saberes ficam do processo de fabulação do vivido para o futuro?

A construção metodológica e os critérios de análise deste trabalho foram refinados a partir do contato com os entrevistados, os quais trouxeram muitas reflexões sobre o processo de realização dos projetos, para além do produto final. Por essa razão, tomei alguns cuidados com a abordagem do objeto de pesquisa, influenciada pelas provocações feitas por essas pessoas, como o questionamento delas sobre quem detém o conhecimento a respeito de determinado assunto e como as referências teóricas acadêmicas contam apenas uma parte da história, a partir de determinado prisma, já que há outras formas de saberes essenciais para se entender o tempo presente. Assim, o embasamento teórico deste estudo serve como um ponto

de diálogo e não de diagnóstico. Com ele, adiciono diferentes perspectivas à minha análise, munindo meu olhar com perguntas e inquietações geradas em outros corpos e a partir de diferentes vivências.

Vanessa Charlot[22], realizadora do curta-metragem documental *Final Notice* (2021)[23], um dos filmes que integram o projeto *Pass the mic: we will tell our stories* (2021), descreveu um processo pessoal de busca por conhecimento que me inspirou muito nessa elaboração.

> Então… como acadêmica e artista, acho que esses dois aspectos distintos da minha identidade moldam minha perspectiva e minha abordagem de uma comunidade. Fico profundamente interessada em saber o que molda a comunidade. E, para mim, acho que é importante me apoiar nos trabalhos de outros artistas que são daquela área ou que a estudaram profundamente, para não entrar em um espaço sob uma perspectiva ignorante. Você quer ser... Para mim, é importante ser culturalmente sensível, estar ciente das histórias vividas, estar ciente da cultura, para que eu entre no espaço com um nível profundo de respeito e reverência. E assim, essas coisas, literatura, arte, música, todas essas coisas realmente informam minha prática artística. Isso me faz pensar sobre com quem é importante falar. Então, por exemplo, quando você está olhando para comunidades marginalizadas ou mesmo comunidades em países em desenvolvimento - e eu odeio esse termo 'países em desenvolvimento' -, mas, digamos, em outros contextos internacionais, você entende que a moeda é diferente. Então, se você estiver olhando para um lugar como o Haiti ou a República Dominicana ou qualquer outro, certo? Em vez de... ao contrário dos Estados Unidos, esses lugares são muito relacionais. Não é apenas transacional. Então, você quer conversar com a *abuelita*. Você quer conversar com as diferentes pessoas que estão lá há 50, 60 anos, que conhecem as histórias, que podem realmente fazer você entender a estrutura da comunidade. Por que ela é do jeito que é? Qual é a história por trás da música, por trás das tradições, dos rituais ou das práticas? Por isso, eu foco o olhar nas pessoas sobre as quais os artistas estão falando, quem está transmitindo conhecimento. E normalmente entro nos espaços por meio dessa lente para conversar com essas pessoas e produzir fotografias que realmente reflitam essas realidades. (Charlot, 2022)[24]

---

[22] Mais informações sobre Vanessa Charlot estão disponíveis no *link*: https://www.vanessacharlot.com.

[23] O curta-metragem *Final Notice* (2021) está disponível no *link*: https://www.youtube.com/watch?v=BNoxrpO46oo&list=PLy9NT_vKjuuLIJdLb69kMT7DSrSHfQYGo&index=2.

[24] Tradução livre feita pela autora do trecho: "So, as a scholar, as an artist, I think that those two distinct aspects of my identity shapes my perspective and my approach to a community. I become very deeply interested as to what shapes the community. And to me, I think that it's important to lean on the works of other artists that are from that area, or have studied it deeply, so that you don't enter any space from an ignorant perspective. You want to be… For me, it's important to be culturally sensitive, to be aware of the lived histories, to be aware of the culture, so that I enter the space with a deep level of respect and reverence. And so, these things […] literature, art, music, all of those things really inform my artistic practice. It makes me think about who was important to speak to. So, like when you're looking at marginalized communities or even communities in developing countries, and I hate the word developing countries, but in other international settings, you understand that the currency is different. So, like if you're looking at a place like Haiti or Dominican Republic or whatever, right? Instead of… unlike America, those places are very relational. It's not just transactional. So you want to talk to the *abuelita*. You want to talk to different people that have been there for 50, 60 years, who know the stories, who can really make you understand the fabric of the community. Why is it the way that it is? What is the history behind the music, behind the traditions, behind the rituals or the practices? And so, I look at who are the artists speaking about, who are the people that are passing down knowledge. And I typically enter spaces through that lens in order to have conversations with those people to produce photographs that really reflect those realities."

Figura 03 - PRINT entrevista Vanessa Charlot

Fonte: arquivo pessoal Anna Lucchese

Dentre os recursos mencionados, minha principal ferramenta metodológica é a entrevista, aplicada na pesquisa de campo e desenvolvida com base na minha experiência profissional como artista-pesquisadora, documentarista e diretora de um *talk show*. A partir dessas conversas, vou desvelando, nas obras estudadas, o processo de ação de alguns indivíduos de depreensão da experiência no momento da pandemia nestes dois locais muito diferentes em si: Miami e São Paulo.

Além da coleta de depoimentos, busquei informações para contextualizar os projetos e as comunidades por eles representadas, com base em diferentes tipos de documentos, como registros fotográficos e notícias de jornal. Por último, durante esses quatro anos, visitei exposições e eventos em São Paulo e Miami com o propósito de me manter atualizada até o final da escrita formal desta tese, pois sei que ainda há muito a se refletir sobre o tema tratado.

Para entender melhor a ação de resistência materializada nos filmes e os questionamentos apontados pelos entrevistados sobre as forças de poder ao seu redor, apresento levantamentos, por exemplo, sobre a crise enfrentada por democracias liberais, no caso, a brasileira e a estadunidense, com suas peculiaridades. Ademais, busco informações adicionais para analisar a luta dos protagonistas das obras contra um processo de subjetivação opressor.

Por exemplo, no filme *Final Notice* (2021), que integra o projeto *Pass the mic: we will tell our stories* (2021), a protagonista da obra, Mychelle Bentley diz que, antes da pandemia,

não buscava a ajuda de outras pessoas para enfrentar os problemas relacionados à falta de moradia, por não ver essa questão como uma demanda coletiva. Além disso, ela não percebia a própria marginalidade pela falta de acesso a conhecimentos específicos sobre direitos legais como locatária de um imóvel.

Com base nas leituras de estudos realizados pelos pensadores franceses Dardot e Laval, examino, no comportamento de Mychelle, uma visão que dialoga com a ideia de um sujeito neoliberal, na qual é atribuída a responsabilidade do fracasso ao indivíduo por não conseguir prosperar por conta própria. Esse processo de subjetivação é crucial para a manutenção das estruturas de poder existentes e tem a desinformação como importante ferramenta de exclusão.

> Contudo, a governabilidade não poderia ser reduzida ao governo dos outros. Em sua outra faceta, ela compreende o governo de si. O *tour de force* do neoliberalismo foi unir estas duas facetas de maneira singular, fazendo do governo de si o ponto de aplicação e o objetivo do governo dos outros. O efeito desse dispositivo foi, e ainda é, a produção do sujeito neoliberal, ou *neossujeito* (Dardot; Laval, 2016, p. 395).

No filme *Cantinho* (2020)[25], de *Curta em casa* (2020), a realizadora Marite registra sua experiência como entregadora que trabalha de bicicleta. Inicialmente, o filme descreve a situação de precariedade de Marite como colaboradora de uma empresa de aplicativo, sem direitos trabalhistas assegurados por lei, conjuntura que também dialoga com a doutrina do neoliberalismo, baseada na mínima participação do Estado na economia. A entrevistada relata que sua condição só começou a melhorar após encontrar um coletivo de entregadoras mulheres e pessoas LGBTQIAPN+. Assim, ao se unir com outras pessoas nas mesmas condições, pôde elaborar uma forma de resistência à exploração.

Com questões sociais, políticas, econômicas e ideológicas em mente, preocupei-me em examinar os diferentes aspectos de exceção, marginalidade e invisibilidade, tanto dos sujeitos, como das comunidades representadas nos projetos audiovisuais, para refletir sobre como esse grupo de pessoas, com suas histórias, revela múltiplas camadas narrativas e de contato com o tempo presente.

Por fim, ao delinear algumas estratégias possíveis para a continuidade e a expansão da produção e circulação dessas iniciativas, descrevo os desafios e as peculiaridades do processo, para não correr o risco de criar a ilusão de que há um modelo de fácil alcance que pode ser

[25] O curta-metragem está disponível no *link*: https://www.youtube.com/watch?v=8Ww6kG7LMZU&list=PLnsUw8GK5dnsxiT3Dp3qAJDySH-O9XVSh&index=25.

reproduzido com os mesmos resultados dos trabalhos estudados por qualquer sujeito ou comunidade em situação semelhante.

Dessa maneira, ao apresentar a *voz ativa* de pessoas marginalizadas, descrevo o protagonismo delas em comunidades invisibilizadas no enfrentamento de desafios, como no caso da pandemia de COVID-19. Porém, analiso problemas estruturais mais profundos que se intensificam e persistem em diferentes momentos de crise. Portanto, as pessoas estudadas nesta pesquisa representam resistência, com limitações e fragilidades, a um sistema excludente consolidado.

Além disso, quando analiso alternativas aos processos de subjetivação opressores, descrevo uma reformulação das relações entre o 'eu' e a sociedade, entre o 'eu' e a comunidade e entre o 'eu' com ele mesmo. A partir dessas relações, reflito sobre a reverberação da atitude de fabulação e ressignificação do vivido e de contato com o 'outro', na maneira como é construída a memória do tempo presente. Por essa razão, destaco a importância da troca de experiências com base nas narrativas, para entender como o sujeito sente e cria diferentes sentidos a partir do atravessamento de determinada vivência em seu corpo. Essas sensações e reações são particulares. Dentro de uma mesma sociedade ou comunidade, pessoas cercadas por condições semelhantes são impactadas de formas distintas e os relatos coletados para esta pesquisa revelam a diversidade de expressões presentes em determinado momento histórico.

Para produzir a tese de doutorado, fiz algumas escolhas com relação ao estilo de escrita. Começo com um relatório descritivo da vivência que me trouxe até aqui. Inspirei-me nos trabalhos da professora do *MIT*, Sherry Turkle, que julga importante apresentar algumas de suas experiências pessoais e profissionais para o entendimento de sua motivação e olhar como pesquisadora acadêmica. Ela detalha melhor essa questão em uma entrevista para o veículo de comunicação *The Guardian*, ao falar sobre sua trilogia de livros publicados:

> Vejo o livro de memórias como parte de uma trilogia. Escrevi um livro chamado *Alone Together* (Sozinhos juntos), no qual diagnostico o problema de que a tecnologia estava criando um obstáculo à empatia - estamos sempre distraídos, sempre em outro lugar. Em seguida, escrevi um livro chamado *Reclaiming Conversation* (Recuperando Conversas), que sugere um caminho para recuperar essa atenção por um meio humano muito antigo, que é dar atenção total uns aos outros e conversar. Vejo este livro - *The Empathy Diaries* (Diários sobre a empatia) - como uma maneira de colocar em prática uma conversa comigo mesma de forma mais íntima, para compartilhar o que uma pessoa pode aprender com sua história, sobre como aumentar a compaixão por si mesmo e a capacidade de ser empático com os outros. Eu também queria escrever este livro porque sempre quis ler esse tipo de livro. Ou seja, um livro em que você aprende sobre a história de alguém cuja vida profissional foi realmente animada pela história pessoal. Muitas pessoas têm esse livro para escrever, mas não se atrevem a fazê-lo porque acham que sua vida

> profissional deve ser imaculada, que deve vir de um lugar puramente cognitivo. E eu sabia que, no meu caso, isso não era verdade (Tucker, 2021)[26].

A decisão de escrever este texto na primeira pessoa, com o relato de algumas de minhas experiências, segue uma trajetória semelhante à de Turkle porque também dialoga com um princípio adotado a partir do meu trabalho como documentarista: o de transparência. Por esse motivo, volto um pouco ao passado para explicar como cheguei à escolha do 'eu' como ferramenta expressiva.

Natural da capital de São Paulo, nasci em 1981 e me formei em Comunicação Social - Rádio e Televisão em 2006 pela Faculdade Cásper Líbero. Trabalho no mercado audiovisual, majoritariamente, como profissional *freelancer* até o presente momento. Comecei a me especializar em direção e montagem desde o começo de minha carreira, principalmente, de narrativas de não ficção como documentários, conteúdo jornalístico e de entretenimento, material didático/educativo e vídeos corporativos.

Após cursar o *Màster en Direcció Cinematogràfica* (2007-2008) na *ESCAC - Escola de Cinema i Audiovisuals de Catalunya*, na Espanha, passei a buscar formas de como viabilizar um trabalho mais autoral, como meu primeiro documentário de longa-metragem *Identidade Cotidiana*, finalizado em 2015, via incentivo fiscal.[27] A obra foi selecionada pelo *III China Women's Film Festival* e adquirida pelo Canal Brasil para integrar sua grade de programação no ano seguinte. Paralelamente, fui me estabelecendo no mercado televisivo, contratada como diretora pela TV Gazeta, responsável pelo *talk show A Máquina*[28], desde sua criação, em 2012, até sua extinção, em 2016. Além da atração, também dirigi três séries de documentários para a emissora: *Inspiradores* (2015), *Arte na Rua* (2015) e *Projeto 1 Dia* (2016)[29].

---

[26] Tradução livre feita pela autora do trecho: "It's quite unusual for an academic to put themselves central to the story. What was your motivation for writing a memoir? I see the memoir as part of a trilogy. I wrote a book called Alone Together in which I diagnose a problem that technology was creating a stumbling block to empathy – we are always distracted, always elsewhere. Then I wrote a book called Reclaiming Conversation, which was to say here's a path forward to reclaiming that attention through a very old human means, which is giving one another our full attention and talking. I see this book as putting into practice a conversation with myself of the most intimate nature to share what you can learn about your history, about increasing your compassion for yourself and your ability to be empathic with others. I also wanted to write this book because I've wanted to read this kind of book. That is to say a book where you learn about the backstory of somebody whose work life has truly been animated by the personal story. Many people have this book to write but daren't because they think their work life should be pristine, that it should come from a purely cognitive place. And I knew that in my case, that wasn't true."

[27] Mais informações sobre o processo de criação do filme estão disponíveis no *link*: https://issuu.com/womencine.makers/docs/special.edition/90. É possível ver o filme no *link*: https://vimeo.com/144740500. Senha: identidade1115.

[28] Todos os episódios do programa estão disponíveis no *link*: https://www.youtube.com/AMaquinaTVGazeta.

[29] As três séries de documentários estão disponíveis no canal do *Youtube* da emissora no *link*: https://www.youtube.com/tvgazetaoficial.

Figura 04 - Registro da exibição de *Identidade Cotidiana* no *China Women's Film Festival*

Fonte: Cauê Ferraz

A decisão de tornar-me documentarista veio a partir da descoberta do trabalho do cineasta Chris Marker, com sua obra *Gatos Empoleirados* (2004), que assisti na tela grande no Festival É Tudo Verdade.[30] Naquela época, dependíamos desse tipo de evento para ter acesso a trabalhos mais autorais e independentes. Por essa razão, busco, em minha pesquisa, entender, não somente formas de produção, mas também de distribuição e circulação de vozes dissidentes dos modelos mais tradicionais e consolidados da indústria cinematográfica.

Com Marker, compreendi a potencialidade de uma narrativa documental expandida para uma fabulação da realidade, conduzida por um 'eu' em construção. Ao falar sobre outro filme seu - *Sans Soleil* (1983) - o diretor destaca como essa escolha também deixa um espaço para a imaginação do espectador trabalhar ao ver suas obras (Marker, s.d.). Quando menciono a ideia de fabular, é justamente isto a que me refiro: a uma inventividade que deixa margem para o receptor ter outro tipo de contato com o filme, com espaço para reflexão, crítica e ressignificação dos fatos, em oposição a uma verdade absoluta e uma opinião fechada. O cineasta ainda acrescenta:

> Quanto a Sandor Krasna (personagem de *Sans Soleil*), suponho que você tenha captado a ideia, que era usar algum grau de ficção para acrescentar uma camada de

[30] Mais informações sobre o festival estão disponíveis no *link*: https://etudoverdade.com.br.

> poesia à "factualidade" do chamado documentário. Desde o início, eu sempre recusei a "voz" onisciente e anônima do relato de viagem clássico e usei sem rodeios a primeira pessoa. Por isso, às vezes fui censurado, acusado de pretensão. Sinceramente, acho que isso está errado. Se você me permite citar a mim mesmo, foi assim que eu disse (no livro de imprensa do *Level Five*) em uma entrevista com Dolores Walfisch para o *Berkeley Lantern* (...): "Eu uso o que tenho. Ao contrário do que as pessoas dizem, o uso da primeira pessoa nos filmes tende a ser um sinal de humildade: tudo o que tenho a oferecer sou eu mesmo"[31] (Marker, s.d.).

Essa descoberta com Marker de sua visão sobre a primeira pessoa influenciou profundamente minha expressão artística, como, por exemplo, no documentário já citado, *Identidade Cotidiana* (2015), no qual acompanho estrangeiros que escolheram morar em São Paulo em seu dia a dia na cidade e converso com eles sobre a temática da construção da identidade no cotidiano de um lugar que não é o seu de origem. Durante o filme, inseri algumas narrações em *off*, com a minha voz na primeira pessoa. Minha maior preocupação, ao escrever essas falas, foi descrever experiências e como elas me tocaram e me instigaram questionamentos, ao invés de apresentar minha opinião sobre um determinado assunto ou chegar a uma conclusão sobre os problemas abordados.

O autor e crítico de cinema francês, Guy Gauthier, também fala sobre o lugar de fabulação da realidade e de elaboração de subjetividade baseada no vivido, quando descreve alguns aspectos do desenvolvimento da linguagem documental na história do cinema:

> Ora, o que é uma testemunha em matéria de cinema? É não apenas um ser humano submetido a todas as fraquezas, como em justiça, mas deve ser, além disso, - mesmo se há silêncios ou balbucios de uma intensa verdade -, alguém que sabe contar. Portanto, um contador, se possível um contador talentoso. Eis aí quem nos leva à ficção, que parece, decididamente consubstancial a toda manifestação linguística elaborada. Os melhores "filmes de vida" do período 1960-1990 (Ruspoli, Rouch, Marker, Perrault, Wiseman, Depardon etc.) se distinguem por sua qualidade de escuta desses personagens intérpretes cuja fala é rica de toda uma experiência. Poderíamos falar de um "cinema da experiência" (que deve ser distinguido do cinema experimental), palavra-chave mais difícil ainda de ser manejada pelo fato de que nada do significante permite distinguir a testemunha fiel do fabulador. Os mentirosos são até mesmo, no mais das vezes, os melhores contadores. A causa da verdade, mesmo aproximada, parece desesperada (Gauthier, 2011, p. 23).

[31] Tradução livre feita pela autora do trecho: "As for Sandor Krasna, I suppose you caught the idea, which was to use some degree of fiction to add a layer of poetry to the "factuality" of the so-called documentary. From the start I had always refused the omniscient, anonymous 'voice' of the classical travelogue, and I had bluntly used the first-person. For that I was sometimes reproached, accused of pretension. I sincerely think that's wrong. If you allow me to quote myself, this is how I put it (in Level Five's pressbook) in an interview with Dolores Walfisch for the Berkeley Lantern (the what? Come on, now I guess you're familiar with my fantasies) 'I use what I have got. Contrarily to what people say, the use of the first person in films tends to be a sign of humility: all I have to offer is myself'".

Diferente do meu ofício como documentarista, em que uso a primeira pessoa de forma livre, indo da poesia à autoficção (outro conceito que irei tratar mais à frente), apresento, neste texto acadêmico, uma construção objetiva, com caminhos possíveis, em um formato de relato ensaístico, aberto em sua essência, para seguir errante em uma constante reformulação, mas sem deixar escapar concretude, definições e embasamento para as minhas perguntas científicas.

Comecei a desenvolver essa postura em minha dissertação de mestrado e, desde lá, entendi a importância de deixar claro para o leitor o seguinte fato: por mais que a investigação seja baseada em aprofundamento teórico e coleta de dados, existe a presença de um ser humano por trás deste trabalho, alguém cujas vivências, pensamentos, crenças e emoções interagem com a reflexão aqui desenvolvida de forma particular.

Pequenos detalhes fazem a diferença. Minha experiência com entrevistas, o fato de ser uma mulher cisgênero, branca, latinoamericana, de quarenta e três anos de idade, entre outras características, podem determinar o que será dito para mim na coleta de dados durante a pesquisa de campo, por exemplo. Por isso também, descrevo algumas informações, para além dos filmes estudados, sobre as experiências, os encontros, quais fatores influenciaram minha análise e algumas impressões ao elaborar o pensamento, transbordando, assim, o relato para o formato ensaístico.

Ao revelar o processo de transformação da minha visão de mundo através do contato com a pesquisa e com os pesquisados, também apresento um caminho de diálogo com o leitor, instigando, mais do que a certeza, a curiosidade. Além do conteúdo, a maneira como ele é apresentado e o estudo do formato desta escrita são essenciais para a construção de relações com quem lê e para transmitir as informações colhidas e ressignificadas com a investigação do doutorado.

Dessa forma, além do relato descritivo, também absorvo a essência do gênero literário do ensaio como um provocador para o questionamento de construções subjetivas do tempo presente, a partir de um processo baseado na vivência e no contato do ‘eu’ com o mundo. Tal noção é elaborada a partir de alguns estudos sobre o estilo, como o desenvolvido por Tim Corrigan, que analisa o uso da escrita ensaística no cinema:

> A história do ensaio demonstra, de fato, que o ensaístico é mais interessante não tanto pelo modo como privilegia a expressão pessoal e a subjetividade, mas pelo modo como perturba e complica a própria noção de expressividade e sua relação com a experiência, a segunda pedra angular do ensaio. Se tanto a expressão verbal quanto a visual sugerem apenas a articulação ou a projeção de um eu interior em um mundo exterior, a expressividade ensaística descreve, mais exatamente, creio eu, a sujeição de um eu instrumental ou expressivo a um domínio público como uma forma de experiência que testa e desfaz continuamente os limites e as capacidades desse eu por

> meio dessa experiência. Na interseção desses dois planos, encontramos nos melhores ensaios a imagem culta, muitas vezes altamente complexa - e às vezes aparentemente impossível - do eu ou da subjetividade pensando em e por meio de um domínio público em todas as suas particularidades históricas, sociais e culturais. A expressão ensaística (como escrita, como filme ou como qualquer outro modo de representação) exige, portanto, tanto a perda do eu quanto o repensar e o refazer do eu (Corrigan, 2011, p.17)[32].

Com o ensaio, tomo a decisão de evitar um diagnóstico fechado e imutável, com a aparência de uma terceira pessoa, em uma posição superior e detentora do saber único, da verdade. Prefiro compartilhar ações, sensações e análises através de um 'eu' em transformação, convidando o leitor para o questionamento e a reflexão crítica. Ademais, descrevo meu processo de escuta do 'outro', aquele que é diferente de mim em algum aspecto, e o impacto dessa atitude no meu entendimento de mundo. Com isso, a verdade ganha movimento.

A adoção desse estilo de escrita se faz mais importante por conta das narrativas e relações às quais esta pesquisa se contrapõe. Ela busca alternativas para interações estimuladas por notícias falsas, pós-verdade e discursos de racismo, xenofobia, misoginia, entre outras formas de ódio e intolerância, que estabelecem uma imposição ideológica como única possibilidade de contato com a realidade.

A consciência da importância desse 'eu', para além da escrita da dissertação de mestrado, ocorreu durante a produção da instalação *Mergulha em Mim* (2018)[33], que também integra o percurso acadêmico, como um Trabalho Equivalente. Após a apresentação da obra, o professor Agnus Valente, grande mestre que nos deixou muito cedo, relatou suas impressões sobre o trabalho e destacou minha presença na frente da instalação, limitando a entrada de uma pessoa por vez, para que a experiência fosse vivida em solitude. Para ele, o que chamou mais a atenção foi o fato de as pessoas saírem do espaço e me procuraram para conversar e compartilhar suas sensações. Minha presença performática revelou o que ele considerou como a característica mais marcante do meu trabalho artístico-científico: a escuta.

---

[32] Tradução livre feita pela autora do trecho: "The history of the essay demonstrates, in fact, that the essayistic is most interesting not so much in how it privileges personal expression and subjectivity but rather in how it troubles and complicates that very notion of expressivity and its relation to experience, the second cornerstone of the essayistic. If both verbal and visual expression commonly suggest the articulation or projection of an interior self into an exterior world, essayistic expressivity describes, more exactly I think, a subjection of an instrumental or expressive self to a public domain as a form of experience that continually tests and undoes the limits and capacities of that self through that experience. At the intersection of these two planes, we find in the best essays the difficult, often highly complex - and sometimes seemingly impossible - figure of the self or subjectivity thinking in and through a public domain in all its historical, social, and cultural particulars. Essayistic expression (as writing, as film, or as any other representational mode) thus demands both loss of self and the rethinking and remaking of the self".

[33] Mais informações sobre a instalação estão disponíveis no *link*: https://annalucchese.tv/pt_br/current-project-projeto-atual e em minha dissertação de mestrado disponível no *link*: https://repositorio.unesp.br/items/9ec47514-22da-4b44-a4e4-0d4c69e49087.

Figura 05 - PRINT *Mergulha em Mim*

Fonte: arquivo pessoal Anna Lucchese

Iniciei o Mestrado em Artes, pelo Instituto de Artes da UNESP em 2018. Simultaneamente, fui contratada como supervisora do laboratório de mídia Produtora Experimental Audiovisual da Faculdade Cásper Líbero, onde permaneci até 2019.

O ponto de partida para a minha dissertação de mestrado foi um estudo de caso. Duas turistas argentinas, María José Coni e Marina Menegazzo, foram assassinadas em 2016, no Equador, e a cobertura da mídia sobre o fato gerou uma discussão ao redor da construção de uma narrativa que culpabilizou as jovens pelo ocorrido, por se colocarem em uma situação de risco ao viajarem sozinhas, mesmo estando uma na companhia da outra.

O debate sobre as mortes aconteceu através da *hashtag #viajosola* e da viralização do poema *Ayer me Mataron*, de Guadalupe Acosta[34] (2016), no qual o assassinato é narrado na primeira pessoa, como se representasse a voz das vítimas, as quais não podiam mais se defender. A partir desse estudo, passei a investigar o tema solitude feminina e arte, na linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, a partir da produção de trabalhos práticos,

[34] O texto de Guadalupe e mais informações sobre os fatos que o motivaram estão disponíveis no seguinte *link*: https://verne.elpais.com/verne/2016/03/02/articulo/1456911848_192026.html

como a instalação *Mergulha em Mim* (2018), na qual explorei a narrativa documental no campo das artes visuais.

Assim, minha trajetória como artista-pesquisadora iniciada no mestrado foi essencial para a elaboração da escolha estilística da escrita deste texto, no qual utilizo a primeira pessoa para transitar entre o relato e o ensaio e para descrever um trabalho de escuta e reflexão sobre caminhos possíveis de contato com o mundo ao redor e com o tempo presente.

Na primeira seção desta tese, começo com um trabalho de contextualização da investigação, com a descrição das narrativas e relações mediadas por telas abordadas por este estudo e da crise ao redor delas. Meu intuito, ao final dessa parte, é responder a pergunta: como criar novas formas de contato com o tempo presente a partir dos relatos de histórias de resistência? Utilizo, para isso, o conceito de *voz ativa,* desenvolvido por mim no decorrer dessa reflexão. Em seguida, na segunda seção, passo a descrever o caminho entre a narrativa documental e a fabulação para a construção de relações durante a pandemia, tendo como foco desdobramentos a partir da pergunta: qual o papel da troca de experiências questionadoras entre artistas/contadores de história, indivíduos, comunidades e sociedade como um todo, em momentos de crise? Ao final, na terceira seção, sigo para o último questionamento: entre imaginação e realidade, quais saberes ficam dessa fabulação do vivido para o futuro? E faço um balanço da investigação, com as considerações finais e caminhos possíveis para a continuidade da produção e circulação de projetos como *Curta em casa* (2020) e *Pass the mic: we will tell our stories* (2021) e os principais desafios nesse processo, com destaque para:

1. a importância dos coletivos artísticos, do investimento em trabalhos autorais e de mecanismos de escuta para criar narrativas autênticas e relações inovadoras na contemporaneidade, baseadas em representatividade e em questionamentos críticos;

2. a necessidade da estruturação de redes de colaboração para desenvolver estratégias de construção de conhecimento coletivo do micro para o macro e

3. a preocupação constante com a sustentabilidade de ações voltadas para o fortalecimento de *vozes ativas*, através da manutenção das condições necessárias para a continuidade da realização e difusão de obras como as estudados nesta tese, além da expansão de seu alcance através de iniciativas transculturais, para o exercício contínuo de um pensamento global sobre o tempo em que vivemos, em um constante fabular da realidade.

1. ARTE, MÍDIA E SOCIEDADE EM MOMENTOS DE CRISE

Ao delimitar e contextualizar alguns pensamentos que me guiaram para fazer a análise comparativa do processo de produção e circulação dos dois projetos audiovisuais *Curta em Casa* (2020) e *Pass the mic: we will tell our stories* (2021), não pretendo chegar a um estado da arte sobre os diversos temas que perpassam as narrativas e as relações oriundas desses trabalhos. Meu objetivo é descrever a trajetória percorrida pela minha reflexão, com base em uma construção intelectual multidisciplinar, somada às minhas experiências e, principalmente, às entrevistas coletadas, para chegar a um balanço explanado ao final da pesquisa. Todos os pontos levantados e dissecados a seguir, nesta seção inicial, culminam na elaboração do conceito de *voz ativa* e na explicação dos fatores que me fizeram chegar até ele.

Para analisar as histórias contadas nas obras audiovisuais produzidas pelos projetos e a reverberação das mesmas, busquei mais informações sobre os sujeitos retratados e as *vozes ativas* expressas nos filmes. Além disso, coletei informações sobre as organizações responsáveis pela realização desses trabalhos, contextualizando questões relevantes para as comunidades representadas por elas para, finalmente, construir uma ponte entre demandas individuais ou de um determinado grupo e alguns desafios comuns da sociedade contemporânea.

Começo pelo tema da tese, com a descrição do escopo da investigação. Em seguida, passo a dissecar alguns problemas no que tange ao objeto de pesquisa, resultado de diferentes crises para além da pandemia. Na subseção seguinte, descrevo algumas possibilidades de enfrentamento desses desafios e como as iniciativas estudadas se encaixam nesse processo. Por último, detalho o conceito de *voz ativa*, usado como dispositivo de análise para examinar os projetos na seção seguinte deste texto.

1.1. Narrativas e relações mediadas por telas

Quando iniciei minha trajetória na pós-graduação, queria mudar o mundo e os 'outros'. Portanto, meu primeiro impulso com o estudo de narrativas e relações mediadas por telas foi o de encontrar formas de usar histórias para transformar as pessoas, segundo minhas referências e meus valores. Com o passar do tempo, comecei a me interessar mais pela diversidade de visões de mundo e a focar meu trabalho na ampliação da escuta e do debate com sujeitos munidos de pensamentos e vivências diferentes dos meus. Passei a temer e a lutar contra a história única e o silenciamento de vozes dissidentes. A utopia de um modelo para moldar a

subjetividade do ‘outro’ foi sendo substituída pelo desejo de investigar manifestações de resistência, mais precisamente, a experiência de pessoas que desobedecem aos padrões sociais, apropriando-se de ferramentas tecnológicas para se expressar. Por conseguinte, passei a procurar, nessas perspectivas inventivas, outro entendimento do tempo presente, tendo em vista a interseccionalidade como fator-chave para a análise de relatos de contato com o mundo ao redor, a partir de um exame que leva em consideração interações entre diferentes elementos como raça, gênero, classe social, entre outros.

O conceito de interseccionalidade apresenta camadas de entendimento a respeito das relações de poder que afetam as pessoas e o processo de criação e difusão das obras estudadas nesta tese. Para Patricia Hill Collins e Silma Birge, “trata-se de uma expressão cada vez mais usada pelos atores sociais que, por sua vez, aplicam a uma variedade de usos seu entendimento sobre interseccionalidade” (Collins; Bilge, 2021, p. 16). As pesquisadoras tratam da análise da desigualdade com base na intersecção de diferentes categorias de opressão. Elas exploram como essas múltiplas identidades interagem para criar experiências peculiares de privilégio e exclusão.

No decorrer da escuta dos entrevistados e da reflexão empreendida no doutorado, noto que a intersecção não aparece de maneira óbvia nos relatos, ou seja, nem todos os fatores de exclusão social definem as narrativas e as relações investigadas da mesma forma. Por exemplo, Vanessa Charlot, uma das realizadoras de *Pass the mic: we will tell our stories* (2021), é uma mulher negra, mas ela não ocupa uma posição de marginalidade. É uma artista e acadêmica bem-sucedida e reconhecida por seu trabalho. Entretanto, ela tem consciência, em primeiro lugar, que representa uma exceção, ao considerarmos o grupo ao qual pertence - de mulheres negras e artistas. Além disso, a situação de privilégio dela não a impede de sentir medo ao pensar na possibilidade de seu filho, uma criança, ser visto como uma ameaça à sociedade quando se tornar um homem adulto, somente por ser negro.

Ao abordar o objeto de pesquisa, utilizo o conceito de interseccionalidade para analisar como os diferentes depoimentos coletados descrevem a consciência dos indivíduos sobre a relação deles com o ambiente ao redor, marcada por um processo de subjetivação, no qual eles aprendem quem são com base nas referências existentes e de acordo com suas características identitárias, sociais, culturais, entre outros fatores. Em seguida, examino como eles reformulam suas existências, de acordo com o entendimento sobre interseccionalidade como ferramenta de resistência.

> O caso da desigualdade social global mostra que as estruturas interseccionais que levam em consideração as relações de poder, principalmente aquelas que analisam como o poder do Estado-nação trabalha com diferentes filosofias da social-democracia e do neoliberalismo, levantam novas questões sobre desigualdade social global (Collins; Bilge, 2021, p. 46).

No estudo citado, Collins e Bilge apresentam maneiras de aplicar o conceito em exemplos práticos. Outra questão importante depreendida a partir da leitura dessa referência é o fato de que, em minha investigação, em diferentes situações descritas pelos entrevistados, algumas categorias identitárias são levadas mais em consideração do que outras, como a questão da classe social, que é muito importante tanto em Miami como em São Paulo, cidades onde os projetos investigados foram realizados. Por essa razão, preciso estar atenta a fatores menos discutidos, porém com nuances importantes para aprofundar o debate.

Assim, quando apresento um exame sobre questões de gênero e raciais, ao conversar com os realizadores das obras estudadas, é possível entender outras formas de relação com as narrativas produzidas, mesmo que isso não tenha sido levado em consideração em um primeiro momento, como relata Alicia Edwards, ao descrever uma identificação não planejada entre público e obra com seu trabalho, alcançada ao escolher a personagem de uma mulher branca cubana para protagonizar o filme que dirige sobre escassez alimentar, que integra o projeto *Pass the mic: we will tell our stories* (2021). O bairro onde esse documentário foi gravado é majoritariamente negro, entretanto, há uma comunidade grande de imigrantes vindos de Cuba na cidade de Miami e muitos deles também passam por dificuldades econômicas. A autora amplia as possibilidades de identificação com um público heterogêneo quando ela apresenta negros e brancos com o mesmo problema.

Ao refletir sobre as possibilidades de relação entre uma obra documental e o espectador, Guy Gauthier destaca:

> O documentário tem vida dupla: como filme, sua relação com o espectador depende de suas qualidades formais; como acesso a uma experiência humana mais extensa que a sua própria, sua contribuição depende de sua capacidade de suscitar curiosidade desse mesmo espectador (Gauthier, 2011, p. 189).

As estratégias utilizadas na construção de relações ao contar histórias são examinadas como alternativas para um contato mediado por telas, o qual pode ser ressignificado de forma inventiva e questionadora, como no caso de *Curta em Casa* (2020) e *Pass the mic: we will tell our stories* (2021) e suas múltiplas camadas de aproximação referentes às situações de exclusão social.

O conceito de imaginação cívica em diálogo com o pensamento de Michel Foucault pavimenta minha trajetória de reflexão e elaboração desse recorte da pesquisa.

> Esses trens constituem algo como a "heterotopia de crise" de Michel Foucault (1967 *apud* Jenkins; Peters-Lazaro, Shresthova, 2020, p. 3), uma conjuntura na qual diferentes pessoas são reunidas fora do espaço e do tempo cotidianos e, segundo Foucault, libertadas de papéis fixos. Tais rupturas profundas nos permitem imaginar arranjos sociais alternativos - não utopias (que têm a ver com ordem e hierarquia, pelo menos de acordo com Foucault), mas heterotopias definidas por diversidade e inclusão (Jenkins; Peters-Lazaro, Shresthova, 2020, p. 3)[35].

Os trens a que se referem os autores aparecem em um vídeo musical analisado por eles e o qual aborda o tema da imigração e a busca de refugiados por melhores condições de vida. As pessoas são retiradas de seus cotidianos e deslocadas para outro local. Tal ruptura permite a possibilidade de uma reinvenção.

Assim, o escopo deste trabalho concentra-se no processo de imaginar caminhos possíveis para elaborar contatos criativos e questionadores entre diferentes indivíduos, utilizando os recursos disponíveis para produzir e difundir obras audiovisuais como as estudadas, que transitam entre o documentário e a fabulação e apresentam diferentes formas de relação com o presente, tendo em vista a convivência com a diversidade, ao invés da elaboração de modelos utópicos de homogeneização da sociedade, com base em valores fixos e hierárquicos.

Mesmo tendo em mente a importância da consciência sobre os diversos problemas enfrentados durante o isolamento social decorrente da pandemia, como a desinformação e o discurso de ódio, questiono o fato de o meio definir por completo o comportamento das pessoas. Sentimentos como medo e raiva são naturais ao ser humano e é importante a percepção de sua presença e como eles interagem no comportamento e na relação com o entorno. Acima de tudo, é crucial entender como a manipulação das emoções pode provocar a desumanização do 'outro'. Entretanto, diferentes respostas a esses estímulos são elaboradas a partir de *vozes ativas* o tempo todo. Mas sabemos de sua existência? Investimos em sua produção e circulação? Capacitamos pessoas para que se apropriem de ferramentas tecnológicas e de comunicação e produzam conhecimento coletivo e reflexão crítica para enfrentar desafios do presente?

---

[35] Tradução livre feita pela autora do trecho: "These trains constitute something like Michel Foucault's (1967) "crisis heterotopia" - a space where different people are thrown together outside of their everyday space and time and, in Foucault's account, freed from fixed roles. Such profound disruptions allow us to imagine alternative social arrangements - not utopias (which are about order and hierarchy, at least according to Foucault) but heterotopias as defined by diversion and inclusion."

Portanto, ao invés de pensar em maneiras para acabar com as notícias falsas e com formas de expressão violentas no meio digital, volto meu olhar para a reação de alguns sujeitos que se deparam com tais estímulos e resistem em busca de outras formas de contato com a realidade, ao abrirem uma margem para o diálogo, para empatia e para a fabulação.

1.1.1. A abordagem como artista-pesquisadora

Minha busca por histórias de resistência começa antes do doutorado, em minha investigação de mestrado, quando tentava elaborar um modelo ideal de utilização da tecnologia para transformação social e percebi um valor muito maior na ruptura e na desobediência de padrões, com a criação de narrativas e relações inventivas e questionadoras, com possibilidades diversas e autênticas. Assim, a ideia de um padrão específico foi substituída pela ampliação da escuta e da troca de experiências.

Essa descoberta - e mudança de paradigma - ocorreu durante a criação da instalação *Mergulha em Mim* (2018)[36], quando pedi que mulheres viajantes solo me enviassem um registro de suas experiências. Mas, para isso, determinei algumas regras. Elas deveriam fazer uma imagem quando percebessem algum sentimento diferente que aflorasse dentro delas durante a viagem. Naquele momento, elas tinham como tarefa apontar a câmera do celular para o que estivesse em sua frente e tirar uma foto. Meu objetivo com essa orientação era tentar obrigá-las a focar na sensação de presença do corpo e não na busca por uma bela paisagem ou por uma *selfie*. Eu queria criar outras narrativas e relações mediadas por telas com esse pedido.

Não funcionou. Não mudei nada, nem ninguém. Porém, em meio à frustração, recebi um áudio pelo *whatsapp* de uma amiga que estava viajando sozinha. Ela se sentiu mais à vontade usando o dispositivo móvel daquela forma para se expressar. A mim, coube apenas ouvir e ser transformada pela escuta. A imagem foi substituída pelo som em uma apropriação que sugeriu outra relação.

Aos poucos, meu foco na construção de um objeto artístico passou a ser a procura por formas de contato com as minhas colaboradoras, comigo mesma e com o espectador final da obra. Entendi melhor esse processo com a ajuda do conceito de estética relacional, desenvolvido pelo curador e crítico de arte francês, Nicolas Bourriaud (2009). Resgato a seguir um trecho de minha dissertação de mestrado em que explico como absorvi sua proposta:

---

[36] A instalação foi apresentada na 2ª Mostra de Práticas Híbridas, entre os dias 8 e 11 de outubro de 2018, no Instituto de Artes da UNESP. Mais informações sobre o trabalho estão disponíveis no *link*: https://annalucchese.tv/pt_br/current-project-projeto-atual/.

> A Estética Relacional tem como ponto de partida “as interações humanas e seu contexto social” e descreve obras que se apresentam “como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada”, “uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos, o encontro’ entre observador e quadro, a elaboração coletiva do sentido” (BOURRIAUD, 2009, p. 19-21 *apud* LUCCHESE, 2020, p. 404). Essa descrição dialoga com um momento de transformação ocorrido durante o mestrado, quando percebi que não queria mudar o mundo com minha criação, queria apenas buscar pequenos prazeres descritos por mulheres em momentos de solitude, os quais permitem a elas outra possibilidade de existência dentro da realidade em que estão inseridas. Assim, “a arte mantém juntos momentos de subjetividade ligados a experiências singulares” (BOURRIAUD, 2009, p. 27 *apud* LUCCHESE, 2020, p. 404).

Minha visão otimista de mudar o mundo, que começou com o estudo de manifestações populares, aprofundado ao cursar a disciplina Os Protestos no Século XX1: organização, táticas e sentidos, ministrada pela professora Rosana Pinheiro-Machado, no departamento de pós-graduação em Sociologia da FFLCH, USP, como aluna especial, antes de ingressar no mestrado, foi, aos poucos, sendo substituída por essa outra forma de ativismo.

Ao acompanhar as publicações de intelectuais como Manuel Castells e Judith Butler, do período da Primavera Árabe até o momento da pandemia, ganhei ainda mais consciência sobre as limitações do sujeito diante da estrutura política, social e econômica em que vivemos na atualidade. Enquanto o sociólogo Castells analisa mais a fundo as crises enfrentadas por democracias liberais e algumas armadilhas do ambiente digital (Castells, 2019), Butler transita da sociologia à linguagem, e disseca a construção dos discursos de ódio na contemporaneidade (Butler, 2021).

A dificuldade para que as manifestações populares impactem em uma mudança social efetiva está relacionada a diversos fatores, tais como a repressão enfrentada por manifestantes pela ação policial, a efemeridade de ações de luta da sociedade civil, a fragmentação dos movimentos que não conseguem agregar todas as demandas levantadas pelos seus membros, a dificuldade de manter engajamento contínuo no longo prazo e, principalmente, a cooptação de tais ações para atender a outros interesses.

Com a ajuda de meu orientador, Arlindo Rebechi Junior, também me aprofundei na leitura de Michel Foucault e agreguei, em minhas reflexões, alguns de seus apontamentos sobre relações de poder e resistência.

No final da vida, o filósofo francês, Foucault, passou a voltar o olhar para o indivíduo, em ações e técnicas usadas por ele para transformar a si e a própria vida, em um processo de

subjetivação elaborado a partir de práticas discursivas e sociais, como forma de resistência às forças de poder ao redor (Foucault, 2006).

Influenciada pela leitura desses teóricos, passei a imbuir meu olhar de desconfiança relacionada à dificuldade em se criar outras formas de existência em uma estrutura econômica baseada no lucro e não no bem estar de diferentes comunidades, principalmente, quando pensada no contexto da visão neoliberal e nos estudos de Dardot e Laval (2016).

Esses dois intelectuais, que atuam no campo da sociologia e da filosofia, com seu grupo de pesquisa franco-brasileiro GENA (Grupo de Estudos sobre o Neoliberalismo e as Alternativas), analisam a influência do neoliberalismo nas dinâmicas políticas e sociais, tanto em práticas institucionais como na constituição de subjetividades. Como reação a essa conjuntura, eles apresentam a cosmopolítica dos comuns, ou seja, recursos, práticas e instituições que são geridos coletivamente por uma comunidade, fora das lógicas de mercado e do Estado.[37]

No livro *Collective Wisdom: co-creating media for equity and justice* (Cizek; Uricchio, 2022), o termo *the commons* ou bens comuns também é citado e associado à ideia de uma participação da sociedade na gestão do espaço público, que engloba tanto o ambiente físico como o digital.

> O termo tradicional *commons* refere-se a espaços públicos, incluindo cidades e recursos, mas também pode incluir a mídia, as plataformas de comunicação e as narrativas. A cocriação pode ajudar a construir e restaurar os bens comuns em um momento de polaridade e privatização intensas. A cocriação busca encontrar um terreno compartilhado em lugares improváveis para reconstruir o diálogo e uma visão mútua de governança (Cizek; Uricchio, 2022, p. 44)[38].

Com esse referencial em mente, comecei a colher dados com indivíduos, os quais buscam uma construção subjetiva de oposição aos modelos vigentes a partir de seus trabalhos criativos. Minha investigação foca na ressignificação feita por eles no que tange à experiência vivida em uma construção de novas relações dele consigo e com quem interage para realizar tal produção e com o fruidor final de sua proposta artística. Mas também julguei importante apresentar os desafios na construção individual dessas propostas ligados à interseccionalidade presente em cada corpo, dentro, por exemplo, do contexto político, social, cultural, ideológico,

---

[37] Dardot descreve com mais detalhes a pesquisa do grupo de estudos em uma palestra dada em Brasília em 2024, disponível no *link*: https://www.youtube.com/watch?v=tKkKTbgL7lM.

[38] Tradução livre feita pela autora do trecho: "The traditional term the commons refers to public spaces, including cities and resources, but can also include the media, communications platforms, and narratives. Co-creation can help build and restore the commons at a time of heightened polarity and privatization. Co-creation seeks to find shared ground in unlikely places to rebuild dialogue and a mutual vision for governance."

histórico e econômico dos locais onde essas pessoas vivem. A interseccionalidade é uma lente analítica para entender como diferentes formas de opressão, como racismo, sexismo, classismo, e outras, se interseccionam e se sobrepõem, criando experiências únicas e complexas de discriminação e privilégio.

Assim como elaborei o conceito de *voz ativa* para guiar a análise dos projetos estudados no doutorado, desenvolvi, no mestrado, um dispositivo que denominei *poética reflexiva do eu*, para orientar meu processo criativo, baseado em uma trajetória de autoconstrução e que, necessariamente, deve ser aplicado em um ambiente de solitude intencional, o qual propicia condições necessárias para o desenvolvimento de conversas internas. Usei esse dispositivo como ferramenta para produzir o Trabalho Equivalente, cujo processo de criação descrevo em minha dissertação de mestrado.

> O que chamo de Poética Reflexiva do Eu é um dispositivo sistematizado por mim para a produção do Trabalho Equivalente, materializado no documentário *Por que viajo sozinha?*, no projeto da instalação *Mergulha em Mim* e no caderno de artista que expõe os pontos turísticos dessa viagem criativa. Ao usar a palavra 'dispositivo', tenho em mente uma 'prisão' - como o documentarista Eduardo Coutinho costumava chamar as regras que se impunha para realizar uma obra (Lins, 2004 *apud* Lucchese, 2020, p. 381) - na qual me tranco para poder me libertar.
>
> A seguir, listo cada um dos elementos conceituais desse dispositivo:
>
> • Baseia-se nas sensações, sentimentos e relações que reverberam das experiências que cada pessoa vive, de forma singular, servindo como espelho que reflete de diferentes maneiras o tempo e o espaço nos quais estamos inseridos.
>
> • Estimula uma reinvenção intuitiva e espontânea do eu, do outro e do mundo ao redor.
>
> • Assume a forma de um hibridismo conceitual e estético que possibilita a criação de uma ponte entre a realidade e a imaginação.
>
> • Estabelece uma relação de ponto de partida, processo e reverberação com a prática de uma solitude, a qual oferece a imersão no presente, em busca do esvaziamento de informações e opiniões que limitam a experiência.
>
> • Faz uso do gesto expressivo na primeira pessoa, construindo um conhecimento sensível a partir de fragmentos de vida.
>
> • Objetiva a criação de uma subjetividade em aberto que permita ao outro apropriar-se do eu apresentado e fazer a própria viagem poética e reflexiva.
>
> • Propõe a elaboração de um simulacro do desejo, múltiplo, que oferece possibilidades de autoconstrução (LUCCHESE, 2020, p. 381).

No doutorado, percebi que poderia aplicar alguns dos conhecimentos adquiridos no estudo sobre solitude feminina, na análise de formas de apropriação do espaço doméstico durante o período de isolamento social forçado pela pandemia de COVID-19, para o

desenvolvimento de experimentos relacionados à criação de narrativas e relações mediadas por telas, como um movimento de resistência para enfrentar a crise. Tal entendimento ocorreu a partir de minha produção autoral.

Quando a pandemia chegou ao Brasil em 2020, comecei a escrever poemas que reverberaram do meu contato com a nova realidade. Na época, fazia parte do coletivo artístico já mencionado, *Petit Comité,* com Marcos Lamego e Roberto D'Ugo.

Antes do início do isolamento, tínhamos o ritual de longas conversas na cantina do Instituto de Artes da UNESP, na Barra Funda, ou na Lanchonete Real, em Perdizes. Ambos localizados na cidade de São Paulo. Rapidamente, migramos os encontros para o ambiente virtual, através do *Google Meets*, no qual tivemos a ideia de realizar registros individuais, cada um em sua casa, de nossas tentativas de ressignificação do espaço doméstico durante a quarentena.

Com esse material, montamos a *Peça 1 | 3* (2020). Ao finalizá-la, utilizamos o *Google Docs*, em mais um encontro virtual, para escrevermos um artigo de mesmo nome sobre o processo de criação da obra (D'ugo; Lamego; Lucchese, 2020), publicado em um livro produzido pelo LabArteMídia - Laboratório de Arte, Mídia e Tecnologias Digitais, da Escola de Comunicações e Artes, da USP, junto com trabalhos de outros pesquisadores sobre o momento que estávamos vivendo.

Dessa forma, em pouco tempo, com a ajuda da tecnologia, realizamos uma produção audiovisual que apresentava um registro documental de nossa adaptação ao isolamento, com a construção de uma narrativa baseada na troca de experiências e com um toque de fabulação da realidade. Além disso, durante o processo de construção da obra, ajustamos a nossa convivência ao ambiente digital e elaboramos outro tipo de relação, mediada por telas. Era a primeira vez que fazíamos um projeto criativo e investigativo em conjunto. Ou seja, nossas conversas ganharam materialidade na nova conjuntura forçada pela crise sanitária.

O processo de criação artística transbordou nesta tese e no estudo de narrativas e relações mediadas por telas. Para explorar o tema em profundidade e considerando a questão da interseccionalidade, decidi buscar obras que congregassem relatos de sujeitos marginalizados em diferentes comunidades invisibilizadas. Assim, para analisar melhor a sobreposição de diferentes fatores que interagem na construção subjetiva dessas pessoas, em uma manifestação de resistência, optei pela escolha de dois projetos audiovisuais realizados em territórios com peculiaridades específicas no âmbito cultural, político, econômico, social e histórico.

1.1.2. *Curta em casa* (2020) e *Pass the mic: we will tell our stories* (2021)

Apliquei o conceito de *voz ativa* como um dispositivo de análise, baseado no escopo da pesquisa, ao tratar os dois projetos escolhidos, sendo eles:

Curta em Casa (2020).[39] Projeto de fomento que concedeu o valor de R$ 3.000,00 (três mil reais) para duzentos realizadores audiovisuais em áreas de vulnerabilidade social da cidade de São Paulo, para produzirem curta-metragens de até seis minutos de duração, gravados obrigatoriamente dentro de casa, no ambiente de isolamento social. Foram selecionados dez trabalhos dos vídeos produzidos para uma premiação extra. Dentre eles, foi eleito o melhor curta-metragem, *Dádiva* (2020), de Evelyn Santos[40], que recebeu um prêmio de R$ 10.000,00 (dez mil reais), para ser investido na formação da diretora. A iniciativa foi realizada por uma parceria entre três organizações localizadas na cidade de São Paulo: Instituto Criar (ONG de cunho sócio-educacional voltada à formação e inserção profissional de jovens de baixa renda no mercado do audiovisual), Projeto Paradiso (organização com foco no aperfeiçoamento de profissionais da indústria cinematográfica) e Spcine (empresa criada pela Prefeitura da Cidade de São Paulo para fomentar os setores de cinema, TV, *games* e novas mídias). Após a conclusão do projeto, o *streaming GloboPlay* interessou-se pelas narrativas apresentadas e patrocinou a realização de uma série chamada *40m²* (2020), produzida com o material dos curtas. Como muitas pessoas fizeram parte do projeto, não entrevistei todos os envolvidos. Conversei com sete realizadores e falei com uma criança que trabalhou como atriz em um dos curtas. Das organizações, conversei com representantes do Instituto Criar e do Projeto Paradiso.

Pass the mic: we will tell our stories (2021).[41] Projeto idealizado e desenvolvido por duas organizações sediadas em Miami: *Oolite Arts* (Centro de Artes que oferece residência, cursos e auxílio para artistas locais) e *Community Justice Project* (Organização formada por advogados que oferecem serviço legal para comunidades de baixa renda). O foco do trabalho foi a criação de produções audiovisuais que abordassem questões que afetaram populações mais vulneráveis na cidade de Miami durante a pandemia de COVID-19. Ao todo, foram produzidos três documentários sobre escassez alimentar, despejo e encarceramento em meio à crise sanitária. Os filmes foram realizados por cineastas locais em parceria com especialistas da comunidade, ou seja, pessoas que viveram na pele esses problemas e exerceram algum papel

[39] Os curtas-metragens estão disponíveis no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=3L-ye33dybY&list=PLnsUw8GK5dnsxiT3Dp3qAJDySH-O9XVSh.
[40] O curta-metragem está disponível no *link*: https://www.youtube.com/watch?v=C03QPrbyrRA.
[41] Os documentários estão disponíveis no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=ClwHMS5nD5o&list=PLy9NT_vKjuuLIJdLb69kMT7DSrSHfQYGo.

de liderança no enfrentamento deles, promovendo ações de luta por direitos para quem estava privado dos mesmos. *Final Notice* (2021)[42] foi dirigido por Vanessa Charlot, com a especialista da comunidade Mychelle Bentley, e abordou a questão do despejo. Alicia Edwards dirigiu *The Village (Free)dge* (2021)[43], sobre um trabalho de distribuição de alimentos, com Sherina Jones e Danny Agnew. E, por fim, Fxrbes (Anton Forbes) retratou a história de Lizabeth Torres e o desafio enfrentado por ela com seu marido preso durante a pandemia em *Beyond the Bars* (2021)[44]. Dessas pessoas, entrevistei as realizadoras e especialistas das duas primeiras produções citadas.

As narrativas resultantes dos dois projetos são muito diferentes entre si, assim como as relações que reverberaram delas. *Pass the mic: we will tell our stories* (2021) segue uma formalidade no registro documental, com entrevistas, imagens de cobertura e informações relevantes para o entendimento da história e da causa/temática a qual ela está conectada, algo que, inclusive, foi determinado pelas organizações responsáveis pela iniciativa. Os cineastas contratados retratam as histórias de outras pessoas, de acordo com um padrão de produção mais tradicional, no qual o realizador não tem envolvimento direto com as questões abordadas pelos relatos. Além disso, eles tiveram liberdade de deslocamento, em um período de afrouxamento da quarentena, diferente da produção brasileira.

Em *Curta em Casa* (2020), as propostas narrativas partem do artista, e não das organizações, e têm como limitação o ambiente doméstico, em um momento mais rígido de distanciamento social, no início da pandemia. Por essa razão, os realizadores, na maior parte dos trabalhos, retratam-se ou retratam algo ou alguém próximo a eles. Se por um lado, o isolamento restringe o espaço de atuação, por outro, expande as possibilidades expressivas. Em *Curta em Casa* (2020), há mais liberdade para as vozes. Não existe um compromisso com relação a um retrato fiel do 'outro', ou à necessidade de abordar uma questão específica, ou à escolha de determinado formato.

Minha análise começa nos aspectos de exclusão social apresentados nos trabalhos e como as pessoas retratadas neles usam suas vozes como forma de resistência aos processos de

---

[42] O filme está disponível no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=BNoxrpO46oo&list=PLy9NT_vKjuuLIJdLb69kMT7DSrSHfQYGo&index=2.

[43] O filme está disponível no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=horudwSigec&list=PLy9NT_vKjuuLIJdLb69kMT7DSrSHfQYGo&index=3.

[44] O filme está disponível no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=ClwHMS5nD5o&list=PLy9NT_vKjuuLIJdLb69kMT7DSrSHfQYGo&index=1.

subjetivação opressores que tentam silenciá-las. Para ser mais precisa, como mencionado, adiciono ao exame do material um prisma relacionado aos paradoxos presentes em democracias liberais e, em específico, à manifestação de uma crise de representatividade. Nesse escopo, a globalização tem um papel fundamental, portanto, faço a análise comparativa entre dois trabalhos realizados em cidades e países muito diferentes entre si, mas que, ao mesmo tempo, em comum, abrigam grupos heterogêneos em um espaço urbano e de grande interesse econômico. Essas características também são acompanhadas de tensões, contradições e disputas territoriais, fruto de um processo, o qual Castells descreve da seguinte forma:

> A globalização da economia e da comunicação corroeu e desconstruiu as economias nacionais e limitou a capacidade do Estado-nação de responder em seu âmbito a problemas de origem global, como crises financeiras, questões de direitos humanos, mudanças climáticas, redes financeiras criminosas ou terrorismo[45] (Castells, 2019, p. 13).

Minha reflexão está concentrada no campo subjetivo e em como essas histórias são usadas como ferramenta de resistência contra mecanismos de representação que legitimam uma estrutura de poder, através de processos opressores de subjetivação, que aparecem neste estudo através do recorte dos discursos de ódio, intolerância e desinformação. Os dois projetos escolhidos apresentam outra forma de contato através de suas narrativas, com a elaboração de relações de afeto, empatia, união e reflexão crítica. E, com essa proposta, materializam resistência em um mecanismo como o descrito por Butler:

> No momento, desejo questionar a suposição de que o discurso de ódio é sempre efetivo. Não se trata de minimizar a dor que ele produz, mas deixar aberta a possibilidade de uma resposta crítica a essa injúria, essa descrição confirma os efeitos totalizantes de tal injúria. Ainda que esses argumentos frequentemente sejam úteis em contexto jurídico, eles são contraproducentes para pensarmos formas de agências e resistência que não estejam centradas no Estado (Butler, 2021, p. 39-40).

A autora destaca dois pontos de ação no combate ao discurso de ódio, um baseado no Estado como protagonista e, outro, na resistência marcada por uma resposta crítica, a qual, a meu ver, pode ser construída de forma colaborativa em ações cívicas, por agentes/atores da sociedade.

---

[45] Tradução livre feita pela autora do seguinte trecho: “The globalization of the economy and of the communication has eroded and deconstructed national economies and limited the capacity of the nation-estate to respond within its own ambit to problems that are global in origin, such as financial crises, human rights issues, climate change, criminal financial networks or terrorism”.

A análise dos projetos escolhidos por esta pesquisa é importante para entendermos o tempo presente através de diferentes camadas de complexidade. Como destaca Nadege Green, Diretora de Pesquisa e Narrativas Comunitárias do *Community Justice Project*, uma das organizações responsáveis por *Pass the Mic: we will tell our stories* (2021), muitas vezes, as pessoas por trás de importantes conquistas de direitos não são creditadas e a história que leva à transformação social se perde. Por conseguinte, não percebemos o poder de pressão de sujeitos marginalizados em comunidades invisibilizadas para a tomada de decisões do Estado.

> Quando você vê algo como a Lei dos Direitos do Inquilino de *Miami Dade* ser aprovada, todos dizem: "Obrigado, meu comissário, por fazer isso acontecer". Eles não sabem que a maioria dos trabalhadores domésticos era negra e hispânica. Mulheres que trabalhavam longas horas e que, depois, iam às reuniões para lutar pela escrita dessa lei, que lutavam para que seus comissários soubessem disso. Isso é realmente ir aos bastidores para ver, por exemplo, quem são as pessoas que fazem essas coisas acontecerem. Porque, às vezes, vemos as coisas acontecerem, mas não sabemos como isso ocorreu[46] (Green, 2022).

Figura 06 - PRINT entrevista Nadege Green

Fonte: arquivo pessoal Anna Lucchese

[46] Tradução livre feita pela autora do trecho: “When you see something like the Miami Dade Tenant Bill of rights pass, everyone says, thank you to my commissioner for making this happen. They don't know that it was mostly black and Hispanic domestic workers. You know, women who worked long hours, who sat, who then went to those meetings to fight for this writer who fought for it so that your commissioners knew about it. Right? That’s, like, so really going behind the scenes to see, like, who are the people making these things move? Because sometimes we see things move, but we don't know how”.

As vozes por trás dessas histórias precisam ser nomeadas e conhecidas em suas diferentes facetas, para além dos estereótipos consolidados por retratos limitados e enviesados, visibilizando os protagonistas de um movimento ativo de resistência, através da ressignificação da existência, saindo dessa posição em que são descritos como pessoas que passam por uma determinada situação, como o despejo, e essa situação os define.

Assim, além de falar sobre o papel de indivíduos como agentes em suas comunidades, os projetos apresentam essas outras camadas das pessoas retratadas, humanizando o relato e instigando, no espectador, uma relação de identificação com os protagonistas das histórias.

Vanessa Charlot descreve como busca esse efeito ao retratar a especialista da comunidade no documentário *Final Notice* (2021):

> Mostro uma parte do desenho dela, seu parceiro tocando violão, eles passeando com o cachorro. E fiz isso porque quero ter certeza de que ela é alguém com quem todos podem se identificar. Por exemplo, se você tem um animal de estimação, você vai passear com ele, certo? Se você tem um parceiro, haverá esse tipo de intimidade. Se você é criativo, se vai trabalhar em sua prática, isso é algo que todos nós fazemos, mesmo que tenhamos diferentes tipos de práticas, ou outra maneira de fazer as coisas. Portanto, eu queria ter certeza de que você veria a beleza da humanidade dela. Assim, ao invés de ela ser apenas mais uma mulher despejada, ela agora é uma pessoa que está passando pela situação do despejo. Mas ela não é apenas isso (Charlot, 2022)[47].

Diante do exposto com as entrevistas, entendo que minha análise precisa contemplar como ocorre o processo de construção dessas vozes de resistência, ou seja, quais são seus mecanismos de produção e como elas reverberam, em suas formas de circulação e contato com o 'outro', em relações analisadas aqui, levando em consideração diferentes elementos de contato.

Ao pontuar a ideia de narrativa documental e de fabulação como meu escopo de trabalho, parto do princípio de documentação da realidade, principalmente, presente nos filmes produzidos por *Pass the mic: we will tell our stories* (2021). Para, em seguida, explorar o uso da imaginação como agente de ressignificação do mundo ao redor, ao analisar, de forma mais efetiva, as narrativas em diferentes formatos em *Curta em Casa* (2020), construídas de maneira mais livre e, por conta disso, instigando outras formas de relação.

---

[47] Tradução livre feita pela autora do trecho: "I have a part of her drawing, her partner playing the guitar, them walking their dog. And I did that because I want to make sure that she's to show that she's someone that everyone can relate to. Like, if you have a pet, you're going to walk your pet, right? If you have a partner, there is going to be that kind of intimacy. If you're creative, if you are going to work on your practice, this is something that we all do, even if we have different kind of practices, a way of doing things. So I wanted to make sure that you see the beauty of her humanity. And so instead of her just being another woman that's being evicted, she is now a person that is experiencing eviction. But that's just not who she is."

O entendimento que perpassa essa trajetória de ressignificação, ou seja, de se contar uma história voltada para uma reformulação da relação entre o ‘eu’ e ele mesmo e o ‘eu’ e o ‘outro’, em um processo de consciência da realidade e apropriação de ferramentas criativas, com um toque de invenção, começou a ser explorado por mim no mestrado, no estudo da solitude feminina, a partir do conceito de autoficção.

> Ao assumir o comando de sua história, o sujeito desobedece aos padrões impostos pela sociedade, pelo governo e pelas instituições, criando um novo caminho para o comportamento. Essa autodefinição serve tanto para a pessoa que age, como para muitas outras mulheres que passam a ter uma nova referência, um símbolo de luta dentro do ambiente opressor. O termo literário autoficção pode ajudar a entender esse fenômeno na comunicação da Era Digital. Cunhado por Serge Doubrovsky, em 1977, cujo estilo combina características da autobiografia e da ficção. No artigo *Writing Me, Raising Me, Beating the Drums Louder: fictional autobiography as a feminist tool for expression in african and diaspora women's writing*, a autora Ebere Nnenna Agugbue Nweze (2015, p. 137 *apud* Lucchese, 2022, p. 433) analisa como algumas escritoras africanas estão utilizando essa técnica na literatura para criar personagens que transitam entre a realidade do presente, que narra a opressão e a luta das escritoras, e a ficção do futuro, vislumbrando o mundo ideal que o movimento feminista almeja. Com essas personagens como modelo, estimulam um comportamento autodefinido de mulheres que assumem o protagonismo de sua história com uma atitude confiante e firme, dentro de um ambiente cercado por barreiras sexistas (Lucchese, 2022, p. 433).

Desse conceito, para esta tese, aproveitei a ideia de um acordo que a autoficção estabelece com o leitor no qual fica entendido que autor, narrador e protagonista são representados pela mesma pessoa como em uma autobiografia (Lejeune, 2008). Porém, no caso da autoficção, há um espaço para a invenção (Doubrovsky, 2014). Entre verdade e imaginação, há um convite para o leitor (ou espectador) para o questionamento, para a dúvida e para a curiosidade. É essa relação que me interessa no estudo de narrativas documentais e de fabulação.

No doutorado, tive contato com outro termo, a imaginação cívica/*civic imagination*, o qual me auxiliou a analisar, de forma mais precisa e em específico, a fabulação, presente nas narrativas aqui estudadas.

> Definimos *civic imagination* (imaginação cívica) como a capacidade de imaginar alternativas para as condições culturais, sociais, políticas ou econômicas atuais; não se pode mudar o mundo sem imaginar como seria um mundo melhor. Além disso, a *civic imagination* requer e é realizada pela capacidade de imaginar o processo de mudança, de se ver como um agente cívico capaz de fazer mudanças, de se solidarizar com outras pessoas cujas perspectivas e experiências são diferentes das suas, de se juntar a um coletivo maior, com interesses compartilhados e de trazer dimensões imaginativas para espaços e lugares do mundo real (Jenkins; Peters-Lazaro; Shresthova, 2020, p. 5).

O conceito foi desenvolvido para ser aplicado na criação de trabalhos focados em transformação social, através do *Civic Imagination Project*[48], financiado pela *MacArthur Foundation* e conduzido por membros do grupo de pesquisa *Civic Paths* da *University of Southern California*. O projeto, iniciado em 2016, realizou uma série de *workshops* nos Estados Unidos e pelo mundo, usando a ideia de *civic imagination* como ferramenta na construção de relações e na resolução de problemas em diferentes comunidades.

Assim, o termo acima implica usar a imaginação para criar estratégias de impacto positivo, como uma proposta de reformulação da sociedade para o futuro. O contato com essa investigação aplicada foi muito importante para a minha compreensão da fabulação como ferramenta de resistência. Porém, diferente do conceito de *civic imagination*, focado na elaboração de uma sugestão criativa para algo que ainda não existe, meu foco é o estudo do relato de experiências já vividas, que ressignificam a realidade e trazem outra camada de entendimento do tempo presente. Com essa perspectiva de análise, a intenção não é buscar um novo modelo de comportamento/existência para o porvir, mas investigar diferentes possibilidades de apropriação do sujeito do que está ao seu redor e, com isso, estudar alternativas de relação dentro das condições existentes.

Tal visão sobre o uso da fabulação para desenvolver outras formas de contato com a realidade é descrita por um dos realizadores do *Curta em Casa* (2020), Fernando de Oliveira, ao explicar como teve a ideia de fazer a obra *Raya* (2020)[49] e o que desejava provocar no 'outro' com sua criação:

> Eu mandei para eles a ideia de um curta de uma garotinha que queria empinar pipa e ela tinha esses questionamentos de o porquê a menina não pode soltar pipa. Questionamento de brinquedo para menina e brinquedo para menino. E o sonho dela era empinar pipa e somente isso. Tinham várias possibilidades de histórias, sabe? De contar sobre o que eu estava passando, o que eu estava sentindo naquele momento… Depressão, ansiedade, tudo isso, por estar encarcerado. Mas eu queria contar uma história que fugisse de tudo isso. Uma história bonita, uma história que simpatizasse e que conversasse com todo tipo de público, sabe? Uma história assim que você ouvisse falar: "Cara, eu já tive esse questionamento. Eu já me senti assim. Eu já fiz essa pergunta para minha mãe, para o meu pai, se realmente tem que ter brinquedo para menino e para menina." E eu queria partir dessa premissa. E foi justamente essa ideia que eu mandei pro pessoal do criar. E aí deu bom (De Oliveira, 2023).

Figura 07 - PRINT entrevista Fernando de Oliveira

[48] Mais informações estão disponíveis no *link*: https://www.civicimaginationproject.org/.
[49] O curta-metragem está disponível no *link*: https://youtube.com/watch?v=a20GV9HBsR0&list=PLnsUw8GK5dnsxiT3Dp3qAJDySH-O9XVSh&index=18.

Fonte: arquivo pessoal Anna Lucchese

O cineasta fala sobre a intenção de elaborar uma relação específica com o espectador, a de identificação. Ademais, ressalta que descartou possibilidades narrativas em concordância com os estímulos ao redor, marcados pela ansiedade e a depressão. Ele quis criar outra experiência para ressignificar aquele momento de quarentena, "uma história bonita" de resistência ao encarceramento, a partir da luta de uma garotinha por liberdade, que questiona outro tipo de aprisionamento, marcado por um processo de subjetivação opressor, no qual meninas não podem se divertir com brinquedos caracterizados socialmente como masculinos.

Dessa forma, após a descrição detalhada do tema da pesquisa - narrativas e relações mediadas por telas - e do objetivo deste estudo - analisar o processo de produção e circulação de histórias de resistência de indivíduos marginalizados em comunidades invisibilizadas através dos projetos *Pass the mic: we will tell our stories* (2021) e *Curta em casa* (2020), para refletir sobre como elas revelam diferentes camadas discursivas e de contato com o tempo presente -, a seguir, examino alguns dados sobre crises que antecedem a pandemia para contextualizar os problemas os quais esta investigação se debruça.

1.2. A crise antes da pandemia de COVID-19

Minha reflexão percorre sempre um caminho do micro para o macro. Portanto, ao tratar de relatos individuais sobre os desafios decorrentes da pandemia de COVID-19, os

apontamentos são sobre a ideia da calamidade sanitária como um momento de crise histórica de proporções globais, o qual pode ser melhor compreendido ao ser comparado com outras situações de adversidade do passado e cuja análise pode ser aproveitada como mecanismo de preservação da memória para o futuro.

Lilia M. Schwarcz e Heloísa M. Starling, ao analisarem a propagação da gripe espanhola no Brasil (Schwarcz; Starling, 2020), destacam que as epidemias são provocadas pelo 'outro', através do contágio. Portanto, há a propensão de uma resposta na forma de preconceito e intolerância pelo medo de quem traz a doença e precisa ser nomeado e acusado. É o que está ao alcance, procurar um culpado, um bode expiatório, para ser julgado pelo que está acontecendo. "Toda vez que não se pôde explicar o infortúnio, entender uma calamidade, apaziguar o medo diante de uma situação que não conseguíamos compreender, a saída foi inventar um culpado" (Schwarcz; Starling, 2020, p. 35).

Por outro lado, as autoras ressaltam que "não é incomum, também, um aumento da consciência cívica e do sentimento de pertencimento social diante de desastres como esses" (Schwarcz; Starling, 2020, p. 47), pois abre-se uma oportunidade para outras narrativas e formas de contato com o 'outro' em prol do bem comum, para além das diferenças.

Não há dúvidas de que, em momentos de crise, aparecem caminhos para o avanço e para o retrocesso e quem entende mais sobre o comportamento humano pode tirar melhor proveito da situação, usando o medo e a fragilidade para manipular o discernimento e direcionar a ação. Logo, para contextualizar melhor a proliferação dos discursos de ódio, polarização e desinformação durante a quarentena, relembro as crises que precedem a pandemia. Em comum, esses eventos trazem uma força propulsora: o sentimento de temor do desconhecido.

1.2.1. As manifestações de junho de 2013 e a polarização política

Em 2013, eu trabalhava na TV Gazeta e, no dia 11 de junho, estava em meu computador quando um colega me chamou para olhar pela janela. Quando olhei para a Avenida Paulista, onde está localizado o prédio da emissora, vi um veículo que parecia um tanque de guerra. Liguei a televisão para saber o que estava acontecendo, mas somente achei o registro de manifestações populares em Istambul. Eu era testemunha de uma história que não estava sendo contada.

Aquela semana foi marcada por uma onda de protestos contra o reajuste da tarifa dos transportes públicos. Os protestos começaram a ser televisionados na manhã seguinte. No dia

13, a situação piorou. Tentei sair do trabalho antes do confronto entre a polícia e os manifestantes. Fui surpreendida por uma nuvem de gás lacrimogêneo até chegar ao metrô, mas consegui entrar e seguir viagem. As pessoas que tentaram sair na estação seguinte não conseguiram. Quando as portas do trem se abriram, um grupo entrou correndo avisando que a polícia estava jogando bomba de gás dentro da estação para inibir a chegada de mais manifestantes.

Quando saí de casa, no outro dia, pude ter uma noção da violência da noite anterior ao ver a destruição em diversos pontos da avenida até chegar ao trabalho. Acompanhei o noticiário e as redes sociais e percebi uma disputa de narrativas. Havia, na cobertura jornalística, veículos que culpabilizavam o grupo de protestantes pelo ocorrido. O foco das reportagens foi o vandalismo protagonizado por aqueles indivíduos. Paralelamente, mídias alternativas relatavam a ação policial truculenta como a responsável pelo desdobramento das ações. As contradições apresentadas pela história oficial geraram desconfiança e revolta. Comecei a me interessar mais pelo estudo do impacto das narrativas nas relações sociais e, no dia 17 de junho, juntei-me aos manifestantes no Largo da Batata em São Paulo, reivindicando o fim da violência policial.

Naquele dia, por conta das críticas, nenhuma força policial apareceu. Começamos a caminhar pela Avenida Brigadeiro Faria Lima, onde vi crianças, idosos e cadeirantes se juntarem à multidão e seguir de maneira pacífica, cercados por um mar humano a perder de vista. Sempre passei naquele local dentro de um meio de transporte, mas era a primeira vez que caminhava pela via, sempre movimentada em horários de pico de trânsito. Com essa nova apropriação do espaço, pude observar os prédios ao redor em um ritmo de apreciação. Depois de algumas horas, voltei para casa e descobri, pela televisão, a magnitude do ato, através do registro de imagens aéreas.

Em um evento chamado *Imagine 2040*, organizado pelo grupo de pesquisa *Civic Paths*, na *University of Southern California*, em 2017, educadores descreveram algumas preocupações com relação às disputas de narrativas que moldam nossos processos de subjetivação:

> Muitas narrativas dominantes da mídia não abrem espaço suficiente para diversas vozes, visões e aspirações de justiça e capacitação. Os participantes perceberam a necessidade de os contadores de histórias ultrapassarem esses limites e de os ativistas já engajados nessas lutas também conectarem esse trabalho com narrativas e visões criativas que possam levar as histórias de progresso coletivo para a vida e para a imaginação de mais pessoas (Peters-Lazaro; Shresthova, 2020, p. 20)[50].

[50] Tradução livre feita pela autora do trecho: "Many dominant media narratives do not make enough room for diverse voices, visions and aspirations for justice and empowerment. The participants perceived a need for storytellers to push those boundaries outward and for activists already engaged in those struggles to likewise

A disputa de narrativas ocorrida durante as manifestações de junho de 2013 no Brasil me proporcionou um momento novo de relação com desconhecidos e uma ressignificação inusitada do espaço urbano. A princípio, quando chegamos, todos estavam receosos, mas, aos poucos, a sensação foi sendo substituída por alegria, entusiasmo e confraternização. Minha percepção foi a de estar construindo, com meu corpo na rua, outra história, com nova subjetividade e novo sentido.

Butler descreve como os corpos ressignificam o espaço urbano, como um instrumento de resistência:

> Então, quando pensamos sobre o que significa se unir em assembleia em uma multidão – uma multidão crescente –, e sobre o que significa se mover pelo espaço público de maneira a contestar a distinção entre o público e o privado, vemos algumas maneiras por meio das quais os corpos, na sua pluralidade, reivindicam o público, encontrando-o e produzindo-o por meio da apreensão e da reconfiguração da questão dos ambientes materiais. Ao mesmo tempo, esses ambientes materiais são parte da ação, e eles mesmos agem quando se tornam a base para a ação. Da mesma maneira, quando tanques ou caminhões se tornam inoperantes e, de repente, oradores sobem neles para se dirigir à multidão, o instrumento militar se torna uma base, ou plataforma, para uma resistência não militar, quando não para uma resistência aos próprios militares. Nesses momentos, o ambiente material é ativamente reconfigurado e refuncionalizado, para usar o termo brechtiano (Butler, 2018, p. 82-83).

Reproduzi esse processo de reinvenção de um estímulo externo na instalação *Mergulha em Mim* (2018), anos depois, ao falar sobre a experiência de uma mulher que viaja só e que ressignifica com seu corpo o prisma da violência e do medo, difundidos pelos meios de comunicação quando noticiam o assassinato de turistas do gênero feminino. Minha obra teve como objetivo substituir essa construção subjetiva que cerceia a liberdade pelo relato de viajantes solo e suas autorrepresentações em jornadas prazerosas. Como artista e pesquisadora, encontrei um papel importante ao mediar narrativas, que descrevem e forjam o tempo presente em um trabalho de registro documental e, ao mesmo tempo, de fabulação, já que a violência contra corpos femininos é real, mas não é a única forma possível de contato com o mundo.

Para realizar esse trabalho, procurei outras mulheres em grupos no *Facebook*. Desse modo, também fui me apropriando das redes sociais para construir relações de troca de experiências e contribuições criativas. Deparei-me com diversas trajetórias e projetos de

---

connect that work with narratives and creative visions that could bring the stories of collective progress to the lives and imaginations of more people".

resistência aos processos de subjetivação que instigam o medo e legitimam uma barreira contra o direito de ir e vir de mulheres.

Esse tipo de apropriação das redes sociais, como ferramenta de resistência, reapareceu durante a pesquisa de campo desta investigação de doutorado, quando conversei com a especialista da comunidade, Mychelle Bentley, para entender como ela se tornou protagonista do filme *Final Notice* (2021), no projeto *Pass the mic: we will tell our stories* (2021). Ela também utilizou grupos do *Facebook*, quando estava sendo despejada, para encontrar informações e pessoas que pudessem ajudá-la.

> Então, o que aconteceu foi que entrei no *Facebook* e comecei a pedir ajuda para pessoas de todos os lugares, todos os meus amigos, da Califórnia, da América do Sul, da Flórida. E eu disse: "Olha, estou passando por esse problema com meu locador. Preciso de ajuda. Não sei o que fazer. Nunca estive nessa situação antes." E alguém entrou em contato comigo e disse: "Por que você não procura por um sindicato dos inquilinos e vê se há algum no seu estado?" Então, procurei e, realmente, havia um chamado *Miami Tenants Union*. Acho que eles não estão ativos no momento, mas, naquela época, estavam ajudando o máximo de pessoas que podiam durante a pandemia, porque a situação estava muito ruim. Por meio deles, entrei em contato com o *Community Justice Project* e eles me ajudaram a conseguir um advogado no *Legal Services* da grande Miami. E nos demos tão bem que nos comunicávamos quase todos os dias. E eles disseram: "Olha, nós temos esses projetos. Gostaríamos muito de conectar você a eles." E é aí que entra a Nadege, a Alana e a Denise. E eu disse: "Sim, estou dentro. E de qualquer maneira que pudermos ajudar, porque sei que isso beneficia vocês, mas também beneficia as pessoas que não sabem que vocês existem. Certo? E elas poderiam realmente usar esse recurso durante esse período." E foi assim que acabamos nos encontrando com Vanessa. Ela entrou em contato com a Nadege, acho (...). A partir daí, nos reunimos aqui em minha casa e contamos nossa história, e eles continuaram a nos procurar, e fizemos um plano. Vanessa é uma grande visionária. Ela tem muito bom gosto em sua fotografia e em sua narrativa. A maneira como ela conversa com outros ativistas e líderes locais, certo? E ela realmente nos uniu de tal forma que, como posso dizer, estamos muito orgulhosos do documentário. Eu não esperava que ele tivesse esse tipo de longevidade e tanta vida, mesmo depois de… dois anos? Acho que já faz quase dois anos. Oh, é ótimo (Bentley, 2022)[51].

[51] Tradução livre feita pela autora do trecho: "So how it happened was, is I reached out to Facebook and I was asking people from everywhere, all my friends, you know, from California, from South America, you know, from Florida. And I was like, look, I'm going through this issue with my landlord. I need help. I don't know what to do. I've never been in this position before. And somebody reached out and they said, hey, why don't you check out, you know, the tenants union and see if there are any in your in your state. So I looked them up and sure enough, there was one called Miami Tenants Union. I don't think they're active at the moment, but during that time they were helping as many people as they could during the pandemic because it was really bad. And through them, they reached out to the Community Justice Project, and they helped me get a lawyer with Legal Services of Greater Miami. And we we hit it off so well that we were in communication almost every day. And they're like: "Look, we have these projects. We would love to, you know, connect you with." And that's when Nadege comes in,Alana and Denise. And I was like, yeah, just throw my way. And however way we can help because I know this benefits you guys, but it also benefits the people that don't know that you guys even exist. Right? And they could really use this resource during this time. And then that's how we ended up meeting up with Vanessa. She she reached she reached out with I think Nadege… sorry my cat. She is so adorable. And so from there, we, met up here at my house, and, we just told our story, and they kept coming over and over, and we we made a plan. And Vanessa's quite the visionary. She has such beautiful taste in her photography and her storytelling. The way she talks to other, like, you know, activists and, you know, local leaders, right? And she really brought us together in such a way that, like I got to say, we're really proud of the documentary. I didn't expect it to to have this kind of longevity and so much life, even after, what, like two years now? It's almost been two years, I think. Oh, it's great."

A atitude de Mychelle de expor seu problema de forma pública e pedir ajuda já se manifesta como um ato de resistência aos processos de subjetivação opressores, já que é esperado dela envergonhar-se dessa situação e buscar sozinha uma maneira de solucionar o problema, como um *neossujeito*, imbuído do entendimento do governo de si. (Dardot; Laval, 2006, p. 395)

A especialista da comunidade fala que foi construindo a consciência sobre essa subjetividade conforme foi vivendo a experiência do despejo. Ela conseguiu narrar seus problemas e construir relações, algo que não foi capaz de fazer anos antes, quando ela e seu companheiro, Marco Valencia, viviam como sem-teto.

> É engraçado porque, quando morávamos na Califórnia, vivendo em nosso carro, foram quase dois anos assim. Nunca pensamos em entrar em contato com ninguém. Estávamos tão envergonhados e constrangidos por estarmos em uma situação em que eu ganhava algum dinheiro e ainda não tinha dinheiro para pagar o aluguel, e era mais barato morar no nosso carro ou alugar um caminhão de leite, assim tínhamos um locador para um caminhão de leite[52] (Bentley, 2022).

Ela descreve a vergonha por enfrentar problemas econômicos e como isso a impedia de entrar em contato com outras pessoas e pedir ajuda. Situações como essa são estimuladas por um processo de subjetivação, o qual mantém as pessoas em uma situação de exclusão social e, ao mesmo tempo, não oferece alternativas, como a construção de laços para o fortalecimento de comunidades e ações coletivas. O companheiro de Mychelle, Marco, também explica como via a situação naquele momento e a ideia de precisar encontrar uma solução sozinho:

> Sim, a situação lá era tão ruim que as pessoas viviam em seus carros, em suas vans, como nós. Muitas pessoas compravam veículos e os transformavam em pequenas casas móveis. Vivíamos felizes por encontrar uma comunidade assim. E pudemos morar em uma. O tamanho era amplo, não era muito pequeno nem muito apertado. Mas, como quando estávamos vivendo nessas situações, nunca pensamos que havia pessoas lá fora que poderiam nos ajudar a sair disso. Achávamos que tínhamos de fazer isso sozinhos[53] (Valencia, 2022).

---

[52] Tradução livre feita pela autora do trecho: "It's funny because when we lived in California, living in our car, it was like almost two years of that. We never thought to reach out to anybody. We were so ashamed, and we were so embarrassed that we were in a situation where I was making some kind of money and I still couldn't afford to pay rent, and it was cheaper to live in our car or to rent out, you know, a milk truck like we had a landlord for a Milk Truck."

[53] Tradução livre feita pela autora do trecho: "Yeah. It was a situation over there where it was so bad that, you know, people were living in their cars and in their vans, like us. A lot of people would buy vehicles and they would turn them into little mobile homes. And we lived happy to find a community of that. And we were able to live in one. And it was an ample size, you know, it wasn't like very small or very cramped up like that. But like when we were living in those situations, we never thought to ourselves that there were people out there that could help us to get out of that. We thought that we had to do that on our own".

Figura 08 - PRINT entrevista Mychelle Bentley e Marco Valencia

Fonte: arquivo pessoal Anna Lucchese

Se eu não tivesse entrevistado o casal, não saberia que essa trajetória, que começou no *Facebook* e culminou no documentário, era marcada por tantos detalhes relacionados a uma conscientização de duas pessoas sobre os processos de subjetivação que moldavam o seu comportamento e silenciavam sua voz. Mychelle fala muito sobre isso através do que ela chama de cultura, algo que será retomado na próxima seção, com a análise dos projetos, para responder a pergunta: qual o papel da troca de experiências questionadoras entre artistas/contadores de história, indivíduos, comunidades e sociedade como um todo, em momentos de crise?

A especialista da comunidade explica como essa questão se manifesta:

> E isso remete à cultura. Nós dois fomos criados para acreditar que tínhamos de nos manter de pé por conta própria e que não podíamos pedir ajuda. Se pedíssemos ajuda, éramos fracassados. Foi até conhecermos a comunidade que nos ensinou a nos sindicalizar e a fazer parte de uma comunidade, que pudemos nos manifestar e ajudar outras pessoas da mesma forma que elas nos ajudaram. Você sabe. Nós não nascemos

> para isso. Não sabíamos como fazer isso. E quando dizemos que tivemos que aprender dia a dia e desaprender como éramos antes, foi um processo completo. Nós nos transformamos como pessoas. E agora que passamos por isso, quando conhecemos pessoas, estamos um pouco mais conscientes de certas coisas. Estamos um pouco mais receptivos para nos abrirmos a elas e informá-las sobre esses recursos. E como temos experiência em primeira mão, é mais provável que as pessoas acreditem em nós se estiverem procurando por esses recursos, porque passamos pelo que passamos (Bentley, 2022)[54].

Um fator-chave na crise que antecede a pandemia e que descrevo nesta seção a partir das manifestações de 2013 é a perda da confiança dos sujeitos e de diferentes comunidades no Estado e nos veículos de comunicação oficiais, com relação ao propósito de representá-los e de oferecer informações visando ao bem coletivo.

> Mais de dois terços das pessoas no Planeta acham que os políticos não as representam; que os partidos (todos eles) priorizam os próprios interesses, que os parlamentos resultantes não são representativos e que os governos são corruptos, injustos, burocráticos e opressivos (Castells, 2019, p. 12)[55].

Essa descrença desencadeou um movimento protagonizado por indivíduos como Mychelle de busca por representatividade por conta própria, criando novas relações com sua comunidade através da construção de elos de identificação, já que "é mais provável que as pessoas acreditem em nós se estiverem procurando por esses recursos, porque passamos pelo que passamos". (Bentley, 2022).

Manuel Castells, em seu livro *Redes de indignação e esperança. Movimentos sociais na era da internet* (Castells, 2013), assim como eu, entusiasmado pelas possibilidades de apropriação da tecnologia pelo indivíduo, falava de forma positiva sobre a reação das pessoas diante dessa crise de representatividade, a partir da análise dos movimentos sociais que surgiram na Tunísia e na Islândia em 2009, a chamada *Primavera Árabe*.

> Da segurança do ciberespaço, pessoas de todas as idades e condições passaram a ocupar o espaço público, em um encontro às cegas entre si e com o destino que

[54] Tradução livre feita pela autora do trecho: "And this goes back to culture. We were both raised to believe that we had to stand up on our own two feet, and that we couldn't ask for help. If we asked for help, we were failures. It was until we actually met the community that taught us how to unionize and taught us how to become a part of a community, and we were able to speak up and be there for other people the same way they were there for us. You know. We weren't born into this. We didn't know how to do it. And when we say that we had to learn day by day and unlearn how we used to be, it was a whole process. We transformed us as people. And now that we've gone through it, when we meet people, we're a little more conscious about certain things. We're a little more receptive to being open to them and letting them know about these resources. And because we have first-hand experience on it, people are more likely to believe us if they if they're seeking for those resources, you know, because we went through what we went through."

[55] Tradução livre feita pela autora do trecho: "More than two-thirds of people on the planet think that politicians do not represent them, that the parties (all of them) prioritize their own interests, that the resulting parliaments are not representative and that governments are corrupt, unjust, bureaucratic and oppressive".

> desejam forjar, ao reinventar seu direito de fazer história - sua história -, em uma manifestação da autoconsciência que sempre caracterizou os grandes movimentos sociais (Castells, 2013, p. 6-7).

Quando se resgata a pergunta a qual esta seção pretende responder - como criar novas formas de contato com o tempo presente a partir dos relatos de histórias de resistência? -, é possível entender até aqui um caminho otimista de apropriação das redes sociais para a elaboração de narrativas e relações voltadas para a construção de afeto e solidariedade, fortalecimento de laços em comunidades, ação cívica, escuta e empatia. Porém, é importante entender que também há outro lado dessa apropriação movida pela perda de confiança nas estruturas oficiais que deveriam estar a serviço da sociedade e nem sempre estão.

Por exemplo, as manifestações de 2013, que proporcionaram a experiência descrita por mim na Avenida Brigadeiro Faria Lima, paradoxalmente, desencadearam uma série de ações que culminaram na intensificação da polarização política no Brasil e, consequentemente, pavimentaram a base para a proliferação dos discursos de ódio, desinformação e outras narrativas às quais este estudo busca alternativas de resistência (Couto, 2023). Ou seja, precisamos ter consciência de que as pessoas reagem de forma heterogênea a uma determinada situação e as reações mais difundidas e estimuladas ganham mais força, silenciando e marginalizando outras formas de contato com a realidade.

> Após os protestos, as discussões sobre o assunto não só ganharam ainda mais visibilidade como a polarização se acentuou nesse ambiente. A ascensão e predominância das novas direitas também se tornaram uma marca. O segmento radicalizou o discurso, foi mais eficiente que os outros campos em se apropriar das inovações tecnológicas em curso e formou novas lideranças em torno da figura de Jair Bolsonaro (PL) (Couto, 2023).

A partir da abordagem das narrativas e das relações dos projetos estudados, é importante destacar a complexidade do tema e entender como funcionam as forças de poder que alimentam os processos opressores de subjetivação. Quando falo sobre apropriação dos meios de comunicação por indivíduos que procuram soluções para seus problemas e criam laços de fortalecimento com outras pessoas, não posso deixar de dizer que o mesmo mecanismo também é utilizado por grupos com um poder econômico capaz de potencializar essas ferramentas de forma mais eficiente para benefício próprio, bem como estimular um movimento oposto ao de união.

Ao separar as pessoas em grupos que não se relacionam e não permitem a troca de experiências e, consequentemente, a construção de aprendizado com diferentes visões de mundo, deixamos de nutrir o desejo de compreensão do tempo presente e passamos a alimentar

a ignorância. Esse processo auxilia na manutenção de um sistema que não privilegia o bem estar social coletivo, mas apenas busca formas de fortalecer agendas particulares.

Para explicar melhor como tal questão aparece no estudo através de um exemplo concreto, trago uma autoanálise de Mychelle, ao descrever como reações opostas podem ser provocadas a partir de sua história e como esse entendimento faz com que ela se preocupe com a forma como a narrativa dela é apresentada e articulada para além do documentário realizado:

> E não é que estivéssemos fazendo algo ilegal. É que é muito fácil separar as pessoas quando outras pessoas estão contra você porque sentem que você é uma ameaça, quando na verdade não é. Você também está lá para eles porque eles têm tudo a ganhar com a união. Portanto, voltando ao seu argumento, ter esse tipo de recurso, como o documentário, para realmente unir as comunidades pode ajudar. Mas acho que isso tem de partir de um ponto de vista pessoal, do local em que essas pessoas estão vivendo. Porque se você não sabe falar espanhol, se você não consegue, sabe, se envolver com seus vizinhos e convencê-los de que isso é bom para você. Documentários como esse tornam-se muito, muito difíceis para as pessoas acreditarem. É muito importante ter um líder forte ou um especialista da comunidade que venha e apresente tudo isso, porque o boca a boca é muito importante. Já ouvi falar de pessoas que viram meu documentário e acharam que eu era a pior pessoa do mundo. É difícil de acreditar, mas há algumas pessoas, e sinto que há um certo tipo de preconceito aqui no sul da Flórida que eu vivenciei, e as pessoas me veem e veem meu histórico e eu não sou uma pessoa como elas. Mas há outras pessoas que passaram por dificuldades semelhantes e dizem, sabe, e se eu tivesse a coragem de fazer o que você fez, cara, eu adoraria ter trabalhado com alguém como você. Portanto, acho que a realidade é que precisamos, de alguma forma, capacitar nosso pessoal para ter a confiança de falar com as pessoas que precisam ser faladas. Não basta que eu tenha feito um documentário. É mais importante realmente instilar isso nas pessoas que obviamente vivem o dia a dia, quase mortas por dentro. Elas não acreditam que têm esses direitos porque são automaticamente ejetadas de serem consideradas pessoas de valor. Sabe, eu sou pobre. Não mereço isso. Moro em uma favela. Não mereço isso. (Bentley, 2022)[56].

[56] Tradução livre feita pela autora do trecho: “And it's not like we were doing anything illegal. It's just it's very easy to disband people when other people are out against you because they feel like you're a threat, when really you're not. You're also there for them because they have everything to benefit from coming together. So going back to your point, you know, having these kind of resources like the documentary in order to, you know, really bring communities together might help. But I think it has to come from a personal place of the actual location that they're living in. Because if you're not able to speak Spanish, if you're not able to, you know, engage with your neighbors and, you should convince them that, hey, this is good for you. Documentaries like these make it very, very difficult for people to believe, you know, it's very important to have a strong leader or, you know, a community expert to come in and just introduce all this because that word of mouth is very significant. You know, I've heard of people that they saw my documentary and they thought that I was the worst person in the world. You know, it's it's hard to believe, but there are some people and I feel like there's a certain kind of prejudice here in South Florida that I've experienced that, you know, people see me and and my background and I'm not a like person. But then there's other people who have gone through similar hardships and they're like, you know, what if if I was courageous enough to do what you did, man, I would have loved to have worked with someone like you. So I think the reality is we need to somehow empower our people to have the confidence to speak to the people that need to be spoken to. You know, it's not enough that I made a documentary. It's more important to really instill that in people who obviously live day to day, almost dead inside. You know, they don't believe they have those rights because they're automatically, you know, ejected from being considered valuable people. You know, I'm poor. I don't deserve this. I live in a slum. I don't deserve this.”

É possível perceber, pelo relato acima, que as diferentes relações que reverberam da mesma narrativa evidenciam o desdobramento de uma crise mais profunda e alertam para a importância de uma investigação para além da análise dos produtos audiovisuais aqui estudados. Isso ocorre porque para criar novas formas de contato com o tempo presente, contando histórias de resistências, é preciso pensar em qual contexto as narrativas são produzidas e como a circulação delas está sendo pensada, levando-se em consideração as questões culturais citadas por Mychelle. Por essa razão, estudo tanto os processos de produção desses projetos, como também as estratégias de distribuição e contato com o público pensadas por eles.

Assim, antes de mais nada, precisei investigar a construção e a propagação dos discursos baseados no ódio, na polarização e na intolerância que se intensificaram durante a pandemia, para entender o que eles revelam sobre a estrutura de poder à qual os projetos aqui estudados tentam criar resistência.

1.2.2. A crise da democracia liberal

Em 2008, uma das crises financeiras mais significativas do século XXI, iniciada nos Estados Unidos, espalhou-se pelo mundo e afetou as economias e as vidas de milhões de pessoas, causando recessão e desemprego. Manuel Castell analisa como essa instabilidade tornou mais evidente as contradições entre economia e sociedade em um cenário capitalista globalizado, no qual muitos governos priorizaram o resgate de bancos e instituições financeiras usando o dinheiro público, ao invés de auxiliar uma grande quantidade de desempregados, vitimados pela especulação mundial (Castells, 2019, p. 15-17).

> As crises são momentos que revelam as falhas em um sistema e, portanto, fazem a mediação entre as tendências subjacentes de uma sociedade, a conscientização dos problemas e as práticas que surgem para alterar as tendências percebidas como prejudiciais para as pessoas, apesar de serem funcionais para o sistema (Castells, 2019, p. 15)[57].

O autor também utiliza esse momento histórico para falar sobre uma conjuntura maior, a crise da democracia liberal, caracterizada pela já mencionada perda da confiança da sociedade nos governos e na mídia, a qual se conecta às manifestações de junho de 2013 e, como veremos a seguir, intensifica-se durante a pandemia.

[57] Tradução livre feita pela autora do trecho: “Crises are moments that reveal the fault tines in a system and thus mediate between a society's underlying trends, the awareness of issues and the practices that emerge to alter trends which are perceived as damaging for people, despite being functional for the system.”

Augusto Boal, diretor de teatro e dramaturgo brasileiro, em seu livro *A estética do oprimido* (2009), explora a relação entre arte e resistência social. O autor utiliza o teatro como ferramenta de conscientização sobre as forças de poder opressoras que atuam sobre o indivíduo. Ele também destaca o pensamento neoliberal como um pilar no processo de exclusão e manutenção da desigualdade social.

> Os Senhores de Davos apresentam como mágicas soluções para a crise que eles mesmos criaram para despedir milhões de trabalhadores, economizando seus salários para que esses trabalhadores caiam na pobreza, garantindo assim que sejam mantidos os lucros dos que já haviam lucrado. Propõem socializar os bancos podres com o dinheiro do contribuinte e guardar, privados, os rentáveis. Que isso aumente as camadas famintas, pouco lhes importa. Davos preocupa-se com a crise econômica dos bancos, banqueiros, empresas e acionistas - autores da crise -, mas não com a crise humana da aids e da fome na Ásia, na África e entre os miseráveis dos próprios países. É monstruoso pensar que as atividades humanas obrigatórias, como a educação, a saúde e a previdência social, estejam em mãos privadas que buscam o lucro. Esta insensibilidade é criminosa. A resignação, um crime: há que dizer Não! (Boal, 2009, p. 21).

Boal refere-se ao Fórum Econômico Mundial que organiza reuniões anuais, na cidade de Davos, na Suíça, com os principais líderes empresariais e políticos de diferentes países, para discutir desafios de uma agenda global, incluindo saúde e meio-ambiente.[58]

Em um diagnóstico já menos otimista do que o apresentado na publicação de 2013, Castells descreve, em 2019, alguns dos desdobramentos da descrença na democracia segundo esses moldes:

> Em um mundo de redes digitais que permite que qualquer pessoa se expresse, não há regras reais além do arbítrio pessoal e da liberdade de expressão. Isso significa que os mecanismos tradicionais de verificação e censura caem por terra, mensagens de todos os tipos formam uma poderosa e polimórfica base de propagação, os robôs se multiplicam e espalham memes e *bites* de som por todo o universo da pós-verdade, da qual a mídia tradicional acaba participando, transformando a incerteza na única verdade confiável: "minha verdade", a verdade de cada indivíduo. A fragmentação das mensagens e a ambiguidade da comunicação provocam respostas emocionais únicas e pessoais, que são constantemente alimentadas por táticas de destruição de esperanças, garantindo que nada mude. O principal efeito dessa cacofonia político-digital é lançar dúvidas sobre qualquer coisa que não possamos verificar pessoalmente. A conexão entre o pessoal e o institucional se desfaz. O círculo se fecha em si mesmo. Enquanto buscamos cegamente o retorno dessa democracia mítica que talvez tenha existido, em algum lugar, em algum momento (Castells, 2019, p. 21) [59].

[58] Mais informações sobre o Fórum Econômico Mundial estão disponíveis no seguinte *link*: https://www.weforum.org/

[59] Tradução livre feita pela autora do trecho: "In a world of digital networks that allow anyone to express themselves, there are no real rules other than personal agency and freedom of speech. This means that traditional checking and censuring mechanisms fall by the wayside, messages of all types form a powerful and polymorphic groundswell, bots multiply and spread memes and sound bites all around the post-truth world, which the traditional media end up participating in, transforms uncertainty into the only reliable truth: 'my truth', each individual's truth. The fragmentation of messaging and the ambiguity of communication elicit unique and personal emotional

Retomando a escuta do casal despejado, Mychelle e Marco, destaco que sua dificuldade para encontrar soluções é alimentada pela desinformação e por serem vítimas de disputas de narrativas usadas para manter indivíduos aprisionados em suas ideologias ou em sua "cultura", como descreve Mychele, ao invés de estimular uma conscientização sobre possibilidades de enfrentamento dos problemas com o uso de ferramentas ao seu redor. Por essa razão, destaco dois pontos importantes dos projetos estudados para responder a pergunta que guia esta seção. O primeiro deles é a importância de alertar as pessoas para uma conscientização sobre as forças de poder que as mantêm à margem da sociedade e, o segundo, é apresentar referências de apropriação inventiva e autêntica de recursos disponíveis para elaborar ações de resistência, ao invés de buscar soluções prontas oferecidas por quem tem interesse em manter a situação como está. Em minha análise, esses são os dois elementos mais importantes para a criação de novas formas de contato do sujeito com o tempo presente.

Com essa ideia em mente, sigo para um exame de como a crise da democracia liberal aprofundou-se durante a pandemia mas, por outro lado, descrevo como essa nova conjuntura também abriu caminho para a realização de iniciativas como *Pass the mic: we will tell our stories* (2021) e *Curta em casa* (2020).

1.3. A intensificação da crise durante a pandemia

Quando perguntei aos entrevistados sobre como eles foram atravessados pelos problemas da pandemia e como reagiram, percebi um tipo de elaboração da memória desse momento histórico diferente dos estímulos propagados pelos veículos de comunicação mais tradicionais. Vanessa Charlot, por exemplo, descreveu uma experiência pessoal de afeto com o filho e uma reflexão crítica materializada em um poema e uma coletânea de fotografias com a temática da inocência. A produção foi criada em resposta à morte de George Floyd, um dos fatos de grande repercussão na mídia durante a quarentena. O último respiro desse homem negro estadunidense foi registrado e propagando pelas telas de todo o mundo, denunciando um ato de violência policial e o silenciamento de uma voz que alertou seus agressores repetidas vezes sem ser ouvida sobre o fato de não conseguir respirar. Esse silenciamento reverberou

responses, which are then constantly fuelled by hoping-destroying tactics, ensuring that nothing changes. The main effect of this politico-digital cacophony is to cast doubt on anything that we cannot personally verify. The connection between the personal and the institutional breaks down. The circle closes in on itself. While we blindly search for the return of this mythical democracy that maybe once existed, somewhere, some time."

mais forte no contexto da crise sanitária, no qual milhares de pessoas estavam entubadas em hospitais, sem ar. Ou seja, havia uma maior propensão do público para a identificação e a empatia pelo apelo de Floyd: “eu não consigo respirar”. A sensação de medo foi ressignificada por alguns indivíduos, como no caso de Vanessa, os quais criaram narrativas e relações de resistência e união, como alternativa ao ódio e à intolerância.

1.3.1. A morte de George Floyd

A circulação do registro da violência sofrida por George Floyd nas telas de dispositivos eletrônicos inspirou o início de uma onda de manifestações marcadas por reações de indignação e revolta em diversas partes do globo. Charlot, que, além de ser documentarista, é fotógrafa, reflete sobre o seu papel como artista nesse momento, criando novas formas de contato com o tempo presente:

> Portanto, a pandemia, tenho certeza, como para todo mundo, nos pegou de surpresa. Sou mãe de um menino de sete anos. Então, eu estava apenas vivendo a vida cotidiana e comecei a perceber que algumas mudanças estavam ocorrendo em termos de fechamento de coisas, de não poder ter acesso à comunidade da mesma forma. E isso começou a me fazer repensar como eu me envolveria em minha prática, porque sou fotógrafa e normalmente fotografo minha comunidade e as comunidades ao redor dela. Portanto, não ter pessoas acessíveis estava começando a se tornar um pouco diferente. E, ao mesmo tempo, um dos maiores movimentos de direitos civis de nosso tempo aconteceu em 2020, nos Estados Unidos, após a morte de George Floyd. Duas coisas muito grandes estavam acontecendo, e parecia que tudo convergia para uma coisa só. E como artista, especificamente como artista negra, havia muitos sentimentos de solidão, de desesperança. Porque ver, por exemplo, os movimentos pelos direitos civis acontecendo… Lembro-me de ser uma garotinha que lia sobre isso e não pensava que isso faria parte da minha vida. E depois ver isso fazer parte da minha vida e não saber realmente como reagir, mas saber que minha arte seria a maneira que eu escolheria para lidar com isso. E então, estar no meio de uma pandemia, exatamente, na qual havia também muitos problemas socioeconômicos que afetavam a comunidade de artistas de Miami naquela época. Mas, em termos de minha vida pessoal, não posso dizer que nada de dramático ou louco estivesse acontecendo, mas eu sabia que tinha que começar a repensar a maneira como abordava minha prática durante esse período e como produzia trabalhos durante esse período, sem deixar de ser muito sensível aos problemas reais que as pessoas estavam enfrentando ao meu redor. Então, quando a pandemia começou, quero dizer que foi em março, abril, e durante esse período, eu estava viajando entre Miami e Saint Louis. E Saint Louis existe nas sombras da revolta de Ferguson[60]. Portanto, é uma cidade racialmente muito tensa. E havia movimentos e protestos em massa pelos direitos civis acontecendo em Saint Louis. Mas aqui em Miami, Miami estava lidando com algo muito diferente, que eram as enormes disparidades socioeconômicas. Assim, ao mesmo tempo em que lidava com o que estava acontecendo em Saint Louis, eu também estava produzindo um trabalho, algo que me foi encomendado pelo *Oolite*,

[60] Vanessa refere-se a uma onda de protestos ocorrida na cidade de Ferguson por conta do resultado do julgamento do policial Darren Wilson pelo assassinato do jovem negro Michael Brown em 2014. Mais informações sobre o caso estão disponíveis no *link*:
https://epoca.globo.com/tempo/noticia/2014/11/bferguson-e-ferida-expostab-da-questao-racial-nos-eua.html.

> sobre um filme que também falava da crise habitacional em Miami. Em Saint Louis - e esse foi realmente o gatilho que fez minha carreira explodir - eu estava morando em *Downtown Lofts* em Saint Louis, e era um espaço muito aberto. Era um espaço em que eu podia criar e trabalhar e pelo qual eu era muito, muito grata. Mas também ficava no coração da cidade. Ficava no centro da cidade. Assim, lembro-me perfeitamente de que, em 29 de maio de 2020, milhares de pessoas estavam do lado de fora da minha porta, nas ruas, exigindo justiça. Então, peguei minha câmera e desci correndo as escadas. Mas, embora houvesse pessoas nas ruas, havia também uma presença muito forte... Havia também uma presença muito forte da polícia na cidade. Então, onde eu morava, as janelas tinham cerca de 14 pés de altura. Assim, eu tinha uma vista direta para o Arco de Saint Louis, o Arco do Portal. E eu podia ver a extensão da Washington Avenue, que é uma das principais ruas de Saint Louis. E, até onde a vista alcança, via jovens e idosos de diferentes cores marchando pela Washington Avenue, exigindo justiça após a morte de George Floyd. A primeira fotografia que tirei naquele dia e que chamou a atenção internacional foi a de uma jovem que estava sentada de pernas cruzadas, no meio da rua. E o que as pessoas não veem é que ela estava sentada no chão, de frente para o tráfego que chegava. Assim, esse trabalho foi exibido no *Moca*, em *North Miami*, o *Museu de Arte Moderna Contemporânea*. E está em toda parte. Apareceu na *Vogue*, *New York Times*, *The Guardian*, uma variedade de todos os principais veículos públicos. Mas esse trabalho foi o impulso que realmente atraiu muita atenção. Também publiquei um trabalho chamado *The American Patriot* (O Patriota Americano), que mostra uma mulher negra sentada no capô de um carro com uma bandeira de cabeça para baixo, e a bandeira de cabeça para baixo significa basicamente - sou veterana do exército - que você está em perigo iminente, que sua vida está ameaçada. E ela está segurando essa bandeira enquanto usa uma máscara, certo? Então, você entende que duas coisas estão acontecendo. Você está lidando com um país que está lidando com grave tensão racial e discriminação no meio de uma pandemia global. Porque você vê a máscara, mas vê a cor da pele dessa mulher. Ela é uma mulher negra segurando essa bandeira. Portanto, é uma fotografia muito carregada. E o trabalho continuou a ser exibido em diferentes locais, museus, nacional e internacionalmente. Quando você é um veterano do exército, especificamente, acho que, como negro, você está lutando por um país que não o honra nem o respeita, certo? Portanto, você está arriscando sua vida por ideais em que acredita, em torno da liberdade e da democracia. Mas isso nem sempre se aplica necessariamente a você. Mas isso não é novidade, certo? Então, quando pensamos nos veteranos americanos que voltaram após a Primeira e a Segunda Guerra Mundial e não puderam comprar casas, voltaram da guerra e ainda foram chamados de "*N-word*" (palavra pejorativa para denominar negros) e ainda foram mandados para a parte de trás do ônibus. Isso é de partir o coração, certo? Mas essa é a realidade. E isso definitivamente também moldou meu trabalho (Charlot, 2022)[61].

---

[61] Tradução livre feita pela autora do trecho: "So, the pandemic, I'm sure, like everyone else, took us all by surprise. I'm a mother of a seven year old boy. So I was just living everyday life. And, I began to notice that some shifts were happening in terms of things closing down. Not being able to have access to community in the same way. And so that began to make me rethink how I'm going to engage in my practice, because I'm a photographer and I typically photograph my community and communities around it. So not having people accessible was starting to become a little bit different. And then, at the same time, one of the largest civil rights movements in our lifetime happened in 2020, in America, after the death of George Floyd. And you had two very big things happening, and it just seemed like everything converged into one. And as an artist specifically as a black artist, there were just a lot of like, feelings around loneliness, around hopelessness. Because seeing like, for example, civil rights movements happening. And I remember being a little girl reading about that and not really thinking that that would be a part of my life. And then seeing it a part of my life and not really knowing how to respond, but knowing that my art would be the manner in which I choose to grapple with that. And then being in the middle of a pandemic, right where there's a lot of... There were also a lot of just socio economic issues impacting the Miami artist community at that time. But in terms of my personal life, I can't say that anything dramatic or crazy was happening, but I knew that I had to begin to rethink how I approach my practice, during this time and how I produced work during this time, while still being very sensitive to the very real issues that people were facing around me. So when the pandemic started, I want to say that was in March, April, and during that time, I was traveling between Miami and, Saint Louis. And Saint Louis exists in the shadows of the Ferguson uprising. So it was a very racially tense city. And, there were mass civil rights movements and protests happening in Saint Louis.

Ela começa descrevendo a experiência de atravessamento da pandemia com uma primeira preocupação relacionada ao cerceamento do movimento e do contato com a comunidade e do impacto direto dessa nova conjuntura em seu trabalho artístico. O isolamento e o medo do ostracismo foram rapidamente substituídos pela urgência em se juntar a uma multidão indignada e o consequente impacto dessa decisão em sua carreira. Da noite para o dia, o receio de não ter um sustento foi substituído pela consciência do privilégio de ter sua arte e sua visão daquele momento histórico reverberando nos principais veículos de comunicação nacionais e internacionais.

Em cada foto, ela descreve uma camada diferente de informação, não somente fruto do que chegou até ela de fora, mas como o resultado do que carrega dentro de si: a experiência como soldado, artista, pesquisadora, mulher negra e tantas outras facetas capazes de expressar diferentes contatos com o que estava acontecendo. A mulher que registrou em *The American Patriot* (O Patriota Americano)[62], por sua atitude, demonstrava também trazer signos atrelados à vida militar. Houve uma relação específica de identificação entre as duas - fotógrafa e

---

But here in Miami, Miami was dealing with something very different, which were huge socioeconomic disparities. And so while dealing with what's happening in Saint Louis, I was also producing work for, something that I was commissioned for by Oolite, about a film talking about the housing crisis in Miami as well. In Saint Louis - And this was really the impetus that really exploded my career - I was living in downtown lofts in Saint Louis, and it was a very open space. It was a space that I was able to create and work in which I was very, very grateful for. But it was also in the heart of the city. It was in downtown. And so I distinctly remember on May 29th, 2020, thousands of people being outside of my door, downstairs in the streets, demanding justice. And so I grabbed my camera and I ran downstairs. But while there were people in the streets, there was also very strong… There was also a very strong police presence in the city as well. Yeah. So, where I lived, the windows were about 14ft tall. And so I had a direct view to the Saint Louis Arch, the Gateway Arch. And I can see the expansiveness of Washington Avenue, which was a major street in Saint Louis. And as far as the eye can see, saw young and old people of different colors marching down Washington Avenue, demanding justice. After George Floyd's death. The first photograph I took that day that garnered international attention was a photograph of a young lady who was sitting Indian style, in the middle of the street. And what people don't see was that she was sitting on the ground facing incoming traffic. And so that work was on display at Moca in North Miami, the modern Museum of Contemporary Arts. And it's been everywhere. It's been in Vogue, New York Times, The Guardian, just an array of all the major public outlets. But that work was the impetus that really garnered a lot of attention. And so I also had work that was published called The American Patriot that shows a black woman sitting on the hood of a car with an upside down flag and the upside down flag basically means - I'm an Army veteran - so it means that you are in imminent danger, like your life is in threat. And so she's holding this flag while wearing a mask. Right? So then you understand that two things are happening. You're dealing with a country that is dealing with severe racial tension and discrimination in the middle of a global pandemic. Because you see the mask, but you can also see the color of this woman's skin. She's a black woman holding this flag. So it's a very loaded photograph. And the work just continued to go to different outlets, museums, nationally and internationally. When you're an Army veteran specifically, I think, as a black person, you're fighting for a country that doesn't really honor or respect you. Right? And so you're putting your life on the line for ideals that you believe in, around freedom, around democracy. But that doesn't always necessarily apply to you. But that's not new. Right? So when you think about the American veterans that came back after World War one and two and not being able to purchase houses and coming back from war and still being called the N-word and still being told to get in the back of the bus like it's heartbreaking. Right? But that's the reality. And that's definitely shaped my work as well."

[62] Esta e outras fotografias de Vanessa Charlot sobre as manifestações estão disponíveis no *link*: https://www.vanessacharlot.com/#/fire-next-time/.

retratada - por conta da experiência em comum. Ambas são mulheres negras e veteranas do exército estadunidense.

Ao aprofundar a reflexão sobre tal experiência, Vanessa usa as palavras liberdade e democracia pelas quais luta e nas quais acredita. Porém, completa seu raciocínio, com a consciência da exclusão quando chega a hora de usufruir dos benefícios desse sistema. Retomamos a discussão da crise da democracia liberal, intensificada na pandemia, não somente por ficar mais evidente a marginalização de alguns grupos, mas também pela reação da sociedade. Como descrito por ela, a voz de Floyd chegou até uma multidão de "jovens e idosos de diferentes cores", através das telas.

As histórias contadas por Vanessa com suas fotografias correspondem a uma memória do momento histórico, ressignificado por pessoas comuns, questionadoras das estruturas de poder. A filósofa e ativista Angela Davis descreve o valor político dessas manifestações para evidenciar a força de resistência da sociedade civil:

> Acho que é importante pensar de forma mais abrangente sobre o significado da política. Os milhões de pessoas que saíram às ruas após o linchamento de George Floyd constituíram uma força muito mais poderosa do que qualquer partido político. E se houver um novo momento de tentativa de reconhecer o racismo estrutural que ocorreu como resultado dessas manifestações, eu diria que essas pessoas são os motores da história. Não se trata de quem foi ou é o presidente (Davis, 2022)[63].

Vanessa narra o atravessamento da morte de Floyd somada aos "problemas socioeconômicos que afetavam a comunidade de artistas de Miami naquela época" com "sentimentos de solidão, de desesperança" (Charlot, 2022). Porém, essa mesma conjuntura abriu caminho para a artista alavancar sua vida profissional e expressar diferentes discursos, além de ressignificar a memória do silenciamento, como uma oportunidade de protagonismo de outras falas, ouvidas em diferentes lugares do mundo e que reverberaram em novas relações de aproximação com o tempo presente.

Além das fotografias das manifestações e do documentário *Final Notice* (2021), a realizadora comenta mais dois trabalhos produzidos na mesma época:

> Tive a oportunidade de fotografar a coleção Aria para a Gucci, para a qual fui levada de avião para a Itália para fazer fotos para eles. E esta experiência foi incrível. Como você sabe, a Gucci é uma marca de alta costura, e tive a oportunidade de fotografar os bastidores da passarela. Havia um nível de luxo lá, e foi interessante a justaposição

[63] Tradução livre feita pela autora do seguinte trecho: "I think it's important to think more capaciously about the meaning of politics. The millions of people who poured on to the streets in the aftermath of George Floyd's lynching constituted a force that was so much more powerful than any political party. And if there is a new moment of trying to recognise structural racism that occurred as a result of those demonstrations, then I would say those people are the motors of history. It's not about who the president was or is."

> com o fato de que Roma estava fechada, certo? Portanto, as ruas estavam vazias e você não vê pessoas do lado de fora dessa forma. Mas, ainda assim, naquele pequeno mundo, eles criaram uma experiência opulenta e muito luxuosa. E eu também sabia que essa também era uma experiência de privilégio, certo? Porque havia muitos artistas que não estavam trabalhando na época. Então, foi incrível viajar para a Europa e produzir esse trabalho. Outro trabalho que criei foi o *Pieces of Him* (Pedaços dele), centrado em meu filho, e eu o fotografei no ano seguinte, 2021, e achei que era importante fotografá-lo porque eu estava... Eu me peguei pensando em quando ele se tornará uma ameaça? Então, agora ele está com sete anos de idade. Ele é supercurioso. Gosta de dinossauros, ninjas e dragões e é uma criança. Mas eu entendo que, talvez, em mais ou menos oito anos, ele não será mais visto como um garotinho precioso que só quer brincar. Agora, ele pode ser rotulado como coisas que, devido à mídia, apenas devido às nossas percepções que colocamos nos jovens negros, pensando na morte de George Floyd, mas também pensando na morte de Tamir Rice, que tinha 12 anos, ou Mike Brown, que tinha 18, ou Trayvon Martin, que era um jovem adolescente. São tantos, ou Emmett Till, que tinha 11 anos de idade, certo? Então, estamos em nosso quintal e meu filho é um garoto que gosta muito de estar ao ar livre, pois passou a juventude vivendo no Haiti e no Sudeste Asiático. Portanto, ele gosta de tomar banho ao ar livre e fazer todas essas coisas. Então, ele tem uma mangueira de jardim e está tomando banho do lado de fora, e é um momento tão precioso. É também um momento muito íntimo, que estou tendo com meu filho. Estamos brincando na água, dando banho nele e todas essas coisas, e foi muito bonito. E, como mãe, no momento de doce serenidade e ternura, também senti pavor e medo de que o que eu veria daqui a oito anos, o resto do mundo provavelmente veria como uma ameaça. Então, comecei a pensar, bem, como manter partes dele puras e inocentes e como garantir que, independentemente do que o resto do mundo esteja dizendo, ele tem que tentar não internalizar isso. Portanto, não se trata de como as pessoas o denominam, mas como ele responde a isso (Charlot, 2022) [64] .

A mesma artista que fala sobre a consciência da exclusão também descreve uma experiência de privilégio, inserida em um seleto grupo capaz de ocupar as ruas de Roma em plena pandemia com um desfile de moda. Porém, essa oportunidade não alcançou uma grande

---

[64] Tradução livre feita pela autora do seguinte trecho: “I was afforded the opportunity to shoot the Aria collection for Gucci, where they flew me into Italy to make photographs for them. And that experience was an amazing one. As you know, Gucci is high fashion, and I was given the opportunity to shoot behind the scenes to shoot the runway. There was a level of luxury there, and it was interesting in the juxtaposition to the fact that Rome was on lockdown. Right? So the streets were empty and you don't see people outside that way. But yet in this little world, they have created this, like, opulence, very luxurious experience. And I also knew that, that was also an experience of privilege. Right? Because there were a lot of artists that were not working at the time. So, to travel to Europe and produce that work was amazing. And then another body of work that I created was Pieces of Him, which centered on my son, and I photographed him the following year, 2021, and the reason why I felt that it was important to photograph him was because I was. I found myself thinking about when will he become a threat? So right now he's seven years old. He's super curious. He likes dinosaurs and ninjas and dragons and like, he's a kid. But I understand that maybe in about eight years, he's no longer going to be looked at this precious little boy that just wants to play. Now, he may be labeled as things that, due to media, just due to our perceptions that we place on young black men and thinking about the death of George Floyd, but also thinking about the death of Tamir Rice, was 12 years old, or Mike Brown, was 18, or Trayvon Martin, was a young teenager. Like, there's so many or Emmett Till that was 11 years old, right. And so we're in our yard and, and, my son is very much an outdoors kind of kid because he spent his younger years living in Haiti and in Southeast Asia. So he likes bathing outside and doing all those things. And so he has a garden hose and he's bathing outside, and it's such a precious moment. It's also such an intimate moment that you're just having with your kid. And, you know, you're playing in the water and you're bathing him and all of those things, and it was just so beautiful. And as a mother, I, in the moment of sweet serenity and tenderness, I also felt dread and fear that what I see in about eight years, the rest of the world will probably see as something that is menacing. And so I began to think about, well, how do I keep pieces of him pure and innocent, and how do I make sure that irrespective of what the rest of the world is saying, like, you have to try not to internalize that. So it's not what people call you, it's what's your response?”.

quantidade de profissionais das artes sem trabalho no mesmo período. Charlot, como mulher negra e artista, salienta ter representado uma exceção com seu sucesso.

Porém além da inserção no mercado criativo, ela relata a preocupação com o filho, que um dia será um homem negro em uma sociedade que mata homens negros. Essa outra camada narrativa reverbera em seu trabalho autoral em uma situação de intimidade, desfrutando da maternidade e, ao mesmo tempo, sendo atravessada pelo medo. Seu objetivo é não deixar esse processo de subjetivação, o qual retrata seu filho como uma ameaça para os 'outros', ser a única referência da criança e determinar como ele se vê, "ele tem que tentar não internalizar isso". Para alcançar esse propósito, ela registra a memória de um momento de inocência para o futuro.

Portanto, a consciência do mundo ao redor e das forças de poder presentes nele apresenta-se como fator importante para a construção da *voz ativa*, mas é apenas um primeiro passo, que auxilia o sujeito a ressignificar a realidade, a parte mais importante do processo. Vanessa Charlot descreve, através de sua experiência, como uma crise também oferece oportunidades para repensarmos nossas narrativas e relações com o tempo e o espaço ao redor.

George Floyd foi um marco desse período. Tantos homens negros foram vítimas de violência antes dele, mas a conjuntura do isolamento e da pandemia, além do registro em vídeo de sua morte propagado pelas telas de todo o mundo, propiciaram uma oportunidade de reflexão sobre a democracia e o papel político de cada indivíduo. Segundo Foucault, ser cidadão corresponde ao entendimento de que:

> Viver em sociedade é, de qualquer maneira, viver de modo que seja possível a alguns agirem sobre a ação dos outros. Uma sociedade "sem relações de poder" só pode ser uma abstração. O que, diga-se de passagem, torna ainda mais necessária, do ponto de vista político, a análise daquilo que elas são em dada sociedade, de sua formação histórica, daquilo que as torna sólidas ou frágeis, das condições que são necessárias para transformar umas, abolir as outras. Pois, dizer que não pode existir sociedade sem relação de poder não quer dizer nem que aquelas que são dadas são necessárias, nem que de qualquer modo o "poder" constitua, no centro das sociedades, uma fatalidade incontornável; mas que a análise, a elaboração, a retornada da questão das relações de poder, e do "agonismo" entre relações de poder e intransitividade da liberdade, é uma tarefa política incessante; e que é exatamente esta a tarefa política inerente a toda existência social (Foucault, 2009, p. 245-246).

A voz de Floyd reverberou também em São Paulo, nos filmes de *Curta em casa* (2020), não a dele sozinho, mas de homens negros como ele, vítimas da violência policial. A crise de representatividade, de falta de proteção e de silenciamento conecta os dois territórios dos

projetos aqui estudados. No curta-metragem *Pipa* (2020)[65], assim como em *Raya* (2020), esse objeto lúdico voador tão representativo das periferias brasileiras é usado como um símbolo de inocência de corpos negros, presente também nas fotografias do filho de Vanessa.

Pipa (2020), dirigido por Juliana Jesus, para a iniciativa do Instituto Criar, fala sobre tantos jovens assassinados por policiais nas "quebradas". Todos com o mesmo apelido do objeto que marca a infância dos meninos dessas comunidades. Além da ideia de pureza, há uma tentativa de representar o futuro através dessas crianças, protagonistas das obras.

O trabalho de Juliana é definido por ela como uma ficção poética e apresenta, com uma voz feminina em *off*, a história de *Pipa*, contada pela narradora, uma amiga de infância do rapaz assassinado. Ela descreve uma relação de afeto ao falar dessa pessoa cuja voz não pode mais ser ouvida. Ao final da narrativa ficcional, começa a segunda parte do filme, com características documentais. Nela, diferentes pessoas olham para a câmera e citam os nomes de outros homens negros assassinados, denominados como amigos, filhos, primos… todos falam de uma relação de proximidade. Com a quebra da quarta parede, o espectador passa a ser encarado pelas personagens, como se elas estivessem conversando com a pessoa do outro lado da tela.

Voltando para a entrevista com Vanessa Charlot, seguimos um pouco mais a fundo no tema, e ela complementa:

> Então, em primeiro lugar, quando você pensa em privilégio, é algo muito fluido, certo? Portanto, quando olhamos para o cenário americano, podemos facilmente dizer que é um privilégio do homem branco. Quando você entra em outro espaço, pode dizer privilégio socioeconômico, certo? Então, ser uma artista, ser uma artista negra nessa época e ter tempo e espaço para produzir trabalhos, é um privilégio do qual estou ciente de que há muitas pessoas, não apenas negras, mas mulheres que não conseguem produzir o trabalho porque têm outras responsabilidades. É verdade. E apenas honrar e respeitar isso. Outra coisa, também, é que quando você tem esse tipo de consciência, é importante verificar seus preconceitos e suas ideias preconcebidas sobre alguém. Assim, muitas vezes, nos Estados Unidos, ouvimos uma história única e monolítica sobre o imigrante. Assim, o imigrante chega aqui. Talvez você veja o imigrante como faxineiro. Talvez o veja trabalhando no supermercado, mas não sabe que ele foi um profissional em seu país. Você não o conhece. Você não sabe. Assim, você tem estas ideias. E até que você tenha curiosidade sobre quem eles são, sobre a história de suas vidas, sobre o que os fez vir para cá, você não é capaz de realmente questionar: por que você pensa da maneira que pensa? Por que esta é a narrativa? E como você pode começar a desmantelar esta narrativa que se baseia em falsas realidades ou falsas verdades? (Charlot, 2022)[66].

---

[65] O curta-metragem está disponível no *link*: https://www.youtube.com/watch?v=7a1QPL5T_28&list=PLnsUw8GK5dnsxiT3Dp3qAJDySH-O9XVSh&index=32

[66] Tradução livre feita pela autora do trecho: "So, first of all, when you think about a privilege, it's a very fluid thing, right? So when you're looking at the American landscape, you can easily say white male privilege. When you enter another space, you can say socioeconomic privilege. Right? And so to be an artist, to be a black woman artist during this time and have the time and space to produce work, it is a privilege that I'm very aware of that there are many people, not just black people, but women that are unable to produce the work because they have

É interessante notar que Charlot fala sobre duas temáticas centrais em seu trabalho, a violência contra homens negros e a situação precária do imigrante. Tais questões também são tratadas em alguns dos curtas-metragens de *Curta em Casa* (2020). Os pais de Charlot são migrantes e ela consegue entender algumas questões culturais desse fator de marginalidade de muitas pessoas nessa situação, mas não todas, já que, hoje, ela vive uma experiência muito diferente dos indivíduos retratados no filme *Final Notice* (2021). Há algo muito significativo sobre a posição de privilégio que ela ocupa em relação aos especialistas da comunidade retratados.

> Então, eu entendi que estávamos partindo de duas realidades muito diferentes. As nossas famílias, ambas, são de trabalhadores, certo? Mas nos encontrávamos em dois extremos muito diferentes do espectro. E o que tornou tudo ainda mais interessante é que, pelos padrões normais ou sociais, eu não deveria estar nessa posição, como negra, e eles não deveriam estar na posição deles, certo? Mas nos encontramos em uma situação em que eu, meu pai é um empreendedor imobiliário, minha mãe é enfermeira, minha família é proprietária de imóveis. Isso faz parte dos negócios da família. No entanto, quando estou interagindo com alguém que está lidando com a crise imobiliária, esta habitação faz parte do negócio da família e isso é conflitante. Porque ao invés de olhar para estatísticas e números, gerentes de propriedades, quanto… Tanto faz. Agora estou conversando com uma família real que está lidando com isso e foi uma conversa muito séria. Porque eu poderia facilmente argumentar que, bem, sabe ..., minha família não se envolve nessas práticas, mas a ideia é que somos proprietários de imóveis e que as pessoas alugam de nós. Isso os coloca, às vezes, em uma posição vulnerável. Mas também desmantela, por exemplo, ideias socioeconômicas e raciais sobre poder, especialmente durante a pandemia. E sei que minha situação é muito particular. Não é o caso de todo mundo. Mas eu tinha plena consciência desta dinâmica de poder (Charlot, 2022).

A cineasta aponta diferentes interseccionalidades presentes na produção dessa narrativa e que atravessam a relação dela com as personagens do filme. Vanessa é negra e retrata um casal de pessoas brancas em situação de vulnerabilidade. Tendo em vista os padrões sociais, há uma inversão de posição nessa experiência. Além disso, a família da cineasta é proprietária de imóveis, ou seja, ela tem uma visão muito mais próxima de quem, no filme, é retratado como um opressor. Ao realizar o trabalho, ela tem contato com outra perspectiva da dinâmica de poder, com complexidades específicas. Os atores mudam, mas a relação de opressão segue

---

other responsibilities. Right? And just honoring that and respecting that. The other thing, too, is that when you have that kind of awareness, it's important to check your biases and check your preconceived ideas that you have of someone. Right? So, oftentimes in America, you hear a very monolithic single story about the immigrant. And so the immigrant comes here. You may see the immigrant as a janitor. You may see them working at the grocery store, but you don't know that they were a professional in their country. You don't know them. You don't. And so you have these ideas. And until you're curious about who they are, about their life story, about what made them come here, you're not able to really question, why do you think the way you think? Why is that the narrative? And how can you begin to dismantle this narrative that is based on false realities or false truths?"

princípios semelhantes de sistematização, os quais Vanessa consegue identificar por sua experiência, consciência e sensibilidade. Há, no relato da cineasta, algo muito discutido nesta tese: a capacidade de ter empatia pelo 'outro', uma pessoa que é diferente dela.

1.3.2. A intensificação das migrações

Além da morte de George Floyd e da violência contra homens negros, a raiva e a intolerância contra estrangeiros também foi muito citada nas entrevistas coletadas. Diferentes comunidades de migrantes fazem parte da história de Miami, como haitianos, cubanos e tantos outros latino-americanos, constantemente mencionados nas pautas políticas locais, através de um processo de subjetivação opressor baseado no preconceito, como descrito por Vanessa Charlot. As narrativas, em sua maioria, culpabilizam essas pessoas pelos problemas econômicos, políticos e sociais intensificados durante a pandemia.

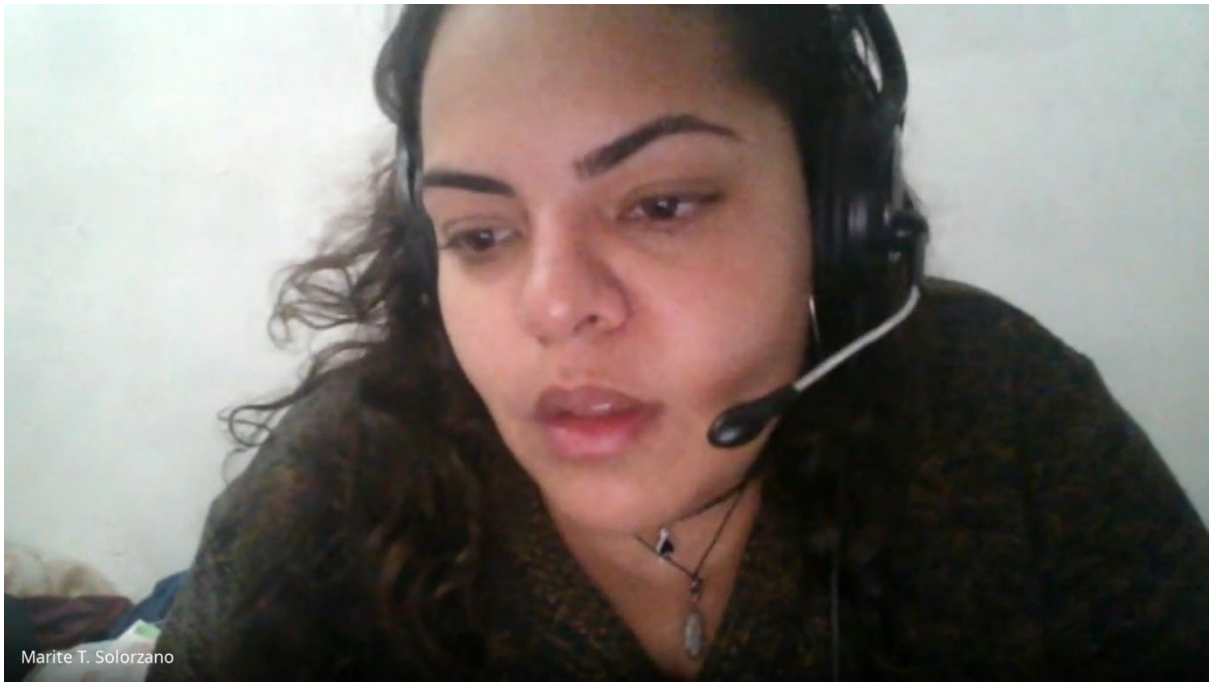
Anos antes, o artista Ai Wei Wei retratou, no documentário *Human Flow* (2017)[67], o universo de algumas das "mais de 65 milhões de pessoas em todo o mundo que foram forçadas a deixar suas casas para escapar da fome, das mudanças climáticas e da guerra, no maior deslocamento humano desde a Segunda Guerra Mundial"[68]. A situação só se agravou. Em um levantamento feito pelas Nações Unidas em 2021, foi constatado o número de 281 milhões de migrantes internacionais, 3,6 % da população global. "O aumento ocorreu apesar do impacto dramático da pandemia sobre a migração" (Nações Unidas, 2021). Problemas políticos e econômicos impulsionaram o deslocamento.

O mesmo relatório diz que o Brasil foi o quinto país que mais recebeu venezuelanos no período. Maria Teresa Torres Solorzano (Marite), realizadora do filme *Cantinho* (2020), de *Curta em Casa* (2020), mostra um pouco de seu cotidiano como migrante venezuelana, que mora em São Paulo. Quando a pandemia começou, a realizadora audiovisual vendeu sua câmera e comprou uma bicicleta para ganhar dinheiro fazendo entregas.

Figura 09 - PRINT entrevista Marite

[67] Mais informações sobre o filme estão disponíveis no *link*: http://www.humanflow.com/

[68] Tradução livre feita pela autora do seguinte trecho: "Over 65 million people around the world have been forced from their homes to escape famine, climate change and war in the greatest human displacement since World War II".



Fonte: arquivo pessoal Anna Lucchese

Uma das questões comentadas por ela é o fato de ter começado esse serviço como colaboradora de empresas grandes de aplicativo de entrega, mas, depois de algum tempo, conheceu um coletivo de mulheres e pessoas LGBTQIAPN+ entregadoras, chamado *Señoritas Courier*[69], e com ele, conseguiu ter melhores condições de trabalho. As ciclistas também passaram a dar aulas de mecânica de bicicleta, através de uma parceria com o Sesc (Serviço Social do Comércio)[70]. Além disso, a realizadora, junto com outra amiga do coletivo, desenvolveram um guia de passeios históricos pelo centro de São Paulo intitulado Ruas, rios, estátuas - invisibilidades urbanas[71]. Ou seja, a união com outras mulheres nesse coletivo e a bicicleta auxiliaram Marite a apropriar-se do espaço urbano de forma inventiva, fomentando conhecimento histórico para outras pessoas. Tudo isso aconteceu em meio a pandemia, quando a artista se viu sem trabalho e precisou buscar uma forma para sobreviver.

Seu curta-metragem mistura documentário e animação em *stopmotion*, e quando eu perguntei o motivo da mistura dos dois formatos, ela respondeu:

> Então, aí vai o rolê, que foi assim, eu sempre estou pensando em animação e *stopmotion* porque é a coisa que eu mais gosto. Vai assim, tipo, eu estava fazendo e não estava gostando como estava ficando, inclusive, uma parte eu gostava e outra

[69] Mais informações sobre o coletivo estão disponíveis no *link*: https://senhoritascc.com.br/.
[70] Mais informações sobre o Sesc estão disponíveis no *link*: https://www.sesc.com.br/institucional/o-sesc/sesc/.
[71] O passeio faz parte de um programa da *Secretaria Municipal de Cultura e Economia Criativa* com programação disponível no *link*:
https://capital.sp.gov.br/web/cultura/w/patrimonio_historico/jornada_do_patrimonio/roteiros_memoria_2024

> não. Mas foi porque não tinha todo o material que eu normalmente tinha para fazer, sabe? Não estava direto com a minha câmera. Estava sem luz. Não tinha espaço, eu estava morando num quarto super pequeno. Sei lá, nem sei como era a medição desse quarto naquele momento. Era muito pequeno. Tipo, era uma república estudantil, tinham várias estudantes, inclusive, dentro da casa. Então, meu quarto era super pequeno, não tinha muito espaço, também não tinha muito material. Aí, eu comecei a fazer aquele boneco que era tipo na representação do que eu estava sentindo, um boneco que se sentia atrapalhado (preso) no lugar, né? Mas, tendo algum tipo de misticismo também, né? Enfim, a coisa é que eu não estava gostando como estava ficando e, aí, eu queria mostrar. Foi assim como… pensei: "e se eles conseguirem olhar todo esforço que eu estou fazendo para fazer essa bagunça aqui?" E aí, eu pensei: "Por que não? Por que não mostrar primeiro isso?" Tipo, o que significa para eu fazer isso aqui, entre dias e dias, saindo para fazer meu corre de trabalho e voltar para dar um fotograma a mais nesse *stopmotion*. Então, aí, eu misturei isso, tipo, o cansaço que eu sentia os diferentes dias que foram para eu fazer e que tipo de truqueragem tive que fazer para poder montar esse *stopmotion*. E isso foi… por isso que se misturou entre documentário e essa pequena animação (Solorzano, 2023).

Marite foi ressignificando sua realidade, lidando com as dificuldades e se apropriando de outras formas de expressão durante a pandemia. Ela continuava enfrentando desafios como uma migrante em busca de melhores condições de vida em um novo país e como uma trabalhadora da linha de frente durante a quarentena, sem o privilégio de poder ficar em casa, protegida. Porém, começou a expressar o atravessamento dessa experiência em sua arte, com uma postura questionadora, provocando uma reflexão crítica no espectador. Ela queria mostrar o esforço para fazer um *stopmotion* no meio de todas as dificuldades vividas. Por essa razão, ela agregou o registro documental à sua animação.

Seguimos conversando sobre os conhecimentos adquiridos por ela durante esse período. Sua curiosidade a impulsionou a conhecer melhor São Paulo, seus rios, suas estátuas e ruas. A busca por melhores condições de trabalho a conectou ao coletivo de mulheres. E, quando perguntei se ela lembrava de algo mais, respondeu:

> Ah, a *bike* mesmo. A *bike* é um conhecimento só, assim. É aprender mais sobre ela, o que significa estar bem nela e como você conhecer seu corpo no trânsito, né? Em vários sentidos, tipo, seu corpo, se você é uma pessoa tipo… eu sou uma mulher, então, aí, meu corpo já tem uma visão diferente no trânsito. Se eu estou na *bike*, eu vou escutar vários tipos de xingamento que têm a ver com um sexismo e um patriarcado, algo que está incipiente e dentro da cidade. Aí você aprende como lidar com isso e também aprende a se salvar disso. Tipo, eu tento me empoderar da rua porque eu tenho tanto direito como um carro para ir, mas, se eu também sinto que estou em uma situação de vulnerabilidade dentro do trânsito, eu entro em uma calçada e já, né? Então, esse conhecimento tem muito que ver comigo mesma e como eu me desenrolo nas coisas. Tipo, eu acho que esse conhecimento que você fala é mais sobre eu mesma como pessoa imigrante e mulher, né? Pobre, né? Porque obviamente eu não sou rica, nem herdeira. Queria, mas não sou. É aí, tipo, ter o conhecimento destas coisas e como você se empodera com isso (Solorzano, 2023).

O autoconhecimento adquirido com a bicicleta e descrito por Marite englobam uma consciência sobre o mundo ao redor, como ele interage com ela e a sua resposta diante de tudo isso. Quando descreve em mais detalhes sua experiência no trânsito, lembro da fala de Vanessa sobre privilégio e preconceito, na qual dá o exemplo de um imigrante em Miami, que exerce um ofício, muitas vezes, diferente de sua profissão em seu país de origem. Charlot ressalta a importância de ter curiosidade pelo 'outro' antes de julgá-lo e defini-lo por uma situação.

Pergunto à cineasta venezuelana se havia algo em específico que ela queria abordar com seu trabalho artístico durante a pandemia, e ela responde:

> Ah, a coisa da entrega. Tipo, eu estava na rua o dia todo fazendo entrega e o que eu mais conversava era sobre isso, sobre o que é o trabalho de luxo. O trabalho e luxo é o que as pessoas veem como um serviço, não porque elas não podem fazer por elas mesmas, mas porque não querem fazer ou não têm tempo para fazer isso. Isso aí tá dentro o entregador ou a faxineira. Aí, você não tem tempo para limpar o seu banheiro e você contrata uma pessoa para que limpe seu banheiro. Tudo bem, tudo certo. Mas, aí, muitas pessoas não pagam o valor certo, pensando assim: "Ah, ela não estudou como eu e, aí, ela está limpando banheiro porque ela não estudou." ou "Essa pessoa está fazendo entrega porque não teve outra opção." Esse tipo de conversação era o que mais tive dentro da pandemia e, inclusive, ainda. Mas, nesse momento, muito mais, porque, muitas vezes, eu me vi fazendo entrega, sei lá, de livros supercaros de fotógrafos, assim, importantes. Um livro assim de grosso, pesadíssimo, e o valor era, assim, como quinhentos reais e eu fiz, sei lá, cinco entregas disso em algum lugar pelo Brooklin. E, aí, eu estive subindo várias pirambeiras, na chuva e pensava: "Gente, o que eu estou fazendo da minha vida? Estou entregando esse tipo de mercancia para pessoas em prédios superchiques que provavelmente nem vão olhar o livro. Vão deixar na mesinha de centro da sua casa. E eu estou me lascando aqui." Porque minha bike estava zuada, seguia chovendo, enfim. E aí, esse tipo de pensamento que você está fazendo um trabalho superforçado que normalmente não está bem pago, inclusive, fazendo entrega com Señoritas, porque não olham para você como um ser humano. Olham para você como aquela pessoa que me fez entrega. Esse entregador ou essa entregadora é só uma pessoa a mais. E não é assim mesmo. Tipo, eu lembro uma vez, que eu estava na chuva também, porque é sempre assim, nos momentos mais zuados, que você começa a refletir sobre essas situações. Um ônibus, o driver começou a me gritar assim como: "Sai da rua e tal. Você está atrapalhando." E eu, tipo: "Mano, você acha que eu estou aqui porque eu quero? Eu estou trabalhando também." E ele: "Então, procura uma coisa… estuda!" Ele me falou assim: "Estuda para que você consiga algo melhor." Eu ficava pensando: "Gente, que horror esse cara ficar me falando isso, porque ele não sabe nada de mim. Ele não tem a menor ideia por onde… o que eu fiz e o que eu não fiz em minha vida, para ele me gritar assim, só porque, para ele, eu estava atrapalhando" (Solorzano, 2023).

1.3.3. O declínio da empatia

A intensificação dos desafios enfrentados por grupos marginalizados presentes, por exemplo, nos debates sobre a violência contra homens negros e nas dificuldades socioeconômicas enfrentadas por imigrantes, descritas por essas artistas, culminam na questão da falta de empatia com o 'outro'. Como descreve Sherry Turkle, pesquisadora do *MIT,* citada

anteriormente, o contexto da pandemia e a intensificação do contato mediado por telas criam uma barreira ainda maior para o cultivo dessa capacidade:

> Durante toda a minha carreira, estudei o que acontece quando o virtual invade os momentos mais privados de nossas vidas. Ter telas sempre ligadas e sempre ao alcance pode ser conveniente, mas também é um ataque à nossa capacidade de realmente levar em consideração outra pessoa. É um ataque à nossa empatia. Antes das quarentenas e dos bloqueios, eu sabia - todos nós sabíamos - que nossos telefones ofereciam muitas maneiras de nos conectarmos, mas inibiam laços profundos de amor e amizade. Estávamos sempre distraídos e pensando em nossa próxima mensagem de texto ou ligação. Quando nos escondíamos atrás das telas durante as conversas, sentíamo-nos menos vulneráveis. Isso poderia parecer uma vantagem, mas tinha seu preço: a vulnerabilidade é o primeiro passo para a intimidade. Então, veio a pandemia. De repente, as telas que nos fechavam para as conexões mais significativas eram a única maneira de nos abrirmos uns para os outros. Eu havia dito uma vez que estávamos "sozinhos juntos". Agora estávamos realmente "juntos sozinhos"[72] (Turkle, 2021).

No início da minha reflexão sobre a crise que se aprofunda até o momento da pandemia, aponto a desinformação e as disputas narrativas como elementos utilizados em um processo de subjetivação criado para oprimir e excluir pessoas e aprofundar a desigualdade social. Mas também destaco a importância da consciência das forças de poder ao redor e a apropriação inventiva de ferramentas disponíveis como um caminho para a elaboração da resistência contra tal opressão. Marite descreve o entendimento de um julgamento externo baseado em uma ignorância e uma visão superficial sobre quem ela é. Ademais fala sobre o preconceito proveniente de pessoas que se julgam em posição superior à dela. Já Turkle analisa a falta do convívio presencial como um fator a mais para agravar a dificuldade para um indivíduo sentir empatia por outro e ser capaz de nutrir "laços profundos de amor e amizade" (Turkle, 2021).

A sensação de controle conquistada através das interações digitais, protegidas pela distância e pela capacidade de desconexão a qualquer momento, também pode vir acompanhada de um sentimento de solidão e ausência. Tal dinâmica cria uma barreira para a resolução de problemas e para o fortalecimento de redes de apoio. Por conseguinte, ela precisa ser ressignificada.

---

[72] Tradução livre feita pela autora do trecho: "All my career, I've studied what happens when the virtual encroaches on the most private moments of our lives. Having screens always on and always-on-us may be convenient, but it's also an assault on our ability to truly take in another person. It is an assault on our empathy. Before quarantines and lock downs, I knew - we all knew - that our phones offered so many ways to connect but inhibited deep bonds of love and friendship. We were always distracted and thinking about our next text or call. When we hid behind screens during conversations, we felt less vulnerable. That could feel like a plus, but it had its price: vulnerability is the first step towards intimacy. Then, the pandemic. Suddenly, the screens that had closed us down to the most meaningful connections were the only way we could open up to each other. I had once said we were 'alone together.' Now we were truly 'together alone.'"

A seguir, descrevo como os problemas sociais se aprofundam nas relações mediadas por telas para fornecer dados de conscientização sobre o tema da tese. Em seguida, na subseção posterior, passo para a elaboração de caminhos possíveis, que apontam formas de apropriação de recursos disponíveis para ressignificar o contato com o entorno e criar alternativas de resistência aos processos de subjetificação opressores e excludentes.

1.4. A crise na comunicação

No início de 2020, o documentário *Dilema das Redes* (2020) foi exibido pela primeira vez no *Sundance Film Festival*[73] e, em setembro do mesmo ano, passou a integrar a grade de programação do *streaming Netflix*.[74]A obra foi produzida nos Estados Unidos antes da disseminação do coronavírus, mas chegou ao grande público no início do isolamento.

O filme "ajuda a explicar a propagação sem precedentes de discursos de ódio e de falsas informações compartilhadas em comunidades"[75] (Augustine; Xavier, 2021), analisa um estudo crítico apresentado em uma conferência internacional sobre *Mídia, Cultura e Sociedade*, em 2021.

A primeira questão que destaco, antes de falar sobre o conteúdo dessa produção audiovisual, é o fato de ela ter sido exibida em uma plataforma de *streaming* com mais de 230 milhões de assinantes no mundo[76], um público heterogêneo, com diferentes opiniões e visões de mundo. Ou seja, se pensarmos na questão da distribuição, não estamos falando sobre um conteúdo de pouco alcance, feito, a princípio, por e para uma pequena comunidade, como os projetos estudados nesta tese.

Essa audiência teve contato com informações fornecidas por ex-empregados de empresas de comunicação como *Google*, *Facebook* e *Twitter*, que explicam no filme como as redes sociais mediam e influenciam a forma como seus usuários se relacionam com o mundo e uns com os outros. Eles destacam o fato da *internet*, uma promessa para a democratização, que iria oferecer a possibilidade de dar voz e conhecimento para sujeitos marginalizados, ter se tornado um espaço para a proliferação de polarização, mentiras e conflitos.

---

[73] Mais informações sobre o *Sundance Film Festival* estão disponíveis em: https://festival.sundance.org/.

[74] Mais detalhes sobre o documentário O Dilema das Redes podem ser encontrados no *site* oficial do filme disponível no *link*: https://www.thesocialdilemma.com/the-film/.

[75] Tradução livre feita pela autora do seguinte trecho: "helps explain the unprecedented spread of hate speech and communal falsehood".

[76] A informação referente ao número de assinantes foi fornecida pela própria empresa em 19 de janeiro de 2023 e está disponível no *link*: https://ir.netflix.net/investor-news-and-events/financial-releases/press-release-details/2023/Netflix-Releases-Fourth-Quarter-2022-Financial-Results/default.aspx.

O mesmo estudo citado anteriormente apresenta críticas com relação ao filme por criar uma visão parcial dos fatos e acrescenta, por exemplo, contra-argumentos fornecidos pelo *Facebook*, com relação ao conteúdo, que apontam nuances na política da empresa e destacam esforços mais recentes para lidar com os pontos negativos mencionados pela produção audiovisual[77].

Outra questão levantada sobre o filme é o fato de ele não mencionar caminhos para lidar com os problemas propagados pelos meios digitais que abrangem, por exemplo, a vigilância, a extração de informações, o estímulo à adicção, a manipulação e a propagação da polarização política, das notícias falsas, dos discursos de ódio e de ameaças à democracia. Em nenhum momento, são citados mecanismos para impedir o mau uso das redes ou são apontadas estratégias para um comportamento mais consciente e menos danoso por parte dos usuários.

Em vista disso, é possível afirmar que o filme evidencia apenas o lado ruim da experiência midiatizada para uma audiência que está vivendo uma pandemia com muitos desafios, dentre eles, a necessidade de se adaptar a um convívio social mediado por telas, algo que a narrativa aconselha a evitar. Mesmo que o documentário tenha sido feito antes do início da quarentena, a decisão sobre a sua circulação para uma audiência com medo, insegura e sem muitas informações sobre o que estava acontecendo e o que estava por vir, é uma ação que despertou em mim um questionamento semelhante ao levantado por Mychelle quando disse que não basta apenas fazer um documentário, sem uma preocupação sobre qual relação essa narrativa estabelecerá com o espectador.

Outro documentário também disponível na plataforma da Netflix, *Privacidade Hackeada* (2019), investiga a empresa *Cambridge Analytica* e como ela *hackeou* dados pessoais de contas do *Facebook* para mapear indivíduos mais suscetíveis à persuasão e influenciá-los a votarem, por exemplo, no *Brexit* e em Donald Trump.

O acesso aos dados aconteceu através de um aplicativo de teste psicológico disponível na rede social. Ao realizar o *quiz*, o usuário fornecia informações sobre si e seus contatos. Em seguida, conteúdos personalizados eram direcionados para esses sujeitos na forma de *blogs*, artigos, vídeos e anúncios, para criar gatilhos emocionais e fazer com que eles acreditassem em determinado imaginário, que apresentava um mundo coerente com a visão do candidato no qual estavam sendo manipulados a votar.

---

[77] No dia 7 de janeiro de 2025, a empresa *Meta*, da qual o *Facebook* faz parte, anunciou o fim de seu programa de checagem de fatos, mudando novamente sua postura com relação aos problemas estudados por esta pesquisa. Mais informações estão disponíveis no *link*:
https://www.nbcnews.com/tech/social-media/meta-ends-fact-checking-program-community-notes-x-rcna186468.

Essa complexa estratégia envolveu o uso de tecnologia comunicacional e conhecimento sobre o comportamento humano e foi aplicada pela *Cambridge Analytica* para obter resultados eficazes referentes à decisão das eleições políticas. O fato despertou um alerta sobre como o avanço no campo da comunicação pode representar uma ameaça ao sistema democrático, ao distorcer a percepção de cidadãos e levá-los a tomar decisões que não representam uma escolha idônea.

Privacidade Hackeada (2019) é construído através de uma personagem principal, Brittany Kaiser, ex-Diretora de Desenvolvimento de Negócios da *Cambridge Analytica* e quem relata como a empresa atuou nas campanhas políticas, detalhando a estratégia de negócios e a produção de conteúdo no referendo do *Brexit* em 2016 e na eleição de Trump em 2017.

O documentário começa com a jovem em um evento chamado *Burning Man*[78], realizado todos os anos no deserto, em Nevada, nos Estados Unidos, e conhecido por ser um experimento de comunidade e de contracultura, marcado pelo uso de arte e tecnologia. As imagens são acompanhadas pelo áudio de uma pergunta feita à Brittany durante um inquérito sobre a *Cambridge Analytica*. Ela é questionada sobre sua trajetória profissional que começa como estagiária na campanha do ex-presidente estadunidense Barack Obama e passa para o trabalho com uma organização que, já na pergunta, é associada a "companhias nada agradáveis". O interrogador quer saber se essa mudança de empregador não a incomoda? A construção da frase como um todo é marcada por um juízo de valores e uma descrição simplista e única dos elementos envolvidos. Essa sequência traz mais informações sobre como uma pessoa é julgada antes de ser ouvida, do que sobre a biografia da jovem em si.

Em outro momento do documentário, a personagem diz que quer falar sobre seu trabalho ligado aos direitos humanos, quando fez campanhas para Barack Obama, Anistia Internacional e Nações Unidas, no qual não conseguia ver os resultados do que estava fazendo, diferente do que oferecia a empresa que influenciou a vitória de Trump. Além dessa justificativa, em outro momento da narrativa, relata não ter obtido ganhos financeiros nos outros trabalhos. Tal questão exerceu maior importância após a crise financeira de 2007-2008, na qual sua família passou por dificuldades econômicas que se agravaram a ponto de perderem a casa onde moravam. Naquele momento, ela diz ter aceitado o emprego na *Cambridge Analytica*.

Brittany passou a se vestir e a falar como uma conservadora e chegou a se filiar à associação nacional de rifles "para saber como essas pessoas pensavam" (Privacidade

[78] Mais informações sobre o evento estão disponíveis em: https://burningman.org/.

Hackeada, 2019). A justificativa dela é o fato de os estadunidenses estarem tão polarizados que não conseguem se entender nem trabalhar juntos. Logo, nada é resolvido. Por fim, tanto ela como outros envolvidos com a empresa ressaltam a empolgação com a possibilidade de trabalhar em um ambiente de grande inovação. Inclusive, a campanha de Obama é citada como um dos primeiros exemplos bem-sucedidos do uso de dados e comunicação digital na disputa política, o que criou uma oportunidade de mercado.

Outra personagem do filme, a jornalista Carole Cadwalladr, do veículo de imprensa *The Guardian*, também descreve o mesmo sentimento de empolgação transformado, posteriormente, em obsessão, como fator impulsionador de seu trabalho de investigação, o qual culminou em sua descoberta do uso indevido de dados pela *Cambridge Analytica* com a ajuda do *Facebook*.

As trajetórias de Brittany e Carole foram movidas por sentimentos humanos e o filme ressalta essa questão ao mesmo tempo em que explica o processo de construção das *Fake News* baseado no entendimento e na análise das emoções e em seu poder de mobilização.

Nos primeiros minutos de *Privacidade Hackeada* (2019), a narrativa apresenta um espaço educativo, uma sala de aula em que o professor discute com os alunos como os algoritmos funcionam para nos convencer a comprar um produto.

A partir dessa introdução em um ambiente de letramento digital, a *internet* é questionada por sua promessa de um mundo conectado, no qual as pessoas poderiam compartilhar suas experiências e se sentir menos sozinhas. A voz em *off* continua e diz que estávamos apaixonados demais pelo presente da conectividade livre para lermos os termos e condições de utilização. Assim, demos aos compradores de dados acesso direto aos nossos impulsos emocionais e os efeitos de uma realidade filtrada por sentimentos foi sentido nas eleições de 2016.

Em seguida, as seguintes perguntas são lançadas: “Como o sonho do mundo conectado nos dividiu? E quem está nos alimentando com medo? E como?” (Privacidade Hackeada, 2019).

1.4.1. O medo e a perda de confiança

Mais do que a empolgação, o medo, como já mencionado, é um sentimento muito valioso em momentos de crise para as empresas de mineração de dados. Onde há pavor, há a necessidade de se buscar um culpado e, consequentemente, a tendência a apoiar quem subjulgue o bode expiatório. Não é à toa que, durante a campanha presidencial de 2016 nos

Estados Unidos, a oponente de Trump, Hillary Clinton, era chamada de *crooked*, ou seja, desonesta, com os dois "os" escritos no formato de uma algema.

É interessante notar que a *Cambridge Analytica* também exerce o papel de culpada pelo problema das *fake news* e vira, como mencionado no filme, um vilão de James Bond. De forma responsável, a narrativa destaca que o ocorrido não é sobre uma companhia, mas sobre um problema mais profundo, que não termina com o fechamento da empresa.

Para fazer uma ponte com o contexto brasileiro e expandir a reflexão, trago outro exemplo de produção a respeito do mesmo tema. Em um episódio do podcast Rádio Novelo, intitulado *Narradores Não Confiáveis* (2023), a jornalista Carol Pires fala sobre uma conversa que teve com um profissional de comunicação que cria e difunde *fake news* e atua em campanhas políticas no Brasil.

Assim como Brittany, ele descreve uma trajetória de mudança ideológica, iniciada em uma família de militantes políticos de esquerda. Estudou direito na faculdade, mas logo começou a trabalhar com redes sociais. Ainda acrescenta ter começado sua carreira sem muita perspectiva e propósito em paralelo com um problema de adicção em drogas. Esse combo fez com que, em determinado momento, decidisse se matar. Não levou a resolução a cabo, preferiu virar uma liderança política e, posteriormente, dedicar-se ao negócio das *fake news*. Todas essas informações sobre a vida pessoal da fonte trazem camadas de reflexão sobre o comportamento humano e sobre nossas escolhas em momentos de crise.

Após apresentar seu entrevistado, Carol explica como ele se insere no mercado. No contexto eleitoral, um político contrata um marqueteiro para pensar a comunicação de sua campanha. Mas, ele pode ter uma equipe oficial e, outro grupo de profissionais, encarregados de tirar votos do adversário usando notícias falsas. O processo começa da seguinte forma: primeiro, eles identificam os confusos que clicam na notícia-isca. Depois do clique, começam a bombardear o eleitor-alvo com outras matérias semelhantes. O objetivo é causar incômodo, mal estar, tensão e fazer o candidato opositor perder a credibilidade. Além disso, eles analisam as características do eleitor, identificam um medo atrelado a certa pauta e focam nisso. Distorcem o fato e colocam enunciados polêmicos. O que choca, gera discussão e engajamento. Consequentemente, as redes sociais impulsionam.

Outra estratégia é o uso da tecnologia para *hackear* grupos de *whatsapp* e infiltrar robôs. Ele explica como funciona. Os robôs criam três personagens: uma mulher que flerta com quem está no grupo, um homem agressivo e outro moderado. Depois de um tempo, a mulher manda uma notícia falsa e é atacada pelo primeiro homem de forma violenta. O moderado e aqueles com quem ela estava flertando a defendem. Assim, começa uma briga e a maioria fica do lado

dela. Por consequência, a notícia passa com a impressão de ser verdadeira, já que os homens do grupo criaram um laço com o robô-mulher.

Ao refletir sobre uma possível solução para o problema, jornalista e entrevistado destacam a importância do letramento digital e político da população. É preciso acompanhar o que o político faz durante todo o mandato, não o que ele fala, mas o que ele faz. Para isso, é necessário saber onde buscar as informações e como verificá-las. A *internet* hoje possibilita maior acesso a mais fontes de pesquisa, mas, como o título do episódio do *podcast* alerta, nem sempre são dados confiáveis.

A confiança é uma questão fundamental para entender a disseminação das informações falsas. O foco saiu das narrativas para os narradores. Se uma história chega até nós por um grupo com o qual nos identificamos ou temos algum laço, há uma crença, na qual os valores que nos unem sejam levados em consideração e respeitados. Se, por outro lado, alguém com quem discordamos traz uma informação, partimos da dúvida ou nem sequer nos permitimos a escuta. Esse é o caminho percorrido pela intolerância, como mencionado por Mychelle Bentley: "Já ouvi falar sobre pessoas que viram meu documentário e acharam que eu era a pior pessoa do mundo" (Bentley, 2022).

Como questiona Brittany, as pessoas não conseguem mais trabalhar juntas na resolução de problemas e para o bem comum, logo, nada é resolvido. Uma sociedade democrática em que a discussão com base em diferentes pontos de vista proporciona uma reflexão mais plural sobre fatores positivos e negativos de certa situação é substituída por bolhas ditatoriais que não conversam entre si e vivem em função da defesa de suas verdades imutáveis. A disputa eleitoral está cada vez mais parecida com um jogo de futebol em que cada grupo ou indivíduo tem um político de estimação e o que está em jogo mais do que a governança e a cidadania é a competição e a luta pela vitória.

Em vista disso, é preciso produzir e difundir narrativas que instiguem conversas entre pessoas com pensamentos e vivências distintas. Essa é uma das missões do grupo de pesquisa *Civic Paths* ao aplicar o conceito de *imaginação cívica* em projetos práticos.

> O vínculo entre teoria e prática é parte integrante de nosso processo. Acreditamos que a democracia funciona melhor quando podemos reunir diversas perspectivas, incentivando as pessoas a compartilharem suas memórias, sonhos e esperanças umas com as outras. Essas perspectivas diversificadas fornecem a base social para a vida cívica, especialmente quando combinadas com o apoio para que as pessoas encontrem sua voz e falem sobre suas diferenças (Jenkins; Peters-Lazaro; Shresthova, 2020, p. 26)[79].

[79] Tradução livre feita pela autora do seguinte trecho: "The link between theory and practice is an integral part of our process. We believe that democracy works best when we can bring together diverse perspectives, encouraging

1.5. Caminhos possíveis em meio à crise

A ação cívica é essencial para a construção de estratégias para enfrentar o medo e a perda de confiança nos meios de comunicação e no Estado. Porém, "para que as pessoas encontrem sua voz" (Jenkins; Peters-Lazaro; Shresthova, 2020, p. 26), é preciso a colaboração e a reflexão conjuntas de diferentes atores, entre sociedade civil, organizações, artistas e pesquisadores para reivindicar condições que possibilitem o desenvolvimento de reflexão crítica, a troca de experiências e a produção de conhecimento coletivo em "espaços públicos, incluindo cidades e recursos, mas também […] a mídia, as plataformas de comunicação e as narrativas" (Cizek; Uricchio, 2022, p. 44).

1.5.1. A estratégia colaborativa

Augustine e Xavier, no artigo sobre *Dilema das Redes* (2020), destacam algumas ações propostas pelas próprias empresas de tecnologia e comunicação para lidar com os problemas apresentados pelo filme:

1) Autorregulação e regulação parental, no caso de crianças;

2) Regulação pelo governo;

3) Regulação pelas empresas de comunicação e tecnologia;

4) Educação midiática.

A regulação é uma pauta de extrema importância, mas não é o foco desta pesquisa. Dentre as quatro possibilidades citadas, destaco o papel da educação midiática por trazer ferramentas para a construção de protagonismo e autonomia do sujeito com relação às mídias sociais, tendo em vista a apropriação da tecnologia para a elaboração de saberes e estratégias de ressignificação da experiência, em diálogo com a abordagem aqui apresentada.

Em 2023, participei como ouvinte do Encontro Internacional de Educação Midiática[80], organizado pelo Instituto Palavra Aberta[81], no qual levantei algumas informações para refletir sobre estratégias de conscientização e ressignificação da experiência mediada por telas, tendo

people to share their memories, dreams, and hopes with each other. Such diverse perspectives provide the social foundation for civic life, especially when coupled with supports for people to find their voice and talk across their differences".

[80] O Encontro Internacional de Educação Midiática foi transmitido pelo *YouTube* e encontra-se disponível no *link*: https://www.youtube.com/watch?v=1NfB4yQCLPw

[81] Mais informações sobre o instituto estão disponíveis no *link*: https://www.palavraaberta.org.br/

em vista o maior envolvimento das empresas de comunicação e tecnologia nos problemas propagados no meio digital.

No debate intitulado A Sociedade Civil: como as organizações da sociedade civil em várias partes do mundo atuam pela educação midiática? *Cases*, desafios e oportunidades, Michelle Ciulla Lipkin, diretora da *National Association for Media Literacy Education*[82], associação nacional dos Estados Unidos dedicada à educação midiática, fundada em 1997, detalha o trabalho de formação de sujeitos com o objetivo de habilitá-los a interagir com o ambiente digital como pensadores críticos, comunicadores eficientes e cidadãos ativos no mundo.

Ela brinca ao dizer que, antes de 2016, ninguém retornava suas ligações e a atuação da associação restringia-se ao ambiente educativo e acadêmico, mas, depois desse ano, ela tornou-se uma pessoa muito popular. A data coincide, como vimos no documentário *Privacidade Hackeada* (2019), com a eleição de Donald Trump à presidência dos Estados Unidos e a popularização do termo *fake news*, atrelado a campanha dele (Allcott; Gentzkow, 2017). Também marca a data da eleição de pós-verdade como a palavra do ano pelo Dicionário de Oxford[83].

Houve uma crise que apontou para a urgência e a necessidade de letramento digital da população e, apesar da dificuldade para colocar tal processo educacional em prática e em larga escala, Michelle aponta como caminho a busca por uma estratégia colaborativa.

Após a fala dela, Felipe Gouvea, da área de inovação e *marketing* do *YouTube*, apresenta, no mesmo evento, um exemplo de como essa colaboração pode ser exercida por empresas de comunicação e tecnologia. Ele descreve o programa Aperte o *pause*, em que a plataforma de vídeos da qual é funcionário estimula seus usuários a pensarem e avaliarem o que é real e ameaçador em um conteúdo digital e como devem reagir a isso.

Para desenvolver esse programa, foram criados produtos audiovisuais, como uma animação de 15 segundos que mostra uma pessoa que se altera ao ver um determinado vídeo, mas ela pausa a reprodução e, em seguida, é alertada pela seguinte frase: “Epa, antes de se deixar levar pelas emoções, aperte o pause.”[84]

O *YouTube* contou com a parceria da *National Association for Media Literacy Education* e, com eles, elaborou um currículo com o objetivo de advertir seus usuários sobre a

[82] Mais informações sobre a associação estão disponíveis no *link*: https://namle.org/
[83] Mais informações sobre a escolha estão disponíveis no *link*: https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/
[84] Os vídeos desenvolvidos para o programa Aperte o pause estão disponíveis no *link*: https://www.youtube.com/playlist?list=PL4SOO4mxq3nurqzul4BTvnEmKz0FLFfDs

necessidade de detectar desinformação, avaliar a credibilidade de conteúdos e ter responsabilidade ao compartilhar dados.

Felipe explica que o principal desafio foi criar uma produção audiovisual que agregasse informação, educação e engajamento em um curto espaço de tempo. Com essa iniciativa, além de conscientizar seus usuários, a empresa oferece caminhos possíveis e opções de enfrentamento do problema. Ele também destaca a importância da parceria com a *National Association for Media Literacy Education* para desenvolver esse trabalho.

"A democracia demanda participação para funcionar"[85] (Peters-Lazaro; Shresthova, 2020) e parcerias como a descrita por Felipe são essenciais para entendermos a complexidade do momento presente. A troca de conhecimento entre a associação, a plataforma de vídeos e os usuários para construir uma relação mais consciente com as narrativas criadas para manipular as emoções fortalece a sociedade e fornece condições para um segundo passo, no qual o indivíduo é munido de ferramentas para reformular sua existência, a partir de histórias de resistência.

1.5.2. As trocas entre diferentes culturas

A ideia de unir cooperação, educação e engajamento também fez parte de outro projeto com o qual tive contato, um trabalho desenvolvido pelo professor Ali Habashi, da Universidade de Miami, baseado em uma estratégia criada por ele durante a pandemia para seguir com as aulas de cinema na universidade. Ele explicou, em um e-mail (ANEXO A), como encontrou maneiras criativas de expandir os limites do ensino de audiovisual, ao enxergar as restrições do isolamento como oportunidades de inovação e de possibilidades inspiradoras para manter os alunos engajados no processo educacional, tanto do ponto de vista conceitual como técnico.

Ele relata que, durante o primeiro semestre de 2020, quando a Universidade de Miami estava operando totalmente *online* e os alunos não tinham acesso aos equipamentos de produção cinematográfica, ele iniciou um debate sobre o uso de dispositivos móveis em projetos cinematográficos.

> A chave para avançar parecia não ser o equipamento, mas envolver os alunos no processo de reflexão sobre o impacto que a COVID-19 teve nas suas vidas e em sua ligação com os outros, ou seja, uma oportunidade de ouro para estimular um

[85] Tradução livre feita pela autora do seguinte trecho: "Democracy requires participation to function".

> sentimento global de empatia como ponto de partida para a produção cinematográfica (Habashi, 2023)[86].

A reflexão resultou em quase 50 curtas-metragens, concebidos nas três aulas de produção que ministrou no semestre. Todos os vídeos foram feitos usando apenas o celular, sendo, posteriormente, exibidos no primeiro Festival de Curtas-Metragens de Resposta Rápida ao COVID-19[87], organizado pelo docente.

A universidade possui muitos estudantes internacionais e, como a maioria deles estava estudando remotamente, os filmes foram realizados na China, França, Espanha e diversas partes dos Estados Unidos.

Quando perguntei se algo em específico havia chamado a atenção dele nas narrativas individuais, o professor respondeu que os trabalhos das alunas revelaram uma capacidade muito grande de apropriação dos meios técnicos e de expressão artística por elas, algo que não haviam demonstrado com tanto vigor anteriormente, com os equipamentos mais tradicionais de filmagem e com os colegas. O professor Ali acredita que o uso do celular como ferramenta de produção possibilitou uma libertação criativa para as mulheres da classe.

Os resultados colhidos acima me fizeram refletir sobre a questão de gênero, e assim pensei em algumas possibilidades de opressão para essas mulheres. O convívio com colegas homens pode ser um fator de inibição para o desenvolvimento mais ativo de suas vozes ou o receio de operar equipamentos profissionais de vídeo. Não conversei com as alunas, mas foi interessante o professor ter notado a libertação expressiva delas em um ambiente de solitude, onde puderam experimentar processos criativos com celulares para contar histórias pessoais.

O próprio ambiente doméstico é um espaço de invisibilidade por estar associado ao universo feminino, como analisa Tara Pixley no artigo *Reframing the homescape: documenting domesticity during photography's COVID turn* (Pixley, 2021).

> A teoria feminista há muito tempo chama a nossa atenção para a recusa heteropatriarcal do trabalho doméstico como um trabalho digno de apreciação e compensação (mesmo quando essas mesmas forças hegemônicas buscavam treinar e manter a conexão entre feminilidade e domesticidade). Assim como a sociedade em geral historicamente invalidou o trabalho realizado dentro de casa, o fotojornalismo invalidou implicitamente os projetos visuais que documentavam questões locais,

---

[86] Tradução livre feita pela autora do seguinte trecho: "The key to moving forward seemed to be, not the equipment, but engaging the students in the process of reflecting on the impact that Covid-19 had on their personal lives in connection with others, i.e. a golden opportunity to develop a global sense of empathy as a starting point for filmmaking."

[87] Mais detalhes sobre o *Online International Film Festival in Response to COVID-19 Pandemic* estão disponíveis no *link*:
https://com.miami.edu/2020/05/08/cinematic-arts-develops-online-international-film-festival-in-response-to-covid-19-pandemic/

> optando por recompensar/idealizar imagens capturadas em lugares distantes e definir as histórias mais importantes como "lá fora". Quando a COVID-19 se espalhou pelas nações, fechando espaços comunitários e proibindo reclusões forçadas ou voluntárias, muitos fotógrafos profissionais também ficaram confinados em suas casas, isolados do material visual do espaço público. À medida que uma pandemia global deslocou o olhar internacional das ruas vazias para os espaços domésticos movimentados, os fotojornalistas foram limitados por fronteiras e portas fechadas, seus olhares foram forçados a observar o que agora era mais acessível - as próprias casas (Pixley, 2021, p. 106).

Além do espaço doméstico, o trabalho de cuidado, também associado majoritariamente às mulheres, ganhou mais destaque nos meios de comunicação com o registro do cotidiano dos profissionais da saúde na linha de frente. Abordei tal questão ao conversar com as cineastas Ana e Helena Petta, diretoras do documentário *Quando Falta o Ar* (2021). O filme não faz parte dos projetos aqui estudados, mas foi interessante entrevistá-las porque a narrativa retrata o trabalho do SUS (Sistema Único de Saúde) no Brasil durante a pandemia. As documentaristas destacam que começaram a perceber a grande presença feminina em todos os setores da saúde no decorrer das gravações e essa questão é evidenciada no documentário.

Voltando à experiência do professor Ali na Universidade de Miami, como docente, a atuação dele baseia-se em abordagens pedagógicas internacionais, como COIL (*Collaborative Online International Learning*) e GNL (*Globally Networked Learning*), as quais ele aplica em seu trabalho com parcerias estratégicas com instituições educacionais de outros países, incluindo México, Chile, Argentina, Equador e China. Para o docente, os ambientes virtuais de aprendizagem e as oportunidades internacionais de trabalho em equipe contribuem para aprimorar as competências interculturais de seus alunos.

> O objetivo central do meu trabalho neste espaço tem sido abraçar as possibilidades altamente escaláveis, acessíveis e econômicas das tecnologias de comunicação digital para facilitar interações inovadoras e substanciais entre estudantes de duas ou mais universidades localizadas em diferentes regiões do mundo (Habashi, 2023)[88].

Antes da pandemia, a Universidade de Miami tinha uma grande quantidade de estudantes chineses e, no início do segundo semestre de 2020, muitos alunos do professor Ali retornaram para a China. Naquela altura, o país asiático tinha afrouxado as restrições da quarentena e as pessoas tinham relativamente mais liberdade para se movimentar pelas suas ruas do que nos Estados Unidos.

---

[88] Tradução livre feita pela autora do seguinte trecho: "The central goal of my work in this space has been to embrace the highly scalable, accessible, and cost-effective possibilities of digital communication technologies to facilitate innovative and substantive student-to-student interactions among two or more universities located in different regions of the world".

Com essa conjuntura em mente, Ali decidiu colocar em prática um projeto em colaboração com a Universidade de Fudan, na China, para realizar o curta-metragem *Shu* (2020)[89], orientado por ele via *Zoom*. Por conta desse intercâmbio, o roteiro do filme teve de ser traduzido para o mandarim e adaptado para ser sensível à cultura chinesa. As conversas entre estudantes chineses e estadunidenses sobre contrastes culturais se estenderam também para as áreas de direção de arte, produção de locação e fotografia[90]. Foram desenvolvidas aulas em conjunto com docentes das universidades de Miami e Fudan, os quais trouxeram referências cinematográficas dos dois países baseadas nos trabalhos dos cineastas King Hu e Terrence Malick[91].

Para realizar as gravações do curta, o professor em Miami e seus alunos na China descobriram uma maneira de conectar um transmissor sem fio de uma câmera profissional a um dispositivo móvel que exibia as imagens pela plataforma de videoconferência *Zoom*[92]. Assim, os alunos em Miami puderam ver em tempo real tudo o que a câmera de produção profissional na China estava registrando. Essa estrutura permitiu que uma equipe de alunos nos Estados Unidos trabalhasse em tempo real com estudantes em Xangai.

Após o resultado bem-sucedido da colaboração, as universidades decidiram realizar o filme de longa-metragem *Correspondence* (2022) usando o mesmo processo. Devido à escala desse segundo projeto, além de docente, Ali passou a desempenhar a função de produtor executivo do filme para arrecadar recursos suficientes para viabilizar a produção audiovisual. O filme conseguiu ser finalizado e estreou em Miami em abril de 2022.

Esse é um exemplo que ilustra como a experiência mediada por telas pode trazer descobertas e soluções criativas para construir pontes de diálogo e contato para além da pandemia.

Se por um lado, discursos de ódio e violência contra asiáticos se intensificaram durante a crise sanitária pelas redes sociais e pelos noticiários (Han; Riddell; Piquero, 2023), o projeto audiovisual desenvolvido pelo professor Ali demonstra como é possível pensar em outras formas narrativas e de contato, tendo como princípio a empatia e a sensibilidade entre grupos e culturas diferentes entre si.

---

[89] O trailer do curta-metragem SHU está disponível no *link*: https://vimeo.com/490884976.
[90] Vídeo com imagens do processo de produção do curta-metragem está disponível no *link*: https://vimeo.com/485424259.
[91] Material em vídeo das classes criadas em conjunto está disponível no *link*: https://vimeo.com/485425519.
[92] Mais informações sobre o uso da plataforma ZOOM no projeto estão disponíveis no *link*: https://explore.zoom.us/en/customer_stories/university-of-miami.

Ao repensarmos a comunicação mediada por telas como uma ferramenta para solucionar problemas e fortalecer laços comunitários, ao invés de apenas enxergar perigos e caminhos sem saída, podemos começar um processo de apropriação e reinvenção. As possibilidades são inúmeras e refletir sobre abordagens inovadoras e seus efeitos sociais é fundamental para a construção de conhecimento coletivo para o futuro. O professor Ali viu, no isolamento, a oportunidade de criar narrativas e relações baseadas na troca entre duas culturas diferentes, a estadunidense e a chinesa e, com seu experimento, estimulou empatia, colaboração e o contato de alunos com referências distintas entre si.

1.5.3. O protagonismo do indivíduo

Uma investigação a respeito da correlação entre comunicação empática, governança participativa e bem-estar da comunidade durante crises como a pandemia de COVID-19 (Sharma *et al.*, 2023) analisa a importância de entender, sensibilizar-se e importar-se com o 'outro' e levar em consideração diferentes perspectivas ao pensarmos na comunicação como ferramenta essencial para o enfrentamento de situações de ruptura, vulnerabilidade e incerteza em que as pessoas não sabem como agir e são tomadas pelo medo.

A análise foi feita a partir de referencial teórico e de entrevistas com líderes do mercado de trabalho em quatro países (Índia, Nigéria, México e Reino Unido) com foco nas mensagens transmitidas por esses profissionais através do uso de redes sociais. O estudo, entre outras questões, destaca o papel das pessoas como cidadãos em uma democracia participativa na qual suas vozes são relevantes no processo de tomada de decisões coletivas. A consciência fortalece o protagonismo de diferentes sujeitos que, ao compartilharem suas experiências pessoais e confiarem ao outro o papel de escuta e acolhimento, passam a fazer parte de um processo cívico.

> Durante a pandemia, as abordagens empáticas utilizadas na comunicação foram capazes de reduzir o pânico e criar possíveis soluções. (...) a comunicação empática motivou indivíduos a simpatizarem uns com os outros e a assumirem mais sinceramente suas responsabilidades cívicas durante a crise. Além disso, sugerimos que a escuta empática é fundamental, considerando a natureza complexa de qualquer crise e o seu impacto em diferentes comunidades (Sharma *et al.*, 2023, p. 7119).

Imaginar possibilidades de colaboração à distância foi um dos grandes desafios da pandemia. Por outro lado, o tempo e o espaço do isolamento também propiciaram a expansão de narrativas e contatos anteriormente limitados pela falta de oportunidade para imaginar.

Quando Donna Haraway escreveu *A Cyborg Manifesto: Science, technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* (Haraway, 1985), ela trouxe uma reflexão sobre o impacto da tecnologia nas relações sociais através da figura de um ser meio humano e meio máquina, em que a ficção parte de uma crítica social. Ela propõe que, em um novo contexto, facilitado pelo avanço tecnológico, uma conjuntura de expansão e ruptura tornam possível a construção de uma nova identidade. Assim, a máquina torna-se a extensão de um corpo em mutação.

Se trouxermos a metáfora do ciborgue para o ambiente da pandemia, é possível pensar nas telas e no isolamento como facilitadores para um processo de novas apropriações de ferramentas de inovação pelo sujeito, em um contexto no qual a imaginação exerce papel fundamental na busca por conhecimento e ressignificação.

Mas também é importante ficar atento às armadilhas desse contato. Em seu livro *Reclaiming Conversation: the power of talk in a digital age* (2015), Sherry Turkle explica que, cada vez mais, encontros presenciais são substituídos ou interrompidos por mensagens de texto em celulares, fragmentando as interações com o mundo e as pessoas ao redor. Momentos de convivência familiar importantes para o desenvolvimento de uma criança vão ficando mais raros, causando um impacto, não somente nas relações pessoais, como na vida em sociedade.

A interação digital torna-se um mecanismo de fuga com o qual é possível evitar conversas difíceis e o esforço necessário para construir relações íntimas. A urgência para responder a um e-mail passa a ser uma desculpa para burlar o trabalho muitas vezes tedioso da escuta e da presença atenta de pais e tutores. Essa distração tem consequências e Turkle chama a atenção para a nossa responsabilidade diante dos desafios contemporâneos.

> Se as crianças não aprenderem a ouvir, a se defender e a negociar com os outros nas salas de aula ou no jantar em família, quando aprenderão a dar e receber, o que é necessário para bons relacionamentos ou, mais além, para o debate dos cidadãos em uma democracia?[93] (Turkle, 2015, p. 14).

Para lidar com o que está acontecendo, é preciso uma posição de protagonismo. Não se pode simplesmente sucumbir às oportunidades de distração oferecidas pelas telas, é preciso assumir as rédeas de nossa relação com nossos celulares e com o que existe para além deles. Como estratégia, a pesquisadora sugere a prática de conversas presenciais e sem celulares por

[93] Tradução livre feita pela autora do seguinte trecho: “If children don't learn how to listen, to stand up for themselves and negotiate with others in classrooms or at family dinner, when will they learn the give-and-take that is necessary for good relationships or, for that matter, for the debate of citizens in a democracy?”;

perto. Primeiro, consigo mesmo, em solitude. Depois, com seu entorno íntimo: família, amigos e parceiros amorosos. E, por último, no convívio com o 'outro', em sociedade. Ela explica:

> Enquanto eu vivia o processo de luto pela minha mãe, comecei a aprender a apreciar minha companhia. Entendi também que somente se você for capaz de fazer isso é que poderá realmente ouvir os outros, ao invés de transformar o que eles estão dizendo naquilo que você precisa ouvir. É na solitude que nasce a capacidade de empatia[94] (Turkle, 2021).

Assim, a pandemia, para quem soube aproveitar, trouxe a oportunidade das conversas consigo, em solitude no isolamento, e dos saberes que acompanham essa prática, assim como a escuta de diferentes narrativas de um mesmo momento, como uma tentativa de colocar-se no lugar do outro, para entender suas atitudes e os estímulos que os movem.

A partir dessa compreensão do potencial do sujeito como protagonista do tempo em que vive, cuja história pode ressignificar a memória e apresentar possibilidades para o futuro, elaboro o meu conceito de *voz ativa* baseado em uma ação de apropriação do presente pelo indivíduo através da produção de sentido e subjetividades materializados em narrativas e em relações mediadas por telas.

No contexto da pandemia, a crise possibilitou um distanciamento das pessoas do dia a dia delas e do papel que ocupam, libertando-as de uma trajetória fixa, determinada pelo entorno. Por essa razão, o momento histórico apresentou-se como um terreno fértil para a experimentação voltada para a resolução de problemas e produção de saberes. Após uma ruptura como a causada pela crise sanitária, é possível olhar desafios anteriores com outros olhos, imbuídos da lente do distanciamento e, com eles, reivindicar espaços perdidos de compreensão, semelhantes ao processo descrito por Sherry Turkle ao reconectar laços familiares rompidos através da ressignificação da memória.

A ideia de uma democracia participativa e da ação cívica reverberam em práticas que implicam o engajamento dos cidadãos na vida pública. Indivíduos que se conectam com suas comunidades para alcançar objetivos comuns, tendo em vista que "histórias sempre foram veículos para pessoas transmitirem sabedoria compartilhada, questionarem ações atuais e

---

[94] Tradução livre feita pela autora do seguinte trecho: "As I mourned my mother, I began to learn the pleasure of my own company. I learned too, that only if you are able to do that can you really listen to others rather than turning what they are saying into what you need to hear. It's in solitude that the capacity for empathy is born." Disponível em: https://time.com/5946966/sherry-turkle-pandemic-lessons/.

direcionarem a atenção para desejos comuns" (Jenkins; Peters-Lazaro; Shresthova, 2020, p. 3)[95].

1.5.4. A preservação da memória de sujeitos marginalizados e comunidades invisibilizadas

Um um exemplo de projeto criado de acordo com os preceitos de *civic imagination* é o jogo educacional de realidade alternativa *Tracking Ida*[96], inspirado no trabalho realizado pela jornalista investigativa Ida B. Wells na década de 1890 (Yang, 2020, p. 100-108). A contribuição dessa profissional foi utilizada por reformistas nos Estados Unidos durante esse período histórico, sem que ela tivesse recebido os devidos créditos por isso, marginalizando e apagando sua atuação como agente transformador.

O jogo utiliza fragmentos reais de jornais da época com a cobertura dos fatos feita por negros e brancos. As manchetes polarizadas e os adjetivos depreciativos mostram aos alunos a importância de uma leitura crítica e a necessidade de letramento midiático para entender a realidade. O jogo foi utilizado como material didático na *King Drew High School* em Los Angeles como atividade alternativa aos livros de história escritos a partir de uma perspectiva branca, na qual escravos são descritos como trabalhadores que emigraram para os Estados Unidos.

Na dinâmica oferecida, uma personagem ficcional investiga casos atuais de violência policial atrelada à morte de homens negros. Ela descobre um baú antigo com artefatos de Ida e com informações sobre as táticas investigativas usadas pela jornalista. Os jogadores têm como tarefa final gravar entrevistas com pessoas em suas comunidades que se tornaram ativistas do tema abordado a partir das próprias histórias, da produção artística, do serviço social ou outra forma de atuação. Em grupos, eles vão construindo uma ponte entre passado e presente e tornam-se agentes de preservação das *vozes ativas* ao seu redor.

Um dos alunos fala sobre o impacto da experiência com o jogo:

> Quando você lê apenas sobre as pessoas brancas idosas que fizeram os Estados Unidos, isso se torna entediante, mas [quando] você sai e ouve em sua comunidade [aqueles] que estão realmente ajudando os outros a se tornarem pessoas melhores, isso o inspira a se tornar uma pessoa melhor (Yang, 2020, p. 107) [97].

---

[95] Tradução livre feita pela autora do seguinte trecho: "stories have always been vehicles for people to pass shared wisdom, question current actions, and direct attention to shared desires".

[96] Mais informações sobre o jogo estão disponíveis no *link*: http://trackingida.com/.

[97] Tradução livre feita pela autora do seguinte trecho: "When you're just reading about old white people who made America - it gets boring, but [when] you go out and listen in your community [to those] who are actually helping others to become better people, it inspires you to become a better person".

Ao ler sobre experimentos como esse, pude entender melhor como é possível articular a escuta de histórias para gerar conversas, cujas diferentes perspectivas não trazem um caminho com o intuito de chegar à verdade, mas estimulam camadas de reinvenção e coexistência entre conflitos e contradições históricas.

Outra referência importante para conceituar esta pesquisa foi a atuação do professor da Universidade de Miami, Sanjeev Chatterjee, com sua organização *Media for change*[98], cujo trabalho venho acompanhando como observadora, participando de reuniões organizadas por ele com diferentes pessoas, agentes em suas comunidades, desenvolvendo projetos de documentários, festivais de cinema, aplicativos, plataformas de engajamento, entre outras iniciativas de uso de mídia e tecnologia com o objetivo de promover transformação social.

Apesar de observar o impacto dessas narrativas em seu entorno, retomo minha proposta de foco na preservação e na ressignificação do presente através da *voz ativa* de sujeitos marginalizados em comunidades invisibilizadas como fonte de conhecimento coletivo para entender o momento histórico, independente da mudança provocada por esse processo. Portanto, esta pesquisa visa destacar essas vozes e atribuir importância a elas e ao grupo ao qual representam. A mudança está no olhar sobre a experiência, possibilitando, através da *voz ativa*, a troca de diferentes perspectivas a respeito do vivido.

Como analisa Foucault (2009), sempre haverá relações de poder em uma vida em sociedade, mas, nem sempre temos acesso aos relatos de resistência de um tempo e estrutura social. O foco na reelaboração da existência pelo sujeito vai de encontro com o que o filósofo francês descreve sobre o conceito de cuidado de si (Foucault, 2006). São práticas no sentido da construção de uma liberdade no modo de ser em relação ao papel exercido em certo ambiente.

Assim, este estudo analisa como as pessoas se apropriaram de diferentes formas do momento de crise da pandemia e como a reinvenção é materializada em um processo discursivo e de produção de sentido.

Ademais, tendo em vista que os projetos de *Pass the mic: we will tell our stories* (2021) e *Curta em Casa* (2020) foram produzidos em duas metrópoles como Miami e São Paulo, com uma presença grande de comunidades heterogêneas coabitando um mesmo espaço, as narrativas e relações estudadas oferecem mais possibilidades de contraste e fricção. Por consequência, esse processo de negociação nas relações é tão rico em saberes para lidarmos com os desafios da intolerância e polarização. Essa consciência da relevância atual da *voz ativa*

[98] Mais informações sobre a organização estão disponíveis no *link*: https://mediaforchange.org.

de sujeitos marginalizados em comunidades invisibilizadas reverbera das discussões levantadas pelo grupo de pesquisa MIDIAisthesis, o qual faço parte.

O professor Laan Mendes de Barros, coordenador do grupo, descreve alguns aspectos que norteiam nossos debates:

> Um espectador que se reconheça na alteridade do outro consegue compreender o mundo sobre o qual se produz narrativas, consegue produzir sentidos a partir das falas que circulam nos espaços da polis. As narrativas presentes na polis refletem a diversidade de compreensões do mundo e concepções filosóficas da vida e podem ser compreendidas em suas contradições e oposições. De toda maneira, se essas relações políticas se derem com abertura ao contraditório e às intersubjetividades que caracterizam os indivíduos e grupos sociais, a produção de sentidos ocorrerá no reconhecimento do Outro como um sujeito, que mesmo diverso de mim mesmo, não precisa ser aniquilado para que o meu Eu se afirme. E com isso, não ficaremos limitados ao ódio como chave de negação daquele que é ou pensa diferente de mim (Barros, 2020, p. 198).

Ao mudar o foco da disputa pela verdade para uma conversa com a troca de relatos nos quais dicotomias encontram nuances e camadas escondidas no silêncio da invisibilidade, a voz e a escuta passam a nutrir a curiosidade pelo 'outro', pelo diferente, e sentimentos novos passam a permear relações cerceadas pela falta de empatia. Entretanto, a produção de relatos é apenas um dos passos para se romper bolhas de separação. A efetividade da *voz ativa* só é possível através da escuta, viabilizada com a elaboração de estratégias de circulação dessas histórias.

O estudo das narrativas e relações mediadas por telas também se conecta ao que Laan Mendes de Barros descreve como *experiência estética*:

> Pensar a comunicação como experiência estética pode nos ajudar a compreender a produção de sentidos como atividade sensível, realizada por sujeitos ativos e criativos, conscientes e críticos. Pode nos ajudar a reconhecer nexos entre comunicação e artes, ambas tão presentes na cultura midiática. (Barros, 2017, p.161)

1.5.5. A ampliação da escuta

No artigo *People's Platforms: three streaming projects* (Shambu, 2021), Girish Shambu fala sobre o uso de plataformas de *streaming* como uma estratégia de circulação de obras marginalizadas, em um processo arqueológico de busca por artistas que protagonizaram importantes momentos do audiovisual sem terem recebido os devidos créditos. No texto, destaca a importância de uma curadoria não somente das obras, mas também de material ligado ao debate do esquecimento, responsabilizando e contextualizando a estrutura social, histórica e política, além dos agentes que silenciaram essas vozes em diferentes períodos.

Another Screen[99] é umas das plataformas citadas como exemplo de circulação inovadora de "entrevistas, trechos de ensaios e notas de programação de uma gama de fontes, incluindo críticos, acadêmicos, curadores e os próprios cineastas"[100] (Shambu, 2021). Segundo o artigo, a plataforma é parte de um movimento nascido durante a pandemia a partir de "iniciativas de *streaming* com conteúdo de base e com mentalidade ativista que envolvem filmes com material contextual rico e cuidadosamente selecionado"[101] "com o objetivo de dar visibilidade a múltiplas perspectivas e vozes"[102] (Shambu, 2021).

Com relação aos projetos aqui analisados, é possível identificar dois caminhos. Em *Curta em Casa* (2020), a proposta gerou duas criações distintas, uma *Playlist* de curtas-metragens, disponibilizada no *YouTube e* a série *40m²* (2020), feita com trechos dessas obras e distribuída por uma grande plataforma de *streaming*, a *GloboPlay*. Em ambos os casos, as histórias foram criadas a partir de um chamado externo que se iniciou com o edital de financiamento dos trabalhos audiovisuais. Já *Pass the mic: we will tell our stories* (2021) surgiu de um protagonismo de sujeitos em suas comunidades, que atuaram como agentes transformadores diante de problemas enfrentados durante a pandemia. Assim, o projeto objetivou guardar a memória dessas histórias em documentários disponibilizados no *YouTube* e usados pelas próprias comunidades retratadas para celebrar e dar continuidade aos conhecimentos adquiridos durante o momento de crise. Tendo em vista as duas formas de circulação citadas, por um lado, a *GloboPlay* direcionou essas vozes marginalizadas para determinado público, enquanto o *YouTube* apresentou uma distribuição mais dispersa, mas possibilitou um acesso mais democrárico e livre.

Ademais, o interesse da *GloboPlay* em transformar os curtas-metragens em uma série para seus assinantes demonstra uma mudança de paradigma propiciada pelo momento de crise, como comenta a Diretora de Programas do Projeto Paradiso, Rachel do Valle:

> Eu acho que o projeto ter ido para a *GloboPlay* já foi inovador, porque, se você pensar, a Globo, uma das 4 ou 5 maiores produtoras de conteúdo do mundo, decidir exibir e ter um material, claro, de profissionais, mas muitos profissionais ou iniciantes, ou equipamentos mais caseiros, muita gravação do celular, quem tinha um material um pouco melhor, um equipamento um pouco melhor, mas celular. Então você ver isso na tela como a *GloboPlay*, que exibe grandes conteúdos produzidos com milhões de reais e alguns comprados por milhões de dólares… E você ter esse material que cada curta-metragista recebeu R$ 3.000 pra fazer, então, é uma realidade

[99] Mais informações estão disponíveis no *link* da plataforma: https://www.another-screen.com/.
[100] Tradução livre feita pela autora do seguinte trecho: "interviews, essay excerpts and program notes from a wide range of sources including critics, scholars, curators, and the filmmakers themselves".
[101] Tradução livre feita pela autora do seguinte trecho: "activist-minded, grassroots streaming initiatives that surround films with rich, thoughtfully assembled, contextual material".
[102] Tradução livre feita pela autora do seguinte trecho: "gave visibility to multiple perspectives and voices".

> diferente de conteúdo. Então, eu já achei inovador e achei muito significativo o interesse da *GloboPlay* e toda a negociação que eles fizeram diretamente com o Instituto Criar. E aí, claro, foi um trabalho que não foi pegar o curta e simplesmente colocar. Então, teve um trabalho de edição, de direção, de montagem de profissionais talentosíssimos que entraram no circuito e trouxeram o *Curta em casa* para esse novo produto feito pela *GloboPlay*. E aí sim, eu acho muito diferente ... esse... Se outros como esse pudessem ser feitos, realmente seria muito bacana, porque você vê a produção interna dentro de casa e levando para uma grande vitrine audiovisual do Brasil (Do Valle, 2023).

Figura 10 - PRINT entrevista Rachel do Valle

Fonte: arquivo pessoal Anna Lucchese

É interessante notar que o interesse vai de encontro com uma mudança na estratégia de mercado, implementada pela empresa responsável pelo *streaming* no mesmo período. Em 2021, a Globo, maior produtora de conteúdo audiovisual e maior empresa de comunicação do Brasil, deu início a um novo modelo de gestão de negócios, com o processo de desenvolvimento da Agenda ESG 2030, um conjunto de ações e práticas voltadas para assumir um comprometimento social e sustentável mais consciente nos próximos anos.

O conceito ESG surgiu em 2004 em um documento criado pelo Pacto Global da ONU com o Banco Mundial e refere-se ao estímulo dado a empresas que criam medidas de impacto social, ambiental e de governança positivas. A ideia é atrelar esse modelo de negócio a um ganho financeiro. Assim, o mercado impulsiona o processo de transformação e atrai investimentos para a construção de uma atuação mais responsável por parte dos empresários.

Em um relatório de 2021 (Pacto Global, 2021), Carlo Pereira, Diretor-executivo da Rede Brasil do Pacto Global da ONU, afirma:

> Em parte por conta da pandemia da Covid-19, estamos vivenciando a ascensão do conceito, com uma intensa mobilização do mercado e uma corrida das empresas por maior compreensão. Uma das consequências "positivas" (se é que podemos usar esta palavra no atual contexto) da crise causada pelo novo coronavírus foi despertar a consciência de parcelas maiores da sociedade para questões ligadas à sustentabilidade. As empresas brasileiras aceleraram suas práticas sustentáveis em um movimento sem volta. Segundo estudo feito pela *Morningstar* a pedido da *Capital Reset*, no Brasil, fundos *ESG* captaram R$ 2,5 bilhões em 2020, sendo que mais da metade da captação veio de fundos criados nos últimos 12 meses (Pacto Global, 2021, p. 4).

Ele relata que a tendência está sendo impulsionada também pelas novas gerações e que o conceito começou a ganhar mais visibilidade no Brasil a partir de 2020. Entretanto, dentre as iniciativas que se destacam no relatório, o apoio a grupos vulneráveis não se revelou, até o momento, parte integrante de ações estratégicas do setor empresarial.

Em outro relatório (Globo, 2022) realizado pela Globo sobre as ações desempenhadas em 2022 pela empresa para concretizar a implementação da *Agenda ESG*, dentre os seis compromissos que direcionam seus esforços, estão o impacto social do conteúdo e a educação como vetor de transformação do país.

O processo de desenvolvimento desses compromissos com metas a serem atingidas até 2030 começou em 2021 dentro da empresa com o apoio de uma consultoria. Para alcançar um impacto social positivo com o conteúdo que é produzido, a emissora destaca a preocupação em produzir jornalismo plural e comprometido contra o sensacionalismo e a polarização, conteúdo sensível às questões sociais, publicidade responsável e protagonismo na defesa de causas relevantes.

No mesmo documento, o diretor-presidente da Rede Globo, Paulo Marinho, reforça a importância de um processo colaborativo: "Queremos engajar todo o nosso ecossistema. Estamos nos estruturando para isso. Realizamos um evento importante com nossos parceiros de negócio para reforçar a nossa abertura para cocriar conteúdos de impacto social e ambiental transformadores" (Globo, 2022).

Uma área estratégica mencionada no relatório é a Diretoria de Pesquisa & Conhecimento que "tem o propósito de gerar, integrar e dar sentido ao conhecimento do consumidor, da sociedade e da *performance* de consumo multiplataforma dos nossos produtos, para inspirar a tomada de decisões de impacto positivo" (Globo, 2022).

As pesquisas e análises realizadas por essa área mapeiam a opinião e os sentimentos de brasileiros sobre temas diversos e sobre o consumo do que é produzido pela empresa. Os dados são essenciais para entender o impacto do conteúdo e a maneira como ele é passado para a audiência. Tal mapeamento fornece informações importantes para verificar se a política em prol da governança ambiental, social e corporativa está alcançando bons resultados em suas ações.

Assim como destacado o poder de impacto da *Netflix* por conta de seu grande número de assinantes, a Globo, pela audiência que atende, também tem alcance e influência relevantes na experiência mediada por telas. O relatório mencionado demonstra preocupação com a responsabilidade da empresa em criar ações capazes de gerar conhecimento e reflexão para a construção de relações mais inclusivas e empáticas. Ela segue uma tendência de mercado que é reflexo das pressões sociais, as quais questionam a forma como nos relacionamos uns com os outros.

Tendo em vista essa conjuntura de possibilidades apresentadas como uma reação aos desafios da pandemia e a proposta desta tese de analisar processos de produção e circulação de narrativas e relações mediadas por telas, caracterizadas por afeto, solidariedade, fortalecimento de laços, ação cívica, empatia e reflexão crítica, destaco alguns pontos, nos quais me apoiei para desenvolver o conceito de *voz ativa*: a estratégia colaborativa, a troca de experiências entre diferentes culturas, o protagonismo do indivíduo e a preservação e ampliação da escuta de sujeitos marginalizados e comunidades invisibilizadas.

Descrevo, a seguir como utilizo a *voz ativa* como dispositivo de análise das narrativas documentais e de fabulação que compõem os projetos *Curta em Casa* (2020) e *Pass the mic: we will tell our stories* (2021) para responder à seguinte questão: como criar novas formas de contato com o tempo presente a partir dos relatos de histórias de resistência?

1.6. A *voz ativa*, as narrativas documentais e de fabulação

A *voz ativa* corresponde a um recorte específico na análise de narrativas e relações mediadas por telas. Entretanto, em algum momento, transita para o olho no olho, já que o contato digital se apresenta como meio para o encontro do 'eu' com o 'outro' e não um fim. As relações entendidas aqui são entre realizador e retratado (indivíduo e grupo ao qual ele pertence) e obra e espectador (estabelece conexão entre diferentes sujeitos e comunidades). A escuta e a empatia são os primeiros passos para a ativação dessa voz. Ela compreende um trabalho colaborativo responsável pela produção e circulação de relatos documentais e de

fabulação do tempo presente. Portanto, oferece uma realidade em aberto, questionadora e inventiva. Mais especificamente, apresenta um processo de ressignificação da experiência e uma fonte de conhecimento histórico interseccional e transversal. Assim, preserva a memória da resistência a processos de subjetivação que objetivam a manutenção da invisibilidade e marginalização de alguns indivíduos, grupos e comunidades. Por fim, ela instiga pontes de diálogo e reflexão crítica com a sociedade e atua como uma ferramenta para o debate público de desafios contemporâneos em momentos de crise e para além deles.

O conceito de *voz ativa*, usado como dispositivo de análise, parte da consciência das dinâmicas de poder e como elas se manifestam na vida cotidiana, segundo Foucault (Foucault, 2009). Tal consciência permeia todas as relações sociais, nas quais o sujeito tanto gera, como está suscetível a forças de subjetivação, ou seja, pressões que moldam sua identidade e, além disso, o papel do discurso (descrito nesta tese como narrativa) nesse processo e em como ele define as noções de verdadeiro e aceitável em uma sociedade.

> Esta forma de poder aplica-se à vida cotidiana imediata que categoriza o indivíduo, marca-o com sua própria individualidade, liga-o à sua própria identidade, impõe-lhe uma lei de verdade, que devemos reconhecer e que os outros têm que reconhecer nele. É uma forma de poder que faz dos indivíduos sujeitos. Há dois significados para a palavra sujeito: sujeito a alguém pelo controle e dependência, e preso à sua própria identidade por uma consciência ou autocontecimento. Ambos sugerem uma forma de poder que subjuga e torna sujeito a. Geralmente, pode-se dizer que existem três tipos de lutas: contra as formas de dominação: étnica, social e religiosa; contra as formas de exploração que separam os indivíduos daquilo que eles produzem; ou contra aquilo que liga o indivíduo a si mesmo e o submete, deste modo, aos outros (lutas contra a sujeição, contra as formas de subjetivação e submissão). Acredito que na história podemos encontrar muitos exemplos destes três tipos de lutas sociais, isoladas umas das outras ou misturadas entre si. [...] E, atualmente, a luta contra as formas de sujeição - contra a submissão da subjetividade - está se tornando cada vez mais importante, a despeito de as lutas contra as formas de dominação e exploração não terem desaparecido. Muito pelo contrário. [...] Sem dúvidas, os mecanismos de sujeição não podem ser estudados fora de sua relação com os mecanismos de exploração e dominação (Foucault, 2009, p. 235-236).

Diante do exposto, minha reflexão segue para o estudo da manipulação das emoções e direcionamento de ações como um mecanismo importante para a manutenção das dinâmicas de poder, em especial, o medo e a raiva, mais especificamente, o uso de narrativas baseadas nesses dois sentimentos para criar relações de violência, intolerância e polarização. Há uma luta, sobretudo, pela verdade, em uma disputa narrativa. Ou seja, a ideia de que o processo de subjetivação de uma pessoa ou de grupo deve prevalecer sobre os outros.

Portanto, ao abrir um espaço para o diálogo entre diferentes perspectivas sobre a realidade há também uma tentativa de resistência, pela análise aqui posta às dinâmicas de poder baseada em um processo de humanização do relato, o qual revela como as visões de mundo, a

princípio antagônicas, estão conectadas por fatores em comum. Assim, há uma proposta de aproximação entre grupos heterogêneos, para além daquilo que os separa, na tentativa de romper uma submissão à verdade única.

Quando conversei com Vanessa Charlot, diretora de *Final Notice* (2021), ela me descreveu sua impressão sobre como o preconceito é um fator crucial nesse processo de dominação subjetiva.

> Quando nos damos conta de que, independente do que pensamos de alguém, alguém também está pensando a mesma coisa sobre nós, é uma experiência muito humilde. Então, por exemplo, alguém pode me ver como uma mulher negra, filha de imigrantes e todas estas outras coisas. Então, quando você pensa sobre quais são os estereótipos negativos associados à negritude nos Estados Unidos, talvez criminosa, certo? Talvez pobre, talvez dependente da ajuda do governo. Portanto, dificilmente alguém diria que sou uma acadêmica, que sou uma artista. As pessoas apenas têm essa ideia. Mas, da mesma forma, para o grupo marginalizado que está olhando para o grupo dominante, se você disser que eles são criminosos, eles podem dizer que você também é um criminoso, certo? Você roubou a terra deles, transformou-os em escravos. Todas estas coisas também são verdadeiras. Portanto, quando você se dá conta de que muitas das ideias negativas que você pensa de alguém, elas também pensam de você, isso realmente o faz repensar como você quer tratar as pessoas, porque elas têm uma perspectiva semelhante. A única diferença é a dinâmica de poder, certo? Assim, você pode aplicar essa ideia em que, por exemplo, você vê um jovem negro no shopping e quer segui-lo, mas pode haver um jovem branco que é ladrão. Então, acho que é isso. Essas coisas, como artistas, como pensadores, como criativos, quando você começa a se opor a isso, porque, sabe, faz você pensar sobre o que, quem lhe ensinou isso e por que você adotou isso como verdade? E se você adota isso como verdade, isso significa que você não fez o trabalho de pensar de fato. Você está apenas regurgitando estereótipos que foram projetados sobre você (Charlot, 2022)[103].

Quando comecei a pensar nas vozes que relatam o tempo presente, percebi que elas precisavam ser ativas, ou seja, questionadoras, inventivas e fazer “o trabalho de pensar de fato” (Charlot, 2022) para terem representatividade e manifestarem-se como resistência a um processo de subjetivação usado para dar continuidade às dinâmicas de poder em determinado momento histórico. A ideia de estimular o espaço de diálogo entre o ‘eu’ e o ‘outro’ oferece a

[103] Tradução livre feita pela autora do seguinte trecho: “When you become aware of whatever you are thinking of someone, someone is thinking of you too, it is a very humbling experience. So, for instance, someone may see me, I am black woman, child of immigrants, and all these other things. And so when you think about what are the negative stereotypes attached to blackness in America, so, maybe criminal, right, maybe poor, may be dependent on the government. Right? So, no one would really know that I'm a scholar, would know that I’m an artist. They just have this idea. But likewise for the marginalized group that is looking at the dominant group, if you say they're criminal, they may say you're a criminal too, right? You stole their land, you turned them into slaves. You're going… all of these things are true, too. So when you become aware of a lot of the negative ideas that you're thinking of someone, they are thinking of you too, it really makes you rethink how you want to treat people because they have a similar perspective. The only difference is that the power dynamic or difference, right? So you can enforce this idea where like… you see a young black kid in the mall and you want to follow him around, but there may be a young white kid that is a thief too. And so I think it's. Those things as artists, as thinkers, as creatives, when you begin to push against that, because, you know, it makes you think about what, who taught you that and why did you adopt that to be true? And if you adopt that to be true, that means that you have not done the work to actually think. You are just regurgitating stereotypes that have been projected upon you”.

oportunidade de uma aproximação mais humana entre pensamentos divergentes e a percepção de “uma perspectiva semelhante” (Charlot, 2022).

Há também, por minha parte, uma consciência da limitação desta pesquisa. Não estou apresentando narrativas divergentes entre si através desses dois projetos. Os realizadores e retratados, apesar de formarem um grupo heterogêneo, apresentam discursos com visões semelhantes e, principalmente, movidos por sentimentos em comum, como empatia e solidariedade. Assim, não há, neste trabalho, a pretensão de trazer uma solução para a desinformação e para os discursos de ódio, mas uma tentativa de preservar e difundir alternativas para essa realidade, presentes em histórias marginalizadas. A *voz ativa* analisa como traçar pontos de contato entre pessoas diferentes, de grupos e comunidades distintas, mas com um propósito em comum: a resistência através do afeto, da reflexão crítica, do questionamento, do fortalecimento de laços, da ação cívica e do diálogo.

Para realizar a análise das diferentes relações entre realizador, representado, obra e público, inspirei-me em pesquisadores que dialogam com essa concepção de voz. Jean-Claude Bernardet em seu livro *Cineastas e imagens do povo* (2003) analisa alguns documentários brasileiros dos anos 60 e 70, destacando as vozes presentes nesses filmes, a maneira como elas se relacionam e o efeito disso na construção das narrativas. Sua maneira de elaborar o diagnóstico dos trabalhos foi uma importante referência para eu delinear *a voz ativa* e perceber a sua presença de diferentes formas no processo de produção e circulação de *Curta em casa* (2020) e *Pass the mic: we will tell our stories* (2021).

Em sua primeira análise, por exemplo, ele faz uma reflexão crítica sobre o processo de produção de um filme que se apresenta como um contraponto para a formulação do conceito de *voz ativa*. Ao refletir sobre *Viramundo* (1965), ele aponta que “Os entrevistados só falam quando perguntados. O entrevistador, que não aparece na tela, a não ser uma ou outra vez, de costas, em 'amorce', lhes faz perguntas sobre suas condições de vida e de trabalho, e as respostas limitam-se ao perguntado” (Bernardet, 2003, p. 15). O autor ainda complementa: “Eles são a voz da experiência. Falam apenas sobre suas vivências; nunca generalizam; nunca tiram conclusões” (Bernardet, 2003, p. 16). Assim, ele descreve uma relação passiva do retratado. Enquanto que quem retrata determina a verdade, através da voz de um narrador o qual não se identifica. “A voz do locutor é diferente. É uma voz única, enquanto os entrevistados são muitos” (Bernardet, 2003, p. 16). Ele segue com a comparação:

> Diferente dos entrevistados, nada lhe é perguntado, fala espontaneamente e nunca de si, mas dos outros, dos migrantes, não apenas dos entrevistados, mas dos migrantes em geral que vieram para São Paulo; os que vemos no filme constituem uma pequena

> parcela deles. O locutor não fala como eles. Eles falam de si na primeira pessoa, ele fala deles na terceira; enquanto os migrantes falam de suas situações particulares, ele fala deles no geral (Bernardet, 2003, p. 16-17).

Por fim, define a posição que o narrador ocupa: "É a voz do saber, de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito" (Bernardet, 2003, p. 17). A relação que se estabelece entre quem retrata e quem é retratado é: "se o saber é a voz do locutor, os entrevistados não possuem nenhum saber sobre si mesmos" (Bernardet, 2003, p. 17). "De modo que a relação que acaba se estabelecendo entre o locutor e os entrevistados é que estes funcionam como uma amostragem que exemplifica a fala do locutor e que atesta que seu discurso é baseado no real." (Bernardet, 2003, p. 17-18).

De acordo com essa análise, o estudioso aponta alguns problemas relacionados ao modo de produção mais tradicional de um documentário, com elementos que incluem a narração em *off* na terceira pessoa como a detentora do conhecimento e não as pessoas que estão vivendo a situação retratada.

Nadege Green, do *Community Justice Project,* faz um questionamento similar ao de Bernardet. A reflexão crítica sobre a relação que tal modo de produção estabelece - no qual quem tem o diagnóstico do vivido é o cineasta - resulta em outra proposta baseada em um processo colaborativo entre diretor e retratado, colocada em prática no projeto *Pass the mic: we will tell our stories* (2021). Segundo essa outra forma de contato, quem vive a experiência é reconhecido em sua posição de protagonismo - como uma *voz ativa* - e recebe o nome de *community expert/*especialista da comunidade, ou seja, a pessoa deixa de ser apenas uma personagem e vira um conhecedor, capacitado de sabedoria por conta de sua vivência.

> Porque você tem um doutorado ou porque ficou sentado em uma sala por muito tempo, tornou-se um especialista - e você se torna um especialista em experiências que talvez nem tenha - você é um especialista porque leu esses livros. Porque leu os estudos. Porque escreveu sobre o assunto. E eu não tiro isso de você. Como também sou acadêmica independente, entendo a importância de aprender desta forma. Mas também acho que há um desserviço que prestamos. Nós só damos valor e apenas honramos esse tipo de conhecimento como o único conhecimento. Eu diria que, se estamos falando de moradia em Miami e de não poder pagar por uma moradia em Miami, a pessoa que você procura como especialista nisso não é um acadêmico. É a pessoa que não pode pagar por uma moradia em Miami. Porque seu ponto de vista é tão ou mais importante. Temos que confiar que as pessoas realmente entendem os sistemas que trabalham contra elas e que também têm soluções propostas. E, portanto, reconhecer que elas também são especialistas em seu próprio direito. E, de fato, muitas das pessoas que chamamos de especialistas, como em uma pesquisa de campo, baseiam-se nisso. Elas vão até as pessoas que são os verdadeiros especialistas, obtêm as informações delas e depois as apresentam em uma publicação acadêmica. Mas a

> pesquisa de campo é conversar com os especialistas da comunidade, certo? Porque é assim que você consegue obter essas informações. Mas, ao invés disso, eles são chamados de sujeitos. Eles são chamados, você sabe ..., de membros da comunidade. E eu definitivamente quero ter certeza de que os membros da comunidade que são, de fato, especialistas, recebam o valor que merecem e que suas vozes não sejam algo à parte, mas que sejam fundamentais para esse trabalho. Assim, cada cineasta é associado a um especialista da comunidade que o orienta sobre o que está acontecendo e, a partir daí, ele cria (Green, 2022) [104].

Portanto, o modo de produção interfere de forma direta na narrativa criada e o entendimento da necessidade de uma reflexão sobre a maneira como as vozes presentes na história irão se relacionar e, principalmente, como retratado e quem retrata (personagem e cineasta) irão elaborar essa relação de forma colaborativa são elementos essenciais para este estudo e reverberam na conceituação da *voz ativa*.

Ao falar sobre geração de conhecimento por sujeitos marginalizados em comunidades invisibilizadas, sou igualmente inspirada por Paulo Freire e a sua pedagogia do oprimido, que também se baseia na ideia de um aprendizado mais ativo e em uma reflexão crítica sobre as dinâmicas de poder. Segundo o educador e filósofo brasileiro: “Ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo” (Freire, 1974, p. 63). Essa afirmação apoia a necessidade de espaços para a troca de experiências entre diferentes sujeitos ao enfrentar um desafio como a pandemia, para gerar saberes e uma melhor compreensão do mundo ao seu redor e do tempo presente.

O diálogo se estabelece não somente pela troca de vivências, mas, sobretudo, pela forma como o processo ocorre. Por isso, a importância da escuta e da empatia como primeiro passo e o espaço em aberto entre registro documental e fabulação, o qual instiga, no outro, a curiosidade, a reflexão crítica e a inventividade. A verdade não é dada por completo, o

---

[104] Tradução livre feita pela autora do seguinte trecho: “Because you have a PhD or because you sat in a room for a very long time and you become an expert. And you become an expert in experiences that you might not even have. You're an expert because you read these books. Because you read the studies. Because you did the writing. And I don't take that away. As an independent scholar myself, I understand the importance of learning in that way. But I also think there's a disservice that we do. And where we only put weight and we only put. Like we only honor that sort of expertise as the only expertise. I would argue that if we're talking about housing in Miami and not being able to afford housing in Miami, the person that you go to for an expert on that is not an academic. It's the person who can't afford housing in Miami. Because their vantage point is just as, if not more important. That we have to trust that people actually understand the systems that work against them and that they have proposed solutions as well. And so to recognize that they are experts in their own right as well. And in fact, many of the people we call experts, right, like field research is very much this. Right? They go to the people who are the actual experts, they get the information from them, and then they present in an academic journal. But the field research is talking to the community experts, right. Because that's how you're able to get that information. But instead they're called subjects. They're called, you know, community members. And I definitely want to get we wanted to make sure that the community members who are, in fact, experts, get the heft of what they deserve, and that their voices are not something, as an aside, but that it's central to this work. And so each filmmaker is paired with a community expert who then, you know, takes them through, like what is happening and then they create from there.”

espectador também precisa assumir uma *voz ativa* para interagir com o relato de fragmentos de vida e ressignificação da realidade. Mesmo os filmes de *Curta em Casa* (2020) que não são classificados como documentários, neste estudo, são analisados como um documento sobre o espaço e o tempo histórico em que foram realizados, como uma forma de atribuir outros sentidos e significações para a pandemia utilizando a fabulação. Sigo um princípio apresentado por Roger Odin, que é defensor de "uma leitura documentarizante - quer dizer, de uma leitura capaz de tratar todo filme como documento" (Odin, 2012, p. 13). "De fato, o único critério que, nos parece, deve ser mantido para caracterizar aquilo que advém na hora de executar a leitura documentarizante é que o leitor constroi a imagem do Enunciador, pressupondo a realidade desse Enunciador" (Odin, 2012, p. 18). Ou seja, mais uma vez, ao pensarmos em leitura, há um papel ativo no leitor ou espectador, pois é ele quem trata aquela narrativa como algo com origem no real.

Para além da disputa entre ficção e realidade, busco um entendimento da narrativa a partir do relacionamento entre diferentes vozes, com versões próprias sobre a realidade. Outro teórico estudioso da linguagem cinematográfica no qual me inspirei foi William Rothman, professor do Departamento de Artes Cinematográficas da Universidade de Miami. Em seu livro *The "I" of the camera* (2004), ao analisar o filme *Family Portrait Sittings* (1975), de Alfred Guzzetti, apresenta uma problematização da época a respeito do formato documental:

> Atualmente, não há consenso sobre como fazer um filme que reivindique seriamente a autoridade de um documentário. (Há um consenso entre os cineastas sérios de que é parte do legado do cinéma-vérité e do estilo anterior de documentário ao qual o *cinéma-vérité* foi, em parte, uma resposta, que a produção de documentários constitui um problema). Reconhecendo que não podem simplesmente dar por certo que existe um método geral que garanta que a câmera revelará verdades sobre seus sujeitos humanos, alguns cineastas começaram a confrontar as questões levantadas por aquele olhar de franqueza que cinéma-vérité considerou como a solução de todas as dúvidas. Parte do problema deles é encontrar maneiras de reconhecer em um filme o status real do ato de fazer o filme, tanto para o cineasta quanto para o retratado, e as maneiras que ambas as partes têm de compreender esse ato. Como uma investigação da relação entre o cineasta e o sujeito filmado pode ser incorporada à estrutura de um documentário? Como esta relação pode ser transformada de modo a resolver os conflitos entre a suposição de autoria do filme por parte do cineasta e o direito do sujeito de participar da autorização de revelações públicas sobre ele? (Rothman, 2004, p. 305-306).[105]

[105] Tradução livre feita pela autora do seguinte trecho: "There is today no consensus on how to make a film that seriously claims the authority of a documentary. (There is agreement among serious filmmakers that it is part of the legacy of cinéma-vérité, and of the earlier style of documentary to which cin´ema-v´erit´e, was in part a response, that the making of documentaries constitutes a problem.) Recognizing that they cannot simply take for granted that there is a general method that ensures that the camera will reveal truths about its human subjects, some filmmakers have begun to confront the issues raised by that look of candor that cinéma-vérité took as resolving all doubts. Part of their problem is finding ways of acknowledging within a film the real status of the act of making the film for both filmmaker and subject, and the ways both parties have of comprehending that act. How may an investigation of the relationship of filmmaker and filmed subject be incorporated into the frame of a

A disputa entre a verdade resultante da autoria do cineasta e da leitura do retratado sobre a própria história é abordada pela *voz ativa* como uma tentativa de diálogo, e não de um confronto. Por fim, ao tratar de diferentes vozes de sujeitos marginalizados e comunidades invisibilizadas, apresento uma análise com o entendimento da interseccionalidade e das lutas transversais presentes nos relatos e nos contatos que reverberam através deles.

Quando Vanessa Charlot, por exemplo, discorre sobre suas questões identitárias como mulher, negra, artista, filha de imigrantes, todas essas identidades criam uma sobreposição ou intersecção de valores atrelados a grupos marginalizados e oprimidos nas dinâmicas de poder. Mas ela continua e fala sobre sua condição econômica e classe social, como uma fotógrafa e acadêmica bem sucedida, que circula por espaços de privilégio, sem deixar de mencionar a consciência de que representa uma exceção. Essa reflexão leva em consideração a interseccionalidade.

Angela Davis, em livros como *Mulheres, Raça e Classe* (2016) e em entrevistas nas quais ela debate sobre a opressão na atualidade, reflete justamente sobre como considerar algumas das questões suscitadas por Charlot - raça, gênero e classe - sob o prisma da Interseccionalidade.

> As organizações de esquerda têm argumentado dentro de uma visão marxista e ortodoxa que a classe é a coisa mais importante. Claro que classe é importante. É preciso compreender que classe informa a raça. Mas raça, também, informa a classe. E gênero informa a classe. Raça é a maneira como a classe é vivida. Da mesma forma que gênero é a maneira como a raça é vivida. A gente precisa refletir bastante para perceber as intersecções entre raça, classe e gênero, de forma a perceber que entre essas categorias existem relações que são mútuas e outras que são cruzadas. Ninguém pode assumir a primazia de uma categoria sobre as outras (Davis, 2011).

Cada uma dessas representações identitárias traz uma camada de complexidade sobre as narrativas e relações estudadas em *Pass the mic: we will tell our stories* (2021) e *Curta em casa* (2020), e um entendimento mais diverso sobre o momento histórico da pandemia. Além disso, ao apresentar uma análise comparativa entre culturas diferentes, em territórios distintos, representados por Miami e São Paulo, eu agrego a ideia de lutas transversais que, segundo Foucault, "não são limitadas a um país. Sem dúvida, desenvolvem-se mais facilmente e de

documentary film? How may that relationship be transformed so as to resolve the conflicts between the filmmaker's assumption of authorship of the film and the subject's right to participate in the authorization of public revelations about him or her?"

forma mais abrangente em certos países, porém não estão confinadas a uma forma política e econômica particular de governo" (Foucault, 2009, p. 234).

Por conseguinte, trago também alguns apontamentos sobre democracias liberais e pensamentos neoliberais para analisar as falas apresentadas pelas pessoas entrevistadas, sem restringir o escopo do estudo ao entendimento das dinâmicas de poder, exclusivamente, do ponto de vista econômico. Como aponta Angela Davis, "Claro que classe é importante. É preciso compreender que classe informa a raça. Mas raça também informa a classe. E gênero informa a classe" (Davis, 2011).

2. O SUJEITO EM CONTATO CONSIGO E COM O ‘OUTRO’ EM TEMPOS DE CRISE

Uma das minhas primeiras perguntas aos entrevistados de *Pass the mic: we will tell our stories* (2021) e *Curta em casa* (2020) foi como eles lidaram com o isolamento social no princípio da pandemia, englobando o entendimento das necessidades prioritárias e sua reação para acessar essas demandas iniciais. Luciana Bobadilha, Diretora Executiva do Instituto Criar, uma das organizações responsáveis por *Curta em Casa (2020)* relata:

> A pandemia foi esse susto que, quando começou, ninguém sabia se isso ia ser uma pausa de 15 dias. No começo, quando a gente falou que a gente ia pausar 15 dias, já foi um grande desespero. Como assim pausar 15 dias?! O *Instituto* tem essa característica: É uma idade de 17 a 20 anos. A maioria do nosso público é preto, LGBTQIAPN+, assim, de muita libertação quando sai de casa. Assim, ele não quer voltar para casa. Então, só de a gente ter falado que 15 dias eles não iam sair de casa, foi um desespero. Quando a gente foi vendo que, na verdade, era mais do que isso, a gente começou a se reorganizar em transformar os nossos planos de aula para o *online*. Então, fomos fazer curso de *Google Classroom* para ver como é que isso se daria. Aí a gente foi mapear quem tinha *internet*, quem tinha computador. A gente mandou 70 chips de internet para as pessoas que não tinham internet na sua casa. A gente viu que a questão não era só internet, era espaço, era físico. Aí, depois a gente entendeu que o espaço físico não era exatamente problema. Espaço emocional era uma questão, porque era muita gente com muitas opressões, muitos casos com um ambiente muito tóxico. Então, não adiantava mais dar uma aula de plano de câmera, como a gente daria aqui. A gente tinha que dar… A gente foi percebendo que a gente tinha que fazer disparadores de conversa e reflexão e eles tinham que usar a criatividade, inclusive como uma ferramenta aliada de saúde mental. E aí, a gente começou a, toda semana, disparar um assunto, trazer a reflexão pro grupo para cada um fazer um curta em casa. Aí, quando a gente percebeu que isso deu certo e começou a mapear a rede dos alunos, muita gente sem grana, vivendo de freela e, de repente, parou de entrar. Aí. Foi aí que surge o *Curta em Casa*, que a gente chegou pra *Spcine*. Eles tinham dinheiro de edital. Então, a gente falou: “Vamos transformar esse edital num edital de curtas específicos para pessoas de vulnerabilidade?” Eles também já estavam com essa ideia. A gente se uniu e montou o *Curta em Casa* (Bobadilha, 2023).

Figura 11 - PRINT entrevista Luciana Bobadilha

Fonte: arquivo pessoal Anna Lucchese

Faço um paralelo da descrição de Luciana Bobadilha com o processo narrado pelo professor Ali Habashi, da Universidade de Miami e sua ideia de usar as aulas e os projetos audiovisuais para "envolver os alunos no processo de reflexão sobre o impacto que a COVID-19 teve nas suas vidas pessoais e em sua ligação com os outros" (Habashi, 2023)[106]. Assim, em ambos os casos, um desafio prático relacionado a repensar as aulas para o ambiente digital transformou-se em uma oportunidade para a escuta desses alunos e no processo de ressignificação da experiência deles para enfrentar a crise sanitária. Se, por um lado, a saúde mental pode ser vista como uma questão pertinente para as duas instituições de ensino, no caso do Instituto Criar, outra preocupação ganhou destaque: a vulnerabilidade econômica dos estudantes. Além de representar uma classe social menos favorecida, os profissionais formados pela organização, inseridos no mercado audiovisual ou artístico em geral, lidam com a informalidade do setor, com empregos temporários e contratos por períodos curtos, os 'freelas'. Ou seja, são pessoas sem o respaldo de direitos trabalhistas em momentos de crise como a pandemia. Assim, a necessidade de auxílio financeiro foi o fator principal que impulsionou a criação de *Curta em Casa* (2020).

Parceiro do Instituto Criar e da Spcine na iniciativa, o Projeto Paradiso tinha sido criado pouco tempo antes da pandemia e estava começando as atividades quando precisou olhar o

[106] Tradução livre feita pela autora do seguinte trecho: "engaging the students in the process of reflecting on the impact that Covid-19 had on their personal lives in connection with others."

momento e recalcular a rota. Mesmo não sendo uma organização voltada para atender pessoas em vulnerabilidade social, o grupo percebeu que os realizadores, em geral, mais do que nunca, precisavam buscar uma fonte de renda para atravessar a crise. Além disso, quando a Spcine os procurou e propôs a parceria para realizar o *Curta em Casa* (2020), o qual não entrava em seu escopo de projetos, por se tratar da produção de curtas-metragens, eles decidiram abrir uma exceção, para atender às novas demandas decorrentes do isolamento.

> O Projeto Paradiso é uma organização filantrópica que atua no setor audiovisual. A gente apoia profissionais do audiovisual por meio do oferecimento de bolsas de formação em outros países, por meio de apoio à internacionalização de obras e projetos, sempre com recorte de ficção, longa-metragem ou séries. Nossa atuação não aborda curta-metragens, nem documentários, nem projetos experimentais. Isso nos nossos programas principais, que são as bolsas, que é o Brasil no mundo. Com esse foco em internacionalização, é importante dizer que a internacionalização faz parte de todas as ações do Projeto Paradiso, não só deste programa Brasil no mundo. Então, tudo o que a gente faz é que a gente executa cursos que a gente traz no Brasil, para o Brasil, sempre com um olhar internacional para o mercado internacional. O Projeto Paradiso foi lançado oficialmente em março de 2019. Um ano antes, já vinha sendo estruturado pela nossa diretora executiva Josephine Bourgois e com as associadas Olga Rabinovich e Roberta Corvo. As três vinham trabalhando, fazendo uma série de entrevistas de 2018 até 2019, quando, finalmente, lançaram em um evento aqui em São Paulo, na Unibes Cultural, foi o lançamento oficial do Projeto Paradiso e a gente lançou já com algumas bolsas. Então, a nossa primeira bolsa foi em *Stonebrooke*, nos Estados Unidos, uma bolsa voltada para séries que, eu lembro, a gente anunciou a vencedora dessa bolsa no Rio2C[107], em abril desse mesmo ano. A gente ainda estava num escritório pequeno, então, nossas bolsas eram todas para o mercado internacional e, menos de um ano depois do projeto, em março de 2020, veio a pandemia. Em fevereiro de 2020 a gente mudou para esse escritório. Então, a gente lembra, a gente ia fazer uma festa de lançamento, de abertura do escritório e, aí, cancela tudo, porque começou aquela história do *lookdown*, não pode. Então, a gente cancelou o nosso lançamento e, aí, a gente olhou e falou "Bom, todos os cursos que as pessoas tinham que viajar também sendo cancelados." Em um primeiro momento, não transformavam em *online*. Acho que tava todo mundo se estruturando para essa questão da conexão *online* das aulas, todas à distância. Então, em um primeiro momento, algumas turmas foram de fato canceladas e, aí, a gente acabou… A gente nasceu um pouco para ofertar bolsas para fora do Brasil. Agora, ninguém mais está viajando. Então, começamos a pensar: "O que fazer?" Pensando também em todas as obras paradas, as pessoas começaram, ao mesmo tempo, a querer estudar mais, porque elas não podiam se deslocar tanto. Então, como que eu vou me formar estando na minha casa? Então, a gente pensou numa série de projetos que olhavam para a realidade da pandemia. Acho que o primeiro deles é um que se chama *Show Me The Fund*[108], que é uma parceria entre duas outras organizações sem fins lucrativos, o *Brazilian Content*, que é gerido pelo ICABI e pela Bravi e o Cinema do Brasil, que é gerido pelo SIAESP. São duas organizações que focam na internacionalização do audiovisual brasileiro, uma, mais voltada para a TV e, a outra, mais para cinema. E elas nos procuraram e falaram: "Bom, a questão do financiamento das obras agora está mais importante e mais relevante do que nunca. E se a gente fizesse um mapeamento de onde estão esses financiamentos?" E, aí, criamos o programa *Show Me the Fund*, em parceria com a Latam, que fez toda a pesquisa de fundos internacionais. E desde a pandemia, essa plataforma vive, existe, é dinâmica e tem lá

[107] O Rio2C é o maior evento de criatividade da América Latina. Mais informações estão disponíveis no *link*: https://www.rio2c.com/.

[108] Mais informações sobre o *Show me the fund* estão disponíveis no *link*: https://showmethefund.co/.

> mais de 100 fundos internacionais. A gente fez uma série de mesas sobre o *Show me the fund*. E, aí, outro projeto foi o *Curta em Casa*, que a Spcine nos procurou com essa ideia também de realização de uma ação voltada para realizadores da periferia de São Paulo que estavam em casa também sem poder sair de casa, sem poder trabalhar. Então, era um projeto que, ao mesmo tempo, desenvolvia obras audiovisuais de curta-metragem e também remunerava essas pessoas. Então, também era uma ajuda financeira significativa para muitos profissionais. E quando bateu na nossa porta… eu falei no início, nós não trabalhamos com curta-metragem, mas claro que a pandemia era um momento de exceção (Do Valle, 2023).

Mesmo sem estarem na mesma situação de vulnerabilidade que a comunidade atendida pelo Instituto Criar, muitos artistas e realizadores da cidade de Miami vivem de forma autônoma e o auxílio financeiro também foi uma das primeiras ações postas em prática pelo *Oolite Arts* quando a quarentena começou. Dennis Scholl, que era CEO da organização durante a pandemia até o momento em que o entrevistei, detalha como foi a reação do centro de artes quando começou o isolamento social e eles precisaram pensar nos problemas econômicos de sua comunidade:

> E o que fizemos foi que a nossa diretoria se mobilizou e disponibilizou muito dinheiro em um fundo de auxílio à pandemia e, assim, qualquer artista da nossa comunidade poderia simplesmente se inscrever e nós enviaríamos um cheque de até US$ 500,00. E enviamos 534 cheques para os artistas. Portanto, arrecadamos muito dinheiro e não foi do tipo: "Não gosto do seu trabalho, você não recebe dinheiro. Eu gosto do seu trabalho…". Qualquer artista que pudesse nos apresentar legitimamente um currículo, um CV, um conjunto de trabalhos, era tudo o que precisava fazer para receber um cheque de US$ 500,00. [...] E então comecei a pensar, bem, o que mais o nosso público pode estar precisando? E o que nosso público queria era algum tipo de conforto. Eles queriam voltar a dançar ou cantar novamente. Assim, criamos uma série de *jazz* porque os músicos de *jazz* não estavam trabalhando. Não era possível se reunir. Se não se pode reunir, não se pode tocar música para as pessoas. Por isso, criamos uma série de *jazz* em que pagávamos artistas de *jazz* de suas casas para fazer uma apresentação para nós (Scholl, 2022)[109].

Figura 12 - PRINT entrevista Dennis Scholl

[109] Tradução livre feita pela autora do trecho: "And what we did was our board of directors stepped up and put a lot of money into a pandemic relief fund, and so any artist in our community could simply apply and we would send them a check for up to $500. And we sent out 534 checks to artists. So we raised a lot of money and it wasn't like, I don't like your work. You don't get money. I like your work. Any artist that could legitimately show us with a resume, a CV, a body of work, that's all you had to do to get a check for $500. [...] And then I began to think about, well, what else would our audience want? And what our audience wanted was some kind of comfort. They wanted to dance again or sing again. And so we had a jazz series because jazz musicians, they really didn't work. You couldn't gather. You can't gather, you can't play music for people. So we had a jazz series in which we paid jazz artists from their home to do a set for us."

Fonte: arquivo pessoal Anna Lucchese

Paralelamente à necessidade financeira dos artistas de Miami, outros grupos marginalizados estavam passando por situações desafiadoras, intensificadas pela pandemia. Essas pessoas precisavam de ajuda para acessar informações importantes, como direitos assegurados por lei. Como o *Community Justice Project*, organização parceira do *Oolite Arts* em *Pass the mic: we will tell our stories* (2021), é formada por advogados, essa outra demanda - a necessidade de uma linguagem acessível para explicar o que estava acontecendo e como lidar com esses problemas de forma legal - impulsionou a proposta do projeto audiovisual. A comunidade de artistas poderia ser uma ponte para mediar esse processo de compreensão do tempo presente, como vozes que traduzem a realidade e podem auxiliar na ampliação de outras vozes, silenciadas pela falta de acesso à informação. Assim explica Nadege Green:

> Então, começamos o projeto como uma colaboração do *Community Justice Project*, onde sou a Diretora de Pesquisa e Narrativas Comunitárias. Portanto, meu trabalho é basicamente narrativas disruptivas e garantir que todas essas questões que abordamos, as questões de justiça social - porque o *Community Justice Project* é basicamente formado por advogados - e representamos organizadores na Flórida para ajudar a desenvolver a capacidade de fortalecimento de movimentos de base. Por isso, fazemos muito trabalho jurídico e de políticas. Mas também reconhecemos que a linguagem da lei foi projetada para que as pessoas comuns não a entendam. Portanto, reconhecemos que, embora o trabalho de política, o trabalho do governo e o trabalho jurídico sejam muito importantes, também reconhecemos que esses sistemas foram projetados para que as pessoas comuns não tenham acesso fácil a eles e não os compreendam totalmente, ou facilmente. Portanto, reconhecemos que as artes desempenham um papel fundamental na compreensão do que está acontecendo. Os próprios artistas são importantes em mobilizações e nos movimentos de base. Eles são tradutores. São videntes, são curadores. E eles próprios têm vozes importantes e

> são brilhantes em amplificar as vozes das comunidades em que estão trabalhando e com as quais estão trabalhando (Green, 2022)[110].

Nadege fala sobre sistemas - político e jurídico - e define a maneira como foram projetados para excluir algumas pessoas, mantendo-as na marginalidade através da falta de conhecimento. Assim, surge outra questão: como compreender o mundo ao redor para poder desenvolver uma *voz ativa*? Green, então, traz um reconhecimento: "as artes desempenham um papel fundamental na compreensão do que está acontecendo". Com essa colocação, chegamos a mais um problema desta pesquisa: qual o papel da troca de experiências questionadoras entre artistas/contadores de história, indivíduos, comunidades e sociedade em momentos de crise? Se por um lado a *voz ativa* oferece a possibilidade de análise de como criar novas formas de contato com o tempo presente a partir dos relatos de histórias de resistência, a segunda pergunta estabelece o próximo passo, baseado no uso dessas narrativas para começar um diálogo e criar novas relações, baseadas na troca de conhecimento, em um processo de construção conjunta da memória história e dos saberes coletivos para lidar com desafios como os enfrentados durante a pandemia.

A ideia de democracia, segundo Augusto Boal, está atrelada a uma apropriação tanto da palavra, no campo simbólico, como do sensível, através do som e da imagem, como formas de tomar consciência da realidade, ou seja, a compreensão de que fala Nadege. Em seu livro *A Estética do Oprimido* (Boal, 2009), destaca também o papel de artistas no processo de reivindicação de direitos:

> Como cidadãos, antes de tudo, como artistas por vocação ou profissão, temos que entender que só através da contracomunicação, da contracultura-de-massas, do contra dogmatismo; só a favor do diálogo, da criatividade e da liberdade de produção e transmissão da arte, do pleno e livre exercício das duas formas humanas de pensar, só assim será possível a liberação consciente e solidária dos oprimidos e a criação de uma sociedade democrática - no seu sentido etimológico, pois, historicamente, a democracia jamais existiu. Dela, pedaços sim (Boal, 2009, p. 18).

---

[110] Tradução livre feita pela autora do trecho: "So we started the project as collaboration at the community Justice Project where I'm the director of community research and storytelling there. And so my job pretty much is narrative disruption and making sure that all of these issues that we touch around, social justice issues - because Community Justice Project essentially is mostly lawyers - and we represent organizers in Florida like to help build capacity to help strengthen grassroots movement. And so we do a lot of legal and policy work. Right? But we also recognize that the language of the law was designed for regular people not to understand it. So for us, we recognize that while you know, the policy work, the government work, the legal work is very important work, we also recognize that these systems were designed so that the regular average person does not have easy access to them, does not fully, cannot easy understand it. So we recognize that the arts play an integral part in understanding what is happening. Artists themselves are important in organizing and in grassroots movements. They are translators. They are seers, they are healers. And they themselves have important voices and are brilliant at amplifying the voices of the communities that they're working in and with."

Portanto, o que começa como uma primeira reação à pandemia, baseada na ajuda financeira aos artistas das comunidades atendidas tanto por *Oolite Arts* como pelo Instituto Criar, evolui para o entendimento da importância de se fazer uma ponte entre as pessoas a partir da produção e da circulação de histórias, da documentação e da fabulação da pandemia por grupos invisibilizados, para criar um diálogo com a sociedade, de acordo com o relato da experiência e do aprendizado de quem reivindica direitos e exercita a cidadania para sobreviver.

2.1. O processo colaborativo e a cocriação

Como já mencionado, *Curta em Casa* (2020) e *Pass the mic: we will tell our stories* (2021) têm uma característica em comum: a realização dos dois projetos foi possível graças à união de organizações, as quais, durante a pandemia, passaram a trabalhar em conjunto para viabilizar essas iniciativas. A seguir, analiso como a parceria entre as organizações citadas e os realizadores dos projetos foi sendo construída e como seguiu após o período mais crítico da crise sanitária.

Luciana Bobadilha descreve como a ideia foi se materializando nas conversas entre o Instituto Criar, a Spcine e o Projeto Paradiso:

> A Spcine é uma instituição que regulamenta e fomenta o audiovisual na cidade de São Paulo. Eles sempre foram parceiros, mas muito mais no lugar "Ai, tem que gravar na rua, como é que pede autorização pra gravar na rua?" Menos num lugar assim, mais estratégico. Nesse momento, a gente se aproximou de um lugar de formação, aumento de renda e eles trouxeram o Projeto Paradiso, que já eram parceiros deles, pra essa parceria junto, que trouxeram uma formação complementar para o *Curta em Casa*. A gente desenvolveu o projeto. Eles foram desenvolvendo junto, mas, paralelamente, fizeram o investimento. E o Projeto Paradiso fez um investimento em formação complementar a nossa. A gente selecionou, a gente fez uma chamada para esta comunidade de 200 jovens. Quem gostaria de contar o que estava acontecendo dentro de casa durante a pandemia. Porque a gente percebia que a narrativa na TV era ou o jovem ou a favela, que é tão criativa e tão solidária, - olha como estão se organizando bem, ou olha como estão passando fome e olha como a violência piorou. Assim, eram duas narrativas muito polares e que não ajudavam a contar de fato o que estava acontecendo na casa desta galera em 40 metros quadrados. E quando a gente abriu, aí, a gente foi mapeando vários temas importantes. E aí, quando vieram os resultados desses 200 curtas, a gente falou: "Nossa, isso dá pra costurar numa série pra deixar público, né?" Daí, virou o 40 m^2 (Bobadilha, 2023).

Ao descrever como a relação entre o Instituto Criar e a Spcine mudou ao realizarem juntos o projeto, a diretora executiva da organização fala sobre outro fator, o incômodo com a "narrativa na TV" (Bobadilha, 2023) naquele momento e como ela oferecia uma perspectiva superficial sobre a experiência vivida em comunidades periféricas, com um olhar de quem vê de fora e traz ideias pré-concebidas sobre o 'outro'. A história contada a partir de apenas um

ponto de vista inspirou a necessidade da escuta de vozes que experienciavam a pandemia em seus corpos de formas diferentes e ressignificavam a realidade cada um à sua maneira, ao desenvolverem saberes para lidar com os desafios do isolamento.

Há 6.562 quilômetros de distância de São Paulo, em Miami, Sherina Jones, especialista da comunidade do documentário sobre escassez alimentar, *The Village (Free)dge* (2021), também foi movida pelo incômodo com as narrativas que chegavam até ela mediadas por telas.

> Durante a pandemia, eu também estava em apuros porque meu negócio foi considerado não essencial. Ele ficou fechado por três... Cerca de três meses, pois sou esteticista licenciada. Então, eu estava procurando uma maneira de ajudar famílias e indivíduos. Ou o que eu poderia fazer para melhorar as situações que eu ouvia nos noticiários e estava em casa, no *YouTube*, assistindo aos vídeos do *YouTube*, como todos nós fazemos hoje em dia. E o próximo vídeo era "*Community Refrigerators*" (geladeiras comunitárias) e eu pensei: "Uau, por que não temos isso em Miami? Entrei em contato com os proprietários da *Roots Black House*[111] e perguntei: "Como podemos fazer isso acontecer?" Colocamos uma geladeira lá fora e, desde o primeiro dia, ela começou a crescer. Agora, temos uma despensa onde atendemos seis dias por semana em três níveis de necessidade, desde os sem-teto até as pessoas que têm uma casa e estão passando por um momento difícil. Passamos de atender 50 para 75 pessoas. E agora atendemos mais de 300 famílias e indivíduos todos os dias (Jones, 2023)[112].

Figura 13 - PRINT entrevista Sherina Jones (à direita) e Alicia Edwards (à esquerda)

[111] *Roots Black House* é um coletivo de pessoas negras e pardas, voltado para o fomento de iniciativas de comerciantes locais de bairros como *Liberty City*. Mais informações sobre o coletivo estão disponíveis no *link*: https://www.miaminewtimes.com/arts/things-to-do-miami-roots-collective-black-house-opening-november-10-10878081.

[112] Tradução livre feita pela autora do trecho: "During the pandemic, I was in the pickle myself because my business was deemed non-essential. It was closed for three… About three months because I'm a licensed aesthetician. So I was looking for a way to help families and individuals. Or what could I do to make situations better that I was hearing about on the news and I was home on Youtube just watching YouTube videos, like we all do nowadays. And the next video was Community Refrigerators and I'm, like, wow, why don't we have this in Miami? And I reached out to the owners of Roots Black House and I'm, like, how could we make this happen? And we placed a refrigerator out there, and, from the first day, it just started growing. And, now, we have a pantry where we serve six days a week on a three tier level of need, from houseless to individuals that have a home and are just experiencing a hard time. We went from serving 50 to 75 people. So now we serve over 300 families and individuals every day."

Fonte: arquivo pessoal Anna Lucchese

Sherina Jones fala sobre a sensação desconfortável que teve com as histórias mostradas nos noticiários e o desejo de fazer algo a respeito. Encontrou a solução vendo vídeos no *Youtube*. Ou seja, a imprensa oficial mostrava os problemas e a mídia alternativa trouxe uma possibilidade de ação. O estímulo vindo das narrativas mediadas por telas mudou o cotidiano de Sherina. Outras pessoas com quem falei durante a pesquisa de campo também relataram um sentimento negativo com relação às histórias que chegavam até elas no espaço do isolamento através de seus celulares, computadores ou aparelhos de televisão. Por outro lado, em diversas situações, esse contato inspirou reações criativas para ressignificar a realidade.

Sherina passou a dedicar seus dias ao propósito de levar alimentos para sua comunidade. Depois do fim do isolamento, as dificuldades econômicas não desapareceram e a necessidade de bancos de comida permaneceu. A esteticista voltou ao antigo emprego, meio período, e dedicou a outra parte do dia ao *Village (Free)dge*.[113]

Quando perguntei como ela encontrou maneiras de dar continuidade ao serviço prestado à comunidade por tanto tempo, ela descreveu a importância das parcerias e do trabalho colaborativo para seguir:

> Eu não tive um grande subsídio. É isso que eu digo às pessoas. Por três anos! Não sei como as pessoas conseguem... Vi algumas organizações que não fazem nem metade

[113] Mais informações sobre o trabalho de Sherina com o *The* Village (Free)dge estão disponíveis no seguinte link: https://www.villagefreedge.com/.

> desse trabalho e recebem US$ 200.000,00, US$ 100.000,00, US$ 50.000,00. E eu não tenho nada. E, então, isso está apenas sendo construído através de parcerias, como quando fazemos os eventos comunitários a cada dois meses. Fico feliz em ter esses relacionamentos, em poder colaborar com organizações, em dizer: "Tenho um relacionamento com essa pessoa. Podemos conseguir isso de graça." Portanto, isso me ensinou a criar relacionamentos e parcerias, pois você não conseguirá produzir tudo a partir de sua organização. Mas se você construir as pernas e os braços, será capaz de se levantar. E as pernas e os braços são outras organizações, pessoas e a construção de relacionamentos. Foi assim que consegui me manter (Jones, 2023)[114].

Infelizmente, Sherina foi despejada meses depois de nossa conversa, como mais um exemplo do intenso processo de gentrificação em Miami, o qual retomarei mais adiante. O que me traz outro questionamento: até que ponto o processo colaborativo entre diferentes pessoas e organizações consegue manter viva uma força de resistência diante de um sistema consolidado de relações de poder?

No caso brasileiro, a parceria entre Instituto Criar e Spcine cresceu com a entrada do Projeto Paradiso, que trouxe um novo elemento de fortalecimento para a continuidade da colaboração, com a possibilidade para uma das realizadoras do projeto, Evelyn Santos, de integrar a Rede Paradiso de Talentos, criada para promover oportunidades em outros projetos, no futuro. Rachel do Valle fala como as organizações desenharam os detalhes da iniciativa:

> Então, foram inúmeras reuniões, Spcine, Projeto Paradiso e Instituto Criar, para colocar de pé o *Curta em Casa*, para, primeiro, divulgá-lo, fazer chegar a um maior número de pessoas possíveis que pudessem participar e depois se inscrever. E aí, foram 200 curtas metragens. E aí, a gente entrou bastante na questão da seleção dos dez curtas mais votados que é… foi uma votação *online* também. Então, o mundo ficou muito *online* e a votação também foi toda *online*. Os curtas não podiam ser gravados fora de casa e, aí, a gente também, com os talentos da Rede Paradiso de Talentos, a gente entrou na nossa ação do Paradiso Multiplica. Eles assistiram muitos desses curtas, fizeram a votação, escolheram um dos curtas para ser o grande vencedor do Prêmio Paradiso, que recebeu R$ 10.000,00. Então, essa pessoa, que é a Evelyn Santos, hoje, faz parte da nossa Rede Paradiso de Talentos (Do Valle, 2023).

O próprio Paradiso Multiplica, mencionado por Raquel, é formado por realizadores da Rede Paradiso de Talentos, que foram convidados pelo Projeto Paradiso para fazer parte do processo de formação e do jure responsável por avaliar os trabalhos do *Curta em Casa* (2020).

---

[114] Tradução livre feita pela autora do trecho: "I haven't had a big grant. That's what I tell people. For three year,. I haven't got how people have got… I've seen some organizations that don't do half of the work and they have got $200,000, $100,000, $50,000. And I've got nothing. Yeah. And, then, it is just being built in partnerships, like, even when we do the community events every other month, I'm happy to have those relationships, to be able to collab with organizations, to say, I have a relationship with this person. We could get this for free. We can get that for free. So it has taught me to build the relationships and the partnerships that you're not going to be able to produce everything from your organization itself. But if you build the legs and arms, you'll be able to stand up. And the legs and the arms are other organizations and people and building relationships. So that's how I've been able to sustain. So thank God."

O conceito de rede foi algo que chamou muito a minha atenção durante o desdobramento da pandemia ao começar a estudar processos colaborativos e de cocriação. Ao analisar os dois projetos audiovisuais e as estratégias desenvolvidas por eles, procurei entender os conhecimentos deixados para o futuro e como as iniciativas continuariam ou iriam reverberar após o final do período mais crítico da crise sanitária.

> O Projeto Paradiso, logo que nasceu, então, passou a integrar todos os seus apoiadores e seus bolsistas, no que a gente chamou de Rede Paradiso de Talentos. E essa rede foi crescendo. No primeiro ano, tínhamos 30 profissionais. Hoje, em 2023, a gente tem 170 profissionais que integram essa rede. E com uma tendência, claro, mais uma bolsa, mais prêmios. As pessoas vão entrando para a rede e o projeto para de estar com quatro anos. E a gente viu parceiros nossos que também foram criando as suas respectivas redes. Então a própria Spcine lançou este ano a Rede Afirmativa da Spcine, que são profissionais também que receberam apoio com o recorte racial, de gênero e também a política afirmativa da Spcine, muito importante, muito significativa também para o nosso mercado. O Prêmio Cabíria[115] também criou uma Rede Cabíria de Talentos, que reúne as pessoas premiadas pelo Cabíria. O próprio Instituto Criar lançou recentemente também a rede deles, que reúne numa grande plataforma todos os profissionais que já passaram pelas turmas do *Criar* e também como uma forma de colocar esses profissionais numa vitrine para o mercado. Então, eu acho que esse conceito de rede, que existe no mundo, em várias organizações e, no Brasil, já existiam em outras, mas que, eu acho que, no audiovisual, o Projeto Paradiso fortaleceu isso bastante e a gente está vendo pipocar em vários outros lugares. E o que é ótimo é essas redes começarem a conversar cada vez mais entre si, porque, aqui, para o Projeto Paradiso, o conceito de rede é muito valioso. A gente tem, aqui dentro, pessoas da equipe que tratam e trabalham com a gestão de talentos. Então, tem que acompanhar essa rede. O que a gente apoia uma pessoa não é para um projeto específico e nunca mais vamos acompanhar. Então, a gente acompanha, quer saber dos outros projetos que é, de fato, que essa rede seja viva e dinâmica, que as pessoas trabalhem entre si e se conheçam. Então, a gente fica muito feliz quando um talento conta pra gente que está trabalhando com um terceiro e chamando o outro. Recentemente, agora, um filme premiado em Cannes, Levante, que foi dirigido pela Lillah Halla. A Lillah faz parte da rede. As duas produtoras, a produtora e a coprodutora fazem parte da rede. A montadora faz parte da rede. A atriz faz parte da rede. Então, é um único projeto que engloba sete talentos da Rede Paradiso de Talentos, além de outros muitos profissionais que a gente almeja que um dia possam também entrar para a rede e passar em alguma formação. Então, esse conceito vem crescendo, se fortalecendo não só no Projeto Paradiso, o que é supervalioso (Do Valle, 2023).

O Instituto Criar também segue uma linha de pensamento em diálogo com a visão de rede descrita por Rachel do Valle, desde a seleção de seus alunos, até a continuidade da relação com os realizadores depois de formados. Inclusive, o próprio *Curta em casa* (2020) foi divulgado para os ex-discentes da organização e muitos dos realizadores selecionados vieram dessa comunidade.

---

[115] Mais informações sobre o *Prêmio Cabíria* estão disponiveis no link: https://www.projetoparadiso.org.br/bolsas-e-premios/premio-cabiria/

> Olha, a gente trabalha muito em rede. Então, desde a entrada no Instituto, que são os aliados sociais, que são ONG, escolas públicas e ex-alunos parceiros, que se co-responsabilizam por um processo de indicação desse jovem que passa pelo processo seletivo e entra aqui. Esse é um tipo de parceria. Depois, durante o ano de formação, a gente tem parceiros que investem, ou de forma incentivada, ou de forma direta. A gente tem parceiros também que fazem algum tipo de doação de produto ou serviço. Então, locadoras que doam equipamentos que já não estão mais usando para o programa de formação. Segurança, que é uma empresa que doa segurança. Então, a gente diminui o custo por esse tipo de empresa. Depois, a gente tem as empresas de inserção que contratam jovens quando ele se forma. Aí, a gente tem empresas de educação continuada, que são outros cursos, em sua maioria de comunicação em audiovisual, que dão bolsas de 100% de estudos para que os jovens desta comunidade de veteranos continuem estudando ao saírem daqui (Bobadilha, 2023).

Além do pensamento em rede, Bobadilha descreve outro fator que possibilitou a continuidade do processo colaborativo, a importância de ter visto o *Curta em casa* (2020) - no início, uma ação de auxílio financeiro emergencial - como uma oportunidade para trazer visibilidade para as narrativas e relações criadas por vozes dissidentes, com um potencial criativo e autoral, além de uma qualidade técnica, com força para atrair o interesse de um público mais amplo.

> Confesso que, pessoalmente, sempre tive esta ideia do início assim, mas eu sabia que eu não podia falar que ninguém ia botar muita fé, que isso podia ir pra um grande *streaming*, porque parecia um projeto muito mais social, de distribuição de renda, que, de fato, também tinha esse caráter, do que um projeto profissional com qualidade técnica para se alcançar assim… Se, de tudo, ficassem 200 curtas muito ruins, feitos por celular, a gente teria distribuído R$ 3.000 por família. Aquilo era o mais importante naquele momento. Mas, para nossa surpresa, ou pra surpresa da maioria, teve muita coisa interessante assim. E aí, a gente começou a ver quais eram as temáticas em comum, juntar isso em blocos. Eu, primeiro, conversei com a Spcine e o Cinema Paradiso, se eu poderia tentar fazer uma articulação de um argumento para a gente conversar com esses grandes estúdios e ver se alguém tinha interesse (Bobadilha, 2023).

A elaboração de estratégias para dar continuidade e expandir essas vozes também ocorreu a partir de um processo colaborativo, de cocriação. Quando surgiu a ideia de transformar o *Curta em Casa* (2020) em uma série para o *streaming*, outras três pessoas passaram a integrar o time: Tatiana Lohmann assumiu a direção e Jéssica Queiroz e Samya Carvalho passaram a ser responsáveis pelo roteiro. Assim, foi criada a série *40 m²* (2021).

> Começou, a princípio, como uma ideia de ser uma biblioteca de todos os curtas. Aí, depois, a gente achou que isso não teria força comercial mesmo porque tem uma morosidade, que isso tinha que ser assim: "Nossa, vem ver uma referência de imagens, de estéticas, de falas fortes, pra você ter aí uma noção do que se passa." E, aí, veio a ideia de uma série costurada nos quatro episódios. E esta série, o tempo todo, vai trazendo, além dessas diversas narrativas, tanto estéticas, quanto de conteúdo, informação do que estava acontecendo, pra trazer contexto pra esse público. A gente falou com alguns *streamings* e, com a *Globoplay*, quando a gente conseguiu esta porta, eles falaram que se interessavam muito, especialmente, pelo

> caráter da diversidade. Então, ser um objeto assinado por 200 diretores era muito importante para eles (Bobadilha, 2023).

Em Miami, também investiguei como as relações entre os envolvidos com o projeto foram construídas. Diferente das três organizações brasileiras, que criaram um mecanismo para manter viva tal colaboração através de suas redes - Rede Paradiso de Talentos[116], Rede Afirmativa da Spcine[117] e Rede de Talentos do Instituto Criar[118] - não encontrei uma estratégia formal nesse sentido nas duas organizações estadunidenses. Porém, nas entrevistas, pude comprovar um cuidado do *Oolite Arts* em manter viva a relação com artistas e realizadores, de maneira mais informal, conduzida pela iniciativa de pessoas as quais trabalham no centro de artes e pelo constante oferecimento de oportunidades através de outros projetos.

Alicia Edwards, diretora de *The Village (Free)dge* (2021), explica como se aproximou do *Oolite Arts* até ser convidada para fazer parte da equipe de *Pass the mic: we will tell our stories* (2021).

> Há alguns anos, quando comecei a pensar, a tentar, de alguma forma, voltar a trabalhar com arte, me inscrevi em um concurso da *Oolite* chamado *The Block*, que consistia em fazer um documentário curto sobre seu bairro. Enviei minha ideia de um bairro no sul de Miami, chamado Perrine, e não ganhei. Não fiquei entre os cinco primeiros, perdi, perdi a competição. Mas eles entraram em contato comigo para dizer que a ideia estava muito bem escrita e que eles realmente acreditavam nela e que queriam me apoiar. E o *Oolite* o fez. Eles me enviaram para o *Groundwork Lab*, que era uma organização patrocinada pelo *National Endowment for the Humanities* e pela *Firelight Media*[119]. E eles me deram as bases para aprender sobre a concessão de subsídios para documentários. Depois, a comunidade que conheci no *Oolite*… Jason Jeffries estava lá, na época, e Danielle Bender se tornou o maior apoio. Ela foi incrível. Achei que eles me enviariam um cheque pelo correio e pronto. Mas ela estava sempre ligando para saber como o projeto estava, para propor ideias. Tive um problema com uma pessoa que não queria me ceder os direitos de um material, e ela meio que navegou por todos esses espaços para mim de uma forma que eu não conseguiria. E ela estava sempre checando, é claro, com Dennis. Dennis, que tem sido um grande apoiador, um apoiador incrível! Lembro-me de que, quando comecei a filmar Sherina, liguei para o Dennis e disse: "Dennis, a história é sobre esta mulher! Esta mulher é incrível! Ela é linda, ela vê beleza em tudo!" E ele disse: "Não se trata de uma pessoa. Não quero que seja sobre uma pessoa. Vai ser sobre comida." E eu disse: "Não sei." Mas eu fiz sobre a Sherina mesmo assim. E ficou muito bom. E, mesmo agora, nos projetos que faço, eles estão sempre presentes. Estão sempre me apoiando, sempre oferecendo suporte. E com a Danielle também, ainda conversamos. Foi ótimo trabalhar com ela (Edwards, 2023)[120].

---

[116] Mais informações estão disponíveis no *link*: https://www.projetoparadiso.org.br/rede-de-talentos/.

[117] Mais informações estão disponíveis no *link*: https://spcine.com.br/spcine-lanca-rede-afirmativa/.

[118] Mais informações estão disponíveis no *link*: https://institutocriar.org/rededetalentos/.

[119] Mais informações estão disponíveis no *link*: https://www.firelightmedia.tv/programs/groundwork-regional-lab.

[120] Tradução livre feita pela autora do trecho: "A few years ago, when I had started thinking and dabbling about somehow getting back into art, I applied to a competition that Oolite had called The Block, and it was a competition to make a short documentary about your neighborhood. And I submitted my idea for a neighborhood in the South of Miami called Perrine, and I didn't win. I wasn't top five, I lost, I lost the competition. But they

Assim como Vanessa Charlot, Alicia Edwards é uma mulher negra de classe média. Ou seja, ela não tem uma relação direta com a realidade retratada no documentário que dirigiu. Porém, diferente de Vanessa, ela não era uma artista bem-sucedida quando recebeu o convite do *Oolite Arts* para fazer parte do projeto. Apesar de ter formação em comunicação em uma instituição muito conceituada, a realizadora afastou-se do ofício de contar histórias após ter se tornado mãe solo. Ela optou pela carreira como educadora para poder sustentar as filhas. Entretanto, alimentava o desejo de voltar a dedicar-se à comunicação e à arte de alguma forma.

> Para o meu presente, acho que a realização desse filme me permitiu pensar em ser cineasta em tempo integral. Há muito tempo não sentia ser tão boa em alguma coisa. E isso foi muito fácil, e eu gostei muito. E a recepção tem sido incrível, muito além do que eu imaginava que poderia ser. Portanto, acho que trabalhar aqui realmente me fez começar a pensar: "O que você quer fazer? No que você é boa? Em quê?" Sherina, você me disse que esse é o seu dom. Como se você realmente tivesse o dever de fazer isso. E isso me fez pensar muito. Então, para o meu futuro, presente e futuro, é realmente como viver a vida criativa e reconhecer meu dom e ver que isso é algo que eu posso realmente considerar e promover em longo prazo (Edwards, 2023)[121].

2.1.1. Entre editais e ações de filantropia

Entrevistei a cineasta e especialista da comunidade de *The Village (Free)dge* (2021) juntas e Edwards fez questão de falar para Sherina como sua história a impactou, além da experiência de ter feito o filme. Sua fala também revela que o *Oolite Arts* não trabalha apenas

---

reached out to me to say that it was really well-written and that they really believed in the idea and that they really wanted to support me, and Oolite did. They sent me to the Groundwork Lab, which was an organization sponsored by the National Endowment for the Humanities and Firelight Media. And they kind of gave me the groundwork to learn about documentary grant making. Then the community that I met just within Oolite, Jason Jeffries was there at the time, and Danielle Bender became like the hugest support. She was incredible. So I figured, you know, they would mail me a check and that would be it. But she was always calling to check up, to propose ideas. I had a run in with somebody who didn't want to give me footage, and she kind of navigated all of those spaces for me in a way that I couldn't have. And she was always checking back, of course, with Dennis Dennis, who has been a huge cheerleader, like an incredible cheerleader. And I remember when I first came to start shooting Sherina, I called Dennis show and I'm like, Dennis, the story is about this woman. Like, this woman's incredible. She's beautiful, she sees beauty in everything. And he's like , it's not about a person. I don't want it to be about a person. It's going to be about food. And I was like, I don't know, but I just made it about Sherina anyway. And it turned out really well. And like, even now, in the projects that I do now, they're always there. They're always behind, always offering support. And Danielle as well, we still talk to. She's been lovely to work with."

[121] Tradução livre feita pela autora do trecho: "For my present. I think that creating this film allowed me to think about, like, being a filmmaker full time and the real possibility, like it had been a long time that I'd been good at something like, oh, it really had been. And this was so easy, and I enjoyed it so much. And the reception has been incredible, like way beyond whatever I thought it could be. So I think that working here really made me start thinking about like, what do you want to do? Like what? What do you want to do? What are you good at? What? And you know, Sherina, you told me this is your gift. Like you're really supposed to do this. And that blew my mind. It blew my mind. So for my future and present and future, it's really like living the creative life and recognizing my own talent and seeing that this is something that I can really consider and foster for long term."

com artistas consolidados no mercado, ou seja, oferece oportunidades para talentos desconhecidos em busca de visibilidade. Assim, além dos retratados nos filmes, a diretora do curta-metragem também teve, ao participar do projeto, a chance de ativar sua voz, há muito tempo silenciada por conta das obrigações com a maternidade.

Essa é uma diferença importante entre os Estados Unidos e o Brasil. Há mais editais menores para pessoas físicas no país do hemisfério Norte. Durante o ano de 2023, tentei buscar subvenção para montar o documentário que pretendo fazer com entrevistas coletadas com artistas que desempenharam alguma criação em diálogo com esta tese. Consegui me candidatar em alguns processos nos Estados Unidos, mesmo sendo estrangeira, como pessoa física. Entre eles: *Sundance Institute | Sandbox Fund*[122], *Ford Foundation | JustFilms*[123], *Chicken & Egg Pictures' (Egg)celerator Lab*[124] e *Catapult Film Fund Development Grant*[125].

No Brasil, tive que buscar uma produtora com inscrição na ANCINE (Agência Nacional do Cinema)[126], com interesse em apoiar o projeto, para poder concorrer aos editais nacionais. Assim, juntei-me à Teia Documental[127] para tentarmos apoio financeiro. Tentamos a Lei Paulo Gustavo[128] e Histórias que ficam - CSN[129]. Não conseguimos nenhuma subvenção, em nenhum dos dois países, mas percebi essa lacuna para projetos menores, destinados a pessoas não tão conhecidas, em especial, no Brasil. Daí a importância do *Curta em Casa* (2020) para sujeitos marginalizados em comunidades invisibilizadas, que puderam candidatar-se individualmente, sem a necessidade de ter uma produtora.

Uma das realizadoras contempladas pela iniciativa, Evilane Justo, diretora do filme *Conte-me Mais* (2020), salientou essa questão:

> Porque mesmo quando tá escrito ali: para pessoas pretas, para mulheres pretas, para mulheres trans, ainda assim, as mulheres pretas, que são selecionadas, elas, normalmente, ou já fizeram, ou já estão em contato com alguém do meio. E, aí, obviamente, que, possivelmente, elas foram escolhidas porque elas já têm técnica, são maravilhosas. Tá tudo bem, eu fico muito feliz, mas eu acho que faltam editais voltados para essas pessoas que ainda não produziram nada a nível nacional, por exemplo, seja para a TV ou algumas pessoas que… eu já me inscrevi em editais concorrendo com pessoas que já tiveram coisas com exibição nacional mesmo no cinema. Então, eu sinto que faltam esses projetos no estilo do edital do Instituto Criar, com um pouco mais de verba e que tenham ali algumas restrições, do tipo, nunca ter

[122] Mais informações estão disponíveis no *link*: https://www.sundance.org/sandbox-fund/.
[123] Mais informações estão disponíveis no *link*: https://www.fordfoundation.org/work/our-grants/justfilms/
[124] Mais informações estão disponíveis no *link*: https://chickeneggpics.org/programs.
[125] Mais informações estão disponíveis no *link*: https://catapultfilmfund.org/how-to-apply/development/.
[126] Mais informações estão disponíveis no *link*: https://www.gov.br/ancine/pt-br.
[127] Mais informações estão disponíveis no *link*: https://www.teiadocumenta.com/.
[128] Mais informações estão disponíveis no *link*: https://www.gov.br/secom/pt-br/acesso-a-informacao/comunicabr/lista-de-acoes-e-programas/lei-paulo-gustavo.
[129] Mais informações estão disponíveis no *link*: https://fundacaocsn.org.br/historiasqueficam/.

> produzido um curta. Não ter um trabalho, sabe, em emissoras? Então, eu sinto que falta essa limitação, porque, aí, eu acho que fica muito injusto, fica muito injusto. Estas pessoas tiveram orientações e experiências que a galera que está vindo da base ali não teve. Então, como que eu vou concorrer com uma pessoa que já escreveu para *Netflix*? Eu acho injusto, sim, eu acho injusto. Eu sinto que falta esse edital voltado mais para quem ainda não produziu ou para quem não tem longa exibido, para quem não tem curta premiado, para quem não tem participação em série. Eu sinto que falta (Justo, 2023).

Figura 14 - PRINT entrevista Evilane Justo

Fonte: arquivo pessoal Anna Lucchese

O *Oolite Arts* começou em 1984, como um espaço para abrigar estúdios para artistas locais. Hoje, as salas do centro de artes fazem parte de uma residência de dois anos. Há também uma galeria no edifício. Além de oferecer espaço, há uma grande quantidade de investimentos voltados para a produção local. A partir de um fundo chamado *The Ellies*, projetos artísticos selecionados recebem até US$ 25.000,00. Outros US$ 50.000,00 são oferecidos para cineastas realizarem um filme de longa-metragem como parte da residência cinematográfica. Mais recentemente, estão sendo criados outros fundos para projetos cinematográficos como *Pass the mic: we will tell our stories* (2021), destinados à subvenção de curtas-metragens. Por fim, há uma preocupação em trazer curadores renomados para conhecerem o que está sendo produzido em Miami e levar os artistas locais para residências em outros estados. Dennis Scholl contou um pouco do início da história do centro, criado como reação a outra crise, resultante de um processo de gentrificação:

> Então, neste momento, estamos em um lugar chamado *Lincoln Road* em *South Beach*, *Miami Beach*. E, há 38 anos, a *Lincoln Road* era quase como um lugar abandonado. Havia muito poucas lojas com locatários. Era um lugar perigoso. E uma artista chamada Ellie Schneiderman, que foi nossa fundadora, estava sendo expulsa de *Coconut Grove*. *Coconut Grove* estava se tornando outro bairro em Miami. Estava ficando um pouco na moda demais. E aos artistas diziam: "Não temos mais espaço para artistas. Queremos vender no varejo e ter restaurantes, bares e coisas do gênero." Então, Ellie foi até a *Lincoln Road* e se reuniu com vários proprietários de imóveis e disse: "Gostaria de trazer 100 artistas para a *Lincoln Road*." Eles disseram: "Sim, tanto faz." e não acreditaram nela. Assim, ela acabou conseguindo um espaço e, realmente, colocou 100 artistas na *Lincoln Road,* ao mesmo tempo em que o nosso famoso e talentoso *Miami City Ballet* começou a ocupar espaços em vitrines e a dançar nessas vitrines, e isso começou a rejuvenescer a *Lincoln Road*, que se tornou um lugar muito mais famoso, muito mais convidativo. Assim, ela foi a fundadora original do *Oolite Arts*. Na época, chamava-se *South Florida Arts Center* (Scholl, 2022)[130].

Quando estive no *Miami History Museum*[131], pude conhecer um pouco mais sobre as histórias dos bairros e entender os diversos processos de gentrificação e diáspora ocorridos no território. É uma temática recorrente nas narrativas produzidas localmente antes e após o início da pandemia. O filme *Final Notice* (2021) fala sobre um casal que luta por moradia e Sherina Jones, especialista da comunidade de *The Village (Free)dge* (2021), como mencionado, foi despejada meses depois de ter concedido sua entrevista para mim. Assim, essa questão também reverberou na evolução da parceria entre a organização e os artistas locais.

> Sabe, os artistas de nossa comunidade precisam de algumas coisas. Eles precisam de espaço para fazer seu trabalho, precisam de financiamento para fazer seu trabalho e precisam de moradia. Estas são as três coisas com as quais você se preocupa todos os dias quando acorda como artista. E quando cheguei aqui, eles ainda estavam cobrando dos artistas pelos estúdios. Imediatamente, paramos com isso. Portanto, todos os estúdios aqui são gratuitos. Se você for selecionado por um júri independente para se tornar um artista residente do *Oolite*, seu estúdio será gratuito por dois anos. Além disso, temos vários concursos e oportunidades em que, se você tem um projeto específico que deseja realizar, quer fazer uma escultura, quer fazer um livro, algo que custe um pouco mais do que apenas uma tela e algumas pinceladas de tinta a óleo, também podemos ajudá-lo com isso. E, recentemente, recebemos cerca de US$ 1.000.000,00 para começar a ajudar os artistas residentes do *Oolite* a pagar suas moradias, porque a maior crise em Miami no momento é a falta de moradia e os artistas daqui fazem parte da economia informal. Eles não simplesmente saem e

[130] Tradução livre feita pela autora do trecho: "So right now, we're on a place called Lincoln Road in South Beach, Miami Beach. And 38 years ago, Lincoln Road was almost like an abandoned place. There were very few stores that had tenants. It was a dangerous place. And an artist named Ellie Schneiderman, who was our founder; they were getting kind of kicked out of Coconut Grove. Coconut Grove was becoming another neighborhood in Miami. It was becoming a little too trendy. And, you know, the artists were like, we don't have room for artists anymore. We want to sell retail and have restaurants and bars and things like that. So, Ellie came over to Lincoln Road and met with a bunch of the landlords here, and she said, I'd like to bring 100 artists to Lincoln Road. They're like, yeah, whatever, you know, and they didn't believe her. And so she wound up getting space and actually putting 100 artists on Lincoln Road at the same time our very famous and very talented Miami City Ballet began to take space in storefronts and dance in the storefronts, and that began to rejuvenate Lincoln Road to where it became a much more of a famous place, much more of a place where it was inviting. And so she's the original founder of Oolite Arts. It was then called South Florida Arts Center."

[131] Mais informações sobre o *Miami History Museum* estão disponíveis no *link*: https://historymiami.org/.

> conseguem empregos. Em geral, eles não têm empregos regulares de 40 horas por semana. Eles pegam trabalhos aqui e ali porque precisam de tempo para sua prática. Portanto, é difícil para eles tentar ganhar a vida na nossa comunidade (Scholl, 2022)[132].

Alguns aspectos foram importantes para a criação de *Pass the Mic: we will tell our stories* (2021) pelo centro em conjunto com o *Community Justice Project*. O *Oolite Arts* começou a fomentar projetos audiovisuais um ano antes de a pandemia começar, com o início das residências para cineastas em 2019. Também houve uma mudança de pensamento do centro, que deixou de cobrar o aluguel dos estúdios e passou a patrocinar tanto artistas como cineastas. Assim, o projeto fez parte de um programa que já vinha sendo posto em prática pela gestão de Dennis Scholl, que também é cineasta e vê potencial no meio cinematográfico como expressão artística. Dessa forma, o projeto está alinhado com sua visão de diversidade e de entendimento das dificuldades de um artista local para sobreviver em uma cidade como um profissional autônomo.

Outra questão que quis compreender melhor foi como a organização é mantida. Em seu *site*, são divulgadas possibilidades de doações individuais e as parcerias já existentes com fundações filantrópicas: *Knight Foundation*[133], *The Lynn and Wolfson Family Foundation, Crearte - The Jorge M. Pérez Family Foundation*[134] e AJNFF[135].

Dennis Scholl deu mais detalhes sobre como ele conseguiu estruturar o financiamento com o auxílio da filantropia. Por ser um filantropo e por ter trabalhado durante anos na *Knight Foundation*, as pessoas e as organizações confiam no trabalho dele e, no período em que foi CEO do centro de artes, conseguiu apoio e oportunidade para viabilizar projetos, os quais beneficiaram muitas *vozes ativas* na comunidade artística. Ele também explicou, a partir de sua

---

[132] Tradução livre feita pela autora do trecho: "You know, the artists of our community, they need a few things. They need space to make their work, they need funding to make their work, and they need housing. Those are the three things that you worry about every day when you wake up as an artist. And when I got here, they were still charging artists for studios. We immediately stopped that. So, all the studios here are free. If you are selected by an independent jury to become an Oolite resident artist, then your studio is free for two years. In addition to that, we have a number of contests and opportunities where if you have a specific project you want to do, you want to make a sculpture, you want to make a book something that costs a little more than just, you know, canvas and a few dabs of oil paint, we're able to help you with that, too. And then recently, just recently, we were awarded close to $1,000,000 to begin to help the resident artists of Oolite pay their housing, because the biggest crisis in Miami right now is there's no housing and artists here are part of the gig economy. They don't just go out and get jobs. They generally don't have regular 40 hour a week jobs. They pick up here and there because they need time for their practice. And so, it's hard for them to try to make a living in our community."

[133] Mais informações sobre a fundação estão disponíveis no *link*: https://knightfoundation.org/.

[134] Mais informações sobre a fundação estão disponíveis no *link*: https://miamifoundation.org/perezopportunities/.

[135] Mais informações sobre a fundação estão disponíveis no *link*: https://ajnff.org/.

experiência, algumas peculiaridades sobre como os centros culturais e de arte mantêm-se vivos nos Estados Unidos:

> A diferença entre os Estados Unidos e a maioria dos outros países, como a Europa e o Brasil, por exemplo, é que, nos Estados Unidos, o governo ajuda muito pouco e a filantropia privada ajuda muito. [...] Sabe, temos esperança de um modelo governamental maior, mas, na verdade, você deve saber que, ao contrário de todas as outras instituições culturais, a Flórida recebeu US$ 0,00 do estado este ano por causa do governador, que era muito conservador, e não apoia esta ideia. Uma das organizações daqui fez um tipo de, não sei, algo com sexo. Era uma *performance*. Então, todo mundo em, digamos, todas as 300 organizações locais, não me lembro quantas são exatamente, mas há, literalmente, centenas que foram zeradas. Ninguém recebeu dinheiro algum. Portanto, para a *Oolite*, isso significou uma perda de US$ 150.000,00 no ano. Para as organizações menores, foram 100.000... 70.000... Portanto, elas foram zeradas. Há um pouco de dinheiro em nível federal. É ainda menor do que o estadual. E há dinheiro em nível de condado, um nível muito, muito local. Portanto, você tem essas três camadas (de financiamento) do governo, pouco dinheiro em nível federal, um dinheiro razoável em nível estadual e dinheiro bastante razoável em nível local. Mas tudo isso representa, para a maioria das organizações culturais, menos de 20% de seu orçamento. O restante de seu orçamento vem da filantropia. E nos Estados Unidos, a filantropia é incentivada pelo doador, a pessoa que doa o dinheiro para a organização. Ela recebe uma dedução fiscal. Portanto, nos Estados Unidos, trata-se do nível mais alto, que é onde a maioria das pessoas doa porque são muito ricas. O nível mais alto é de quase 40%. Portanto, se você é uma organização e eu lhe dou US$ 100,00, economizo US$ 40,00 em meus impostos. Não economizo US$ 100,00, mas economizo US$ 40,00. Portanto, se eu lhe der US$ 100,00 e economizar US$ 40,00, isso significa que minha doação me custou US$ 60,00. Estsa é uma forma muito americana de doar. E muitas e muitas pessoas doam assim. É muito comum nos Estados Unidos. É a maneira tradicional de uma organização crescer. [...] Nossa receita vinda do governo em julho era de cerca de 7 ou 8%, porque somos muito grandes. Nosso orçamento anual era de mais de 5 milhões e estávamos recebendo meio milhão do governo, algo assim. [...] Agora, a outra coisa que as pessoas têm que é muito importante, nem todo mundo, quase ninguém, é que elas têm o que chamamos de doações. E uma doação é quando alguém, digamos, morre e ama sua organização, ama você. [...] Então, o Oolite… você sabe, como muitas organizações, alguém morre e deixa US$ 5 milhões. Então, eles colocam esses US$ 5 milhões no banco e o banco lhes paga juros sobre eles, talvez 5%. Assim, a pessoa recebe US$ 250.000,00 por ano para sempre por deixar esse dinheiro no banco. Portanto, estas são as maneiras pelas quais as pessoas obtêm dinheiro nos Estados Unidos. [...] (Na *Oolite Arts* durante a pandemia), cerca de 80% eram fundações e 20% indivíduos. E o motivo é que eu vim do mundo das fundações. Portanto, todos os meus bons relacionamentos são com fundações. Conseguir dinheiro de pessoas físicas dá muito trabalho e leva muito tempo. Por outro lado, você vai a uma fundação, nós as chamamos de baleias, porque elas são muito grandes e podem simplesmente dizer: “Aqui, ao invés de eu lhe dar 100.000, aqui está um milhão”. Então, para mim, todo mundo me conhecia como uma pessoa de fundação que havia doado dinheiro e quando fui para o outro lado e pedi: “Me dê dinheiro”. E a fundação: “Sim, nós adoramos o que você está fazendo e você está ajudando os artistas durante a pandemia e está garantindo que eles tenham comida. Aqui está um monte de dinheiro”. E foi isso que eles fizeram[136] (Scholl, 2024).

[136] Tradução livre feita pela autora do trecho: “So the difference between America and most other countries, Europe for example, Brazil, for example, is that in America, the government helps very little and private philanthropy helps a lot. [...] You know, we're hoping for a bigger governmental model, but in fact, you should know that unlike in every other cultural institution, Florida got $0 from the state this year because of the governor, who was very conservative, and did not like that. One of the organizations did some kind of, I don't know, it had something with sex in it. It was a performance. So everybody in, let’s say, all 300 organizations, I don't remember how many are exactly, but there's literally hundreds that got zeroed out. No one got any money. So for Oolite, that

Assim como o *Oolite Arts* nasceu por conta da iniciativa de uma pessoa, Ellie Schneiderman, que convenceu um grupo de artistas a ocupar *Lincoln Road*, o Instituto Criar também se originou de forma semelhante, pelo desejo de uma família de colocar em prática um projeto educacional.

> Este instituto é uma organização sem fins lucrativos que foi fundada pelo Luciano Huck, que é um grande apresentador de TV aqui no Brasil, que juntou a profissão dele com o desejo de investir socialmente. Os pais dele queriam fazer esse investimento conjunto, e são pessoas que trabalham na área de educação e do jurídico. Daí, este estúdio-escola surgiu, que fica no centro da cidade de São Paulo, justamente para jovens de todas as periferias da cidade conseguirem chegar - a gente está no meio de linha de trem, metrô e ônibus - e tem como missão fazer formação e inserção de jovens em situação de extrema vulnerabilidade econômica. São jovens de 17 a 20 anos com uma renda per capita de, no máximo, meio salário mínimo - nas áreas do audiovisual e da tecnologia. [...] A gente está aqui em um espaço que fica no centro de São Paulo, no Bom Retiro, que já é um bairro de imigrantes. É um espaço que era uma antiga fábrica, uma montadora, e depois se tornou uma fábrica têxtil. Depois se tornou uma balada nos anos 80, o Radar Tantã. E ele foi reformado… Quando o Instituto nasceu, a gente queria muito uma parceria pública, com algum espaço público. Demorou quase um ano em buscas e visitas de espaços e prototipação de como seriam em novos espaços. E aí, essa morosidade fez o Luciano dizer: "Não, eu quero que este lugar tenha ritmo e para ter ritmo a gente não vai poder depender." Tanto é que a gente está ligado ao Ministério da Cultura e não ao Ministério da Educação. Que, no Ministério da Educação, a gente teria que, para mudar um plano de curso, protocolar e até receber um OK... E isso poderia ser muito moroso e o Ministério da Cultura nos dá mais autonomia nesse sentido. [...] Este é um espaço, que ele é uma casa. Então, cada jovem sai da sua casa que… a gente tem… Há pesquisas que dizem que - daí que surge inclusive esse nome do projeto 40 metros quadrados - que são ambientes de 40 metros quadrados por família e chegam em um

---

meant a loss of $150,000 for the year. For smaller organizations, it was 100,000... 70,000... So they got zeroed out. There's a little money at the federal level. It's even smaller than the state. And there's money at the county level, very, very local level. So you had those three layers of government, little money at federal, decent money at stake and pretty decent money at the local level. But all that adds up to less than for most cultural organizations, less than 20% of their budget. The rest of their budget comes from either philanthropy. And in America, philanthropy is encouraged by the giver, the person who gives the money to the organization. They get a tax deduction. So in America, it's about the top level, which is where most people give at because they're very rich. The top level is almost 40%. So if you're an organization and I give you $100, I saved $40 on my taxes. I don't save $100, but I save $40. So if I give you $100 and I save $40, it means my donation costs me $60. That's a very American way of giving. And lots and lots of people give that way. It's very standard in America. It's it's the traditional way for an organization to grow. [...] Our income from government at July was about 7 or 8% because we're pretty large. Our annual budget was over 5 million and we were getting a half a million from the government, something like that. [...] Now, the other thing that people have that's very important, not everybody, hardly anybody, is they have what are called endowments. And an endowment is where somebody, let's say they die and they love your organization, they love you. [...] So that's the other thing. So Oolite, you know, in many organizations, somebody will die and leave them $5 million. Then they put that $5 million in the bank and the bank pays them interest on it, maybe 5%. So they get $250,000 a year forever by leaving that money in the bank. So those are the ways that people get money in America. [...] (At Oolite Arts) It was about 80% foundations and 20% individuals. And the reason is because I came from the foundation world. So, all my good relationships are with foundations. You know, getting money from individuals, it's just a lot of work and it takes a really long time. Whereas you go to a foundation, we call them Wales, because they're so big and they can just say: "Here, instead of giving you 100,000, here's a million." So, it's for me, everybody knew me as a foundation person who had given away money and when I went on the other side and I asked: "Give me money". And the foundation: "Yeah, we love what you're doing and you're helping artists during the pandemic and you're making sure they have food. Here's a bunch of money." And that's what they did".

> espaço de 3500 metros quadrados, com dois estúdios, com dez salas de aula, equipamentos e tomam café da manhã aqui, almoçam aqui, tomam lanche aqui. Isso vai se tornando… dormem aqui. E assim isso vai se tornando uma casa. A gente, inclusive, durante a pandemia, chegou a pensar: "Precisa mesmo?" Porque o custo deste espaço é muito alto, não é médio, é muito alto. Isso é bastante questionável. Mas, o que este espaço representa de confiança, de identidade, de construção de comunidade, assim, fica fora de cogitação abrir mão disso (Bobadilha, 2023).

Ao analisar as diferenças nos modelos de financiamento entre as duas organizações, temos, no *Oolite*, o resultado de uma cultura voltada para filantropia muito forte nos Estados Unidos, na qual indivíduos e fundações decidem fomentar projetos nos quais eles acreditam, de organizações em que confiam. Já no Brasil, as leis de incentivo são essenciais para manter organizações como o Instituto Criar. Mas, apesar de ser uma postura bem menos significativa no Brasil, a filantropia também fez parte do processo de viabilização de *Curta em Casa* (2020). Dos três parceiros envolvidos no projeto, somente a Spcine é uma empresa pública. O Projeto Paradiso é uma organização mantida pela filantropa Olga Rabinovich e o Instituto Criar, como mencionado, começou com a filantropia da família Hulk.

> Lá no início, o Luciano fez dois grandes eventos de captação de recursos. Tinham leilões beneficentes. Mas também, desde o início do instituto, tinha uma preocupação da gente ter mecanismos incentivados para incentivar o investimento e doações diretas. Então, hoje em dia, o instituto é aprovado em Lei Rouanet, em Proac e em Pro-Mac. 75% dos investimentos vêm via Lei de Incentivo à Cultura, 25% vêm de dinheiro direto. Mas, a grande maioria, corporativo, vem de empresas, não necessariamente do setor do audiovisual. Mas a gente tem também, por exemplo, a Disney, uma das grandes parceiras que fazem esse tipo de investimento e não só. Então, investem na formação, como, depois, ajudam a gente em toda a parte de inserção no mercado. E ajudam a gente olhando, falando: "Hmmm, hoje em dia, está precisando mais gente de dublagem, mais de gente de ao vivo…" e a gente vai conseguindo trazer microcursos para dentro do curso, de coisas que a gente está percebendo que está precisando no mercado. E a sustentabilidade financeira é um desafio imenso. Todos os anos é um frio na barriga ver se vai fechar a conta; ver se o Instituto vai sobreviver mais um ano. Mas a gente segue aqui há quase 20 anos, vivo (Bobadilha, 2023).

Segundo Andre Degenszajn, para haver um crescimento da filantropia no Brasil, é preciso haver uma estrutura propícia como "ambiente econômico, cultura de doação e um marco regulatório indutor (incentivos fiscais e regime tributário)" (Degenszajn, 2015). Nos Estados Unidos, esses três fatores já impulsionam muitas iniciativas nesse formato de subvenção.

Se, por um lado, esse modelo de financiamento parece ser fundamental para a viabilização e continuidade de projetos como *Pass the mic: we will tell our stories* (2021) nos Estados Unidos, paralelamente, há uma série de questionamentos sobre as contradições desse mecanismo de subvenção de ações sociais.

> O paradoxo apontado é que, com frequência, o processo de acumulação que cria as condições para essa filantropia em larga escala contribui para o aprofundamento das desigualdades que, posteriormente, a ação filantrópica se dedicará a aliviar. A tarefa de melhorar o sistema recairá, nesse sentido, àqueles que foram privilegiados pelo seu funcionamento. Superando a retórica, a filantropia deixará de lidar com os sintomas dos problemas sociais apenas na medida em que for capaz de transformar as próprias condições geradoras das desigualdades (Degenszajn, 2015).

Em minha análise, com base nos dados levantados através da pequena amostragem desses dois projetos, chego à conclusão de que, quanto mais ampla é a parceria, com mais partes envolvidas (indivíduos, organizações, empresas, governo), mais recursos somam-se aos projetos desenvolvidos, possibilitando a continuidade e a longevidade do trabalho. *Oolite Arts* completou em 2024, quarenta anos de existência, enquanto o *Instituto Criar*, no mesmo ano, comemorou seu aniversário de duas décadas. *Pass the mic: we will tell our stories* (2021) já está em sua terceira edição. *Curta em casa* (2020) não seguiu adiante, mas outros projetos foram desenvolvidos pelo Instituto Criar para dar continuidade à iniciativa.

> Na verdade, essa história começa em 2010, quando, num planejamento estratégico do *Criar*, a gente mapeia que, para além de um programa de formação, existe uma comunidade já de ex-alunos que estavam ali há seis, sete anos, formados e que tinham desejo de fazer produção autoral. Nesse momento, surge a Usina, que é um lugar onde a gente faz empréstimo de equipamento e estúdios pra quem quer fazer produção autoral. Nesse momento, a gente ainda não tinha a nomenclatura dos coletivos organizados. Eram pessoas que queriam fazer um videoclipe, queriam pegar a câmera para fazer o casamento da irmã. E aí, a história foi evoluindo e a gente foi vendo o movimento acontecer, mas ainda sem nomear a organização. Então, muitos coletivos saem do *Instituto Criar*, mas a gente só foi perceber isso nessa pesquisa que foi feita no início de 2020, pré-pandemia, então, ainda não tinha acontecido pandemia. Quando a gente fala: "Nossa, eles se organizam em coletivos." Aí, veio a pandemia. A gente teve, nesses dois anos, de se virar. Nisso, a gente já tinha trazido tecnologia para o radar. A gente teve um novo momento de planejamento estratégico do Criar falando: "Bom, quando a gente olha os dados de quem está empregando mais, tecnologia chegou com tudo. A gente precisa incluir isso no programa de formação." E aí, agora, no ano passado, no início do ano passado, olhando melhor, com mais profundidade pra esses dados de coletivo, a gente falou: "Meu, são coletivos, mas que ainda funcionam muito na informalidade. Será que eles querem se tornar produtoras? Será que eles querem ganhar dinheiro com isso? Ou eles querem continuar só experimentando?" E daí, a gente fez um *focus group* com alguns desses coletivos e todo mundo falou: "Não, se eu pudesse viver do meu coletivo, seria maravilhoso." Aí, a gente montou esse programa que se chama Amplifica Cine, que é em parceria com a Adesampa, que é um órgão da *Prefeitura de São Paulo* de aceleração de negócios, falando que eles aceleram negócios de muitas áreas, mas não do audiovisual, que a gente queria fazer uma aceleração pra dez coletivos pra ver se eles se tornavam empresas, pra ver se eles conseguiam caminhar com as próprias pernas. Assim, financeiramente. Eles toparam. A gente teve esta primeira edição e foi muito legal. Dentre alguns, alguns resultados, a gente fez uma rodada de negócios aqui e 100% deles falaram que, depois do Amplifica Cine, fecharam, pelo menos, um negócio a partir dos contatos que a gente fomentou aqui. Três coletivos foram, depois, para o Ventana Sur, na Argentina, um grande festival e mercado de cinema da América Latina. Agora, há um mês, que um mês, dez dias, três coletivos conseguiram

> ir pro *South by Southwest* com as articulações que a gente fez. Então, existem bons desdobramentos. Agora, a gente tá louco pra fechar a segunda edição (Bobadilha, 2023).

2.1.2. A inteligência coletiva

Ao ouvir os entrevistados, percebo que, para além do tipo de financiamento, é preciso pensar no humano, ou seja, quem coloca em prática os trabalhos. Em ambos os casos, nas duas organizações e nos dois projetos estudados, as pessoas envolvidas são um fator fundamental para o desenvolvimento e a continuidade das ações, que seguem preceitos que dialogam com o conceito de *voz ativa*. O processo colaborativo e a cocriação partem da produção e, principalmente, da escuta desses indivíduos e, através das entrevistas, fica evidente como a história destas pessoas e a maneira como elas ressignificam a realidade reverberam nas narrativas e nas relações desenvolvidas em ambos os casos.

O conceito de *collective wisdom* (sabedoria coletiva), desenvolvido pelo *MIT Open Documentary Lab*[137] e explorado no livro de mesmo nome (Cizek; Uricchio, 2022) também é fruto de uma reação aos estímulos negativos mediados por telas durante o isolamento decorrente da pandemia.

> Com raízes principalmente na experiência norte-americana, a pesquisa e a redação se desenvolveram em um momento traumático marcado por lutas renovadas por justiça racial em face da brutalidade policial, da pandemia da COVID-19, de um cenário midiático repleto de desinformação, de manifestações cada vez mais extremas da crise climática e até mesmo de uma insurreição no Capitólio dos EUA após a perda eleitoral de uma celebridade do setor imobiliário que se tornou presidente. Esses eventos tiraram milhões de vidas (Cizek; Uricchio, 2022, p. 16)[138].

Como já mencionado, a questão da perda da confiança é um fator-chave no contexto dessa crise e uma resposta elaborada de forma coletiva apresenta a possibilidade de reconstrução de laços perdidos em meio à crise sanitária.

> Esse colapso das noções compartilhadas do real e dos protocolos básicos da vida cotidiana se combinam para tornar o trabalho deste livro mais urgente. Argumentamos que a cocriação oferece maneiras de reparar e reconstruir a confiança e criar visões compartilhadas. Além disso, a cocriação oferece abordagens para aproveitar a experiência coletiva e lidar com a complexidade. Embora a cocriação

[137] Mais informações sobre o laboratório estão disponíveis no *link*: https://opendoclab.mit.edu/.

[138] Tradução livre feita pela autora do trecho: “Rooted primarily in the North American experience, the research and writing unfolded at a traumatic moment marked by renewed struggles for racial justice in the face of police brutality, the COVID-19 pandemic, a mediascape riddled with misinformation and disinformation, ever more extreme manifestations of climate crisis, and even an insurrection in the US Capitol following the electoral loss of a celebrity real state developer turned president. These events took millions of lives”.

> não seja uma panaceia - como qualquer método, ela pode ser usada para fins contraproducentes - ela oferece uma maneira de descobrir o que é comum em visões de mundo fragmentadas, ajudando a restaurar visões compartilhadas. (Cizek; Uricchio, 2022, p. 16-17)[139].

A ideia de cocriação apresentada na publicação é uma continuidade de reflexões anteriores vindas, por exemplo, como citado no livro, do pensamento de Pierre Levy (1999) que, com base no termo *collective intelligence* (inteligência coletiva), descreve a consciência de uma inteligência oriunda de colaborações e de esforços coletivos na tomada de decisões. Porém, o conceito de *collective wisdom* (sabedoria coletiva) vai além:

> Para nós, a cocriação de mídia é definida por metodologias que oferecem alternativas à visão de autor único e buscam rotas colaborativas para a descoberta e para a justiça. O espírito de cocriação permite que os projetos surjam do processo, e não o contrário. A cocriação leva em conta o entendimento incômodo, porém crucial, de que as pessoas não chegam ao mesmo processo em igualdade de condições e busca descolonizar os sistemas que oprimem, além de estimular projetos que não se limitam a documentar ou observar passivamente o mundo, mas insistem em mudá-lo (Cizek; Uricchio, 2022, p. 16-17)[140].

Assim como o grupo de pesquisa *Civic Paths* da *University of Southern California*, com o *Civic Imagination Project,* pensa em estratégias de impacto positivo através de produções artísticas, o *MIT Documentary Lab* também busca uma transformação social através do conceito de *collective wisdom*. Mesmo não sendo o propósito do conceito de *voz ativa* de elaborar formas criativas para mudar o mundo e sim, estudar pessoas que tiram o melhor proveito do que têm ao redor e ressignificam a sua experiência através da elaboração de narrativas e relações, os dois conceitos trazem elementos que reverberam no estudo aqui apresentado, ao evidenciar, no sujeito, um papel cívico importante para entendermos o presente e, ademais, ao salientar o valor da troca de relatos entre esses diferentes indivíduos atuantes em suas comunidades em situações de crise, como uma forma de gerir conhecimento coletivo sobre um determinado momento histórico.

---

[139] Tradução livre feita pela autora do trecho: "This break-down in shared notions of the real and in the basic protocols of everyday life combine to make the work of this book more urgent. Co-creation, we argue, offers ways to repair and rebuild trust and craft shared visions. In addition, co-creation offers approaches to drawing on collective experience and tackling complexity. While co-creation is not a panacea-like any method, it can be put to counterproductive ends - it offers a way to discover what is common in fractured worldviews, helping to restore shared visions".

[140] Tradução livre feita pela autora do trecho: "For us, media co-creation is defined by methodologies that offer alternatives to the singular-author vision and seek collaborative routes to discovery and toward justice. The spirit of co-creation allows for projects to emerge from process rather than the other way around. Co-creation accounts for the uncomfortable yet crucial understanding that people don't come to the process on equal terms and seeks to decolonize the systems that oppress and to stimulate projects that don't simply document or passively observe the world but instead insist on changing it".

Para explicar melhor a diferença entre a ideia de uma resistência interior ao invés da mudança exterior, trago um exemplo. Em 2021, visitei a exposição *Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros*[141], no Instituto Moreira Salles de São Paulo. No espaço expositivo, logo na entrada, fui recebida com a seguinte frase, reproduzida em uma luminária de neon: "Uma mulher negra feliz é um ato revolucionário". A frase atribuída à escritora e ativista Juliana Borges (Borges, 2015)[142] apresentada na obra *Luz Negra* (2019)[143] de Mônica Ventura, dialoga com o relato autobiográfico (ou autoficcional) da escritora negra, autora *de Quarto de despejo - Diário de uma favelada* (De Jesus, 1960) e traduz a ideia de *voz ativa* com acuidade. Mesmo seguindo em seu barraco, na marginalidade, Carolina de Jesus, assim como outras mulheres negras e pobres, ressignifica sua existência nesse ato de resistência, pois recusa a infelicidade estimulada pelo entorno.

Uma das perguntas que eu fazia para os realizadores dos filmes de *Curta em casa* (2020) era qual trabalho eles tinham mais gostado das 200 narrativas realizadas. Uma das entrevistadas, Evilane Justo, mencionou o curta *Raya* (2020) e, outro, que ela não lembrava o nome, mas também trazia uma relação de ressignificação da pandemia de forma positiva. Ela justificou as escolhas: "Sim, porque, além da pandemia ter sido só dor, eu sou uma menina preta no Brasil. Então, assim, normalmente as histórias/narrativas que me acompanham sempre são de dor. E eu tento olhar para o outro lado" (Justo, 2023).

2.2. Zonas de contato entre Miami e São Paulo

Neste trecho do texto, retomo um pouco o relato autobiográfico, como ponto de partida, para falar sobre as zonas de contato entre as duas cidades onde os projetos *Curta em casa* (2020) e *Pass the mic: we will tell our stories* (2021) foram criados.

Nasci em São Paulo e já morei em alguns lugares na Zona Sul e Oeste da cidade. Cresci em um bairro periférico, com diferentes classes sociais habitando o mesmo espaço. Tenho uma lembrança forte no meu imaginário de criança da experiência de conviver com enchentes. A casa da minha família era uma das mais altas da rua. Tínhamos apenas que nos preocupar em tirar o carro da garagem quando começava a chover. No terreno ao lado, moravam duas famílias. Um dia, a água entrou em todos os cômodos dos nossos vizinhos. Lembro-me dos

[141] Mais informações sobre a exposição estão disponíveis em: https://ims.com.br/exposicao/carolina-maria-de-jesus-ims-paulista/.
[142] Mais informações sobre o contexto em que a frase foi apresentada pela escritora estão disponíveis no *link*: https://www.cartacapital.com.br/sociedade/uma-mulher-negra-feliz-e-um-ato-revolucionario-9107/.
[143] Mais informações sobre a obra estão disponíveis no *link*: https://www.monicaventura.art/luz-negra.

meus pais puxando as crianças pelo muro enquanto a água subia. Elas ficaram um tempo conosco até eles se recuperarem. Não tenho mais contato com nenhuma dessas pessoas. Vivíamos realidades diferentes, mesmo morando tão perto. Os momentos de crise causados pelas enchentes nos atingiam de forma desigual, mas, ao mesmo tempo, criavam um ponto de conexão, de elo, de comunidade.

Em Miami, os problemas causados por furacões e tempestades constantes, além da preocupação com a elevação do nível dos oceanos por conta da crise climática, fazem com que as enchentes sejam parte da preocupação de artistas como Xavier Cortada, também professor da Universidade de Miami. Colaborei como editora de um de seus projetos intitulado *The Underwater* (2022)[144], uma espécie de instalação composta por placas com um número que representa a altitude de uma superfície com relação ao nível do mar, que ele fixa em diferentes cidades da Flórida. Quanto mais baixo o número, mais rápido aquele território será impactado pela elevação das águas. Ele define seu trabalho como arte de engajamento social, com a qual convoca a comunidade para ações de cidadania diante de desafios em comum.

Além de Cortada, outro professor da Universidade de Miami, Sanjeev Chatterjee, já citado, está desenvolvendo um projeto chamado *One Water Ocean* (2024)[145], em diálogo com a iniciativa da Unesco, Década da Ciência Oceânica para o Desenvolvimento Sustentável[146]. A partir de uma incubadora, uma comunidade global de produtores de conteúdo está elaborando uma série de propostas voltadas para a conscientização das pessoas sobre a necessidade de cuidar dos mares.

Em 2024, solicitei também, junto com meus colegas de trabalho do Centro Universitário SENAC, a criação de um programa de TV feito a partir de um dos dezessete ODS (Objetivos de Desenvolvimento Sustentável) da ONU[147], para a disciplina de Práticas de estúdio, ministrada por mim e pelo professor Anderson Gonçalves, como suporte para o Projeto Integrado dos alunos do quinto semestre do Curso de Audiovisual, coordenado pelo professor Renato Cruz. Os estudantes escolheram falar sobre as mudanças climáticas a partir de um mundo fictício pós-apocalíptico, inundado por conta da elevação dos oceanos e dominado por

[144] Mais informações sobre o projeto estão disponíveis no *link*: https://cortadafoundation.org/underwater/.
[145] Mais informações sobre o projeto estão disponíveis no *link*: https://mediaforchange.org/incubator/.
[146] Mais informações sobre a iniciativa estão disponíveis no *link*: https://oceandecade.org/pt/.
[147] Mais informações sobre os ODS - Objetivos de Desenvolvimento Sustentável - estão disponíveis no *link*: https://brasil.un.org/pt-br/sdgs.

piratas.[148] Os alunos foram influenciados pelo desastre ambiental ocorrido no Rio Grande do Sul no mesmo ano.[149]

Assim, no decorrer desta pesquisa, a experiência da enchente de minha infância era recorrente em meus pensamentos pois era uma memória do passado que carregava um conhecimento sobre resistência e empatia. Dela, surgiu uma pergunta: como pensar em pertencimento a uma determinada comunidade e a importância dessa união para enfrentar momentos de crise, em cidades como São Paulo ou Miami, com tantas complexidades e desigualdades entre seus habitantes? Conforme fui entrevistando os envolvidos nos projetos investigados, fui percebendo que suas experiências pessoais nas cidades em questão e os questionamentos trazidos por eles dessas vivências, manifestaram-se como fatores determinantes para a construção das narrativas e das relações almejadas com essas histórias e me fizeram compreender a importância da diversidade de relatos e de formas de ressignificação do mundo ao redor, porque falar sobre invisibilidade ou marginalidade nos tempos atuais pode representar diferentes configurações, além de apontar caminhos inesperados de conexão entre grupos heterogêneos.

2.2.1. Mesmo espaço com desafios diferentes

Nos Estados Unidos, ao perguntar a Dennis Scholl sobre os artistas locais, percebi que, assim como São Paulo, Miami abriga múltiplas camadas de vivências em um mesmo espaço. Da mesma forma como eu resgatei as lembranças das enchentes, ele comparou suas memórias com as de um artista residente do centro de arte, com quem também conversei, ambos tendo residido no mesmo bairro.

> Acho que toda arte é muito local. Sim, quando criamos arte, estamos explorando nossas memórias ou explorando quem somos e de onde viemos. Na verdade, eu cresci no mesmo bairro que Roscoè. Estudei na escola de ensino médio que ficava a poucas quadras de onde ele cresceu. Mas minhas lembranças daquele lugar são diferentes das dele. O bom do que estamos fazendo é que estamos dando aos artistas a oportunidade de se expressarem de uma forma que reconheça a diversidade desta comunidade, que reconheça essa forma. Todos nós temos experiências diferentes e viemos de lugares diferentes. Não queremos apresentar apenas uma ideia do que é uma boa arte. Não queremos apresentar apenas uma ideia do que é Miami. E, ao nos certificarmos de

[148] O programa produzido pelos alunos está disponível no *link*: https://youtube.com/live/JgF0x1SWFVM?feature=share.
[149] Mais informações sobre as inundações estão disponíveis no *link*: https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2024/05/29/um-mes-de-enchentes-no-rs-veja-cronologia-do-desastre.ghtml.

> que temos um grupo diversificado de artistas, temos muitas, muitas visões diferentes, e adoramos isso (Scholl, 2022)[150].

Scholl refere-se ao artista visual e fotógrafo Roscoè B. Thické III[151], um dos residentes do *Oolite Arts* durante a pandemia. Conversei com Roscoè sobre o seu trabalho e ele me descreveu como várias experiências pessoais fizeram com que fosse construindo outro olhar sobre si e sobre o local de onde vem. Destacou que, primeiro, ao entrar no exército com vinte anos, a disciplina rígida e a cultura militar foram muito diferentes de tudo o que estava acostumado como uma criança nascida e criada em Miami. Essa ruptura fez com que ele se retraísse e passasse a se comunicar muito menos verbalmente. Ao chegar à Coreia do Sul, como soldado, comprou uma câmera e começou a se expressar através dela. Depois disso, foi transferido para Washington D.C. e lá viu uma grande quantidade de pessoas negras em diferentes carreiras e cargos, uma referência que o fez ver sua comunidade de forma diferente.

Figura 15 - PRINT entrevista Roscoè B. Thické III

Fonte: arquivo pessoal Anna Lucchese

[150] Tradução livre feita pela autora do trecho: “I think that all art is very much local. Yeah, we, when we create art, we're kind of mining our memories or mining who we are and where we came from. I actually grew up in the same neighborhood that Roscoe did. I went to the high school that was just, you know, a few blocks from where he grew up. But my memories of that place are different than his. The nice thing about what we're doing is we're giving artists the opportunity to express themselves in a way that acknowledges the diversity of this community that acknowledges that way. We all have these different experiences, and we're coming from different places. We don't want to present just one idea of what great art is. We don't want to present just what idea of what Miami is. And by making sure that we have a diverse group of artists, we get a lot, a lot of different views, and we love that”;

[151] Mais informações sobre o artista estão disponíveis no *link*: https://oolitearts.org/resident/roscoe-b-thicke/.

De volta para casa, sentiu o desejo de valorizar as pessoas do bairro onde nasceu através de sua fotografia. Ele diz que quer mostrar para os indivíduos ao seu redor a beleza deles. Essa é a história que quer contar sobre o lugar onde habita na cidade, ao elaborar outra narrativa e relação para sua família, amigos e vizinhos. Além de registrar os encantos do cotidiano em um território invisibilizado, ao trazer luz para esses sujeitos, em um contato íntimo e afetivo, ele transporta cada uma dessas vidas para o espaço expositivo de museus e galerias, como obras de arte e como protagonistas de um momento histórico.

O relato aponta indícios de como a barreira subjetiva transpõe a física e que há muitas camadas a serem consideradas ao pensarmos em sujeitos marginalizados. Com seu trabalho fotográfico, ele cria uma relação de valor para e com as pessoas ao seu redor e traz novas possibilidades narrativas para elas.

No livro de fotografias *1402 Pork N Bean Blue* (2022)[152], por exemplo, ele retrata a casa da avó onde cresceu, localizada em *Liberty Square Housing Projects*, primeiro projeto de habitação pública para afro-americanos no Sul dos Estados Unidos, no bairro de *Liberty City*, em Miami. As casas do projeto foram demolidas e substituídas por apartamentos. Roscoè fotografou o local antes da transformação. A partir de sua história pessoal e memórias, ele fala sobre gentrificação e sobre mudanças que impactaram essa comunidade. Também explica como a reestruturação do projeto afeta os laços afetivos. A casa espaçosa da avó abrigou filhos, netos e os principais eventos da família, como o casamento de seus pais. Em um apartamento pequeno, o espaço de acolhimento é perdido. Essa camada humana é narrada nas fotografias de Roscoè e trazem outra perspectiva sobre a história do local.

Um documentário realizado no mesmo período, chamado *Arrasando Liberty Square* (2023), retratou a reestruturação do projeto habitacional mencionado e a reverberação do acontecimento na comunidade.[153] Tive a oportunidade de ver o filme na Mostra Ecofalante[154], na edição de 2024, em São Paulo, seguida de um debate sobre gentrificação climática, com políticos brasileiros envolvidos em pautas de meio ambiente, os quais traçaram um panorama desse fenômeno no Brasil. Como mencionado, a questão da moradia tem sido um dos principais desafios enfrentados pelos habitantes de Miami, principalmente após o início da pandemia.

---

[152] O livro fotográfico do artista também virou um documentário dirigido por Juan Luis Matos, com produção executiva do *Oolite Arts*. Mais informações estão disponíveis no *link*: https://www.docnyc.net/film/shorts-profiles-2022/1402-pork-n-bean-blue/.

[153] Mais informações sobre o filme estão disponíveis no *link*: https://www.razinglibertysquare.org/

[154] Mais informações sobre a mostra estão disponíveis no *link*: https://ecofalante.org.br/filme/arrasando-liberty-square.

1402 Pork N Bean Blue (2022) foi um dos inúmeros projetos realizados por Roscoè após ingressar na residência no *Oolite Arts*. Mas, em um primeiro momento, o fotógrafo teve receio de se candidatar à vaga, com dúvidas se aquilo era para ele. Apesar de ter um portfolio de fotografia, nunca achou que fosse usá-lo para conseguir um trabalho. Era um *hobby*. Ele não via sua expressão como arte, nem sabia como o meio artístico funcionava. Apesar de ter conquistado a oportunidade da residência, Roscoè tem consciência de que representa uma exceção ao considerar os indivíduos do local onde habita e entende a dificuldade de muitas pessoas de sua comunidade em acessarem espaços como o *Oolite Arts* para além da barreira física, mas como uma impossibilidade representada por um processo de subjetivação. Quando perguntei a ele se via uma mudança com relação à visibilidade de grupos marginalizados em Miami, ele respondeu:

> Não vejo necessariamente uma mudança, mas vejo uma lacuna. Vejo a lacuna que existia quando eu era criança. *Oolite* estava aqui quando eu era criança, e eu não fazia ideia de que esses lugares existiam. Todo o ecossistema de ser um artista, eu nem sabia que existia esta oportunidade. E, por exemplo, não estar nestes espaços... Estou convidando qualquer pessoa que esteja passando por aqui para vir ao meu estúdio. Por exemplo, quando você veio pela primeira vez, havia uma senhora no estúdio, eu a conheci quando estava saindo da *Untitled Art Fair*[155] e ela estava saindo e havia uma estátua lá. Ela disse, tipo: "Essa estátua é bonita." E eu, brincando, disse: "Se quiser, eu a coloco no seu carro, é só trazer o carro para cá." E começamos a rir. E, com esta simples conversa, começamos a falar. Eu disse: "Sou um artista." Ela disse: "Eu adoraria ver seu estúdio." Eu disse: "Venha quando quiser." Há pessoas passando, eu digo: "Venha até aqui, veja isso." Porque sinto que as pessoas precisam ver isso. As pessoas precisam saber que você pode ser um artista. Tipo, você pode fazer as coisas que quiser. Mas se você não sabe, você não sabe. E eu sinto que Miami é um grande "Você não sabe por que você não sabe." Miami é separada. Há pessoas de Miami que não conhecem a praia. Nestes três anos que estou aqui, há amigos próximos que eu não consegui trazer para a praia. Sinto que há uma lacuna (Thické III, 2022)[156].

O fotógrafo descreve a falta de acesso à informação. Além disso, fala sobre o medo do não pertencimento. Roscoè questionou se aquele local era para alguém como ele e se suas

---

[155] Mais informações sobre o evento estão disponíveis no *link*: https://untitledartfairs.com/.

[156] Tradução livre feita pela autora do trecho: "I don't necessarily see a change, but I do see a gap. Now, I see the gap that was there when I was a kid. Oolite was here when I was a kid, and I had no idea these places existed. Like, all this, the whole ecosystem of being an artist, I didn't even know that was the opportunity. And, like, not being in these spaces... I'm inviting anybody walking by to this studio. Like, when you first came, there was a lady in studio, I met this lady I was leaving Untitled Art Fair and she was walking out and there was a statue there. She was, like, this is a nice statue. And I, jokingly, said, if you want to, I'll put it in your car, just bring the car around and we started laughing. And just that simple conversation, we start talking. I said, yeah, I'm here. I'm an artist. She said, I would love to see your studio. I'm, like, come up anytime. There's people walking by, I'm, come up here, see this.Because I feel like people need to see this. People need to know that you can be an artist. Like, you can do the things you want to do. But if you don't know it, you don't know. And I feel that Miami is a big 'You don't know it because you don't know it.' Miami is separated. There are people from Miami that don't know the beach. Three years I've been here, there are close friends that I coudn't get down here to the beach. I just feel like there's a gap."

fotografias tinham valor artístico. Somente após esse reconhecimento, pode transportar sua comunidade e seus afetos para o espaço expositivo, para ocupar a posição de protagonismo almejada por ele. Todas essas atribuições de valor dependem de uma série de fatores, como uma mudança de visão, na qual o centro de artes passou a querer subvencionar obras como as de Roscoè. A trajetória de vida do artista possibilitada pela experiência no exército provocou uma transformação na visão dele sobre si e sobre as pessoas ao seu redor, ressignificando narrativas e relações. Ao se deparar com a oportunidade, Roscoè já havia rompido algumas barreiras criadas por um processo de subjetivação que o mantinha excluído de alguns espaços e, assim, teve coragem para ocupar esse outro lugar, mesmo reconhecendo a realidade das lacunas, ainda mais evidentes em seu esforço para mostrar aos outros a possibilidade de se relacionar de outra forma com o ambiente ao redor.

Vanessa Charlot, também negra e veterana do exército, examina essas duas camadas de interseccionalidade de forma diferente de Roscoè. Ela não fala tanto sobre sua experiência pessoal, mas como o sentido atribuído por ela à junção dos dois fatores é determinante para a construção de sua identidade artística. Relembremos o que disse a esse respeito:

> Quando você é um veterano do Exército, especificamente, acho que, como negro, você está lutando por um país que não o honra nem o respeita. Certo? Portanto, você está arriscando sua vida por ideais em que acredita, em torno da liberdade e da democracia. Mas isso nem sempre se aplica necessariamente a você. Mas isso não é novidade. Certo. Então, quando pensamos nos veteranos americanos que voltaram após a Primeira e a Segunda Guerra Mundial e não puderam comprar casas, voltaram da guerra e ainda foram chamados de "N-word" (palavra pejorativa para negros) e ainda foram mandados para a parte de trás do ônibus como… Isso é de partir o coração. Certo? Mas essa é a realidade. E isso definitivamente moldou meu trabalho também (Charlot, 2022)[157].

Esses dois artistas me mostraram como a experiência de uma carreira militar é uma característica peculiar, não somente dos habitantes de Miami, como dos estadunidenses no geral. Principalmente, sujeitos marginalizados, os quais conseguem a oportunidade de subvencionar os estudos e garantir um sustento no começo da vida adulta com o alistamento. Nos dois casos mencionados, tal oportunidade ressignificou a existência de Roscoè e de Vanessa, não apenas de forma positiva, mas, essencialmente, com a tomada de consciência de

[157] Tradução livre feita pela autora do trecho: "When you're an Army veteran specifically, I think, as a black person, you're fighting for a country that doesn't really honor or respect you. Right? And so you're putting your life on the line for ideals that you believe in, around freedom, around democracy. But that doesn't always necessarily apply to you. But that's not new. Right? So when you think about the American veterans that came back after World War one and two and not being able to purchase houses and coming back from war and still being called the N-word and still being told to get in the back of the bus like it's it's heartbreaking. Right? But that's the reality. And that's definitely shaped my work as well."

ambos sobre as forças de poder e exclusão dentro de um mesmo sistema democrático, exposto em suas contradições e em seus processos de subjetivação.

A militarização no Brasil manifesta-se de maneira diferente. Carregamos no presente, a memória da ditadura, constantemente revisitada no decorrer do processo de polarização política, intensificado durante a crise sanitária. Enquanto escrevo este texto, em novembro de 2024, temos o sucesso de bilheteria do filme *Ainda Estou Aqui* (2024), um longa-metragem de ficção que retrata o assassinato do ex-deputado Rubens Paiva por militares na época da ditadura, na década de 1970. Paralelamente, na televisão, acompanhamos os desdobramentos da tentativa de golpe de 2022 no Brasil, com novos fatos os quais apontam para o plano de alguns militares para assassinar Luiz Inácio Lula da Silva, Geraldo Alckmin e Alexandre de Moraes.[158] Diferente de 1970, os estrategistas não tiveram o apoio dos Estados Unidos que, na época da ditadura, eram aliados de regimes que desempenhavam medidas contra a ameaça comunista. Porém, o poder bélico estadunidense ainda é uma poderosa arma de influência, de persuasão, de luta ideológica e de alcance mundial. Em 2024, conflitos internacionais como Israel/Palestina e Ucrânia/Rússia têm sido usados como pauta por políticos nos Estados Unidos, com diferentes visões sobre a intervenção militar naqueles territórios.

Outra artista residente do *Oolite Arts* com quem conversei, uma mulher branca, também fotógrafa e com uma carreira expressiva na área, chamada Rosie Marie Cromwell,[159] falou sobre seu trabalho mais recente em que utiliza fotografias feitas no Panamá para falar sobre a influência política e militar dos Estados Unidos em países da América Latina durante os períodos de ditadura em diversos territórios da região. Ela diz que acha importante conscientizar os estadunidenses na atualidade sobre essa questão para agregar uma camada de conhecimento no debate sobre imigrações recentes. Quando as pessoas deixam seus locais de origem e buscam melhores condições de vida nos Estados Unidos, elas fogem de uma conjuntura na qual o país norte-americano teve papel crucial. Ou seja, os estadunidenses enfrentam, hoje, as consequências dos atos protagonizados por seus governantes em diversos momentos históricos.

Figura 16 - PRINT entrevista Rose Marie Cromwell

[158] Mais informações sobre o plano estão no *link*: https://www.bbc.com/portuguese/articles/c3e82950lleo.
[159] Mais informações sobre a artista estão disponíveis no *link*: https://oolitearts.org/resident/rose-marie-cromwell/.

Fonte: arquivo pessoal Anna Lucchese

A artista teve consciência sobre essa questão através de professores na universidade onde estudou e, posteriormente, ao viver a experiência de morar no Panamá e ver de perto o impacto da globalização na vida dos habitantes de lá. Para Rose Marie, essa narrativa pode ajudar a inspirar melhores relações entre estadunidenses e migrantes que chegam ao país.

> Quando morei no Panamá, bem, em 2007, quando estive lá, conheci um pastor chamado Michael Brown que estava morando em um antigo quartel militar da Zona do Canal dos EUA, perto do Canal do Panamá. Havia uma comunidade de 500 pessoas vivendo lá que não estava recebendo muita infraestrutura ou apoio do governo panamenho. Juntos, fundamos uma organização sem fins lucrativos nessa comunidade que atendia jovens depois da escola em um programa educacional. E também fornecíamos alimentos. Enquanto eu trabalhava nessa organização sem fins lucrativos, também fotografei em Coco Solo o tempo todo e aprendi muito sobre mim mesmo e sobre o mundo durante todo esse processo. E muitas, você sabe, até mesmo muitas habilidades técnicas, como, por exemplo, administrar uma organização sem fins lucrativos. Portanto, agora estou montando um livro com essas imagens que tirei, que venho fazendo desde 2007, e pretendo criar uma narrativa com imagens de arquivo da base militar quando ela estava sendo construída. Portanto, estou tentando tecer uma história sobre a intervenção militar dos EUA na América Latina, uma história sobre o desenvolvimento de alguns dos jovens que cresceram na base, sobre a globalização… porque se trata do Canal do Panamá e de como a globalização afeta algumas pessoas de maneiras ótimas e outras, nem tanto, como essa comunidade em Coco Solo, por exemplo, que não tinha acesso a água corrente ou eletricidade, estando perto da maior zona de livre comércio das Américas. Portanto, havia esse tipo de contraste no qual eu estava interessada. Assim, encontrei um excelente arquivo de imagens militares nos Arquivos Nacionais em Washington. E estou em um momento em que estou tentando começar a dar sentido a esses dois corpos de trabalho juntos. Há alguns anos, começamos a ver essas migrações maiores de pessoas da América Central e do Sul para os Estados Unidos. E acho que começamos a discutir por que tantas pessoas precisam deixar seus países. E acho que a resposta está alinhada: se

> olharmos para trás, para os anos 80, e para algumas das intervenções militares que, como Reagan fez, por exemplo, ou intervenções da CIA, que foram um pouco mais discretas, em guerras civis na América Central, veremos que tivemos uma influência em muitas dessas guerras civis. Acho que é importante que as pessoas que vivem nos Estados Unidos entendam essa história, porque eu não a conhecia muito bem quando era criança, mas aprendi sobre ela com professores da minha universidade, que trabalharam na América Latina. E acho que é uma história da qual todos nós deveríamos estar cientes, para sermos vizinhos melhores [160] (Cromwell, 2023).

Além de Marite, já citada anteriormente, com o curta *Cantinho* (2020), outros realizadores de *Curta em casa* (2020) abordaram também a questão da imigração recente em São Paulo, como Micheli Alves e Evilane Justo, no curta *Conte-me mais* (2020)[161]. Nesse documentário, são entrevistados três homens de, respectivamente, Guiné-Bissau, Venezuela e Nigéria. As entrevistas foram feitas de forma remota, os próprios entrevistaram se gravaram, em respeito ao isolamento. Tanto São Paulo como Miami são cidades compostas por migrações mais antigas e mais recentes, as quais compõem comunidades multiculturais. Entretanto, o intenso processo de globalização e o crescimento de conflitos e crises econômicas, políticas e sociais em diversas regiões do mundo, vêm provocando um êxodo crescente, como já mencionado, no qual, quem sofre as consequências, são as pessoas obrigadas a fugir que, além de precisarem abandonar seus lares, são vistas com desconfiança e preconceito no local onde buscam abrigo.

---

[160] Tradução livre feita pela autora do trecho: "When I lived in Panama, well, in 2007, when I was there, I met a pastor named Michael Brown who was living in these old U.S. Canal Zone military barracks by the Panama Canal. There was a community of 500 people living there that was not receiving much infrastructure or support from the Panamanian government. And together, we founded a nonprofit in this community and that served youth after school in a program... educational programing. And also we provided food. And, you know, while I was working on this nonprofit, I also photographed in Coco Solo the whole time and learned so much about myself, about the world through this whole process. And a lot of, you know, even a lot of technical skills like on how to run a nonprofit. So now I'm putting together a book of these images I took, I've been making since 2007, and I aim to create a narrative with archival military images of the base being built. So I'm trying to weave together a story of a U.S. military intervention in Latin America, a coming of age story of some of the young people growing up on the base, about globalization, because it's about the Panama Canal and how globalization affects some people in great ways and others not so great ways like this community in Coco Solo, for example, it didn't have access to running water or electricity, being by the biggest free trade zone in the Americas. So there was this kind of this contrast I was interested in. So, I have found a great archive at the National Archives in D.C. of military images. And I'm just at the point where I'm trying to start making sense of both of both of these bodies of work together. A couple of years ago, we started seeing these bigger migrations of people from the central and South America coming to the United States. And I think there was a discussion that was starting to be had about why so many people have to leave their countries. And I think the answer alignes, if you look back at the eighties and some of the military interventions that, you know, present like Reagan did, for example, or CIA interventions that were a little bit more discreet into civil wars in Central America, we see that we had a …you know. We influenced a lot on these civil wars. And this, I think, it's important for people living in United States citizens to kind of understand this history because it's not one that I knew great growing up, but I learned about it through professors of my school who had worked in Latin America. And I think it's a history that we should all be aware of, you know, to be better neighbors".

[161] O curta está disponível no *link*:
https://www.youtube.com/watch?v=1_5Qinh4ci0&list=PLnsUw8GK5dnsxiT3Dp3qAJDySH-O9XVSh&index=14.

> O medo da globalização leva as pessoas a buscar refúgio na ideia de nação. O medo do terrorismo as convence a recorrer ao Estado em busca de proteção. O multiculturalismo e a imigração, aspectos essenciais da globalização, levam-nas a apelar para sua identidade comunitária. Nesse contexto, a desconfiança em partidos e instituições que foram fundados com base nos valores e interesses de outra época leva as pessoas a buscarem novos atores políticos em quem acreditar. Invariavelmente, são os setores mais vulneráveis da sociedade que reagem, movidos pelo medo, a mais poderosa de todas as emoções. Eles então se mobilizam em torno daqueles que estão preparados para dizer o que quer que seja censurado no discurso da elite; daqueles que articulam uma narrativa xenófoba e racista, sem rodeios; daqueles que apelam para a força do Estado como forma de resolver as ameaças; daqueles que resumem os problemas à simples oposição entre ricos e pobres; e daqueles que denunciam o clima de corrupção predominante, embora em muitos casos eles façam parte dessa mesma corrupção. (Castells, 2019, p. 35)[162]

Um estudo anterior à pandemia (Chagas; Modesto; Magalhães, 2019) analisa justamente esse tipo de uso de uma narrativa xenófoba e racista, fragmentada e sem o intuito de instigar a busca por conhecimento sobre o assunto, como ferramenta para provocar o medo e angariar votos para políticos, que prometem a defesa contra a invasão de uma ameaça em potencial. No trabalho, foram analisadas mensagens de *WhatsApp* em grupos de apoio à candidatura de Jair Bolsonaro em 2018, e o uso do meme "o Brasil vai virar uma Venezuela" para relacionar a eleição do PT a uma possível crise, como a enfrentada no país vizinho.

Castells, em seu livro (Castells, 2019), reflete sobre uma estratégia semelhante utilizada por Donald Trump para se eleger na campanha de 2016, na qual apresenta o imigrante mexicano como o inimigo a ser combatido. A narrativa dele começa nas eleições dentro do Partido Republicado, quando se apresenta como uma alternativa capaz de solucionar os problemas do país e proteger a população da invasão ameaçadora.

> Trump levou a melhor sobre todos eles ao iniciar sua campanha com um ataque direto à imigração e condenar os mexicanos como ladrões, estupradores e traficantes de drogas. Ele expressou sua xenofobia simbolicamente com a promessa de construir um muro impenetrável em toda a extensão da fronteira com o México, uma imagem poderosa que despertou a imaginação daqueles que temem a imigração (Castells, 2019, p. 35)[163].

---

[162] Tradução livre feita pela autora do trecho: “Fear of globalization leads people to seek refuge in the idea of the nation. Fear of terrorism persuades them to turn to the state for protection. Multiculturalism and immigration, essential aspects of globalization, prompt them to appeal to their communal identity. In this context, distrust in parties and institutions that were founded on the basis of the values and interests of another era, leads people to search for new political actors to believe in. It is invariably the most vulnerable sections of society that react, moved by fear, the most powerful of all emotions. They then mobilize around those who are prepared to say whatever is censored in elite discourse; to those who articulate a xenophobic and racist narrative, without beating around the bush; to those who call for state force as a way of resolving threats; to those who distil problems down to the simple opposition between rich and poor; and to those who denounce the prevailing climate of corruption, even though in many cases they are part of that very corruption”.

[163] Tradução livre feita pela autora do trecho: “Trump took the upper hand over all of them by opening his campaign with a direct attack on immigration and condemning Mexicans as thieves, rapists and drug traffickers.

Assim, Trump utiliza a fabulação para construir uma relação de identificação com o eleitor, baseada no medo e na propagação da desinformação, em uma leitura simplista da realidade.

Quando tive contato com o curta *Conte-me Mais* (2020), fiquei curiosa porque, diferente de Marite, venezuelana que retrata sua rotina como imigrante em *Cantinho* (2020), as realizadoras dessa outra obra não são estrangeiras. Então, perguntei a elas qual foi a motivação para fazer o filme e Evilane, idealizadora do roteiro, contou um pouco da história dela e como foi construindo uma relação de empatia pelo tema.

> Eu venho de um lugar muito pequeno que eu via o mundo através da televisão, da caixinha de televisão. Acho que para você entender, ter, mais ou menos, a dimensão do tamanho do lugar que eu venho, imagina uma aldeia. Era algo bem familiar, assim. Moravam poucas pessoas nesse lugar e a gente tinha uma televisão que era pública. Ela ficava no meio desse povoado. Isso fica no interior do Maranhão, não tem no mapa. (...) A gente tinha uma televisão no meio desse povoado, era pública, ela ficava no… parecia um rancho assim, coberto, mesmo de palha. No Maranhão, usa-se a palmeira pra tudo. E ela era coberta com as folhas da palmeira do Maranhão, do coco do babaçu. E eu vi o mundo através daquela tela e eu sempre me questionava como que isso é feito, como as histórias são contadas ali dentro. Eu quero fazer isso. Mas, assim, como eu vou sair desta ilha, como que eu vou sair deste lugar pra fazer isso? Mas eu sempre quis fazer. Foi um sonho que ficou, ali, guardadinho. E eu fui trilhando outras coisas, até chegar em São Paulo. Vou dar um salto na história porque não tem a ver com audiovisual. E, em 2016, eu fui cursar a faculdade de Rádio e Televisão que foi a porta que eu encontrei pra chegar no audiovisual. (...) Antes da pandemia ser decretada, eu tinha planos de viajar para meu povoado no interior do Maranhão em abril de 2020. Fazia oito anos que eu não retornava. Mas, quando os casos de mortes começaram a surgir, fiquei com medo. Como estava numa metrópole, onde o controle da situação era mais difícil, temi levar uma versão mais agressiva do vírus para meu povoado que é bem isolado. Isso me fez refletir sobre quem não podia visitar seus entes queridos e o medo de nunca mais vê-los por causa da pandemia. (...) E aí veio esse edital do Instituto Criar. Eu falei, poxa, talvez aqui, talvez dê para a gente fazer alguma coisa aqui. Então, eu acho que aquele edital serviu pra colocar toda esta vontade pra fora e ao mesmo tempo não sucumbir, porque a pandemia foi, eu não perdi ninguém da minha família, não posso nem reclamar assim, eu não perdi. Eu não senti a dor do luto de perder alguém físico, mas, em compensação, foram tantas projeções arrancadas e isso mexe muito com a gente, emocionalmente. Foram, sei lá, quatro anos de privações antes, projetando viver algo em 2020. E aí, isso é tirado de forma muito brusca, ninguém estava esperando. E aí, como pegar isso e colocar pra fora de novo? Só que, no meio do caminho, quando surgiu este edital e a gente começou a conversar, eu fiquei pensando numa conversa com um amigo que é estrangeiro, que é nigeriano, que é uma das pessoas que participa (do curta). Quando ele começou a relatar que ele só queria voltar pra casa dele e ele não podia porque os aeroportos estavam fechados, eu falei: "O que é que eu estou reclamando? Eu estou em casa, apesar de não ser de São Paulo, eu sou nordestina. Mas eu tenho uma estrutura aqui, eu conheço pessoas. Aqui, eu consigo, pelo menos, conversar ou pedir ajuda." Ele estava sozinho na pandemia, com uma filha pequena em outro país. Ele

---

He expressed his xenophobia symbolically with the promise of building an impenetrable wall along the entire length of the border with Mexico, a powerful image that stirred up the imagination of those fearful of immigration".

> só queria voltar pra vida dele de novo. E aí eu falei: “Do que eu estou reclamando?” E foi dessa conversa que surgiu a ideia de falar sobre essa história (Justo, 2023).

Mesmo sendo brasileira, Evilane é uma migrante interna. Ela saiu de um lugar em busca de melhores condições de vida. Essa experiência é algo com o qual consegue se identificar. A diretora viu, no relato do amigo nigeriano, a ampliação da saudade e uma dor conhecidas, porque ambos se deslocaram em busca de uma vida melhor. Através do curta, o espectador tem contato com essa relação de empatia e acessa outra camada narrativa sobre a vida de estrangeiros que moram em São Paulo, diferente do que é mostrado no noticiário ou é propagado pelas redes sociais para provocar o medo, como no estudo mencionado anteriormente. Ela destaca que o fato de ela e Micheli, como realizadoras, falarem sobre outras pessoas, e não de si, no curta, é um diferencial da obra, trazendo uma dificuldade maior para o projeto, levando em consideração a conjuntura da quarentena e a impossibilidade de acesso físico aos retratados.

Tanto as realizadoras desse curta, como Rose Marie, em seu projeto fotográfico, tentam elaborar outras narrativas e relações com o tema da imigração, que, naquele período, estava sendo usado, no Brasil e nos Estados Unidos, por candidatos, posteriormente, eleitos presidentes, para criar discursos de ódio e um contato baseado no medo. Nos dois casos, a vivência das artistas instigou a empatia e a curiosidade pelo ‘outro’.

2.2.2. Espaços diferentes com desejos em comum

O desejo de criar um ambiente para a troca de experiências e para a construção de relações é algo prezado tanto por *Oolite Arts* como pelo Instituto Criar. Como mencionado por Luciana: “o custo deste espaço é muito alto (...). Mas, o que este espaço representa de confiança, de identidade, de construção de comunidade, assim, fica fora de cogitação abrir mão disso” (Bobadilha, 2023).

Oolite Arts fica em uma região conhecida como *Miami Beach*, a praia a qual Roscoè se refere, onde amigos do bairro nunca estiveram. Há (literalmente) pontes que ligam a parte continental da cidade a esta área mais turística, as quais também representam uma barreira simbólica para quem mora em comunidades marginalizadas. Roscoè destaca um fator importante para ressignificar esse processo de subjetivação, o qual provocava nele uma sensação de não pertencimento: a convivência com outros residentes. A primeira pessoa de

quem ele se aproximou no local foi Jen Clay.[164] Ela é uma mulher branca, de uma cidade do interior e, apesar de não compartilhar das mesmas experiências de Roscoè, também se sentia insegura como artista. A fragilidade uniu os dois. Com narrativas completamente diferentes, os trabalhos deles ganharam visibilidade e prestígio através da residência. Ao conversar com eles, pude entender melhor a diversidade descrita por Scholl e a importância dela para a construção de pontes de diálogo entre grupos locais heterogêneos.

Figura 17 - PRINT Jen Clay e Roscoè

Fonte: arquivo pessoal Anna Lucchese

O laço de amizade foi outro fator que me chamou a atenção durante a pesquisa de campo. Quando estava entrevistando Jen Clay, Roscoè invadiu a cena para dar um abraço na amiga. O mesmo ocorreu quando estava gravando com Laura Romero, diretora de *A Falta que Faz* (2020)[165] e Fernando de Oliveira, diretor de *Raya* (2020), entrou em quadro para comprimentá-la. Realizei a entrevista desses dois participantes de *Curta em casa* (2020) na casa de Fernando. Os curtas produzidos para o projeto foram os primeiros trabalhos autorais de ambos. A mesma insegurança descrita por Jen e Roscoè também é mencionada nas entrevistas com os artistas brasileiros.

> A questão de realizar o curta foi um grande desafio, porque? Porque eu comecei na área do audiovisual, da fotografia, em 2016 e, até então, eu só fazia trabalhos de

[164] Mais informações sobre a artista estão disponíveis no *link*: https://oolitearts.org/resident/jen-clay/.
[165] O curta está disponível no *link*: https://www.youtube.com/watch?v=tx11U3OkaE0&list=PLnsUw8GK5dnsxiT3Dp3qAJDySH-O9XVSh&index=98.

> fotografia. Então, o audiovisual era um desafio para mim. (...) eu não me sentia confortável em fazer algum job ou algum projeto, mesmo antes da pandemia, sozinha. Então, sempre tinha que ter alguém junto comigo. O Fernando, por exemplo, que eu citei anteriormente, é uma pessoa que sempre estava comigo nos *jobs*, nos projetos, me auxiliando, então, eu não tinha segurança em fazer qualquer coisa audiovisual sozinha. Então, ali, eu vi uma oportunidade para eu me desenvolver, para eu poder vencer esse fantasma do audiovisual (...). Mesmo sabendo como ligava uma câmera, como fazia, preparava um cenário, como fazia edição. Então, eu vi como um desafio. Então, assim, eu não tive ninguém para me ajudar. Eu fiz tudo sozinha dentro da minha casa e eu quis contar uma história com a minha voz com a *voice over*, mas que, ao mesmo tempo, se misturasse, ali, com os diálogos do próprio curta. E queria fazer algo bonito, algo que funcionasse, algo que eu conseguisse traduzir o que eu estava sentindo e também queria realizar vontades. Eu também, por exemplo, sempre tive vontade de trabalhar com projetor, projeção de imagem, sempre tive vontade de fazer isso, sempre tive vontade de fazer experimentações audiovisuais (Romero, 2023).

Figura 18 - PRINT Laura Romero e Fernando de Oliveira

Fonte: arquivo pessoal Anna Lucchese

Assim, o fortalecimento de uma comunidade, unida pela arte e pela comunicação, com o desejo de explorar uma voz autoral e que, ao mesmo tempo, agrega membros com diferentes experiências e visões de mundo, apresenta-se como uma reverberação importante do trabalho desempenhado pelas organizações responsáveis pelos projetos analisados nesta tese.

O CEO do *Oolite Arts* explica como a cidade e ele foram mudando com o passar do tempo, desde sua infância até a atualidade. A transformação trouxe o entendimento da importância da cultura e da arte para o desenvolvimento local e, consequentemente, reverberou em investimentos essenciais para florescimento de artistas da região:

> Então, estou em Miami há quase 60 anos e, no início, quando cheguei aqui, até os 22 anos de idade, nunca fui a um museu. Não havia museus. Havia um, devo dizer, não havia nenhum. Havia um pequeno museu no campus da Universidade de Miami, mas eu não sabia da existência dele. Não fui até lá. Agora, há sete museus de arte contemporânea em nossa comunidade, e o conjunto de obras que está sendo criado pelos artistas contemporâneos locais é extraordinário. Eles viajam pelo mundo. Nossos artistas estão na Art Basel[166]. Eles estão em exposições em Nova Iorque, em exposições na Europa. E a mudança em nossa comunidade desde que cheguei aqui até agora é simplesmente extraordinária, do ponto de vista cultural. Temos um balé de classe mundial. Temos a melhor sinfônica voltada para ensino dos Estados Unidos. Temos uma coisa chamada *Young Arts*, o maior descobridor de talentos e talentos culturais do ensino médio dos Estados Unidos. Há tantas coisas acontecendo aqui que se tornou um lugar que é um oásis cultural onde, antes, as pessoas costumavam chamar de deserto cultural. Apenas um bom lugar para vir e festejar, divertir-se. E tem sido muito gratificante ser uma pequena parte disso em nossa comunidade (Scholl, 2022)[167].

Entretanto, se, por um lado, os espaços culturais transformaram a cidade em um local mais atrativo e acolhedor, eles também têm um papel significativo no processo de gentrificação descrito em obras subvencionadas pela organização. Além do exemplo de *Liberty Square*, retratado por Roscoè, o bairro de *Little Haiti*, onde os filmes de *Pass the mic: we will tell our stories* (2021) são exibidos, também vem sendo comprado aos poucos por incorporadoras, que estão mudando as características humanas e culturais da região. A proximidade com os bairros de *Design District* e *Wynwood*, caracterizados pelo desenvolvimento e expansão da cena artística da cidade, amplia o interesse de compradores[168].

Esta tese não objetiva avaliar o impacto transformador das narrativas estudadas nas comunidades retratadas, mas, para analisar em profundidade a produção e a circulação dos projetos audiovisuais e como eles questionam a realidade e manifestam-se como resistência, é importante mencionar as contradições e as camadas de complexidade que os cercam e como essas forças influenciam o desejo e a necessidade de realização dos trabalhos.

---

166 A feira internacional de arte Art Basel começou em 1970, em Basel, na Suíça. Na década de 2000, teve a primeira edição em *Miami Beach*. Mais informações estão disponíveis no *link*: https://www.artbasel.com/about/history.

167 Tradução livre feita pela autora do trecho: "So I've been in Miami almost 60 years, and in the beginning when I got here, up until I was 22 years old, I never went to a museum. There weren't any museums. There was a, I should say, there weren't any. There was one small museum on the University of Miami campus, but I didn't know about it. I didn't go there. Now, there are seven contemporary art museums in our community, and the body of work that is being created by the local contemporary artists is extraordinary. It travels the world. Our artists are in Art Basel. They're in New York shows, they're in shows in Europe. And the change in our community from when I got here to now is just extraordinary, culturally. We have a world class ballet. We have the greatest teaching symphony in America. We have a thing called Young Arts, the greatest spotter of talent and high school cultural talent in America. So many things going on here that it's just become a place that is a cultural oasis where, before, people used to call it a cultural wasteland. Just a good place to come and party, have a good time. And it's been really rewarding to be a small part of that in our community".

168 Mais informações sobre o processo de gentrificação de *Little Haiti* podem ser encontradas no *link*: https://www.nytimes.com/2023/06/12/realestate/little-haiti-miami.html.

Na última edição de *Pass the mic: we will tell our stories,* em 2023, por exemplo, os filmes foram exibidos junto com outro projeto do *Oolite Arts*, chamado *Local Love Letters*[169], no qual dez cineastas receberam US$ 5.000,00 cada um para fazer um curta-metragem sobre o *Little Haiti*. As narrativas revelam a riqueza cultural do bairro e evidenciam a urgência em preservar a memória atual do local para o futuro.

Outra informação importante sobre o tema é que, durante esta pesquisa, conheci Carl Juste, fotógrafo do jornal local *Miami Herald*, veículo jornalístico que tem exercido o importante papel de contar e preservar as histórias da cidade.[170] Em 2022, o documentário *Endangered*, exibido pela *HBO*, mostrou o cotidiano de trabalho de Juste durante a pandemia de COVID-19, juntamente com outros profissionais de mídia, espalhados pelo mundo, como a jornalista Patrícia Campos Mello, repórter da Folha de São Paulo.

Carl é responsável por um espaço ao lado do *Little Haiti Cultural Complex*[171] (onde os filmes de *Pass the Mic: we will tell our stories* são exibidos anualmente). O local é gerenciado pelo fotógrafo e hospeda o *Iris Photo Collective*[172], um coletivo de fotógrafos que, entre outras coisas, organiza exibições, conversas e atividades no bairro, e muitas delas fazem parte de um projeto desenvolvido em parceria com uma universidade chamada FIU *(Florida International University)* e seu *Wolfsonian Public Humanities Lab*[173], sob a direção de Rebecca Friedman e com a subvenção da *Mellon Foundation*[174].

Carl Juste é mais do que um fotógrafo local. Seus pais, Viter e Maria Juste, migraram do Haiti para os Estados Unidos quando jovens e, em 1973, decidiram fundar o bairro de *Little Haiti*, em Miami, com amigos de Nova Iorque, com os quais construíram essa comunidade na Flórida[175]. Por esse motivo, quando conversei com Carl sobre o projeto fotográfico e sobre o coletivo artístico, ele me respondeu dizendo que fazia o trabalho para honrar o legado de seus pais, cujos rostos foram retratados em um grafite próximo ao espaço.

Comecei a frequentar os eventos organizados por Carl no *Iris Photo Collective.* O primeiro deles foi uma apresentação de imagens, resultado de uma caminhada fotográfica realizada pelo bairro de *Little Haiti*. Uma das pessoas, uma mulher branca, com mais de cinquenta anos, mostrou o registro de objetos, arquitetura e paisagem natural do local. Ela

---

169 Mais informações sobre o projeto estão disponíveis no *link*: https://oolitearts.org/local-love-letters/.
170 Mais informações sobre o jornal estão disponíveis no *link*: https://www.miamiherald.com/.
171 Mais informações sobre o local estão disponíveis no *link*: https://www.miami.gov/LHCC/Home.
172 Mais informações sobre o coletivo estão disponíveis no *link*: https://irisphotocollective.com/.
173 Mais informações sobre o laboratório estão disponíveis no *link*: https://wphl.fiu.edu/.
174 Mais informações sobre a fundação estão disponíveis no *link*: https://www.mellon.org/.
175 Mais informações sobre a história do casal estão disponíveis no *link*: https://www.miamiherald.com/news/local/community/miami-dade/miami-stories/article1932942.html.

explicou o trabalho como o resultado de uma tentativa frustrada de fotografar os moradores da comunidade. Quando ela chegava perto, automaticamente, eles se afastavam. Por fim, comentou: “Eles deviam achar que eu era uma corretora imobiliária”. Todos riram naquele momento. Eu ainda não sabia nada sobre o contexto da gentrificação na região, mas achei interessante o fato de as imagens retratarem a dificuldade de contato entre fotógrafa e comunidade. As imagens sem a presença humana falavam muito sobre os conflitos existentes no local e a iminente ameaça externa. Se eu não tivesse participado do evento, no qual as fotografias foram apresentadas como uma ferramenta para o debate, não teria tido acesso a um conhecimento importante.

Figura 19 - PRINT entrevista com Carl Juste

Fonte: arquivo pessoal Anna Lucchese

Essas contradições sobre como a cultura e a arte mantém vivas comunidades através da ocupação de um território mas, ao mesmo tempo, podem ser usadas como ferramenta no processo de gentrificação[176], são um ponto de atenção na reflexão sobre relatos de resistência aos processos de subjetivação e um fator que pode determinar a continuidade ou não de projetos

[176] No decorrer da pesquisa e da escrita da tese, fui tendo contato com algumas músicas sobre os temas abordados. *Lucro*, do grupo Baianasystem, expressa artisticamente, em sua letra, uma preocupação desse processo de gentrificação no contexto brasileiro. A música está disponível no *link*: https://open.spotify.com/track/0ME0VSbe5nYsXf9V5IFZsd?autoplay=true.

como os estudados nesta tese. Como mencionado, *Village (Free)dge* foi despejado do local onde estava pouco tempo depois de minha conversa com Sherina.

> Durante a pandemia, vimos esse bairro mudar drasticamente. E quando o bairro mudou, muitas famílias ficaram sem lugar para ir. Os investidores chegavam e compravam prédios de apartamentos aos montes, o prédio inteiro. E deram às famílias e aos indivíduos nem mesmo 30 dias para sair. E quando você dá, quando você os deixa com essas opções, eles não têm para onde ir. Há mães andando pelas ruas com seus filhos. Temos um parque que fica atrás da despensa. Há mães que estavam dormindo no parque, sem casa, com seus filhos. Os abrigos estão lotados. Eles não estão aceitando ninguém. Então, essas pessoas são deixadas em situações terríveis, como: para onde vamos? O que vamos fazer? E é a mesma coisa em toda Miami. Há investidores chegando e comprando bairros e comunidades, e eles não estão pensando nas pessoas. Para onde as pessoas irão? Para onde? Onde elas vão morar? E como elas poderiam viver? Quando você toma o bairro, você o gentrifica, e agora o aluguel é duas ou três vezes maior do que o valor que elas pagavam, e elas não têm mais condições de voltar para um bairro que já foi sua comunidade para viver (Jones, 2023)[177].

Alicia Edwards, diretora do filme protagonizado por Sherina, diz ter percebido melhor as relações de poder e a contradição de algumas ações durante a realização do documentário. Para ilustrar a questão, ela cita uma exposição realizada no *Design District* para angariar fundos destinados ao projeto:

> Em dezembro de 2020, uma organização sem fins lucrativos se uniu ao *Roots* e ao *Village (Free)dge* para criar uma exposição de arte. Foi realmente incrível. Era quase como um enorme varal, mas com camisetas desenhadas por 25 artistas diferentes de todo o mundo. E foi interessante entrar nesse espaço, no *Design District*, que é uma área muito, você sabe, cheia de lojas de luxo como *Maze* e *Gucci* e todos esses espaços realmente sofisticados. E, na verdade, fica a apenas algumas quadras de onde fica o *Village (Free)dge*. Portanto, fiquei realmente perplexa com a ideia de ter que navegar por diferentes espaços onde o dinheiro habita, onde algumas pessoas enxergam como zonas proibidas. Portanto, essa ideia de limites foi muito importante para mim durante a pandemia. Também fiquei muito surpresa ao saber que muitas pessoas que trabalhavam estavam tendo dificuldades para conseguir comprar alimento. Isso foi muito impactante para mim. Acho que supus que a maioria das pessoas estaria em situação de rua, mas quase todo mundo com quem conversei, trabalhava (Edwards, 2023)[178].

---

[177] Tradução livre feita pela autora do trecho: "During the pandemic, we watched this neighborhood drastically change. And as the neighborhood changed, it left a lot of families without places to go. And I mean, like, you had investors coming in and buying apartment buildings by the by the like, just the whole apartment building. And given families and individuals not even 30 days to leave. And when you give, when you leave them these options, they have nowhere to go. You have mothers walking the streets house with their children. We have a park that's behind the pantry. You have mothers that were sleeping in a park, houseless with their children. The shelters are overwhelmed. They aren't taking anyone. So these people are left and, you know, dire situations like, where do we go? What do we do? And it's just the same song all across Miami. You have investors coming in and buying up neighborhoods and communities, and they're not thinking about the people. Where are the people going to go? Where? Where are they going to live? And how could they live? When once you take the neighborhood, you gentrify it, and now the rent is twice or three times the amount that they were paying, and they can no longer afford to come back to a neighborhood that was once their community to live."

[178] Tradução livre feita pela autora do trecho: "In December of 2020, a nonprofit organization paired with roots and with the Village (Free)dge to create an art exhibit. It was really amazing. It was almost like a huge clothesline,

Da mesma maneira como a diretora surpreendeu-se ao ver trabalhadores procurando o banco de alimentos, eu também, durante o período que passei no espaço, pude observar, com perplexidade, muitos carros luxuosos parando no *Village (Free)dge* e pedindo uma sacola. Aos poucos, com as vivências e as conversas, fui notando algumas diferenças com relação às noções de exclusão social em Miami e São Paulo.

Por exemplo, Mychelle e seu companheiro Marco relatam ter vivido como *homeless* (sem casa) antes de conseguirem alugar um apartamento em Miami, do qual receberam uma ordem de despejo durante a pandemia, retratada no documentário *Final Notice* (2021). Quando eles usaram essa palavra em inglês para descrever a situação da falta de moradia, automaticamente, pensei no contexto brasileiro de pessoas em situação de rua, em uma condição de extrema precariedade. Mas, o casal estadunidense morava no carro deles e dividia o espaço de um estacionamento de trailers com outras pessoas. Assim, a noção de *homeless* (sem casa) deles era muito diferente da minha referência brasileira. Apesar de haver o relato de uma piora considerável dessa condição em Miami durante a pandemia, como descrito por Sherina, ao falar de famílias de seu bairro, que passaram a morar acampadas em espaços públicos, a ideia de *homeless* (sem casa) compreende diversas realidades e experiências, com características próprias desse território e da conjuntura da crise sanitária na cidade. *Pass the mic: we will tell our stories* (2021) mostra diferentes camadas e traz uma compreensão maior da situação, ou seja, tanto o problema da moradia, como da escassez alimentar, pode atingir quem estudou e tem emprego e o retrato dessa realidade proporciona maior consciência sobre a abrangência da crise para o espectador.

Já no projeto *Curta em Casa* (2020), a questão da moradia foi retratada, por exemplo, no filme *Ocupação Direitos Humanos* (2020)[179], de Helena Souza, cuja história mostra a vida de uma família em uma ocupação do Movimento Frente de Luta por Moradia durante a pandemia. Assim como o casal em Miami tenta se unir a um grupo de pessoas para encontrar formas de conquistar um lar, os movimentos sociais formados por indivíduos sem teto no Brasil

---

but with shirts designed by 25 different artists from around the world. And it was interesting going into this space, into the Design District, which is a very, you know, luxury based stores are Maze and Gucci and all of these really high end areas. And it's really only a few blocks from where the village (Free)dge is based. So I was really intrigued by the idea of having to navigate different spaces where money lived, where some people saw like no go zones. So, just that idea of boundaries was really big for me during the pandemic. I was also really surprised to learn about how many working people were struggling with food. That was really striking to me. I think I made an assumption that most of the people would be houseless, but almost everybody I talked to worked."

[179] O curta está disponível no *link*:
https://www.youtube.com/watch?v=Ww4XTNAja2E&list=PLnsUw8GK5dnsxiT3Dp3qAJDySH-O9XVSh&index=81.

também buscam um fortalecimento pela cooperação com sujeitos na mesma situação e na ação conjunta de ocupação de um imóvel inabitado. Na narrativa, vemos uma família trabalhadora, buscando formas de sobrevivência, mas sem as condições necessárias para alugar ou comprar uma habitação.

2.2.3. A consciência sobre privilégio e exclusão

As diferentes noções sobre privilégio e exclusão em São Paulo e Miami apareceram com frequência nas entrevistas. Roscoè relatou ter feito um curso de fotografia *online* durante a pandemia com um brasileiro. Além do aprendizado técnico, pôde ter contato com o relato de uma pessoa, em outro país, enfrentando os desafios da crise sanitária. Ele se deu conta de como tinha acesso fácil à tecnologia nos Estados Unidos. Qualquer equipamento pedido em aula estava ao alcance de um clique e com um valor acessível para ele, diferente da realidade descrita pelo professor do curso e de outros alunos. Com essa troca de experiência, foi conhecendo outras camadas interseccionais ligadas à condição de privilégio. Independente de sua posição social e econômica, o fato de ter nascido em um determinado território, possibilita a ele, ter um maior acesso às ferramentas que o auxiliam na melhoria técnica de seu trabalho.

Entretanto, durante a coleta de dados desta pesquisa, percebi também, na troca de experiências entre Brasil e Estados Unidos, o relato de uma conscientização maior sobre algumas vantagens específicas de nosso país, muitas vezes, desvalorizadas, por nossa falta de conhecimento sobre a vida em outros locais. Um exemplo apareceu em minha conversa com as diretoras do documentário *Quando falta o ar* (2021), as irmãs Ana e Helena Petta. Antes dessa obra, elas também foram responsáveis pela criação da série ficcional televisiva *Unidade Básica* (2016). Helena, que é médica, fez doutorado-sanduíche nos Estados Unidos e foi convidada para fazer uma exibição do documentário, seguida de debate, na Universidade de Harvard. Nos Estados Unidos, não há um sistema público de saúde que atenda de forma gratuita à população. Helena descreve a experiência do intercâmbio e a reação das pessoas ao terem contato com um pouco da realidade brasileira:

> Então, eu fui fazer, eu fui (para os Estados Unidos) como *visiting scholar* do *David Rockefeller Center*, que é da *Universidade de Harvard*, e eu fui com intuito de pesquisa um pouco essas questões que eu já venho pesquisando, que é o audiovisual e a medicina, formas de narrar a questão do cuidado em saúde, outras narrativas… Como é que a gente constroi outras narrativas? Porque eu acho que já tem uma tradição muito forte norte americana das séries médicas, que, em geral, são séries de grandes hospitais e hospitais muito ricos. Os personagens são homens brancos, médicos e especialistas. Então, tem toda uma forma de narrar e que são séries muito

famosas no mundo todo, desde a década de 50. Sempre repete. Muda o nome, mas repete a mesma fórmula que vai criando o imaginário sobre o universo da saúde. Então, as pessoas acham, muitas vezes, porque foram criadas a partir desse universo, que o médico bom é o homem especialista, que a consulta boa é você pedir um exame muito caro, uma ressonância, uma tomografia. Então, isso já vem, a gente já vem pesquisando um pouco isso pela série Unidade Básica, que é uma série que vai mostrar o que é uma unidade básica de saúde e os profissionais são médicos, enfermeiros, agentes comunitários. Não são só médicos. Em geral, são as mulheres que fazem o cuidado. Então, eu fui um pouco no intuito de pesquisar essas novas narrativas e a gente apresentou muito o Quando Falta o Ar nos Estados Unidos também, porque, como a gente foi vencedor do É Tudo Verdade, a gente entrou numa lista dos pré-selecionados ao *Oscar*. Então, por conta disso, são feitas várias exibições nos Estados Unidos para que os membros da academia assistam ao filme. Então a gente fez essa opção em Nova York, em Los Angeles, em Boston, em alguns lugares, e aí, eu sempre senti um pouco isso. Assim, os sistemas de saúde são muito diferentes, né? Então, por exemplo, quando eu passava a série Unidade Básica, as pessoas achavam que era tudo ficção. Você ter um sistema de saúde que tem médicos que vão às casas das pessoas, que é público, isso vocês inventaram, né? Mas existe isso no Brasil. Em alguns lugares você tem a Equipe de Saúde da Família que vai. E, em relação ao SUS, esta é sempre a pergunta. Mas como é público? Mesmo? Todo mundo pode usar, mas não paga nada? Porque é muito distante da realidade americana, né? E a gente pode ver na própria pandemia que é isso. Assim, ali, num lugar que era para ter tido a melhor resposta, um dos países mais ricos do mundo, não conseguiu responder à altura. Assim como os indicadores de saúde não são os melhores, os indicadores americanos não são os melhores de saúde do mundo. Pelo contrário, eles têm péssimos indicadores de saúde. Mesmo tendo um sistema tão robusto de pesquisa e tal. Mas é porque é um sistema privado. Então, quem não tem condições de pagar, fica fora. Então, acho que sempre vinham essas questões, mas ao mesmo tempo, também questões próximas, como isso, as mulheres no cuidado, de que forma? Na pandemia, uma rede de solidariedade teve que existir para amparar as pessoas. Então, eu acho que suscita várias … A questão do racismo, enfim, existem questões que a gente vê que a sociedade americana e a nossa, infelizmente, têm, como desigualdade social, tudo isso (Petta, 2023).

Figura 20 - PRINT entrevista Ana (esq.) e Helena (dir.) Petta

Fonte: arquivo pessoal Anna Lucchese

Como o documentário retrata a pandemia em diversos locais do Brasil, pedi para Helena descrever as diferenças entre São Paulo e os outros territórios por onde passaram.

> Acho que São Paulo é um mundo também. A gente escolheu um hospital, que é o Hospital das Clínicas, que é um hospital muito bem equipado. Uma U.T.I. que é como se fosse a de um hospital privado, que tem todas as condições, mas a gente poderia ter ido num hospital… São Paulo também tem muitas São Paulos, digamos, dentro de São Paulo. O que eu acho que chama atenção quando a gente vai para outros lugares é, por exemplo, na região Norte, como as coisas são distantes, como tem esta dificuldade a mais, que é, para chegar na casa das pessoas, você tem que pegar um barco e passar duas, três, quatro horas, até chegar num lugar. Então, o Brasil é muito diferente na sua composição, na sua geografia. É, mas, ao mesmo tempo, é muito interessante como o SUS… A gente fala sempre: "O SUS chega lá!" Têm lugares assim, que não chegava nada, que a gente foi, que não existe, que as crianças não são registradas porque não conseguiram fazer o registro. Mas o SUS chegava lá. Então, acho que, o que a gente tenta mostrar no filme, também é assim. Apesar de todas as desigualdades regionais, apesar de uns lugares a distância ser uma coisa muito importante, nos outros, a questão da violência ser uma coisa muito importante, o SUS, de alguma forma, é enraizado. Ele está em todos os municípios. No Brasil, melhor ou pior, ele consegue chegar em todos esses lugares. Então, acho que é por isso que a gente faz a escolha também de ir do Norte ao Nordeste (Petta, 2023).

Retomando a questão do neoliberalismo, se pensarmos na ausência das condições mínimas asseguradas pelo governo para a sobrevivência do indivíduo, as narrativas descritas neste trecho da tese falam sobre algumas delas, tais como: alimentação, moradia e saúde. Sem isso, como uma pessoa pode seguir para a ressignificação de sua experiência? Já que precisa preocupar-se com os itens básicos do dia a dia. Mesmo que os Estados Unidos sejam um dos países mais ricos do mundo, seus habitantes não têm essas necessidades asseguradas. O cenário de ausências estimula uma concorrência constante, não a construção de comunidades de apoio mútuo. Ou seja, a resistência aos processos de subjetivação descritos por Foucault (2006) trazem um ponto importante de contato entre São Paulo e Miami, presente na construção de narrativas e relações que questionam o sistema vigente.

Quando, por exemplo, nas olimpíadas de 2024, as ginastas Simone Biles e Rebeca Andrade recusam-se a aderir ao discurso de ódio e exaltam uma relação de admiração, há um processo de resistência às forças de poder que as separam, como rivais[180]. Há um movimento no sentido de elaboração de um pensamento crítico e de ressignificação do tempo presente. As recusas em aceitar uma imposição externa no corpo e na atitude cotidiana como descritas por Foucault, de acordo com o conceito de *bio-poder* (Foucault, 1988), criam uma troca e uma

[180] Mais informações sobre a admiração entre as ginastas estão disponíveis no *link*: https://oglobo.globo.com/fotogalerias/noticia/2024/08/07/uniao-rebeca-andrade-e-simone-biles-fotos-celebram-admiracao-entre-as-ginastas-nas-olimpiadas.ghtml.

identificação entre duas pessoas nascidas e criadas em territórios diferentes, porém capazes de ter empatia uma com a outra, após a troca de experiências baseadas na produção de conhecimento, para transpor dificuldades em sociedades opressoras e excludentes. Essa história e relação foi transmitida através das telas para milhões de pessoas em todo o mundo, tendo como ponto de partida a simbologia do esporte, um instrumento de demonstração de poder entendido em qualquer cultura.

> Este *bio-poder*, sem a menor dúvida, foi elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, que só pôde ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos. Mas, o capitalismo exigiu mais do que isso; foi-lhe necessário o crescimento tanto de seu reforço quanto de sua utilizabilidade e sua docilidade; foram-lhe necessários métodos de poder capazes de majorar as forças, as aptidões, a vida em geral, sem por isto torná-las mais difíceis de sujeitar; se o desenvolvimento dos grandes aparelhos de Estado, como instituições de poder, garantiu a manutenção das relações de produção, os rudimentos de anátomo e de bio-política, inventados no século XVIII como técnicas de poder, presentes em todos os níveis do corpo social, e utilizadas por instituições bem diversas (a família, o Exército, a escola, a polícia, a medicina individual ou a administração das coletividades), agiram no nível dos processos econômicos, do seu desenrolar, das forças que estão em ação em tais processos e os sustentam; operaram, também, como fatores de segregação e de hierarquização social, agindo sobre as forças respectivas tanto de uns como de outros, para garantir relações de dominação e efeitos de hegemonia; o ajustamento da acumulação dos homens à do capital, a articulação do crescimento dos grupos humanos à expansão das forças produtivas e a repartição diferencial do lucro, foram, em parte, tornados possíveis pelo exercício do *bio-poder* com suas formas e procedimentos múltiplos. O investimento sobre o corpo vivo, sua valorização e a gestão distributiva de suas forças foram indispensáveis naquele momento (Foucault, 1988, p. 131-132).

Essas narrativas transbordam para a construção de novas relações de resistência. Por essa razão, a necessidade de estabelecer zonas de contato entre territórios distintos, mesmo que essa ponte seja criada através de uma tese e não de um diálogo direto entre os envolvidos com os dois projetos aqui apresentados. Por fim, é importante salientar as conquistas desses trabalhos dentro do contexto em que foram produzidos e difundidos, tirando o melhor proveito das condições do espaço e do tempo nos quais foram realizados, marcados por desafios como os citados neste trecho da tese.

Termino este item com mais um relato autobiográfico. Meu primeiro contato com o Instituto Criar foi em 2016, quando fui convidada por um colega de emissora, ex-professor da organização, para exibir o documentário *Identidade Cotidiana* (2015) para os alunos dele. Após o filme, houve um debate. A primeira pergunta feita para mim foi porque eu achava que um filme sobre pessoas de classe média fosse interessá-los. Respondi achar importante a troca de experiências entre pessoas diferentes entre si. Além disso, como cineasta, senti a necessidade

de explorar a minha realidade na narrativa. Na sequência, outra aluna disse ter gostado da obra por ter tido contato com algo novo. Sempre teve curiosidade em saber mais sobre a classe média, a qual almejava fazer parte um dia. Porém, sua única referência eram as personagens das telenovelas, algo muito diferente do que eu havia mostrado. Além disso, era a primeira vez que uma cineasta mostrava para eles um filme sem explorar a violência, a miséria e os dramas da periferia. Ela gostou de ver pessoas comuns enfrentando desafios ordinários do cotidiano. Ela trouxe uma visão nova para mim, um conhecimento sobre o meu trabalho através do olhar do 'outro', possível pela oportunidade de troca de experiências no debate. Aprendi com os dois alunos. O questionamento do primeiro desencadeou a discussão que culminou na segunda colocação. Esse encontro possibilitou o relato de duas relações distintas com uma mesma narrativa.

2.3. A relação entre realizador e retratado: processo de produção

Jean-Claude Bernardet defende que:

> Para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes. As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Essa relação não atua apenas nas temáticas, mas também na linguagem (Bernardet, 2003, p. 9).

Essa é uma das principais diferenças entre os projetos estudados. Muitas das obras audiovisuais que integram *Curta em casa* (2020) são expressões de sujeitos que exercem dupla função, de retratar e ser retratado, diferente de *Pass the mic: we will tell our stories* (2021), em que esses papéis não são exercidos pela mesma pessoa.

Em *Pass the mic: we will tell our stories* (2021), a escolha das pessoas e das comunidades retratadas é feita pelo *Community Justice Project* com o auxílio de organizações locais, com as quais trabalha em processos legais. Nadege Green explica como ocorre a seleção através do exemplo do filme *Final Notice* (2021), de Vanessa Charlot, com Mychelle Bentley.

> A história de Mychelle, por exemplo, nós a conhecemos por meio de uma das organizações com as quais trabalhamos. Estávamos familiarizados com seu caso. Na verdade, acredito que um de nossos advogados ajudou em seu caso. Assim, nós os colocamos (os cineastas) em contato com pessoas com as quais já temos conexões e com as quais já construímos confiança, porque a confiança é muito importante para

> contar histórias, pois você não contará sua história, não se sentirá à vontade para contar sua história, se não tiver confiança[181] (Green, 2022).

As pessoas escolhidas para protagonizar os documentários do projeto têm como característica a atuação como agentes transformadores em suas comunidades. Assim, os filmes retratam problemas vividos durante a pandemia, mas o foco da narrativa é mostrar como esses sujeitos lidaram com a situação e elaboraram uma estratégia de resistência para o coletivo.

O projeto retrata, em seus filmes, predominantemente, comunidades negras e de imigrantes latinos de baixa renda, localizadas na cidade de Miami, e grupos os quais enfrentam alguma situação de marginalidade nesses locais, ou seja, pessoas que não têm alguns direitos assegurados pelo Estado como a maior parte da sociedade tem.

Ao mapear os elementos humanos, espaciais e temáticos dos documentários, Nadege destaca, em seu papel como Diretora de Pesquisa e Narrativas Comunitárias, a necessidade de um olhar atento para pensar nas vozes que geralmente não ocupam um determinado espaço, ou porque não estão presentes (não foram convidadas), ou porque foram silenciadas (não foi dada abertura para a palavra), ou porque receberam um roteiro com o que deveriam dizer. (Green, 2022). Quando elas conseguem falar, humanizam a história, ao relatarem sentimentos familiares a qualquer pessoa, como a preocupação com entes queridos.

> Um dos filmes, o filme do Fxrbes (Anton Forbes), por exemplo, em que ele conta a história de uma mãe cujo parceiro é preso durante a COVID, quando pensamos nas pessoas que estão presas, há muito pouca empatia ou cuidado, certo? E essa pessoa é o pai de alguém, o parceiro de alguém. E para deixar claro, a prisão preventiva é como se você fosse inocente até que se prove o contrário. E mesmo que você seja culpado, ainda há um padrão de cuidado, certo? E o que vimos durante a COVID é que - e nossa organização foi uma das primeiras a processar o condado por fornecer apenas necessidades básicas, como proteção pessoal e desinfetantes para as mãos … - não há meios de distanciamento social na prisão, certo? Então, enquanto você espera, porque a maioria das pessoas na cadeia está lá porque não pode pagar fiança, porque não tem dinheiro. É por isso que você está na cadeia. Você não tem dinheiro para pagar a fiança. E, se você não tem dinheiro, é mantido nessa condição horrível durante uma pandemia global, que pode ser uma sentença de morte se você tiver condições preexistentes. Se você tivesse dinheiro, estaria em casa. Mas como você não tem dinheiro e tem uma doença preexistente ou asma, você pode muito bem morrer. Mas, por exemplo, ter o retrato de uma mãe e o que está acontecendo dentro da cadeia, porque, novamente, não ouvimos o que está acontecendo de dentro. Normalmente, essa não é a narrativa mais visível. Quando ouvimos o que está acontecendo nas prisões, geralmente, ouvimos da perspectiva ou do ponto de vista das pessoas que administram as prisões, não das pessoas que estão lá dentro ou que têm entes queridos lá dentro. E certamente, o que elas lhe dirão será muito diferente da instituição que

[181] Tradução livre feita pela autora do trecho: “Mychelle’s story, for example, we know her through one of the organizations that we work with. We were familiar with her case. In fact, I believe one of our lawyers helped to work on her case. And so we connect them with people that we already have connections with, and have already built trust with, because trust is very important in storytelling, because you're not going to tell your story, you don’t feel free to tell your story, if you don't have trust”.

> mantém o sistema. E assim, ouvindo-a, ouvindo a filha dela, vendo a filha dela… E até mesmo poder ser ouvido com um membro da família, por um membro da família, um membro da família que tem um ente querido encarcerado e está tentando obter informações sobre o que está acontecendo com ele, como o quê? Que cuidados estão sendo prestados a ele. Acho que todos nós podemos nos conectar universalmente com a sensação de querer ajudar um ente querido e não poder. A angústia de querer saber o que está acontecendo com meu irmão, meu pai, meu tio, mas eu não ter acesso a eles. E o que isso faz? Então, todos esses filmes nos dão um vislumbre de Miami. Essa é a verdadeira Miami. E mostram o que está acontecendo aqui. Como as pessoas resistem. Como as pessoas lutam contra isso. E como as pessoas simplesmente dizem que estamos aqui. Até mesmo isso, a declaração de que estamos aqui. Veja-nos, ouça-nos (Green, 2022)[182].

A ideia de conceitualizar o termo *voz ativa* neste trabalho veio a partir da descrição de Nadege Green sobre algumas preocupações relacionadas ao projeto e que guiaram a maneira como ele foi projetado e realizado, em um modelo colaborativo, com cuidados e estratégias elaboradas para ampliar a escuta das pessoas retratadas.

> Não acreditamos em pessoas que falam pelas comunidades. Deixamos que as comunidades falem por si mesmas. Portanto, se formos abordar uma iniciativa de arte, ela terá de ser em um modelo colaborativo em que… Nós vemos muito isso no mundo da arte e do cinema, em que os artistas vão a uma comunidade, extraem informações de uma comunidade para criar algo, mas nunca voltam a essa comunidade para mostrar o que fizeram. Assim, eles extraem informações das comunidades, mas nem sempre estão trabalhando com a comunidade da qual estão extraindo essas informações. Ou talvez utilizem, para trabalhar, um local geográfico em Miami, mas o trabalho não diz nada sobre Miami. É apenas onde fica o estúdio deles, mas eles não estão realmente conversando com o espaço onde fica o estúdio. Portanto, esse trabalho (*Pass The Mic: We Will Tell Our Stories)* foi planejado para

[182] Tradução livre feita pela autora do trecho: “One of the films, Fxrbes (Anton Forbes) film, for example, where he's telling the story of a mom whose partner is incarcerated during COVID. Right? When we think about people who are held in jail, you know. There is very little empathy or care, right? And this is a person, you know, this is someone's father, someone's partner. And to be clear, pretrial detention like you're innocent until proven guilty. And even if you were guilty, like there's still a standard of care, right? And what we saw during Covid is, and our organization was one of the first to sue the county for, just for providing basic needs like personal protection, hand sanitizers. There's no means of social distancing in jail, right? And so as you're waiting, because most people in jail are there because they could not afford bond, right? Because they didn't have money. That's why you're in jail. You don't have money to bond out. And if you don't have money you are held in this horrific condition during a global pandemic in which it could be a death sentence for you if you have preexisting conditions. If you have money, you would be at home. But because you don't have money and you have a preexisting condition or asthma, you could very well die. But like just having the snapshot of a mom and, like, what is happening on the inside, because that's, again, we don't hear what's happening on the inside. Typically, that's not the narrative that's most visible. When we hear what's happening in jails, we typically hear it from the perspective or vantage point of the people who run the jails, not from the people who are inside or who have loved ones inside. And certainly what they're going to tell you will be vastly different from the institution that maintains the system. Right? And so, you know, hearing from her, you know, hearing from her daughter, seeing her daughter. Right? And even just being able to be heard with a family member by a family member. Right. A family member who has a loved one on the inside and trying to get information about what's happening to my loved one, like what? What care is being provided for them? I think we all right, can universally connect with what it feels like to want to be able to help a loved one and can't. That angst of wanting to know what's happening to my brother, my father, my uncle. But I don't have access to them. Right? And what that does. Right? So, they, all these films give us a glimpse into Miami. That is the real Miami. And get to show you what is happening here. How people resist. How people fight that. And how people just quite plainly say we are here. Even making the statement that we're here. See us, hear us. Right”.

> ser realmente situado em Miami, para dar a você uma noção desse lugar, uma noção que, de outra forma, você talvez não tivesse contato. Porque quando se trata das desigualdades em Miami, das injustiças em Miami, da luta das comunidades em Miami para tornar este lugar melhor, essas não são as histórias que você normalmente vê, certo? Normalmente, as histórias mais visíveis sobre Miami são as imagens turísticas de Miami, altamente selecionadas e editadas. Ou que foram posicionadas com muito cuidado para mostrar a você um tipo de Miami, mas também não o levam para dentro de Miami Dade e de diferentes comunidades. Portanto, essa foi uma oportunidade de ir mais fundo. E também para mostrar como é, e não se tratava de mostrar apenas as injustiças que as pessoas enfrentam aqui, mas realmente mostrar como as pessoas estão lutando para tornar suas comunidades melhores. Quem são os lutadores, quem são as pessoas que, não somente dizem que isso não está certo, mas que fazem algo a respeito? Normalmente, essas não são as pessoas que estrelam as histórias sobre Miami (Green, 2022)[183].

Uma reflexão que venho fazendo é que o tipo de contato que atualmente é mais estimulado entre o 'eu' e o 'outro' é a opinião, tendo como base valores ligados mais ao 'eu' do que ao 'outro'. Esse estímulo é ampliado no palco das redes sociais e nas figuras dos influenciadores digitais. Nesse contexto, somos frequentemente incitados a ter um diagnóstico sobre determinada situação, e a colocar o grupo afetado pela questão em uma categoria, segundo padrões pré-concebidos, com base em nossos valores e desejos.

> As pessoas tendem a se lembrar melhor das informações que confirmam os resultados ou objetivos que desejam. Também é provável que elas usem seus recursos intelectuais para buscar informações que confirme e não contradiga seus objetivos. A motivação é, portanto, um fator-chave na formação da maneira como os indivíduos processam informações que levem às suas opiniões, principalmente quando tratam de assuntos muito importantes. As emoções conflitantes aumentam simultaneamente a atenção a certas informações e, ao mesmo tempo, diminuem a percepção de informações novas e contraditórias (Castells, 2009, p. 212)[184].

---

[183] Tradução livre feita pela autora do trecho: "We don't believe in people speaking for communities. We let communities speak for themselves. And so if we're going to approach an art initiative, then it had to be, in a collaborative model where, you know, and we see this a lot in the art and film world where, you know, artists go into a community, they extract information from a community to create something, but they never actually go back into that community to even show them what they made. Right. And so they take from communities, but aren't necessarily always working with the community that they're taking from. Or they might create in a geographical location like Miami, but the work does not actually say anything about Miami. This is just, you know, where their studio is, but they're not actually in conversation with the space where their studio is. And so this work was meant to really be situated in Miami, right? To give you a sense of this place and to give you a sense of this place that you otherwise might not know. Because when it comes to the inequities in Miami, the injustices in Miami, the fight in Miami by communities to make this a better place. Those are the stories you typically see, right? You, normally, the stories that are most visible about Miami are the highly curated and edited touristic kind of images of Miami. Right. Or it's been very carefully, positioned to show you a type of Miami. But it isn't also take you deep into Miami Dade, right, and different communities. And so this was an opportunity to go deeper. And also to show what it looks like to and this was not about showing just the injustices that people face here, but it really shows you how people are fighting to make their communities better, like who the fighters are, who the people are, who say that this is not only is this not okay, but we're going to do something about it, right? Those are not the people who get to star in the stories about Miami, typically."

[184] Tradução livre feita pela autora do trecho: "Las personas suelen recordar mejor la información que confirma los resultados u objetivos que desean. También es probable que utilicen sus recursos intelectuales para buscar información que confirme, y no que contradiga, sus metas. La motivación es pues un factor clave para modelar la manera en que los individuos procesan la información que les lleva a sus opiniones, especialmente cuando tratan

Assim, como descrito por Nadege, a população carcerária é vista como infratores que merecem ser punidos. Se formos além e pensarmos na manipulação político-ideológica da opinião, o indivíduo é pressionado a escolher um lado ou outro, ou ele está a favor ou contra a população carcerária e, se apoia determinado grupo político, já lhe é dada a maneira como deve pensar e a posição que deve assumir nesse julgamento. Mas, e se, para além da opinião, fôssemos estimulados a ter curiosidade pelo 'outro', se houvesse um incentivo maior ao questionamento de um problema e a um desejo de escuta de diferentes pontos de vista envolvidos na questão? Nesse sentido, o pensamento crítico estaria mais conectado a uma preocupação em fazer perguntas e ponderar do que afirmar algo ou escolher um lado, em uma divisão dicotômica da realidade.

2.3.1. O tempo da escuta, do diálogo e da reflexão antes da elaboração de uma narrativa

Em um dos eventos realizados por Carl Juste e o *Iris Photo Collective*, sobre como o jornalismo aborda momentos de crise, lembro-me de um jornalista ter falado sobre um texto que escreveu quando ocorreu o ataque terrorista de 11 de setembro de 2011, no qual dois aviões sequestrados derrubaram as Torres Gêmeas, em Nova Iorque. A narrativa fala sobre ódio e vingança.[185] Fiquei com o texto na minha cabeça, pensando como reações imediatas em momentos de crise podem ser perigosas. Após o atentado, havia a justificativa para a guerra e ela foi usada pelo governo estadunidense na época para invadir o Iraque. Mais pessoas inocentes foram mortas. O discurso de ódio e a intolerância estavam sendo alimentados com esse trabalho, ao invés do questionamento sobre os motivos daquele ataque e o papel intervencionista dos Estados Unidos no Oriente Médio, em busca de benefícios econômicos, camadas importantes para entender a violência do momento histórico. Assim, não é o que nos acontece, mas como reagimos que faz a diferença na relação que estabelecemos com os outros e com o mundo ao redor. Como disse Vanessa Charlot sobre a violência contra homens negros, a qual seu filho pode ser uma vítima: "independente do que o resto do mundo esteja dizendo, ele tem que tentar não internalizar isso. Portanto, não se trata de como as pessoas o denominam, mas como ele responde a isso" (Charlot, 2022).

---

de asuntos muy importantes. Las emociones conflictivas aumentan simultáneamente la atención hacia determinadas informaciones al tiempo que disminuyen la percepción de informaciones nuevas y contradictonas".

[185] O texto completo está disponível no *link*:
https://www.miamiherald.com/opinion/opn-columns-blogs/leonard-pitts-jr/article34661703.html

Por outro lado, se pensarmos nos desdobramentos do ataque às Torres Gêmeas em 11 de setembro com um pouco mais de tempo para a reflexão, para elaborar outro tipo de resposta, além da narrativa de ódio e vingança, há um exemplo interessante de iniciativa baseada no engajamento de relações mediadas por telas, porém, voltadas para criar empatia e fortalecer os laços entre pessoas após o atentado terrorista. É o caso da rede social *Meetup*, criada por Scott Heiferman, morador de Nova Iorque na época do ocorrido. "O companheirismo, a camaradagem e os atos aleatórios de bondade observados nas semanas seguintes inspiraram Scott a criar uma plataforma que ajudasse as pessoas a se conectarem e experienciarem a vida juntas"[186] (Quigley, 2021).

Quando entrevistei Evilane Justo e Micheli Alves, realizadoras do *Curta em Casa* (2020), elas falaram muito sobre a busca por uma ampliação da escuta em seu trabalho, como uma ferramenta de conexão com o 'outro'.

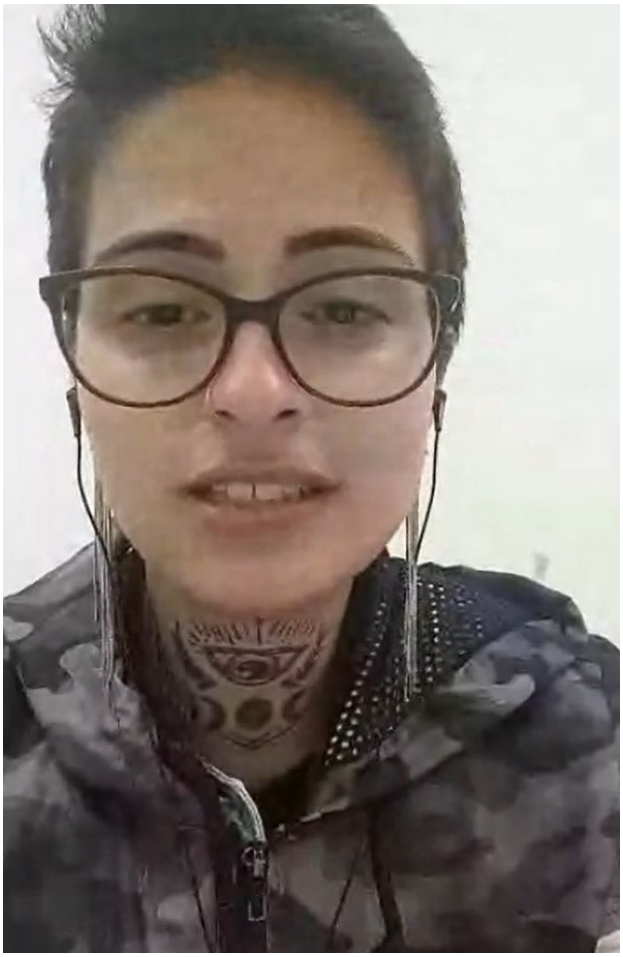
> E ainda o que mais me orgulha desse projeto é a nossa sensibilidade para olhar o outro, porque, o tempo todo, a gente teve um cuidado também para contar essas histórias, para não parecermos oportunistas com a tragédia do outro, que era o nosso maior cuidado assim, de mostrar realmente essas pessoas. Não é nem a questão de dar voz. Essa fala tão banalizada hoje em dia, não era a nossa intenção. Nossa intenção era mostrar mesmo e deixar as pessoas se mostrarem, vamos dizer assim, trazê-las para falar sobre elas. Era mais prestar ali uma escuta e ampliar essa escuta para outras pessoas (Justo, 2023).

Micheli também ressalta uma mudança sobre sua maneira de ver o audiovisual, passando a vislumbrar possibilidades para além das séries estrangeiras e das novelas, percebendo que as narrativas mediadas por telas também podem ser usadas para ampliar a escuta de vozes ao seu redor, em sua comunidade.

> Eu ia completar exatamente com essa sua fala, porque eu me lembrei de quando a gente estava conversando sobre o tema e aí surgiu exatamente essa questão de dar voz às pessoas e nunca vou esquecer, na hora, a sua pontuação foi: "Não, não é dar voz, porque nós temos voz. É fazer com que as pessoas escutem." Então é exatamente isso a sutileza de ver o outro, ouvir o outro e que outras pessoas também possam ouvir o que está sendo dito. Mas aí, com essa questão de uma possibilidade e eu, favelada desde pequena, cria de favela total, que é aquela coisa que, achando que fazer audiovisual era só se fosse pra fora para fazer uma série gringa, pra fazer um filme gringo ou achando que o audiovisual é só criar novela. Não que não seja uma coisa extremamente grandiosa dentro do país, mas… é só criar novela ou fazer um programa para domingo e sábado à tarde. Não! O audiovisual é poder falar coisas, mostrar coisas e mostrar coisas daqui também. De onde a gente está, que temos coisas pra dizer aqui, temos coisas pra dizer como pessoas, como local, como conhecimento de inúmeras coisas. Então, possibilidade de criar, conhecer. E me ensinou muito sobre me colocar no lugar do outro (Alves, 2023).

[186] Tradução livre feita pela autora do trecho: "The fellowship, camaraderie, and random acts of kindness seen throughout the following weeks inspired Scott to create a platform that would help people connect and experience life together".

Figura 21 - PRINT entrevista Micheli Alves



Fonte: arquivo pessoal Anna Lucchese

O deslocamento das pessoas retratadas da voz passiva para a *voz ativa* é explorado, como já mencionado, no projeto *Pass the mic: we will tell our stories* (2021), com base no termo *community experts* ou especialistas da comunidade, usado pelo *Community Justice Project* para nomear os protagonistas das histórias, sujeitos cuja experiência/vivência os habilitou com conhecimento sobre determinada questão.

> A ideia de que o artista não está chegando com uma história e que está apenas entrando na comunidade para contar a história, mas que está trabalhando com alguém da comunidade, não como uma personagem, mas como um especialista no assunto, porque é isso que eles são, certo? Eles são especialistas (Green, 2022)[187].

[187] Tradução livre feita pela autora do trecho: “This idea that the artist is not coming in with a story and they're just coming into the community to tell the story, but that they are working with someone from the community, not as a subject, but as a subject matter expert, because that's what they are, right? They are experts”.

Segundo Nadege, além da colaboração como uma característica do trabalho, há também um incentivo para que os cineastas explorem a história de forma criativa e produzam uma obra artística e não um institucional, ou algo para atender um cliente. Eles recebem "carta branca" para contribuírem com sua expressividade a partir do contato com o especialista da comunidade.

Dos três filmes realizados na primeira edição do projeto, focada na pandemia, os três cineastas selecionados - Alicia Edwards, de *The Village (Free)dge* (2021), Vanessa Charlot, de *Final Notice* (2021) e Fxrbes (Anton Forbes), de *Beyond the Bars* (2021) - são pessoas negras e artistas locais de Miami. Alicia e Vanessa são mulheres de classe média em diferentes estágios de carreira. Ambas têm vivências muito diferentes das protagonistas dos filmes e não pertencem às comunidades ou grupos cujos documentários retratam. Elas dizem ter mudado a maneira de ver algumas questões após terem participado do projeto. Além disso, desenvolveram diferentes processos de aproximação e parceria com as especialistas da comunidade. Vanessa explicou a maneira como desenvolveu sua estratégia criativa:

> O trabalho que me foi encomendado pela *Oolite* foi feito por meio do CJP - *Community Justice Project* - e do *Oolite*. Eles estavam procurando uma maneira de contar histórias muito importantes sobre o que estava acontecendo em Miami e abordar uma infinidade de questões. Assim, fui encarregada de analisar a crise de moradia em Miami e, especificamente, a infraestrutura precária de moradia, juntamente com o aumento do valor do aluguel, o custo de vida… e eles me associaram a um belo casal. Um deles acabou se tornando ativista em uma organização de inquilinos. E o que eu fiz foi, antes de começar a filmar, comecei a visitá-la e ao seu parceiro e começamos a conversar, porque eu realmente queria entender como ela queria contar essa história. E como podemos trabalhar juntas para contar uma história que não esteja enraizada apenas em sua dor, mas também no ato cotidiano de tentar sair dessa situação, certo? Assim, começamos a analisar quais são os problemas mais difíceis relacionados à habitação no condado de Miami Dade e o que está afetando a vida das pessoas em um nível muito micro e o efeito macro disso. Assim, passamos muito tempo conversando e planejando. Eu não queria que eles ficassem de fora do processo criativo. Assim, mesmo no filme, se você notar, por exemplo, quando meus personagens principais falam e eu uso imagens de cobertura, estou mostrando momentos muito íntimos com ela, seu parceiro e seu cachorro. Quando ela deu depoimento, eu isolei completamente o fundo e a coloquei de preto em um fundo preto, porque eu realmente queria que o espectador se concentrasse nela e na história dela e por que ela é importante. Porque ela está contando uma história maior sobre os problemas de moradia e a crise de moradia que foi exacerbada por causa da pandemia (Charlot, 2022)[188].

[188] Tradução livre feita pela autora do trecho: "The work that I was commissioned for by Oolite was through CJP - Community Justice Project - and Oolite. And they were looking for a way to tell very important stories about what was happening in Miami and address a myriad of issues. And so I was slotted with looking at the housing crisis in Miami and specifically looking at the poor housing infrastructure, coupled with the rising amount of rent, right, the cost of living and, they partnered me with a beautiful couple. One of them, she ended up becoming an advocate for a tenants organization. And what I did was I, before I began to film, I began to visit with her and visit with her partner and began to have conversation, because I really wanted to understand how do you want to tell this story? And how do we work together to tell a story that is not just rooted in your pain, but also in the everyday act of trying to get yourself out of that situation, right? And so we began to look at what are the strenuous issues

2.3.2. Estratégias de aproximação

Além da relação entre ela e os retratados, Charlot descreve uma série de estratégias estéticas para criar uma aproximação entre eles e o espectador. Há, na cineasta, a ideia de pensar no indivíduo como alguém que também representa uma comunidade afetada pela crise imobiliária, exacerbada em um momento de crise como a pandemia. Ao mesmo tempo, é possível fazer uma associação com *Curta em Casa* (2020) e as diversas reflexões trazidas por ele sobre moradia, como explicita o próprio nome da série cujo projeto deu forma: *40m²* (2020).

Outra questão importante foi o cuidado que ela teve de não focar somente no problema habitacional, mas em como a especialista da comunidade, no caso, Mychelle Bentley, conseguiu buscar conhecimento e ajuda e tornou-se um agente transformador, compartilhando conhecimento e construindo laços com pessoas expostas à mesma dificuldade. Estamos habituados a ver pessoas em situação de vulnerabilidade em retratos que ilustram um problema e as mostram como vítimas, passivas, sujeitas ao descaso do Estado. Essa é uma narrativa comum nos noticiários televisivos e tem seu valor como uma forma de denúncia para pressionar governantes e criticar o sistema político excludente. Entretanto, as histórias de *Pass the mic: we will tell our stories* (2021) têm outra função. Elas evidenciam uma ruptura com a estrutura. As personagens revelam a importância de sua atuação cívica. Suas experiências não ilustram a realidade, mas mostram como um indivíduo ressignifica sua relação com o entorno. Como refletiu Nadege, os problemas enfrentados por Mychelle durante a pandemia a radicalizaram.

Esse tipo de construção de relato é coerente com os movimentos mencionados por Castells, oriundos da crise enfrentada pela democracia liberal. Vanessa cita, para além das organizações, a importância de coletivos nesse processo, ao descrever o local onde gravou o depoimento de Mychelle, o *Iris Photo Collective*, espaço administrado por Carl Juste, já mencionado neste texto.

> Então, o que eu fiz foi levá-la para um estúdio em Little Haiti, no *Iris Photo Collective*, em *Little Haiti*. E o que desencadeia do *Iris*… o *Iris Photo Collective* tornou-se um ponto de referência para os criativos de Miami que querem estar em

around housing issues in Miami Dade County, and what is impacting their life in a very micro level and the macro effect of it. And, so, we spent a lot of time talking, planning. I did not want them to be out of the creative process. And so, even in the film, if you notice, like when I have my main subjects speaking, outside of the B-roll and showing very intimate moments with her and her partner and her dog, when she spoke, I completely isolated the background and I had her, in black with a black background, because I really wanted you to focus on her and her story and why she's important. But why ... But, how she is telling a larger story about the housing issues and the housing crisis that has been exacerbated because of the pandemic".

> comunidade uns com os outros, que querem trocar ideias e conversar. E como o *Iris Photo Collective* é dirigido por Carl Juste, que trabalha no *Miami Herald* há muito tempo, e também por C.W. Griffin, que se aposentou do *Miami Herald*, você está rodeado por veteranos que vieram do mercado e agora estão segurando nossas mãos e nos ajudando a pensar criativamente sobre como contar histórias de uma forma muito autêntica. Então, o que eu fiz foi colocar um lençol preto atrás dela, ligar a câmera e pedir para que ela revisitasse o que havíamos conversado antes. E pedi que ela contasse a história. E saí do local. E o motivo pelo qual a deixei sozinha foi porque não queria que ela sentisse que tinha meus olhos fixos nela. Ao invés disso, eu queria que ela tivesse um momento particular com a câmera para falar sobre a própria história. E foi isso que ela fez, e o fez de forma brilhante (Charlot, 2022)[189].

Jean-Claude Bernardet (2003) destaca a importância de técnicas similares à descrita por Vanessa Charlot para a escuta da voz do 'outro', ao abrir espaço para a pessoa falar o que quer. Ele descreve o cuidado de um cineasta brasileiro ao filmar o documentário *Turumã* em 1975:

> A fala da mulher é um depoimento e não uma entrevista, ou seja, ela não responde propriamente a perguntas. É ela, quase sempre, que decide sobre o fluxo de suas palavras, ficando reduzido o entrevistador a deslanchar o fluxo verbal. Entre a fala do locutor *off* gravada em estúdio e o início da fala da mulher, ouvimos, em som direto, uma fala *off* do entrevistador: "O que é que a senhora queria falar, fala para nós". Por mais duas vezes logo no início do depoimento, o entrevistador diz alguma coisa para deslanchar a fala: "O qué que é?", "Não tá boa a situação!". Ele raramente pergunta ou sugere tema e, nessa sua primeira intervenção, ele apenas se remete a uma situação anterior (verbo no imperfeito) em que se teria ouvido a mulher falar ou ela teria falado com os cineastas (primeiro nível da dramaturgia do ator natural), ou teria manifestado a vontade de falar. Ele pede então que essa fala seja repetida. Essa situação anterior é referida em outro momento, quando, aproveitando uma pausa da mulher, o entrevistador lhe pede que fale daquilo "que Geraldo falou", sem que saibamos quem é esse Geraldo a que a mulher já fizera alusão. Voltando à primeira frase do cineasta, há outra diferença notável em relação às entrevistas dos filmes anteriores analisados: "queria". A vontade de que a mulher fale não é colocada no cineasta em busca de depoentes e entrevistados para seu filme, mas o filme atende à vontade da mulher. Ela queria falar, o filme se submete a essa vontade. Como se ela dominasse o filme e o cineasta se dobrasse (Bernardet, 2003, p. 121-122).

Conforme comentado anteriormente, a voz do 'eu' e do 'outro' e a honestidade da troca entre cineasta e retratado são fatores essenciais para a análise de Bernardet, no que se refere a documentários brasileiros em seu livro *Cineastas e Imagens do Povo* (Bernardet, 2003). Independente de uma escuta maior ou menor, um filme não é capaz de representar uma pessoa

[189] Tradução livre feita pela autora do trecho: "So what I did was I brought it to a studio in Little Haiti and, it was at the Iris Photo Collective in Little Haiti. And the Iris fallout, the Iris Photo Collective has become a staple for just creatives in Miami that wants to be in community with one another that wants to bounce back ideas back and forth and talk. And because Iris Photo Collective is headed by Carl Juste, who has been at the Miami Herald for a very long time, also C.W. Griffin, who retired from the Miami Herald. You're around these veterans that have been in the business that is now holding our hands and helping us think creatively about how you tell stories in a very authentic way. And so what I did was I put a black sheet behind her, and I turned on the camera, and I had her revisit what we talked about before. And I just had her tell the story. And I walked away for a little bit. And the reason why I walked away is because I didn't want her to feel like she had my eyes glaring into her. Instead, I wanted her to have a private moment with the camera to talk about her story. And so that's what she did, and she did it brilliantly."

ou grupo em sua totalidade. Essa é outra consciência importante tanto para realizadores, como para retratados e, principalmente, espectadores. Como comentou Mychelle, de *Final Notice* (2021), a maneira como será feita a mediação do documentário com quem assiste é muito importante. Como documentarista, já passei por situações nas quais conversei com o retratado sobre alguma informação que pudesse prejudicá-lo. Por exemplo, em uma ocasião, entrevistei uma pessoa e ela comentou ter o hábito de fumar maconha. No momento, a pessoa não pensou nas consequências daquela fala. Depois da gravação, conversamos e eu perguntei se isso não poderia prejudicá-la no trabalho. Ela ponderou e decidiu não falar sobre esse fragmento específico de sua vida. Outras vezes, a mediação ocorre na montagem da narrativa. Mas também pode ocorrer em debates nos quais as personagens também participam para falar sobre determinado tema. Assim, o processo colaborativo entre realizador e retratado pode ir muito além do ato de registro. Vanessa Charlot dá mais detalhes sobre esse cuidado na parceria com Mychelle:

> Bem, tudo o que vemos são fragmentos uns dos outros, certo? Então, quando estou conversando com meu personagem principal, se você não a conhece, ela é uma mulher jovem, vibrante e criativa, mas você não sabe que ela está lidando com uma crise habitacional muito séria, certo? Mas se você a vir na casa dela e vir o estado de degradação em que o lugar se encontra, você saberá que ela está enfrentando uma grave crise de moradia, mas não saberá que ela é profundamente criativa. Assim, você só vê aspectos e nós só vemos aspectos uns dos outros, fragmentos. Dessa forma, mesmo com o processo criativo, eu queria que ela, pelo menos, escolhesse os fragmentos de si mesma que o resto do mundo veria, ao invés de nós projetarmos fragmentos sobre ela (Charlot, 2022)[190].

Em alguns casos, há também uma mistura de fragmentos da experiência do cineasta com a da personagem. Em *Raya* (2020), por exemplo, Fernando traz elementos de sua infância para a obra ficcional através da pipa, juntamente com um questionamento seu sobre o motivo de haver brinquedos para meninos e meninas. Entretanto, ele cria uma personagem feminina para o curta. É a primeira vez que Rayane, a atriz do filme, interpreta um papel. Com o trabalho, passa a viver a experiência de fabulação no corpo. Quando pergunto a ela sobre uma possível sequência para a narrativa, relata o desejo de trazer a irmã mais nova para integrar a história, e assim passar o legado de heroína adiante. Entre realidade e fantasia, Fernando e Rayane

[190] Tradução livre feita pela autora do trecho: “Well, all we see is fragments of each other, right? So when I'm talking to my main subject, if you don't know her, she's a young woman and she's vibrant and she's creative, but you don't know that she's dealing with a very serious housing crisis, right? But if you see her at her home and you see the state of disrepair that the place is, you're aware that she's dealing with a serious housing crisis, but you're not aware that she's deeply creative. And so, like, you're only seeing aspects and we only see aspects of each other, these fragments. And so even with the creative process, I wanted her to at least to choose what fragments of herself the rest of the world see, instead of us projecting these fragments upon her”;

retratam alguns fragmentos de si e de outras pessoas, inventadas e ressignificadas em um misto de questionamento e resistência.[191]

2.3.3. A humanização da história

Alicia Edwards, diretora de *The Village Freedge* (2021), destaca outra preocupação, a de humanização da história. Seu primeiro passo foi servir no banco de alimentos retratado no curta. Quando procurei Sherina, a especialista da comunidade, ela também pediu que eu fosse conhecer o lugar como voluntária antes de qualquer coisa. Notei que sempre havia música enquanto trabalhávamos. Conheci algumas pessoas, as quais haviam chegado ao local para pegar comida e acabaram tornando-se colaboradores. Minha primeira sensação foi de um ambiente alegre e acolhedor, apesar de lidarem com uma situação muito difícil.

> Quando estive aqui pela primeira vez, foi apenas como voluntária, e assim pude realmente ver o funcionamento interno. Ver o que todos faziam e realmente conhecer as histórias das pessoas, em um nível humano, conversando com elas para entender melhor o que estava acontecendo. Depois, Sherina abriu todos os espaços para mim, como seu carro, a dispensa e os outros locais onde os alimentos estavam sendo coletados. Estando aqui e na medida em que falava, senti que ela estava muito à vontade comigo. E acho que isso abriu um pouco a história. E acho que, no final das contas, nós realmente queríamos as mesmas coisas. E foi muito importante filmar com dignidade e encontrar a beleza em um bairro que nem sempre é descrito como bonito. Minha pesquisa acadêmica é na área de mídia e estou muito ciente dos tipos de alegorias e ideias que acompanham os negros, os pardos, as alegorias e as ideias que estão ligadas, por exemplo, a um status socioeconômico mais baixo. E eu queria colocar em primeiro plano que se tratava de pessoas. O cinegrafista transmite a visão dessas pessoas. Talvez o espectador não entenda, mas a posição da tomada, o ângulo da tomada, dá importância às pessoas, certo? Se você está filmando alguém de baixo para cima, está quase dando mais respeito a ela. E acho que essa é uma parte do jornalismo e da mídia sobre a qual as pessoas não falam muito. Por isso, para mim, foi muito importante mostrar como Sherina era cuidadosa e organizada. Por exemplo, eu queria contrariar todas as narrativas possíveis. Era uma narrativa contrária em si, só de saber que este é um lugar muito organizado. Era um lugar bem cuidado (Edwards, 2023)[192].

---

[191] Como já mencionado, algumas músicas me acompanharam durante esta pesquisa. *Triste, louca ou má* do grupo *Francisco, El Hombre* expressa artisticamente, em sua letra, a ideia de questionamento e resistência de mulheres, para além de características identitárias ligadas ao gênero feminino. A música está disponível no seguinte link: https://open.spotify.com/track/5wMrWkvLD4TnTFwclqgjo6?autoplay=true;

[192] Tradução livre feita pela autora do trecho: “When I was first here, it was just as a volunteer, and so I really got to see the inner workings, kind of see what everybody did and really get to know people's stories, just like on a human level, to talk to people and understand more what was going on. Then Sherina opened every space to me, like her car, the grocery store and the other places where food was being collected. Being here and also, like in speaking, I felt that she was very free with me. And I think that opened the story in a little way. And I think ultimately that we really want the same things. And it was very important to me to shoot with dignity and finding the beauty in an area that's not always described as being beautiful. My academic research is in media, and I'm very aware of the kind of tropes and the ideas that run along with black people, with brown people, with the tropes and the ideas that are attached to, like, lower socioeconomic status. And I wanted to put at the forefront that these were people. Everything… the camera person conveys their view. Maybe the viewer doesn't understand, but the

Edwards fala sobre o desejo de retratar a beleza do espaço ocupado por pessoas negras e pardas. Algo muito semelhante ao que Roscoè descreve como intenção ao fotografar o próprio bairro. Mas, no filme *The Village (Free)dge* (2021), não são retratadas apenas pessoas negras. Uma das entrevistadas é uma mulher cubana branca. Isso deixa claro como o problema da fome atinge diferentes sujeitos. Entretanto, a diversidade não foi elaborada de forma intencional pela diretora no momento da gravação, foi notada apenas após a circulação da obra.

> Em termos de diversidade, eu não estava pensando nisso na época. Cecília estava disposta a me receber em sua casa e eu estava disposta a ir. Portanto, eu não estava pensando no fato de ela ser uma mulher cubana. Mas, mais tarde, outros cineastas, me disseram que isso fez com que as pessoas prestassem mais atenção ao filme. Quero dizer, isso é problemático por si só, mas fico feliz que ele tenha tido o alcance que teve. Mas essas eram ideias nas quais eu não estava pensando. E também na casa de Cecília, ela mostra os buracos de bala que estão nas paredes de sua casa. Mas também pude ver o orgulho que ela tinha de sua casa, que era tão limpa, tão perfeita. Ela tinha um balde de água sanitária e água na porta. Isso era muito importante para ela. Então, eu queria mostrar o cuidado que ela tinha para pendurar as cortinas e o cuidado que tinha para escolher o colchão, porque acho que ao fazer uma história sobre insegurança alimentar, as pessoas fazem conexões automáticas em suas mentes. Em geral, elas não estão muito conscientes disso, mas eu queria desfazê-las. Todas elas (Edwards, 2023)[193].

A preocupação com a humanização do relato acompanha o trabalho de Alicia desde sua pesquisa de pós-graduação, na qual estudou outra crise histórica, a destruição causada em Nova Orleans pelo Furacão Katrina em 2005. Essa região nos Estados Unidos é ocupada majoritariamente por uma população negra e parda. Para a realizadora, a maneira como a imprensa contou a história do local desumanizou seus habitantes e criou uma relação de descaso com a tragédia. Com esse cuidado em mente, ao retratar pessoas marginalizadas durante a pandemia de COVID-19, Alicia almejava criar uma relação de empatia e um questionamento

---

position of the shot, the angle of the shot gives importance to people, right? If you're shooting someone from looking up, then you're almost giving them more respect. And I think that that's a part of journalism and media that people don't really talk about. So it was really important to me to show how neat and organized Sherina was. Like, I wanted to counter every possible narrative. It was a counter narrative in itself, just being told this is a very organized place. It was a very neat place".

[193] Tradução livre feita pela autora do trecho: "In terms of diversity. I wasn't thinking about it at the time. Cecilia was willing to have me and I was willing to go. So I wasn't thinking about it in that space of her being a Cuban woman. But it was brought up later to me by other film work, filmmakers, that it made people pay more attention to the film. I mean, that's problematic in itself, but I am glad that that it's had the reach that it has had. But these were ideas that I wasn't thinking about. And in Cecilia's house as well, she shows like the bullet holes that are in the walls of her house. But I could also see, like the pride that she took in her house, like her house was so neat, so perfect. She had a bucket of bleach and water by the door, like she's. That's really important to her. So I wanted to show the care that she took to hang her curtains and the care that she took to select her mattress, because I think that in doing a food story about food insecurity, there's these automatic connections that people make in their mind. They're usually not very aware of them, but I wanted to dispel them. All of them."

sobre a priorização de algumas pessoas pelo governo durante a crise sanitária, em detrimento de outras.

> Eu estudei no *Goldsmiths College* da Universidade de Londres, que está na vanguarda dos estudos culturais no mundo. Foi realmente uma experiência incrível estar lá. Minha dissertação de pós-graduação chamava-se cobertura da mídia global, análise da cobertura impressa do furacão Katrina. E eu estava tentando evitar as coisas que vi (sobre a cobertura do Katrina). Eu pude observar nas histórias que estavam sendo escritas, elas estavam sendo escritas pelos jornalistas ou pelos autores sobre um grupo de pessoas do qual eles se separavam completamente, e eles estavam escrevendo para um público que viam como uma pessoa igual a eles. Houve uma história, em particular, no *Washington Post*, em que o jornalista estava em Nova Orleans, no *Superdome*, em agosto de 2005, logo após o furacão Katrina. E ele escreveu sobre o *Superdome* como um dos muitos níveis do *Inferno de Dante*. E isso me incomodou profundamente, porque se ele está comparando esse prédio ao *Inferno de Dante*, então as pessoas dentro dele devem ser demônios, certo? As pessoas que estão dentro dele devem ser subumanas. Essa é a única maneira de falar sobre o assunto? Talvez as pessoas sobre as quais ele estava escrevendo não tivessem lido o livro, mas as pessoas para quem ele estava escrevendo teriam feito esta conexão. E o fato de aquele jornal estar em *Washington D.C.* significava que os formuladores de políticas, legisladores e financistas estavam lendo a opinião dele sobre as pessoas de lá. E havia um grande problema ali, certo, porque o governo nunca chegou. E as pessoas do governo que deveriam enviar ajuda estavam lendo esses artigos nos quais as pessoas eram descritas como demônios. Portanto, todas estas coisas estão sempre em minha mente enquanto leio, enquanto escrevo. A desumanização das pessoas também entra em jogo aqui. Porque se você desumanizar alguém, não precisará salvá-lo, não precisa ajudá-lo porque ele não é uma pessoa. Eles não são pessoas. Isso é algo que tento evitar a todo custo (Edwards, 2023)[194].

No caso de *Curta em Casa* (2020), os sujeitos retratados nos filmes foram, muitas vezes, os próprios realizadores, que se registraram no ambiente doméstico. A seleção dos trabalhos foi feita a partir de políticas afirmativas, cuja preferência era para indivíduos em situação de maior vulnerabilidade social. Assim, vozes marginalizadas puderam se expressar e falar sobre o que desejavam, da forma mais significativa para elas.

> A gente abriu uma chamada falando para as pessoas: "Mandem suas ideias, seus roteiros, sobre como seria um curta pra contar o que está acontecendo em 40 metros quadrados na sua casa." E daí, a gente recebeu 900 inscrições e a primeira parte da seleção foi a partir de políticas afirmativas. Então, pra quem era negro, pra quem era indígena, pra quem era LGBTQIAPN+, especialmente, pessoas transgêneras, pra quem era mãe solo… Isso tinha pontuações extras que ranquearam essas pessoas, ainda, independente do conteúdo. Então, a gente foi assistindo a partir desse ranking,

[194] Tradução livre feita pela autora do trecho: "That's the only way that you could talk about it in that way. Perhaps the people that he was writing about might not have read the book, but the people he was writing to would have made that connection. And the fact that that newspaper was in Washington, D.C., it meant that policymakers, legislators, financiers were reading his take on the people there. And there was a huge issue there, right, because the government never arrived. And the people in the government who would have sent people were reading these articles where the people were described as devils. So all of these things are always in my mind as I'm reading, as I'm writing. It does come, come to play here as well, the dehumanization of people. Because if you dehumanize somebody, then you don't have to save them. And if you dehumanize somebody, you don't have to help them because they're not. They're not people. It's something that I try to avoid at all costs."

> assistindo não, a gente foi lendo os roteiros a partir desse ranking e selecionando esses 200. Aí, a partir dessa seleção de 200, eles passaram por uma jornada que era *online* - Estávamos no meio da pandemia - de oito formações, que era em parceria do Criar com o Projeto Paradiso. Enquanto isso, eles tinham uma mentoria de desenvolvimento desses roteiros pra produção dos curtas sem saírem de casa. Então, a regra era não podia sair de casa pra fazer o curta. E aí, a partir disso, a gente teve 200 curtas produzidos. Foram 199 entregues. Foi muito, muito legal. A gente, com bastante receio das pessoas pegarem dinheiro e sumirem, não entregarem nada. E a gente, inclusive, estava pronto pra isso, com muita consciência de que isso era um momento de distribuição de renda. Mas a gente teve 199 curtas entregues (Bobadilha, 2023).

Um exemplo do que representa a oportunidade de autorrepresentação é o curta *Entre Lençóis* (2020)[195], de Anuby Messias, uma mulher transgênero. Ex-aluna do *Instituto Criar*, quando começou a pandemia, ela decidiu se prostituir por necessidade financeira e por curiosidade em viver essa experiência. Ao saber do edital, apresentou uma proposta diferente do imaginário relacionado às pessoas transgênero. Ela relata ter refletido sobre essa questão quando era aluna da organização e viu uma reportagem na qual era perguntado a transeuntes o que achavam sobre homossexuais. Na época da produção, décadas de 1980/90, segundo ela, havia uma associação muito forte entre o grupo LGBTQIAPN+ e o vírus do HIV. Em conversa com algumas amigas transgênero, também percebeu ser uma das poucas que não havia sido expulsa de casa pela família. Portanto, optou por fazer um curta baseado no afeto e no amor, em que aparece com a família, sendo abraçada e acolhida tanto pelas mulheres quanto pelos homens de seu entorno. Ela ainda acrescenta, em sua entrevista sobre o processo: "Não é imaginário porque é real. Essa é a vida que eu tenho com a minha família" (Messias, 2023). Para a realizadora, "o audiovisual é a transmissão de um sentimento, de uma imagem rara, que possa conectar o modo como eu vejo o mundo para/com outra pessoa" (Messias, 2023).

Algo interessante sobre o apontamento de Anuby é o fato de homossexuais serem associados à outra pandemia, a da AIDS. Como já comentado, em momentos de crise, as pessoas procuram um culpado para tentar apaziguar o medo do desconhecido, como se, com essa atitude, pudessem ter o controle sobre o que está acontecendo. Se os homossexuais são responsáveis pela crise sanitária, basta afastar-se deles, segregá-los, marginalizá-los. O fato de a realizadora comentar sobre esse outro momento histórico, com narrativas e relações também carregadas de ódio, intolerância e desinformação, é simbólico para o entendimento de uma ressignificação do passado no presente, pois cria outras formas de contato através da *voz ativa*.

[195] O curta está disponível no *link*: https://www.youtube.com/watch?v=U6DJKbdc3KI&list=PLnsUw8GK5dnsxiT3Dp3qAJDySH-O9XVSh&index=139.

Em seu depoimento, Anuby Messias destaca que a experiência com o audiovisual abriu novos caminhos em sua vida, com uma mudança de perspectiva de sua família, vizinhos e quem a viu se prostituindo sobre quem ela era. Além disso, um professor do Instituto Criar a indicou para trabalhar como assessora de apoio parlamentar de Erika Hilton, primeira deputada federal negra e transgênero eleita na história do Brasil. Assim, Anuby passou a ocupar outro espaço, o qual não tinha acesso, como representante de um grupo marginalizado. Por fim, ressalta a importância do afeto como uma ferramenta de resistência: "Amor para comigo é político. Amor é revolucionário. É muito difícil para uma trans ter uma relação de afeto com a família" (Messias, 2023). Todas essas camadas expressas pela diretora a humanizam, da forma como ela quer ser humanizada.

2.4. Relação entre obra e espectador: processo de circulação

Além da produção dos filmes, perguntei para os entrevistados sobre o processo seguinte, de distribuição dos trabalhos. Nadege Green menciona a importância dos documentários desenvolvidos pelo projeto *Pass the mic: we will tell our stories* (2021) como ferramentas utilizadas pelas comunidades retratadas para pressionar mudanças e ações governamentais. A realização das narrativas por si só é algo significativo já que as organizações e as pessoas em situação de vulnerabilidade não têm dinheiro para fazer esse tipo de registro sobre o que está acontecendo. Além disso, uma vez prontos, após os filmes passarem pelo circuito de festivais de cinema, eles são disponibilizados no *Youtube*, e ficam acessíveis para circulação mais ampla. Nadege explica que, dessa forma, eles podem ser usados como um testemunho do que aconteceu em um local naquele ano, como referência para os anos seguintes.

> Bem, isso é realmente perturbador, pensar quem tem visibilidade e quem pode contar as histórias de Miami. E, por exemplo, esses filmes também são ferramentas de organização, certo? Portanto, não fazemos arte pela arte, apenas pela beleza dela. Mas também, uma das coisas que sabemos que é verdade é que criar narrativas poderosas, criar o tipo de narrativa comunitária que muda as coisas, custa dinheiro. É caro, e a maioria das organizações não tem esse tipo de orçamento para investir em arte porque elas estão apenas fazendo o trabalho, certo. E estão investindo nas pessoas em tempo real. Portanto, esta é uma camada adicional que é útil. Mas nem sempre temos a capacidade de fazer isso. Portanto, o fato de podermos fazer isso e conectá-los com as organizações faz com que as organizações não tenham que lidar com as finanças. Mas elas também recebem esta ferramenta poderosa que podem usar, porque quando os artistas chegam às comunidades, digamos, como um cineasta independente que chega à comunidade e diz: "Vou fazer algo sobre a crise habitacional". Muitas vezes, eles chegam à comunidade, fazem o filme, fazem o, como é que se chama? O circuito de filmes. O circuito de festivais de cinema. [...] Às vezes, não chega nem ao nível de distribuição em massa. Portanto, as pessoas que realmente conseguem ver o filme são pessoas desses nichos especializados, não a comunidade. Ou talvez eles tenham feito uma exibição particular para a comunidade, uma vez e só. Mas estes filmes foram

> feitos para circular na comunidade e, por isso, estão disponíveis no *YouTube*. Como a edição que acabou de ser aprovada e ainda não está no *YouTube* porque eles estão fazendo o circuito de festivais de cinema e não pode estar no *YouTube* durante esse período. Mas assim que terminarem, ele será postado no *YouTube*, porque também queremos que os membros da comunidade possam usá-lo, que eles, sabe, os membros da comunidade possam exibi-lo eles mesmos e suas organizações. Esses filmes podem ser usados como testemunhos do antes. Sim. Assim, com políticos como: "Ei, você sabe, não entende a crise da fome em *Liberty City*? Deixe-me mostrar este filme. Deixe-me mostrar o que está acontecendo agora em 2020, 2021." Como se isso fosse o quê, um ano atrás. E assim foi. E isso também cria um arquivo, certo? (Green, 2022)[196].

O acesso às narrativas foi uma preocupação nos dois projetos estudados. Como já citado, no caso do *Curta em Casa* (2020), todos os filmes foram disponibilizados no *Youtube*. Além disso, houve uma segunda etapa do projeto, na qual os trabalhos foram reeditados e transformados na série *40m²* (2020), adquirida pelo canal de *streaming* pago *Globoplay*. Alguns dos realizadores entrevistados por mim questionaram essa segunda forma de distribuição. Eles levantaram questões como: 1- o problema da plataforma ser paga, limitando o acesso; 2- o fato de não terem participado do processo de montagem da série, e, por conta disso, perderem o controle sobre o resultado final do produto audiovisual criado com trechos de suas obras; 3- a limitação de apenas um nome nos créditos, visto que alguns curtas tiveram a colaboração de mais pessoas e 4- o desequilíbrio com relação à quantidade de material de cada narrativa utilizada, com trechos maiores de alguns trabalhos e poucas imagens de outros.

Por outro lado, alguns realizadores salientaram a importância de ter seus nomes nos créditos de uma série exibida em uma grande empresa de comunicação e entretenimento, sentiram orgulho de fazer parte dessa forma de circulação complementar, mesmo sendo mais

---

[196] And so it really is disrupting who gets to be seen. And who gets to tell the stories about Miami. And, like, these films are also organizing tools, right? So we don't make art for art's sake. Like, just for the beauty of it. But also, one of the things that we know is true is like to create powerful narratives, to create the type of community storytelling that shifts things, it costs money. It is expensive, and most organizations do not have that kind of budget to invest in art because they're just doing the work, right. And they're investing in people in real time. And so this is an additional layer that is useful. But we don't always have the capacity to do this. Right. Right. And so being able to do that and connect them with organizations, one that organizations do not have to figure out the finances of that. Right? But they also get this powerful tool that they can use, because when artists come into communities, let's say, like an independent filmmaker comes into the community and say, I'm going to do, you know, something about the housing crisis. A lot of times they come into the community, they do the film, they do the, what do you call it? The film circuit. The film festival circuit. Right? Yeah. [...] Sometimes it doesn't even go to the level of, like, mass distribution. A lot of times it doesn't even get to the level of mass distribution. So the people who really get to see the film are people in these specialized niches, not the community. Or maybe they had, like a private screening for the community one time, and then that's it. But these films are meant to be circulated in the community, and so they're available on YouTube. This, like the one that just passed right now is not on YouTube yet because they are doing the film festival circuit and it can't be on YouTube during that period. But once they're done with that, it gets posted onto YouTube, because we also want the community members to be able to use this, whether or not they, you know, the community members can screen it themselves and their organizations. These films can be used as testimonials before. Yeah. So politicians like, hey, you know, you don't understand the hunger crisis in Liberty City. Let me show you this film. Let me show you, like, what is happening now in 2020, 2021. Like this was this was what, a year ago. And so it was. So it also creates an archive, right?";

segmentada. Tais questionamentos me fizeram refletir sobre outro documentário também realizado durante a pandemia, *Life in a day 2020* (2021)[197], um projeto concebido para o *YouTube*.

2.4.1. O acesso à história

Quando comecei esta pesquisa, antes de conhecer os projetos realizados em Miami e São Paulo, tive a primeira ideia de fazer uma análise comparativa dos documentários *Life in a day* (2011)[198] e *Life in a day 2020* (2021), realizados em dois momentos distintos, sendo o segundo deles, o período em que o coronavírus espalhou-se ao redor do mundo. Meu objetivo era investigar novas formas de produção e circulação de documentários, tendo como ponto de partida a cocriação e o documentário expandido, mas com o foco no potencial de uma ferramenta específica: o *crowdsourcing*.

O termo *crowdsourcing* apareceu, pela primeira vez, em um artigo da revista *Wired*, escritos por Mark Robinson e Jeff Howe, no qual combinaram as palavras *crowd* (multidão) e *outsourcing* (terceirização) para descrever a prática que consiste em reunir um grupo de pessoas voluntárias para colaborarem com determinado projeto (Howe, 2009), que pode ser desde fazer a legenda de um filme, sendo cada voluntário responsável por um trecho pequeno, ou, no caso dos documentários citados no parágrafo anterior, a gravação e o envio de um registro audiovisual, usado como material bruto para compor a narrativa.

O uso desse tipo de recurso sem custos e com grande valor atrativo foi utilizado na criação dos documentários *Life in a day* (2011), *Life in a day 2020* (2021) e outras versões focadas em um único país, como *India in a day* (2016)[199] ou, em um evento, *Christmas in a day* (2013)[200]. O projeto começou a partir de uma campanha criada com algumas diretrizes e um chamamento para o público. Quem quisesse participar deveria gravar um dia de sua vida, no qual 24 de julho de 2010 foi o dia determinado para a primeira edição do projeto e, 25 de julho de 2020, para o *Life in a day 2020* (2021). A ideia inicial foi desenvolvida a partir de uma parceria entre *YouTube*, *Ridley Scott Associates* e *LG Electronics*.

Qualquer pessoa, em qualquer lugar do mundo, poderia gravar e enviar o material, selecionado posteriormente pelas equipes dos filmes para integrar a edição final. Os

---

[197] O filme está disponível no *link*: https://www.youtube.com/watch?v=vcsSc2iksC0.
[198] O filme está disponível no *link*: https://www.youtube.com/watch?v=JaFVr_cJJIY.
[199] O documentário está disponível no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=EMytLoFjeTA.
[200] O documentário está disponível no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=Od1WIDxl44Y.

documentários tiveram como destino o *YouTube*, com acesso aberto para o público geral, assim como *Pass the mic: we will tell our stories* (2021) e *Curta em Casa* (2020).

Além da possibilidade de baratear os custos de produção e ter acesso a histórias de pessoas em diferentes locais do mundo, o *crowdsourcing* apresentou-se como uma ferramenta cujas características poderiam contornar algumas dificuldades causados pela crise sanitária, como o interrompimento da produção cinematográfica durante o período de isolamento social, quando não havia maneira de enviar equipes de filmagens para lugares mais distantes e registrar perspectivas daquele momento histórico no cotidiano das pessoas em várias comunidades pelo mundo. Nos dez anos que separaram os filmes, muita coisa mudou e a apropriação das mídias pelo sujeito evoluiu, causando um impacto em seu comportamento.

Com os avanços tecnológicos e a facilidade de acesso a diversos meios de produção que criam, por exemplo, a possibilidade de gravar vídeos em alta qualidade com o celular e rapidamente editá-los em aplicativos no mesmo dispositivo, houve uma mudança no papel do indivíduo que, sem treinamento formal em audiovisual, passou a poder produzir conteúdo e disponibilizá-lo em redes sociais usando a *internet*.

Mas qual o impacto destas transformações em práticas culturais, políticas, sociais e econômicas? O sujeito expande as possibilidades expressivas para elaborar outras formas de relação com o que está ao redor. Fãs deixam de consumir passivamente os produtos oferecidos por seus ídolos e passam a usar as mídias emergentes de forma criativa, remixam conteúdos ou criam outras histórias com seu objeto de desejo (Jenkins, 2009). Ademais, ativistas indignados articulam-se pela rede e ganham força e confiança para tomar as ruas e exigir mudanças (Castells, 2013), em exemplos dessas novas formas de produção narrativa e de contato, mediados por telas.

A economia não poderia deixar passar essa oportunidade de lucrar com o desejo de engajamento e participação das pessoas, oferecendo a possibilidade de deixá-las personalizar tudo aquilo que consomem. Empresas passam a fazer campanhas pedindo a colaboração de indivíduos para a criação de vídeos amadores ligados a sua marca. A estratégia impacta tanto a produção como a circulação de conteúdos mais autênticos e conectados ao consumidor (Howe, 2009). Se, por um lado, há críticas com relação ao aproveitamento de mão de obra não remunerada por grandes empresas, há também a oportunidade para *vozes ativas* se apropriarem dessa instrumentalização para criar uma forma de produção colaborativa com outras pessoas com interesses em comum.

Para entender esse outro aspecto do uso de ferramentas da comunicação para a ampliação da escuta, como descrito por Evilane Justo, senti a necessidade de aprofundar mais

meus estudos em formas de autorrepresentação. Por esta razão, cursei a disciplina História do Documentário Autobiográfico nos EUA dos anos 1970 até a Contemporaneidade: tradições e modos de enunciação, ministrada por Henri Arraes Gervaiseau e Gabriel Kitofi Tonelo, no curso de pós-graduação da Escola de Comunicação e Artes da USP. A experiência me auxiliou a delimitar melhor o escopo desta investigação e, posteriormente, abandonei a ideia de analisar os documentários de *Life in a day* (2011, 2021) e busquei projetos mais alinhados com os objetivos da tese.

Assim como *Life in a day 2020* (2021), *40m²* (2020) utilizou fragmentos de registros realizados por diferentes pessoas, as quais não fizeram parte do processo de edição. A escolha dos trechos foi feita para dar unidade ao filme. Dessa forma, há um uso maior ou menor das narrativas individuais de acordo com a necessidade do produto final. Esse tipo de processo produtivo, por um lado, está conectado ao conceito de *voz ativa*, pela liberdade de captação das imagens pelos autores dos vídeos, mas, por outro lado, a edição mescla os registros e cria novas associações de ideias, sem a participação de quem elaborou as histórias. Consequentemente, para alguns realizadores, há a sensação de fragmentação e menor contato do público com suas histórias.

No caso de *Life in a day 2020* (2021), quem participou do projeto, enviou um material bruto com a consciência de que seu registro faria parte de uma obra ainda desconhecida.[201] Os vídeos não utilizados no corte final estão indisponíveis e nunca teremos acesso ao que as pessoas registraram individualmente de suas vidas. Já em *40m²* (2020), os curtas têm a primeira versão editada pelos realizadores e disponível de forma integral no *YouTube*, pois o projeto não foi pensado inicialmente com o objetivo de transformar-se na série. Assim, quem tiver curiosidade para saber mais sobre as vozes originais de cada uma das pessoas retratadas, da maneira como elas imaginaram o corte final, pode ter acesso aos trabalhos. Há um cuidado primeiro de preservação integral da memória dessas narrativas. Além disso, diferente de *Life in a day 2020* (2021), as pessoas foram remuneradas pelo trabalho. Ademais, o valor arrecadado com a venda do projeto para a *Globoplay* foi utilizado para a formação de outra turma do Instituto Criar, trazendo oportunidades para outras vozes marginalizadas e invisibilizadas.

Por fim, uma questão importante de reflexão sobre uma nova possibilidade de circulação dos trabalhos, para além do acesso livre, é o fato de a série, nessa plataforma com

[201] Mais informações sobre o processo de edição do projeto em sua primeira edição, com *Life in a day* (2011), estão disponíveis no link: https://www.youtube.com/watch?v=jf1AI3_qX7c.

conteúdo mais reduzido e selecionado, poder direcionar a audiência de maneira mais eficiente. Como mencionado anteriormente por Luciana Bobadilha, a ideia de apenas disponibilizar os 200 vídeos na *Globoplay*, como já havia sido feito no *Youtube*, não pareceu ser a melhor estratégia de contato com o novo público.

> Começou, a princípio, como uma ideia de ser uma biblioteca de todos os curtas. Aí, depois, a gente achou que isso não teria força comercial mesmo porque tem uma morosidade, que isso tinha que ser assim: "nossa, vem ver uma referência de imagens, de estéticas, de falas fortes, pra você ter aí uma noção do que se passa" (Bobadilha, 2023).

Uma grande quantidade de vídeos pode não ser atrativa para uma pessoa. Pode ser que ela veja parte deles e pare no meio da *playlist* do *Curta em Casa* (2020), disponível no *Youtube*. Mas, um produto audiovisual mais conciso, que congregue trechos desses trabalhos em quatro episódios com uma conexão temática, apresenta uma obra com maior força como unidade narrativa.

> Enquanto o projeto era o *Curta em Casa*, ele era bastante social, era distribuição de renda. Ponto. Depois, quando a gente viu o potencial comercial dele, a gente entendeu que a gente teria que conversar com todos. Se a gente fosse redistribuir uma verba captada, ia dar muito pouco para cada um e o criar em si não ia ficar com nada. E a gente já estava preocupado com a captação para o próximo ano, porque estavam todos os investimentos menores. Então a gente conversou, fez um chamamento com esses 200 e falou: "a gente tá querendo costurar, quem topa entrar?" Todo mundo que topava assinou um termo de autorização. O dinheiro captado, parte a gente usou pra finalização da série em si. Então, roteiro, montagem, finalização, as artes. Boa parte, a gente conseguiu com parceiros também. A *The End*, por exemplo, foi finalizadora e eles não cobraram por isso. E assim, a gente foi conseguindo algumas pessoas que entraram voluntariamente porque sabiam que toda verba que sobrasse do dinheiro que a gente conseguiu negociar com o streaming ficaria pra próxima turma do Criar. [...] Eu acompanhei. Não fui eu a pessoa que escrevia os roteiros em si. A gente inclusive fez um trio que foi a Tati Lohmann, a Jéssica Queiroz e depois entrou mais uma pessoa na montagem que contribuiu muito com o roteiro, que foi a Sâmia. E os temas foram vindo ao longo do processo de pesquisa, do que tinha em comum entre eles. Tinha uma coisa muito importante que a gente entendia que era saúde mental. Tinha uma coisa muito importante que era ligada à educação. Uma coisa muito importante que era ligada à classe, ao dinheiro, à fome. E uma coisa muito importante que foi o que conseguiu conectar isso: alguma esperança, assim, algum amor, algum. Há vida aqui também, né? Então, isso foi. Foi natural, foi se construindo, a gente foi juntando o que tinha a ver. Foi um processo de muitos cortes, muitas pessoas olhando (Bobadilha, 2023).

2.4.2. Encontros, conversas e relações que reverberam das histórias

Para analisar *Curta em Casa* (2020) e *Pass the mic: we will tell our stories* (2021), projetos realizados fora dos modelos tradicionais de produção e circulação, com abordagens

questionadoras, adotei como critério refletir sobre os desafios de algo o qual foi feito pela primeira vez pelos envolvidos e com o objetivo de criar novas formas narrativas e de contato mas que, ao mesmo tempo, foi viabilizado dentro de um contexto com maneiras de se fazer audiovisual já consolidadas e com as quais o público está familiarizado. Assim, há um desafio maior de romper paradigmas sem se tornar algo hermético, distanciando-se do espectador. No decorrer dessa trajetória, as dificuldades são diversas e os trabalhos vão sendo aperfeiçoados durante o processo.

Por exemplo, quando conversei com Nadege Green, enquanto ela falava sobre as *vozes ativas* representadas nos filmes, lembrei-me do primeiro material em vídeo sobre *Pass the mic: we will tell our stories* (2021) que tive acesso, uma *live* disponibilizada no *YouTube* pelo *Oolite Arts*, na qual os três documentários foram exibidos na íntegra, seguidos de um debate com os cineastas[202]. Senti uma estranheza ao notar a ausência das pessoas retratadas nas narrativas junto aos realizadores durante o debate. Era a oportunidade de ter acesso aos bastidores do projeto, com mais informações sobre o processo sob a perspectiva dos especialistas da comunidade. Porém, somente os diretores dos documentários foram convidados a participar, algo comum nesse tipo de evento. A decisão me pareceu contraditória à proposta do trabalho. Questionei Nadege sobre isso e ela me disse que, na segunda edição do projeto, no ano seguinte, eles modificaram o formato e adotaram outra abordagem, no qual as pessoas retratadas foram incluídas. A mudança trouxe novas reverberações para a circulação das histórias.

> Portanto, para esta versão que acabou de ser realizada, não foi uma conversa com os cineastas. Foi uma conversa com os especialistas da comunidade. E eles, por exemplo, estavam no palco com o microfone falando sobre o que estavam falando no filme, e também alguém apontou algo que eu nem havia considerado, que, às vezes, trabalhamos tanto que não sobra tempo para comemorar nossas vitórias. Assim, reunindo todas estas pessoas novamente, havia trabalhadores rurais, de telhados, operários, empregadas domésticas, educadores, todos eles no mesmo espaço, mas em diferentes partes de Miami. Eles mesmos diziam: uau, vejam o que vocês fizeram em *South Miami-Dade*, ou vejam o que estão fazendo no *Allapattah*, ou vejam o que vocês acabaram de fazer por todo o condado. Como estamos muito ocupados com o trabalho, não costumamos ter tempo para sentarmos juntos e comemorar. Então, [...] em um auditório, com várias outras pessoas depois, foi como, uau, foi tão bom nos vermos. Não em um protesto, mas como em uma exibição de filme, porque não temos tempo para estarmos uns com os outros. Portanto, mesmo aquele momento de descanso e de homenagem pelo trabalho não abriu espaço para homenagear o trabalho. É claro que honramos o trabalho que está acontecendo. É verdade. Mas, na verdade, é preciso abrir espaço para honrar o trabalho juntos como uma comunidade. E em diferentes partes do trabalho. E eu realmente não considerei a profundidade disso. Não era algo em que eu estava pensando até depois. Alguns dos comentários que recebemos foram do tipo: foi muito bom nos vermos dessa maneira, não nos vendo em uma briga, em uma reunião de comissão, em um protesto. Mas estávamos nos vendo apenas para apreciar esses filmes, e eles estavam torcendo uns pelos outros

[202] A *live* está disponível no *link*: https://www.youtube.com/watch?v=1yZ3abvyhfA.

> durante os filmes, batendo palmas e torcendo uns pelos outros. Ou se alguém dissesse algo realmente poderoso, você ouvia, tipo, oh, tipo, eu sei, é isso mesmo! Você sabe, esse tipo de incentivo. Acho que é um lembrete de que você não está nisso sozinho. E, às vezes, quando você está organizando as bases, fazendo trabalho de justiça, você sabe que não está sozinho. Mas pode ser muito difícil. Então, só de ter um momento para nos sentarmos juntos em uma sala de cinema, por uma hora e meia, para assistir a esses filmes lindamente feitos, e ver a si mesmo ou ver seus parceiros e as pessoas com quem você está lutando na tela grande e apenas estar como "sim, meu amigo, nós fizemos isso" (Green, 2022)[203].

A nova proposta, que ocorreu em um encontro presencial, trouxe algumas reflexões sobre a importância de congregar as diferentes comunidades retratadas nos filmes, vivendo questões semelhantes, em um mesmo espaço, para que elas possam trocar experiências e celebrar o reconhecimento de seu trabalho. Nadege ainda ressalta como é difícil quantificar o impacto desse encontro nas comunidades retratadas, mas destaca que ele é importante.

A organização não fez uma coleta de dados sobre o projeto. Não há um mapeamento de como, por quem e onde os filmes estão sendo usados. Por isso, há uma dificuldade em analisar tanto os dados quantitativos quanto qualitativos em relação ao uso desses documentários como ferramentas de organização e fortalecimentos das comunidades. Nadege menciona alguns professores de universidades da região que comentaram sobre um possível uso dos documentários em sala de aula, mas tampouco houve um acompanhamento dessas exibições.

---

[203] Tradução livre feita pela autora do trecho: "So, for this version that just passed, it was not a conversation with the filmmakers. It was a conversation with the community experts. And they, like, we're on stage with the microphone talking about their, you know, like the thing that they were in the film about, and also someone pointed out something that I had not even considered, that sometimes you work so hard, we don't take the time to celebrate our wins. And so bringing in all these people together again, you had farmworkers, you had roofers, you had laborers, you had domestic workers, you had educators, all of them in the same space, but different parts of Miami. They themselves were like, wow, look at what you did in South Miami-Dade, or look at what you're doing in Allapattah, or look at what you guys just did for the entire county. Because we're so busy doing the work, they don't often get time to just sit together and celebrate. And so having it like we were in an auditorium, several other people afterwards it was like, wow, it was so good to see each other. Not at a protest, but like at a film screening, because we don't get to be with each other. So just even like that moment of rest and moment to honor the work is not making space to honor the work. Of course, we honor the work that's happening. Right? But, actually making space to honor the work as a community together. [01:08:20] And, in different parts of the work. And I did not really consider the depth of that. It wasn't something I was thinking about until afterwards. That was like some of the feedback we got was like, it was really good to see each other in this way, where it wasn't seeing each other at a fight, at a commission meeting, at a protest. But we were just seeing each other to enjoy these films, and they were like, you know, cheering each other on during the films and, like, clapping and like, you know, like, really like rooting for one another. Or if someone said something really powerful, you heard like, oh, like, I know. That's right. You know, like that, that sort of encouragement. I think it's a reminder that you're not in this alone. And sometimes when you're in grassroots organizing, doing justice work, you know. You know you're not alone. But it can be a lot. Right? And so just having a, just having a moment to sit together in a theater, you know, to for and for, like an hour and a half to watch, you know, these films, beautifully made and to see yourself or to see your partners and, and the people you're fighting with on the big screen and to just be like, yeah, man. Like, oh, we did that. We're doing this, you know?".

Além de uma falta de rastreamento da circulação dos filmes, há apenas uma exibição oficial quando eles estão prontos. Não há um trabalho da organização de pensar no estímulo de uma audiência para o projeto ou de auxiliar as comunidades em uma distribuição de impacto.

O Instituto Criar tem uma preocupação maior no acompanhamento de seu trabalho, ao realizar pesquisas periódicas para analisar os resultados alcançados com suas ações e algumas descobertas que podem direcionar iniciativas futuras.

> A gente tem indicadores de acompanhamento de impacto que são anuais, que são do programa de formação. Isso passa por taxa de evasão, nível de comprometimento em sala de aula… Isso passa por quantas refeições a gente tá conseguindo, quantos pais vieram na reunião de pais… Quer dizer, o quanto a gente consegue que essa comunidade de fato esteja presente. Depois, índice de inserção no mercado, índice de educação continuada… E aí a gente tem os dados de impacto de médio e longo prazo, que são com esta comunidade de 2600 jovens que já passaram por aqui. Essa é uma pesquisa que a gente faz de quatro em quatro anos. Nesta pesquisa, a gente procura olhar renda, escolaridade, se aumentou, se eles estão fazendo trabalhos autorais, se eles continuam multiplicando o impacto que eles tiveram aqui, se eles estão se organizando, estão entendendo qual é a diferença que o Instituto fez na vida deles e, portanto, há dois anos, há cinco anos, há dez anos, há 18 anos. É um olhar um pouco mais aprofundado destes dados (Bobadilha, 2023).

Em uma dessas investigações, a organização percebeu o desejo de ex-alunos em viabilizar trabalhos autorais e ampliar a escuta de suas vozes. O projeto *Curta em Casa* (2020) foi a primeira forma de fomentar essa vontade. Em seguida, a organização elaborou outra iniciativa com mais uma parceria com a Prefeitura de São Paulo para dar continuidade ao investimento em trabalhos autorais. Além disso, a existência de coletivos artísticos entre os ex-alunos da organização foi mais uma descoberta que apareceu na análise dos dados, ou seja, esses jovens foram construindo uma comunidade com os colegas com quem estudaram no Instituto Criar e com eles, começaram a elaborar projetos artísticos e autorais de forma independente.

Com esta pesquisa e com a análise comparativa entre *Curta em Casa* (2020) e *Pass the mic: we will tell our stories* (2021) identifiquei, em ambos os projetos, o desejo de investir em vozes autorais mas, ao mesmo tempo, marginalizadas. Além disso, as iniciativas trabalharam ao redor da construção ou fortalecimento de comunidades/coletivos/grupos com necessidades e interesses em comum. Nadege Green salienta essa atuação ao descrever os documentários como ferramentas usadas para pressionar governantes e como uma forma para conscientizar mais pessoas sobre a situação de uma determinada comunidade em uma situação de vulnerabilidade, mas em luta por melhores condições de vida.

2.4.3. O uso das redes sociais para ampliar a escuta das histórias

Um grupo do *whatsapp* foi criado para produzir as obras do *Curta em Casa* (2020), para circular informações e para que os participantes se conhecessem e se ajudassem. Quando perguntei sobre como foi a comunicação através dessa ferramenta para os participantes, eles relataram momentos de colaboração, mas também de conflitos. Uma situação em específico foi citada por alguns realizadores como divisora de opiniões entre os participantes, a maneira como o Instituto Criar decidiu eleger um dos curtas produzidos para uma premiação extra. Para gerar engajamento e aumentar a circulação das obras, foi feita a primeira seleção dos dez trabalhos mais assistidos/visualizados. Em seguida, um júri especializado foi formado para eleger o melhor curta-metragem entre os dez finalistas.

> Daí teve esse desdobramento que tinham 200 curtas. A gente… os dez… A gente queria muito que os curtas causassem, que mais gente assistisse. Então, a gente falou que os dez mais assistidos seriam os dez finalistas. Então, eles fizeram todo um movimento com a própria comunidade pra galera ficar assistindo. Dos dez mais assistidos, a gente fez um júri técnico que fez a escolha do melhor curta. E estes dez, a gente fez uma parceria com o Projeto Paradiso pra fazer esse *drive-in*, cinema no *drive-in*, que foi aqui no Ibirapuera. E aí a gente fazia exibição desses dez curtas, sessões dos dez curtas. Na última noite, a gente anunciou o melhor curta, que é da Evelyn Santos, que inclusive, depois, com a premiação, ela ganhou R$ 10.000,00, então o equivalente a US$ 2.000,00, ela conseguiu pagar a primeira parte de uma pós em Cuba, de audiovisual em Cuba. E ela está lá agora, estudando (Bobadilha, 2023).

Alguns realizadores foram contra a primeira seleção através de visualização. Eles alegaram que pessoas com maior influência conseguiram divulgar seu trabalho para uma audiência maior. Essa situação fomentou um debate sobre o privilégio exercido por influenciadores digitais, com maior vantagem na difusão de seu trabalho em comparação com realizadores com pouca atuação nas redes sociais da *internet*. Como esta tese analisa vozes marginalizadas, esse questionamento apresenta outra camada pertinente para a reflexão. Como artista e realizadora, tenho consciência da importância do trabalho de divulgação e promoção para aumentar a circulação das minhas produções e também reconheço que alguns colegas de profissão fazem esse serviço de maneira mais eficiente, ao investirem em formas de alcance e influência, como parte essencial de seu ofício e como um jeito de validar sua relevância artística. Porém, entendo a exclusão digital como um fator adicional no processo de marginalização e silenciamento de algumas vozes.

Não tenho dados suficientes sobre as estratégias usadas pelos participantes para divulgar os filmes deles para poder refletir sobre essa questão de forma mais detalhada. Mas,

apesar das críticas, percebo que a decisão do Instituto Criar engajou os diretores a participarem, não apenas da produção, mas também do processo de circulação dos trabalhos. As redes sociais foram utilizadas e, com isso, estimulou-se maior apropriação dos meios digitais. Essa situação também evidencia a importância do letramento digital como ferramenta utilizada para expandir a autonomia dessas vozes como distribuidores de suas histórias.

Entretanto, para além da questão do letramento, também é importante destacar que há quem não queira fazer parte desse universo digital como ele existe atualmente. Assim como há críticas sobre o *crowdsourcing* como um mecanismo baseado em trabalho não remunerado, produzir conteúdo e gerar engajamento é um serviço feito por milhares de pessoas diariamente nas diferentes plataformas *online* e, em muitos dos casos, não há um pagamento em retorno. Escolher fazer parte ou não desse sistema também está atrelado à construção subjetiva do sujeito neoliberal e é uma importante lacuna entre a produção e a circulação de narrativas. A qualidade técnica e estilística, além da relevância do conteúdo criado, não garante uma circulação bem sucedida. Por essa razão, esta tese não se concentra apenas na análise dos trabalhos produzidos, como também em seu contato com o espectador, trazendo diferentes aspectos e visões sobre os processos e estratégias utilizados e sobre as camadas de exclusão enfrentadas.

Não tenho uma resposta precisa sobre a situação em questão. Uma proposta mista, em que cinco trabalhos fossem selecionados por um júri especializado e a outra metade pelo sistema de visualização, talvez pudesse trazer outro resultado, com uma inclusão hipotética de obras que ficaram de fora da seleção, mas é apenas uma possibilidade a ser testada. Uma sugestão que deixo aqui registrada para o futuro.

Ao elaborar estratégias para a realização de iniciativas como as estudadas, tendo em mente uma visão baseada em tirar o melhor proveito do que se tem ao redor, há uma necessidade de apropriação de alguns recursos, subvertendo funções já estabelecidas. Nesse processo, é preciso ousadia e, inevitavelmente, há uma aposta em pessoas, parcerias e resultados, com riscos e imprevisibilidades, que podem trazer descobertas e também outros desafios a serem superados.

Com esta tese, dedico atenção especial aos pontos com mais intercorrência nas entrevistas. Aponto diferentes perspectivas sobre a mesma questão, com uma precaução constante em não fechar um diagnóstico, busco mais informações complementares para ampliar o entendimento sobre opiniões, questionamentos e incômodos. Proponho caminhos possíveis neste texto e acompanho o desdobramento dos caminhos recalculados no decorrer do processo, com a consciência de que eles precisam ser constantemente aperfeiçoados e isso só

é possível quando iniciativas como *Curta em Casa* (2020) e *Pass the mic: we will tell our stories* (2021) conseguem manter-se vivos, com a continuidade dos projetos ou quando eles reverberam em outras propostas que levem em consideração o conhecimento adquirido.

Além dos projetos, meu trabalho de aperfeiçoamento como pesquisadora precisa manter-se conectado com o presente, com as constantes mudanças e com novas possibilidades ao redor para que eu possa amadurecer e atualizar minha reflexão com o tempo. Assim, para examinar a circulação dessas obras, senti a necessidade de uma visão mais abrangente sobre o espectador, mais especificamente, na formação de público e na coleta de dados sobre alternativas distintas de relação com quem assiste a conteúdos como os estudados aqui.

No Terceiro Fórum Spcine[204], evento sobre diversidade e fomento da indústria audiovisual, a Sessão de Debate: formação de público apresentou as perspectivas de diferentes profissionais do mercado sobre o assunto. Dentre relatos e propostas apresentados, Daniel Fagundes[205] falou sobre a recente inauguração de novas salas de cinema do circuito Spcine, localizadas em CEUs (Centros Educacionais Unificados)[206], com a exibição do filme *Divertidamente 2* (2024) da *Disney*[207]. Daniel Fagundes argumentou que, para se pensar na formação de público nas periferias, era preciso ir além da inauguração das salas de cinema. Para ele, os filmes exibidos nesses espaços deveriam estar conectados aos moradores desses bairros para atrair interesse, como forma de congregar e celebrar a comunidade e a memória locais. Ele deu como exemplo um projeto literário chamado Sarau da Cooperifa[208], criado pelo poeta Sérgio Vaz, evento no qual as pessoas do bairro periférico onde ele ocorre reúnem-se para recitar poesia. Os moradores participam ativamente do evento, não apenas como espectadores. Ao escutar Daniel, percebi a importância da *voz ativa* tanto na relação entre realizador e retratado quanto entre obra e público em um processo no qual os diferentes atores se misturam e colaboram entre si.

2.4.4. Obras feitas com e para a comunidade

---

[204] Mais informações sobre o fórum estão disponíveis no *link*: https://forumspcine.com.br/.

[205] Daniel Fagundes é cofundador do *Coletivo Caramuja – Pesquisa, Memória e Audiovisual*, dedicado à produção e à disseminação de mídia educativa, sociocultural e a pesquisa no campo da cultura periférica e popular. Mais informações sobre o coletivo estão disponíveis em: https://www.caramuja.com/.

[206] Mais informações sobre os CEU estão disponíveis no *link*: https://ceu.sme.prefeitura.sp.gov.br/sobre/.

[207] Mais informações sobre as inaugurações das salas estão disponíveis no *link*: https://www.exibidor.com.br/noticias/mercado/14123-circuito-spcine-e-expandido-para-mais-tres-salas-em-diferentes-regioes-da-cidade.

[208] Mais informações sobre o Sarau da Cooperifa estão disponíveis no *link*: https://www.instagram.com/cooperifa.oficial/.

Outro questionamento me veio à mente: quantas obras audiovisuais são feitas para e com uma comunidade e não somente sobre ela? Essa pergunta também direciona a reflexão de Nadege Green quando ela fala sobre *Pass the mic: we will tell our stories* (2021) e sobre os *especialistas da comunidade* e sua parceria colaborativa nos filmes. Além disso, se as narrativas apresentadas em uma exibição trazem outras histórias, diferentes das vividas pelo público, como é feita a mediação? Quando fui questionada ao apresentar meu filme com personagens de classe média para um público de pessoas da periferia, tivemos que conversar - eu e plateia - e descobrir juntos uma troca de experiências que fosse interessante a partir daquela narrativa, como uma primeira provocação para o diálogo.

Alicia Edwards descreve alguns aspectos da sua experiência circulando com o documentário *The Village (Free)dge* (2021) pelos festivais de cinema:

> Durante o *Key West Film Festival*, Billy Corben, um documentarista muito conhecido nos EUA viu o filme. Havia uma série de curtas da Flórida e o *Village (Free)dge* era um deles. Então, ele tuitou: "Vi esse ótimo filme sobre o *Village (Free)dge"*. E ele tem alcance. Ele tem dezenas de milhares de seguidores. Ele tem documentários que são conhecidos em todo o mundo. Portanto, algo assim cria uma onda de apoio pela qual sou muito grata. E mesmo depois que ele postou, outra pessoa postou, e acho que isso fez com que o alcance fosse muito maior do que eu poderia ter imaginado ou do que eu poderia ter feito. Sou muito grata pelo fato de outras pessoas terem visto o mérito e o valor desta história (Edwards, 2023)[209].

É interessante notar como Alicia traz um aspecto positivo de um influenciador que ajudou a impulsionar a divulgação do filme, diferente do relato de alguns dos realizadores de *Curta em Casa* (2020), os quais não conseguiram usufruir desse tipo de ajuda. Ou seja, há um potencial nesse tipo de recurso passível de ser mais explorado em estratégias de divulgação independente de projetos audiovisuais. Billy Corben foi um dos cineastas que chamou a atenção de Alicia sobre o fato dela ter escolhido como personagem a cubana Cecilia, uma imigrante latina afetada pela dificuldade retratada no filme.

> Em termos de diversidade, eu não estava pensando nisso na época. Cecilia estava disposta a me receber em sua casa e eu estava disposta a ir. Portanto, eu não estava pensando no fato de ela ser uma mulher cubana. Mas, mais tarde, outros cineastas, me disseram que isso fez com que as pessoas prestassem mais atenção ao filme. Quero

[209] Tradução livre feita pela autora do trecho: "During the time of the Key West Film Festival, Billy Corben, who's a very well known documentarian in the US, saw the film. There was a series of Florida shorts in the village features one of them. And so he tweeted, I saw this great movie about the Village (Free)dge and he has reach. He has tens of thousands of followers. He has documentaries that are known around the world. And so something like that creates a surge of support that I'm so grateful for. And even after he posted it, then somebody else posted it, and I think it made the reach much further than I could have thought of or that I could have done. I'm really grateful that other people saw the merit in the value in this story."

> dizer, isso é problemático por si só, mas fico feliz que ele tenha tido o alcance que teve (Edwards, 2023).

Mychelle, a especialista da comunidade de *Final Notice* (2021), e seu companheiro Marco também falam sobre a comunidade cubana de Miami que fugiu de um regime comunista e, por essa razão, vê algumas questões com um olhar imbuído de medo e receio, por conta de sua vivência e cultura.

> Além disso, vivemos em uma comunidade aqui em Miami onde as coisas que estão associadas a qualquer coisa que se aproxime do comunismo ou do socialismo são muito criticadas. É muito julgado e desaprovado. Portanto, a palavra sindicato não é um bom nome. Não é uma boa palavra para ser usada em nossa comunidade. E isso se deve ao fato de que a maioria de nós não sabe o que ela realmente significa e do que se trata. Sabe, eles acham que é algo ruim. Eles pensam, sabe, eles pensam, oh não, não, não, não, não. Não podemos fazer isso. Isso é comunismo. A primeira coisa que dizem é o que, na verdade, não é. É apenas um grupo de pessoas que está passando por certas coisas. E, por estarem juntas, elas são capazes de lutar contra algo (Valencia, 2022)[210].

Há uma associação com a questão política, com forças de poder e sistemas de opressão, que esses indivíduos tentam resistir, razão pela qual migraram para os Estados Unidos. Eles são atraídos pelo modelo neoliberal porque a outra referência que têm não os agrada. Por conseguinte, a diversidade de histórias ajuda a aumentar um repertório de experiências possíveis, com diferentes camadas para além de uma visão político-ideológica.

> E o fato é que realmente não tem nada a ver com isso. O comunismo ou o socialismo é uma questão política. Sindicalizar, qualquer um pode... Temos sindicatos que cuidam, sabe, dos direitos dos trabalhadores aqui, e isso não tem nada a ver com isso (comunismo). Não tem nada a ver com a tentativa de ser político. Mas como as palavras são usadas, elas são demonizadas. Eles usam como arma a difamação de certas coisas e tentam associar qualquer coisa que tenha a ver com isso. Você sabe, é sobre isso. E isso é muito, muito, muito ruim porque eles veem certas coisas como demonizadas porque têm a ver com comunismo ou socialismo e tudo mais. Sabe, não estou dizendo que isso é bom. Não estou. Mas como eles estão usando isso para demonizar, estão assustando as pessoas com a palavra sindicato. E o engraçado é que aqui, uma das maiores coisas que já vi, que é a coisa mais próxima do socialismo, são nossos militares. Eles recebem moradia gratuita, remédios gratuitos e estão lutando pela mesma causa que estão trabalhando. Eles caminham em linha reta o tempo todo… Como se houvesse coisas que realmente são semelhantes às outras coisas também, mas eles não as demonizam desta forma. Você sabe, um conceito. Sim. Esses conceitos são muito semelhantes. Mas as pessoas simplesmente jogam isso,

[210] Tradução livre feita pela autora do trecho: “Also, we live in a community over here in Miami where, things that are associated with anything that has anything close to being communism or socialism is very chastised. It's very looked and frowned upon. So the word union is not a good name. You know, it's not a good word being thrown around our community. And that's because a majority of us are oblivious to what it really means and what it's really about. You know, they think that it's something bad. They thought, you know, they think, oh no, no, no, no. I you know, we can't do that. You know, that's communism. You know, like the first thing they say and it's really not it's just a banding of people who are going through certain things. And because they're together, they're able to, you know, fight against something.”

> sabe, como uma forma ruim para as pessoas. E as pessoas ficam com medo disso e não querem fazer nada. Infelizmente, elas não têm educação suficiente para saber a diferença entre as coisas (Valencia, 2022)[211].

Mychelle ressalta a importância do fator de identificação entre público e personagens. Pelo fato de ela e Marco serem latinos, isso os aproxima dos vizinhos cubanos receosos em lutar pelo direito de moradia. Mas, para além de uma conexão entre pessoas com culturas similares, a convivência e as histórias como motores para a conversa e o diálogo são essenciais para gerar empatia e confiança entre grupos diferentes entre si, fortalecendo comunidades heterogêneas.

> E a outra coisa é a cultura, certo. Sabe, se você não tiver uma cultura semelhante com a qual possa se relacionar… por exemplo, eu sou venezuelana, Marco é salvadorenho. Ele viveu em El Salvador durante a guerra e teve de ser evacuado em sua situação. E na minha situação, tive muita sorte, sabe, minha mãe se casou com meu pai e meu pai era americano. E eu, na maior parte, vivi aqui a maior parte de minha vida. Mas eu me lembro de minha vida na Venezuela e sei da grande diferença entre meu país e os Estados Unidos. Por exemplo, meus chefes são todos russos e ucranianos. E você sabe o que está acontecendo com os russos e ucranianos neste momento. Imagine que eu nunca tenha falado com esse homem antes, nem com meus chefes nem com meus colegas de trabalho. Eu nunca, você sabe, nem mesmo ouvi falar de alguns dos lugares em que eles estiveram. Mas nossas histórias são tão parecidas em certos aspectos, sendo imigrantes, certo, viemos para este país, que conseguimos nos unir por causa disso. E agora temos um relacionamento muito bom. Sabe, há pessoas que são incríveis como líderes comunitários, mas não têm a experiência do que significa comunidade. E, culturalmente, como se envolver com o restante da comunidade. Portanto, as pessoas não confiam nelas automaticamente. E isso é parte do problema. As pessoas precisam ver pessoas que se pareçam com elas e que sintam como elas (Bentley, 2022)[212].

---

[211] Tradução livre feita pela autora do trecho: “And the thing is that it really doesn't have to do anything with that. Communism or socialism is a political thing. Unionizing, anybody can… we have unions that take care of, you know, workers rights over here, and it has nothing to do with that. It has nothing to do with trying to be political. But because the words are thrown around, it is demonized. They weaponize using, slander of, you know, certain things, and they'll try to associate anything that has to do with that. You know, about that. And it's really, really, really bad because they'll see certain things as demonized because it's, you know, has to do with, with, communism or socialism and all that. You know, I'm not saying that's good at all. I’m not. But because they're using that as demonizing, they're scaring people away from the word union. And the funny thing is that over here, one of the biggest things that I've ever seen, that's the closest thing to socialism is our military. They get free housing, free medicine, you know, they they're fighting for the same cause they're working. You know, they're walking in a straight line all the time, you know, like there are things that really are similar to other things too, but they don't demonize it in that way. You know, a concept. Yeah. These concepts are very similar. But like people just throw it, you know, as a bad way on people. And people get scared of that and they don't want anything to do. Unfortunately, you know, they're not educated enough to know the difference between things”.

[212] Tradução livre feita pela autora do trecho: “And, the other thing is culture, right. You know, if you don't have a similar culture where you can relate and, for example. I'm Venezuelan, Marco is Salvadorian. He lived in El Salvador during the war and he had to be evacuated in his situation. And my situation, I was very fortunate that, you know, my mom married my dad and my dad was an American. And I, for the most part, have lived here most of my life. But I remember my life in Venezuela, and I know the vast difference between my country and what the United States is and. For example, my bosses, they're all Russian and Ukrainian. And you know what's going on with the Russians and Ukrainians right now? Imagine I've never spoken to this man before, or my bosses or my coworkers. I've never, you know, even heard about some of, like, the places they've been to. But our stories are so similar in certain aspects, being immigrants, right, coming into this country that we were able to bond on that. And now we have a very good relationship. You know, there are some people who are amazing at being

Bernardet fala sobre essa questão e salienta a importância de termos a consciência de que uma plateia, pertencente a um grupo, com princípios e valores consolidados, pode estabelecer uma relação com a obra diferente da proposta do cineasta. Ao invés da escuta, as ideias pré-estabelecidas criam uma barreira para produção de conhecimento e empatia.

> Por estar em filigrana e por ter uma função expletiva na estruturação do filme, a simpatia só passará para o espectador se ele tiver uma predisposição emocional ou ideológica para isso. Quem se opuser à umbanda, por motivos religiosos, políticos ou policiais, verá na prática do culto quer a alienação que o filme propõe como significação, quer uma forma qualquer de selvageria. [...] A rede de simpatia/antipatia das conotações é indicativa de um público potencial a quem implicitamente o filme se dirige: um público que qualificarem de progressista. Este o interlocutor do filme. Ficar alheio à simpatia latente para com os umbandistas não perturbaria as informações que o filme transmite nem a lógica de sua exposição - diria até que é indiferente -, mas sem dúvida distorceria na medida em que, indisfarçavelmente, embora em filigrana, ele pretende canalizar nossas simpatias em favor dos mais explorados pelo sistema social, os que são usados como matéria-prima para que o filme possa funcionar como discurso do saber (Bernardet, 2003, p. 39).

Além dos festivais, Alicia tem utilizado a narrativa de *Pass the mic: we will tell our stories* (2021) para nutrir relações em seu dia a dia como mãe e professora, e assim, engajar a comunidade ao seu redor.

> Minha filha estuda em uma escola preparatória em Miami, e há um grupo de mães em que estão sempre trocando informações sobre este médico, este dermatologista, e sempre postam as próprias causas. E eu percebi que não interajo muito com este grupo. Então, publiquei o vídeo do Freedge no bate-papo do grupo. E ele realmente comoveu uma mãe em particular, mas algumas das outras. Onde quer que eu esteja, em qualquer sala em que eu esteja, não importa o que aconteça, vou mencionar o Freedge, com certeza, se eu souber que isso vai gerar apoio lá (Edwards, 2023)[213].

Quando perguntei à Sherina sobre o impacto do filme em sua rotina, ela respondeu ter tido algum retorno de pessoas que chegaram com doações e comentaram ter conhecido a causa através do documentário. Ela não fez parte do processo de exibição em festivais. Então, o contato dela com a circulação da obra foi através dos espectadores que a procuraram depois.

---

community leaders, but they don't have the experience of what community means. And culturally, how do you engage with the rest of the community. Therefore, they're not trusted automatically. And that's part of the problem. People need to see people that look like them and that feel like they do, you know."

[213] Tradução livre feita pela autora do trecho: "My daughter goes to a prep school in Miami, and there's a mom group where they're always exchanging information about this doctor, this dermatologist, and they always post their own causes. And I realize that I don't really interact with that group that much. And so I posted the Freedge video in the group chat. And it really moved one mom in particular, but some of the others, like wherever I am, whatever room I'm in, no matter what, I'm going to bring up the Freedge for sure if I know that it will drive support there."

> Mesmo depois do filme, muitas pessoas entraram em contato comigo, como alguém do festival de cinema de Detroit. Mesmo quando você coloca o Village (Free)dge *online*, ele aparece em muitos outros festivais de cinema dos quais nem sabíamos, que nem sequer tivemos contato. Mas como muitas pessoas viram o filme, às vezes, recebemos cartas aleatórias e eu até recebo cartões ou, às vezes, as pessoas nos enviam e-mail dizendo: "Como podemos apoiar? Vimos o filme." E isso foi quase três anos depois de o filme ter sido lançado, e as pessoas sempre nos perguntam: "Como poderíamos apoiar?", e um homem acabou de encontrar o vídeo no *YouTube*. Isso foi há duas semanas e ele veio com um caminhão cheio de carne e eu perguntei: "Como você nos encontrou?" Ele disse: "Você está no *YouTube*." (Jones, 2023)[214].

Há duas questões que me chamam a atenção em seu depoimento. Primeiro, uma reflexão sobre os festivais de cinema e a maneira como eles estão estruturados, festejando e premiando diretores, atores, roteiristas e demais profissionais envolvidos na realização de filmes, porém, e os personagens reais, qual o espaço deles nesses locais? Vanessa Charlot questiona ainda outros ambientes expositivos como galerias de arte e museus, os quais não são frequentados pelas pessoas retratadas por ela.

> Acho que a conversa é fundamental, especialmente em espaços públicos. Portanto, outro aspecto da dinâmica do poder é convidar os sujeitos para esses espaços. Então, muitas vezes, como artista, encontro meu trabalho nas paredes de galerias e museus e em diferentes lugares como esses, onde meus sujeitos nunca, jamais, entrarão nesses espaços. Eles podem não se sentir à vontade para entrar nesses espaços ou podem nem mesmo receber um convite para entrar nesses espaços. Portanto, outra maneira de mudar a dinâmica do poder é quando você tem a oportunidade de falar sobre o trabalho, ver se o sujeito pode vir, porque assim você pode ouvir a história pelas próprias vozes. Assim, o trabalho não é mais transferido apenas para você. Mas ele se torna uma experiência mais viva e vibrante. Podemos ouvir a história e a percepção dos participantes e, o que é mais importante, como eles acharam a prática colaborativa? Certo? Então, eu posso ter uma ideia de como interagi com Mychelle e espero que tenha sido mutuamente benéfico, mas ela pode ter outra experiência. Portanto, ter uma conversa honesta sobre isso e criar um espaço para que possamos lidar com isso, sem que seja como se fosse de cima para baixo, como se eu dissesse algo e você tivesse que fazer, mas, em vez disso, pudéssemos nos contrapor um pouco (Charlot, 2022)[215].

---

[214] Tradução livre feita pela autora do trecho: "It's been so, even after the film, so many people have reached out to me, like someone from Detroit film festival. Even when you just put in Village (Free)dge online, you'll have it in so many other film, other film festivals that we didn't even know about, that we didn't even get contacted. But as so many people have saw it and we get the random letter sometimes and I even get cards, or sometimes people would send us an email like, how could we support? We saw the film and this is almost three years later after the film has came out, that we have we people are always driven to like, how could we support we just a man just found the video on YouTube as well. This was two weeks ago and he came with like a truck full of meat and I was like, how did you find. He was like, you're on YouTube."

[215] Tradução livre feita pela autora do trecho: "I think the conversation is critical, especially in public spaces. So another aspect of the power dynamics is inviting the subjects into those spaces. So, often times, as an artist, I find my work on the walls of galleries and museums and different places like that, where my subjects will never, ever answer these spaces. They may not feel comfortable entering these spaces, or they may not even get an invitation to enter these spaces. So another way of shifting the power dynamics is when you're given an opportunity to speak about the work, see if the subject can come, because then you get to hear the story in their own voices. And so the work then is no longer shifted on just solely you. But it becomes this more alive and more vibrant experience. We're able to hear from the horse's mouth, their story and their perception and, more important, like how did they find the collaborative practice? Right? So I may have this idea about how I interacted with Michelle, and I hope that it was mutually beneficial, but she may have another experience. And so having that honest conversation

Por fim, além de inserir as pessoas retratadas no processo de circulação das histórias, outra questão levantada por Sherina é o impacto do filme como um instrumento usado para atrair apoio para indivíduos e comunidades em situação de vulnerabilidade, representados nos trabalhos em uma ação de resistência. Nesse sentido, há uma estratégia bem importante que pode ser adotada por projetos, principalmente, como *Pass the mic: we will tell our stories* (2021), cujo escopo é criar narrativas para serem utilizadas como ferramentas de impacto positivo, característica que o difere da produção *Curta em casa* (2020), a qual não há uma cobrança das histórias nesse sentido. A tática para atender a essa demanda seria o planejamento de uma campanha de impacto.

2.4.5. Campanhas de impacto

Outro evento importante para a coleta de dados do mercado audiovisual, focado em documentários, que ocorre em São Paulo há dez anos, é o *DOCSP*[216]. Além da exibição de filmes e rodadas de negócios, a iniciativa propõe laboratórios para documentaristas nas diferentes etapas de produção dos filmes. Um dos laboratórios oferecidos é o *DOC IMPACTO*[217]. Ademais de apresentar ferramentas para a capacitação de projetos de documentário de longa-metragem em campanhas de impacto, há também o treinamento de profissionais da área como agentes de impacto. Paralelo a esse evento, venho mapeando organizações focadas nesse tipo de estratégia de lançamento e de distribuição de filmes para além das salas de cinema. A Taturana[218], por exemplo, faz esse trabalho no Brasil desde 2014. Já a *Good Pitch*[219] atua nessa área desde 2007, com um escopo internacional. Um planejamento feito em parceria com organizações como essas pode trazer muitos benefícios para indivíduos, comunidades e pautas, apresentados em documentários com *vozes ativas*, reverberando em outros tipos de relação entre obra e público.

Assim, da mesma forma como as parcerias são fundamentais durante o processo de produção de filmes que refletem sobre a colaboração entre retratado e quem retrata, com o apoio de organizações e empresas como *Oolite Arts*, *Community Justice Project*, Instituto

around that, and creating the space for us to grapple with that, without it being like a top down, like I say something and then you have to do it, but instead us being able to push back against each other a little bit."

[216] Mais informações sobre o evento estão disponíveis no *link*: https://www.docsp.com/.

[217] Mais informações sobre o laboratório estão disponíveis no *link*: https://www.docsp.com/labs/doc-impacto/.

[218] Mais informações sobre a organização estão disponíveis no *link*: https://www.taturana.org/.

[219] Mais informações sobre a organização estão disponíveis no *link*: https://goodpitch.org/.

Criar, Projeto Paradiso e Spcine, a circulação destas obras também pode ganhar muito com um planejamento realizado com cuidado semelhante, e que agrega outros atores nesse processo, além de construir redes e nutrir um pensamento voltado para a sustentabilidade de relações em longo prazo, em uma estratégia consistente em suas diferentes etapas, para que a troca de experiências questionadoras entre artistas/contadores de história, indivíduos, comunidades e sociedade produza conhecimento sobre as diferentes formas de ressignificação da memória em momentos de crise, inspirando relações de empatia e fortalecendo grupos marginalizados/invisibilizados.

3. BALANÇO DA TESE: CONHECIMENTO COLETIVO PARA UMA REALIDADE PÓS-CRISE

Esta última seção da tese apresenta um balanço do trabalho e reflete sobre caminhos possíveis depreendidos a partir da pesquisa, com o objetivo de responder à pergunta: entre imaginação e realidade, quais saberes ficam do processo de fabulação do vivido para o futuro?

Dou início a esta parte da análise com um primeiro trabalho de escuta dos entrevistados sobre os aprendizados da pandemia. Falei com Vanessa Charlot sobre o impacto de momentos de crise no universo artístico e midiático. A vivência dessa artista reverbera em um conhecimento formado a partir de camadas distintas e pontos de vista diferentes, marcados pela interseccionalidade de uma mulher, negra, mãe, veterana do exército, acadêmica, ativista, de família latina, de classe média, que viveu em outros países além dos Estados Unidos e com uma carreira criativa e intelectual consolidadas. Em sua trajetória, passou por espaços de invisibilidade e privilégio e essa história traz uma consciência mais ampla sobre diversas questões tratadas nesta tese.

Como a pesquisa é sobre narrativas e relações mediadas por telas, em uma reflexão que percorre um processo entre o documental e a fabulação para ressignificar a experiência, pergunto para ela como é sua visão sobre reimaginar a realidade.

> Bem, a questão é quando você começa a questionar o cenário artístico. Isso lhe dá um espaço para reimaginar como a mídia e a arte podem se apresentar. Então, se você pudesse imaginar um garoto de *Liberty City* contando histórias de *Liberty City,* em oposição a um garoto em *Miami Beach* ou *Coral Gables* vindo para *Liberty City* para contar uma história sobre *Liberty City,* depois de ser informado e apresentar o que ele acha que *Liberty City* é. Certo? É muito diferente. O lugar do qual você cria é diferente, mas também é possível reimaginar a *Liberty City* quando histórias são contadas por pessoas na *Liberty City* porque o foco delas é diferente. Então, por exemplo, alguém pode se concentrar na violência de *Liberty City*, mas para a pessoa que é de lá, isso não é novidade, certo? Tipo, ok, e daí? Mas e este garoto é matemático, é brilhante e tudo mais, certo? Ou gosta de construir foguetes no quintal em projetos como este? Isto se torna algo diferente. Então, você consegue imaginar o nível de brilhantismo e genialidade que podem surgir de lugares que são historicamente ignorados, sabe? Eu meio que sinto - e eu não estou no nível dela, certo? - mas eu vou citar um nome só porque eu a estudo muito, que é Toni Morrison[220], ela é uma escritora brilhante, a falecida e grande Toni Morrison. Ela fala sobre quando ela começou a escrever livros, como o amado *Songs of Solomon*, coisas diferentes assim, ela nunca pensou que atingiria um público amplo. E o mesmo aconteceu comigo, quando comecei a criar trabalhos sobre afro-latinos e sobre negros no Sul. Eu nunca pensei que isso acabaria no *New York Times* e na *Vogue* e todas essas coisas. Eu só sabia que queria ver mais homens, mulheres, *gays*, negros, pardos

[220] Toni Morrison foi a primeira escritora negra a receber o prêmio Nobel de literatura, em 1993. Seus livros foram publicados no Brasil pela *Companhia das Letras*. Mais informações estão disponíveis no *link*: https://www.companhiadasletras.com.br/colaborador/00918/toni-morrison?srsltid=AfmBOooOuTuMgdhlPEKsHzpWtxDmTz3_9wB10m_PoB4uCN6wZomk4yB9.

> e hispânicos, seja lá o que for, no cenário do registro fotográfico, certo? Eu estava cansada de ver, tipo, as mesmas pessoas o tempo todo, mas eu não esperava ter um público *mainstream*. E eu acho que o que aconteceu foi que pessoas de certas comunidades começaram a se ver no trabalho. E, então, foi isso que atraiu uma atenção mais ampla. Mas, eu acho que, quando você está produzindo um trabalho de um espaço autêntico, eu não acho que se tornar popular deve ser sempre o foco, mesmo que eu entenda, como artista, por que você quer fazer isso. Porque há muitas vantagens nisso. Mas, ao invés disso, eu acho que o foco deve ser: Como eu estabeleço conversas com o sujeito e com o público que se estendam para além do trabalho? O que pode existir no discurso público, em nossa consciência, para que a conversa continue, para que meu trabalho se torne uma referência que exista fora dessas quatro paredes da galeria? Certo? Então, como as pessoas nas ruas estão conversando sobre mim? Então, quando você pensa sobre, como o trabalho prolífico de - qual é o nome dele? - Joe Arroyo, ele é da Colômbia, ou o de Celia Cruz, ou apenas esses artistas diferentes. O que os tornou prolíficos é, sim, eles se apresentavam nestes lugares, mas as pessoas nas ruas estavam dançando e ouvindo suas palavras e aplicando isso em suas vidas. Então, tipo, eu acho que esse deveria ser o papel do artista, certo? Ser, testemunhar e se tornar, "falar com as realidades dos tempos", como diz Nina Simone. (Charlot, 2022)[221].

Ao conversar com Vanessa, reitero minha percepção sobre a importância de um investimento constante em minha formação como pesquisadora, com a escuta de pessoas diferentes de mim, transitando por espaços heterogêneos e expandindo o entendimento de minha interseccionalidade, como mulher, latino-americana, artista, professora e acadêmica.

---

[221] Tradução livre feita pela autora do trecho: "Well the thing is when, when you begin to disrupt the artistic landscape, it gives you a space to reimagine what media, what art can look like. So if you could imagine, a kid from Liberty City telling stories from Liberty City as opposed to a kid on Miami Beach or Coral Gables coming into Liberty City to tell a story about Liberty City after they've been told what they think Liberty city is. Right? It's very different. The space from which you create is different, but also you're able to reimagine Liberty City when stories are told from people in Liberty City because their focus is different. So, for example, someone may focus on the violence of Liberty City, but for the person that's from there, that's nothing new, right? Like, okay, so what? But what about this young kid that's a mathematician that like is brilliant and whatever, right? Or he likes to build rockets in the backyard in projects like that becomes something different. So, then, you're able to imagine the level of brilliance and genius that are able to come out of places that are historically ignored. You know, I somewhat feel like, and I am not on her level at all. But, I'm going to throw a name out there just because I study her a lot, which is Toni Morrison. She's a brilliant writer, the late, great Toni Morrison. But she talks about how when she began to write her books, like beloved Songs of Solomon, different things like that, she never thought that she would have a wide audience. And so, it was the same when I began to create work around *afro-latinos* around black people in the South. I never thought that it would end up in New York Times and Vogue and all those things. I just knew that I wanted to see more black and brown and Hispanic men, women, queer people, whatever, take up photographic landscape, right? I was tired of seeing, like, the same people all the time, but I didn't expect to have, a mainstream audience. And I think what happened was people from certain communities began to see themselves in the work. And then that's what garnered like wider attention. But, I think that when you're producing work from an authentic space, I don't think going mainstream should always be the, the focus, even though I understand as an artist why do you want to do that? Because there's a lot of perks to it. but instead, I think the focus should be how do I make conversations with the subject and with the audience that extends past the work that can exist in the public discourse, in our conscious, and so that the conversation continues, so that my work becomes a name that exist outside of these four gallery walls. Right? So like people on the streets are having conversations about me. So when you think about, like the prolific work of, what's his name? Allen Arroyo, he's from Colombia, or like Celia Cruz or just these different artists. What made them prolific is, yeah, they would perform in these places, but people on the streets were dancing and listening and hearing their words and applying it to their lives. So like, I think that should be the role of the artist, right? To be, to bear witness and to become, to speak to the realities of the times. Like Nina Simone says".

Além da escuta, precisei ter paciência e respeitar o tempo necessário da reflexão. Ele segue em movimento, mesmo após o fim desta escrita, mas deposito aqui, emoções decantadas, ideias maturadas e convicções refeitas. Assim como descrito por Mychelle Bentley, reaprendi a me comunicar, adaptando-me aos diversos espaços pelos quais transitei. A especialista da comunidade fala sobre esse processo, baseada na capacidade de "ser flexível em relação ao que a vida lança sobre você":

> Acho que algo que aprendi, acima de tudo, na pandemia, além de desenvolver minhas habilidades, foi ter um coração aberto, sabe, e quando digo um coração aberto, quero dizer ser capaz de ser flexível em relação ao que a vida lança sobre você e as pessoas que você encontra, porque elas podem estar passando por centenas de coisas diferentes. Mas, em algum momento, se elas estiverem canalizando a energia para você, você terá de encontrar uma maneira de responder a ela. Isso é apropriado, mas também é produtivo. Sabe, por exemplo, acho que eu nunca teria tido a experiência que tive e seria capaz de me comunicar com meus vizinhos se não tivesse esse tipo de mentalidade. Certo? Marco provavelmente não conseguiria passar pelo que passou da própria perspectiva, se não sentisse a necessidade de ter um coração aberto e ser receptivo às pessoas ao seu redor. Sabe, quando você se fecha e diz foda-se a vida, fodam-se as pessoas, isso não é saudável para você (Bentley, 2022)[222].

Essa visão me ajudou a entender que o conhecimento coletivo é vivo e está em constante transformação. Por isso, escolhi um referencial teórico, em sua grande parte, produzido por laboratórios e grupos de pesquisa, fruto do trabalho colaborativo de diferentes profissionais em uma abordagem multidisciplinar. Também busquei intelectuais que investigam a vida e seus desdobramentos no cotidiano, como Sherry Turkle, com seu livro *Reclaiming Conversations: the power of talk in a digital age* (2015), no qual traz a experiência de contato com instituições de ensino básico e superior e os constantes desafios enfrentados por esses locais com as narrativas e relações mediadas por telas.

A pesquisadora descreve a diferença entre ter uma conversa difícil através de mensagens de celular e presencialmente. Quando você não vê a pessoa reagindo às palavras ditas, não consegue desenvolver habilidades relacionadas à empatia. Esse conhecimento, por exemplo, tem sido muito útil em minha rotina como professora. Todos os semestres percebemos uma grande dificuldade de comunicação entre os alunos e as conversas pelo

---

[222] Tradução livre feita pela autora do trecho: "I think the one thing that I've learned above all else in the pandemic, aside from developing my skills, is having an open heart, you know, and when I say an open heart, I mean being able to be flexible about what life throws at you and the people you encounter because they could be going through a hundred different things. But at some point, if they're channeling that energy towards you, you have to somehow find a way to respond back to it. That's one appropriate but also productive. You know, like, I don't think I could ever have had the experience I did and be able to communicate with my neighbors if I didn't have that kind of mentality. Right. Marco probably wouldn't be able to go through what he went through and from his own perspective, if he didn't feel the need to have an open heart and be receptive to the people around you. You know, when when you are, when you're closed up and you say fuck life, fuck people, it's it's not healthy for you."

whatsapp sempre são citadas. Assim, essa ferramenta, muito utilizada para enfrentar o período de isolamento em decorrência da pandemia, com troca de informações e auxílio entre as pessoas, como relatado nas entrevistas do projeto *Curta em casa* (2020), também pode servir como um canal para propagar intolerância e conflitos.

Minha conclusão, depois de muita escuta, é que as ferramentas tecnológicas precisam ser utilizadas como um meio e, não, como fim. Elas precisam ser facilitadoras de encontros, de conversas presenciais e, como sugere a rede social *Meetup*, servir para ajudar "as pessoas a se conectarem e experienciarem a vida juntas" (Quigley, 2021). Ao mediar conflitos, sempre dou como sugestão migrar a conversa do *online* para o *offline*.

É interessante notar que essa consciência vem se tornando coletiva. Neste exato momento, há um movimento para a proibição do uso de celulares em instituições de ensino e, em outubro de 2024, foi aprovado um projeto de lei que impede o manuseio de aparelhos eletrônicos portáteis por alunos da educação básica em escolas públicas e particulares no Brasil[223].

Na medida em que analiso a crise da democracia liberal descrita por Castells (2019), concentro-me em estratégias que podem trazer uma nova forma de uso da tecnologia. Como vimos, através do contato com a comunidade cubana de Miami, é preciso transpor as ideologias políticas para estabelecer um espaço de diálogo e esse tipo de conversa ganha força na convivência fora do ambiente digital.

Assim, quando meus alunos descrevem os conflitos resultantes de uma votação supostamente democrática feita pelo *whatsapp*, entendo que não há democracia sem educação, sem a convivência direta e a troca de experiências entre pessoas diferentes entre si em longo prazo, além do estímulo constante de conversas difíceis de maneira presencial, com o foco na resolução dos problemas, em um ambiente que possibilite uma liberdade de expressão baseada na empatia e, não, no ódio. Nesse processo, a regulação da internet e o letramento digital são grandes aliados.

Como professora, venho aprendendo a trazer mais perguntas do que certezas para serem debatidas em classe, no espaço de convivência diária, como provocação para que os alunos se apropriem da reflexão crítica, em busca de caminhos inventivos para a resolução de problemas e para cultivar um trabalho colaborativo com os demais.

---

[223] Mais informações estão disponíveis no *link*: https://www.camara.leg.br/noticias/1106874-comissao-de-educacao-aprova-projeto-que-proibe-uso-de-celular-em-escolas/.

Leciono uma disciplina com outro professor, Anderson Gonçalves, e, a cada semestre, adquirimos novos conhecimentos, em constante transformação, que sempre passarão por adaptações, de acordo com cada nova turma de alunos. Se por um lado, eu trago preocupação com questões de gênero para o ambiente de ensino, por outro, ele insere uma perspectiva racial aos debates, por conta de sua identidade como homem negro. Em vários momentos, temos pensamentos divergentes e aprendemos muito com a gestão conjunta das aulas. Ou seja, há uma ampliação do entendimento da interseccionalidade presente nas diferentes formas de contato com o mundo ao redor, não apenas por uma pessoa, mas com um trabalho colaborativo. Esse tipo de convívio é um exemplo de como o conhecimento coletivo pode ser elaborado no dia a dia das pessoas em uma sociedade democrática, formada por grupos heterogêneos. A comunicação é uma das principais ferramentas desse processo. Mas, para tirar melhor proveito dela, é preciso, como descreve Vanessa Charlot, reimaginar a mídia e a arte e fomentar outras possibilidades de histórias e de contato.

Além do trabalho de Turkle, *Collective wisdom: co-creating media for equity and justice* (Cizek; Uricchio, 2022), a publicação do *MIT Open Documentary Lab* e os livros *Practicing Futures: a civic imagination handbook* (Peters-Lazaro; Shresthova, 2020) e *Popular culture and the civic imagination: case studies of creative social change* (Jenkins; Peters-Lazaro; Shresthova, 2020), que apresentam resultados do estudo desempenhado pelo grupo de pesquisa *Civic Paths*, também apostam em um tipo de construção de conhecimento baseado em um processo coletivo e colaborativo, produzido pelo intercâmbio entre o meio acadêmico e a sociedade civil.

> A reorganização do processo criativo abre oportunidades para parcerias inovadoras entre grupos que tradicionalmente não trabalham juntos. Sejam eles ativistas da justiça social e profissionais criativos ou organizadores comunitários e alunos do ensino fundamental, uma prática de imaginação cívica informada por metodologias de construção de mundos oferece uma estrutura ágil e empolgante de colaboração (Peters-Lazaro; Shresthova, 2020, p. 12)[224].

Além de referências mais focadas no estudo da comunicação, para esta última seção, decidi acrescentar autores do campo da pedagogia, como uma fonte de saberes e inspiração para discorrer sobre caminhos possíveis relacionados ao conhecimento e, consequentemente, à educação, em uma realidade pós-pandêmica. Assim, estabeleço, nestas considerações finais,

[224] Tradução livre feita pela autora do trecho: "This reorganization of the creative process opens up opportunities for innovative partnerships amongst groups that might not traditionally work together. Be they social justice activists and creative professionals or community organizers and elementary school students, a civic imagination practice informed by worldbuilding methodologies provides a nimble and exciting framework of collaboration."

um diálogo com Bell Hooks, com base no livro *Ensinando Comunidades: uma pedagogia da esperança* (2021) e com Paulo Freire e a *Pedagogia do Oprimido* (1974). Ambos descrevem um conhecimento prático, fruto de experiências de ensino em diferentes comunidades. Começo com um trecho do relato de Hooks, o qual compartilho muitos pontos de identificação:

> Quando ingressei no meio acadêmico, pensando em mim antes de tudo como artista (poeta, pintora, escritora), investi na carreira em educação como hobby. Meu desejo era criar arte. Esta foi uma decisão que tomei na infância, e busquei os caminhos que nutririam e sustentariam meu chamado. A faculdade era o lugar que me daria tempo para estudar, ler, pensar e aprender, e a frequentei na esperança de que me possibilitasse ser uma artista pensadora. Meu aprendizado em relação à arte foi diretamente relacionado à minha experiência com o poder da imaginação. Quando eu era uma jovem em um lar negro sulista da classe trabalhadora, a imaginação foi o combustível para a minha esperança de criar uma vida artística. O poder da imaginação parecia profético. [...] Indivíduos de grupos marginalizados, sejam eles vitimados por famílias disfuncionais ou por sistemas políticos de dominação, frequentemente encontram o caminho para a liberdade atendendo ao chamado de imaginações proféticas (Hooks, 2021, p. 277).

A conexão entre a atuação acadêmica, a produção artística e a ideia do poder da imaginação como um instrumento de libertação também são elementos fortes de minha pesquisa. Para ser mais precisa, no meu caso, substituo a palavra "libertação" por tomada de consciência e elaboração de formas de resistência.

A intelectual estadunidense, Bell Hooks, descreve em seu livro a decisão de largar um emprego estável para lecionar, a convite de outra professora, Shannon Winnubst, na Universidade de *Southwestern*, no Texas, uma disciplina aberta a qualquer pessoa interessada em questões de raça, gênero, classe e religião, com o objetivo de democratizar o ensino e torná-lo público.

> Compartilhei do entusiasmo de Shannon em trazer para o campus uma pensadora que por vias tradicionais não acabaria trabalhando em uma cidade pequena e predominantemente branca no Texas. Por ter assumido o compromisso, nos últimos dez anos, de ensinar em circunstâncias "improváveis", de nem sempre viajar para lugares em que sou recebida por almas que pensam como eu, eu queria conversar com pessoas que não compartilhassem das minhas ideias (Hooks, 2021, p. 282).

Paulo Freire, cujo trabalho inspirou o pensamento de Hooks, também fala sobre libertação através da educação. Com sua prática pedagógica, ele destaca a importância do processo colaborativo entre educador e educandos para recriar o conhecimento.

> Não há outro caminho senão o da prática de uma pedagogia humanizadora, em que a liderança revolucionária, em lugar de se sobrepor aos oprimidos e continuar mantendo-os como quase "coisas", com eles estabelece uma relação dialógica

> permanente. Prática pedagógica em que o método deixa de ser, como salientamos no nosso trabalho anterior, instrumento do educador (no caso, a liderança revolucionária), com o qual manipula os educandos (no caso, os oprimidos) porque é já a própria consciência. [...] Porque assim a educação a ser praticada pela liderança revolucionária se faz com intencionalidade. Educador e educandos (liderança e massas), co-intencionados à realidade, se encontram em uma tarefa em que ambos são sujeitos no ato, não só de desvelá-la e, assim, criticamente conhecê-la, mas também no de recriar conhecimento. Ao alcançarem, na reflexão e na ação em comum, este saber da realidade, se descobrem como seus refazedores permanentes (Freire, 1974, p. 60-61).

Com esse instrumental teórico, destaco a importância das histórias autênticas, também mencionadas por Charlot, e a sabedoria que elas carregam sobre as estratégias de enfrentamento da crise por diferentes sujeitos. Fernando de Oliveira, com seu curta *Raya* (2020), buscava uma forma de ressignificar a experiência da pandemia. Ele criou uma narrativa com o objetivo de inspirar uma relação de questionamento no espectador, de um jeito lúdico e com a ajuda de uma heroína, interpretada por uma criança, representando um futuro reinventado, com outras formas de existência, em um exercício de fabulação.

Com seu trabalho, o cineasta também apresentou a pipa, uma tecnologia tão familiar ao espaço da periferia, como um instrumento de conhecimento coletivo, usado para enfrentar os problemas sobre os quais esta pesquisa se debruça, relacionados ao tema das narrativas e relações mediadas por telas durante o período de isolamento. O realizador explica melhor como o curta dialoga com a questão:

> A minha relação com soltar pipa, com brincadeira de pega-pega, esconde-esconde, tudo isso, que são coisas que eu vivi. Não sei se essa galera de hoje vive isso, mas eu vivi muito isso. A gente não tinha conexão com a internet, sabe? Isso demorou para acontecer, então, a gente tinha mais conexão entre si, entre olhar, entre toque. E eu soltava muita pipa. Eu brincava muito de bolinha de gude. Talvez isso foi aumentando a vontade de contar uma história que envolvesse uma brincadeira que eu brincava tanto. E, lá atrás, já tinha um questionamento de brinquedo de menina e de menino, cor de menino e cor de menina, sabe? Eu acredito que isso tenha fomentado muito a minha ideia de fazer esse questionamento sobre se ainda tem esse negócio de brincadeira de menino e de menina que eu acredito que ainda tenha, sabe? A pipa simboliza a liberdade de muitas, muitas crianças da periferia. Porque quando você está soltando pipa, é só você e aquilo ali. E é um desafio para subir a pipa, é um desafio para manter a pipa no alto. É um desafio quando vem outra pessoa com outra pipa, ou você foge, ou você enfrenta. Tem tudo isso... Eu acredito que a pipa é quase uma metáfora da gente, sabe? Uma metáfora de vida, de… a dificuldade que é para subir, se manter no ar. E os desafios que a gente tem neste meio tempo. A gente brincava muito, a gente tinha bastante amizade. Hoje a gente tem seguidor. Eu não sei se a gente tem amizade de verdade. A gente tem mais seguidores do que amigos, na verdade. E eu tinha muitos amigos e a gente brincava muito, de bolinha de gude, de pega-pega, de… e era todos os dias, jogava futebol na rua. Arrancava o topo de dedão, voltava pra casa chorando. Daqui a pouco estava na rua de novo. Então, a gente… eu sinto beleza nisso, sabe, de conseguir trazer uma coisa que era muito mais presente na vida das crianças antigamente, trazer para o atual. Talvez alguém veja isso e diga “Nossa, mas eu nunca soltei pipa!” Eu ouvi muito isso, sabe? “Nunca

> soltei uma pipa, sabe?" E é tão legal esse tipo de brincadeira. São brincadeiras que te desafiam para além de uma tela (De Oliveira, 2023).

Uso o exemplo do trabalho de Fernando de Oliveira para falar sobre algo maior, sobre a resistência a processos de subjetivação, materializada através da criação e circulação de histórias autênticas, capazes de inspirar relações questionadoras. Ao refletir sobre o desenvolvimento da pesquisa, a autenticidade vai muito além do relato de narrativas originais, ela ocorre a partir dos diferentes contatos que reverberam dessas obras.

Da mesma forma, acredito que a originalidade de minha contribuição acadêmica manifesta-se para além dos pensamentos e das palavras registradas neste texto. Ela se desenvolve no meu dia a dia, no exercício de minha presença como pesquisadora, docente e artista, atenta ao meu posicionamento diante de processos colaborativos de construção de conhecimento, sensível à imprevisibilidade da vida, que desafia a teoria e cria, a partir das incertezas do cotidiano, novas possibilidades subjetivas e questionadoras, em sua manifestação inesperada.

Um exemplo disso foi o experimento que fizemos com nossos alunos ao solicitarmos o uso dos ODS (Objetivos de Desenvolvimento Sustentável) da ONU na criação de um produto audiovisual. No decorrer do processo, deparamos-nos com conflitos entre eles e na produção de uma narrativa violenta, situada em um mundo pós-apocalíptico, inundado pelo aumento do nível dos mares, no qual piratas disputavam posições de poder. Algo muito diferente do que eu tinha em mente. Porém, isso foi o resultado de uma apropriação feita por eles, a qual mediamos com questionamentos e sugestões. Ao final, fizemos uma sessão seguida de um longo debate. Esse momento posterior foi marcado por conversas difíceis e discordâncias, em paralelo com a celebração e a alegria pela realização do trabalho. Situações opostas e contraditórias coexistindo, com suas oportunidades de fala e presença. Essa é a originalidade a que me refiro em um processo de construção de conhecimento coletivo, marcada pela consciência da realidade e pelos desafios constantes do convívio.

De forma semelhante, Bell Hooks reflete sobre uma estratégia de cooperação em sua parceria com Shannon Winnubst, baseada no difícil processo de abertura para o diálogo e para convivência entre pessoas com opiniões diferentes:

> Conforme trabalhamos para definir o que nos permite criar laços de solidariedade e comunidade, em vez de focar em nossas diferenças de raça, orientação sexual e religião, enxergamos um espírito de abertura radical, aquele desejo de nos engajarmos no que Thich Nhat Hanh[225] chama de "diálogo verdadeiro", em que "ambos os lados

[225] Monge budista vietnamita, um dos mestres do zen-budismo.

> estão dispostos a mudar". Para mim, a vontade de mudar e ser mudada, de estar sempre aberta, é um princípio definidor da vida intelectual. É um modo de abordar ideias que conflita com a estratégia prevalente na academia, na qual uma pessoa encontra uma posição a defende e se agarra a ela. A principal esperança de Shannon era que a minha presença, meu ensino, criasse espaço para um diálogo profundo - ou, como ela disse: "entrar nos assuntos difíceis". Nós duas sentimos que esse objetivo foi atingido (Hooks, 2021, p. 285).

Por outro lado, ao pensarmos na produção e circulação de narrativas e relações de resistência, o conhecimento também pode ser construído no dia a dia de comunidades marginalizadas de forma espontânea, para além do ambiente acadêmico e sem a ativação de um projeto externo, diferente de como foram realizados *Curta em Casa* (2020) e *Pass the mic: we will tell our stories* (2021), idealizados por organizações que propuseram algo para sujeitos invisibilizados. A seguir, analiso a diferença nos dois tipos de processos usando como exemplo o estudo da TV Morrinho, realizado por Ivana Bentes.

Em seu texto *Deslocamentos Subjetivos e Reservas de Mundo*, publicado no livro *Ensaios no Real: o documentário brasileiro hoje* (2010), Ivana Bentes analisa uma expressão singular nascida na favela, de forma espontânea, sem ser parte de um projeto implementado por organizações ou idealizado por alguma pessoa ou órgão externo da comunidade.

Tudo começou com uma maquete de 300m^2, reprodução do bairro Morrinho, na favela do Pereirão, no Rio de Janeiro, criada por Nelcirlan Souza de Oliveira, desde os quatorze anos, para servir de brincadeira com as crianças do local. Entre a realidade e a fabulação, o menino criou um universo formado por "caveirão-Lego", "moto-táxi-Lego", "uma escola de samba inteira em Lego", "Lego-Saci-Pererê" (Bentes, 2010), entre outros. Essa primeira obra, nascida da imaginação de Nelcirlan, desdobrou-se na produção de um projeto audiovisual, chamado TV Morrinho, constituído por curtas-metragens realizados pelas crianças da comunidade. Outras narrativas e relações foram sendo inspiradas pela brincadeira que virou ONG e acabou indo parar na Bienal de Veneza, na Itália.

> A transmutação da vida em linguagem, um ponto de reviravolta nas suas trajetórias (das crianças), acontece a partir do momento em que as fabulações experimentadas no quintal de casa, em que cada um assume um personagem Lego e lhe injeta tempo, subjetividade, vozes, gestos, que passam a ser registradas/ficcionadas pelos próprios meninos, resultando em micro-filmes surpreendentes, ficções-documentais ou documentários das fabulações (Bentes, 2010, p. 46).

Bentes busca nomes para essa expressão: "autoetnografia, fabulação do cotidiano, ficcionalização do real, jogo/existência" (Bentes, 2010, p. 47). Ela chega, então, na definição de "bioestética" e "a capacidade de produção de valores estéticos, estilos, modulações

subjetivas, produção do sensível, de espaços nos quais se desenvolvem relações, lutas e produção de poder" (biopolíticas) (Bentes, 2010, p. 48).

É nessa conjuntura que se estabelece a autenticidade. Mesmo que os vídeos produzidos pela TV Morrinho sejam marcados por "clichês" cinematográficos e as histórias sejam a repetição de elementos já conhecidos.

Se fizermos um paralelo com o curta *Raya* (2020), Fernando realizou um filme de herói, com uma estrutura narrativa já consolidada na memória afetiva das pessoas, capaz de gerar coincidências curiosas. No ano seguinte ao projeto *Curta em Casa* (2020), a *Disney* lançou um longa-metragem de animação chamado *Raya e o Último Dragão* (2021), que conta a história de outra heroína, também chamada Raya. Entretanto, para além da narrativa já conhecida, há outros desdobramentos e outras relações muito diferentes entre as obras, como a conversa sobre a pipa, o que ela representa em um determinado território e, de forma mais pessoal, como ela é usada pelo realizador para questionar as experiências mediadas por telas e como elas impactam o convívio em comunidade.

Assim, retomamos a ideia de resistência aos processos de subjetivação e ao *bio-poder* através de uma apropriação inventiva, como descritos por Foucault (1988). Mas como essa resistência se transforma em conhecimento coletivo? Uma ação importante é o investimento contínuo em espaço e tempo para a fabulação. Se compararmos a experiência de Nelcirlan e Fernando, o primeiro criou um trabalho descompromissado com diversos desdobramentos e longevidade, diferente do segundo, que, depois de uma oportunidade externa e momentânea, parou sua produção criativa, interrompida pela necessidade financeira, apesar do desejo ainda presente de encontrar maneiras para seguir com sua trajetória artística autoral.

> Acabei me estabelecendo como produtor musical. Comecei a trabalhar mais no ramo corporativo; fiz mais um curta e pretendo seguir unindo música e contando histórias que fomentem a curiosidade das pessoas. E que eu consiga fazer questionamentos, que elas pensem um pouco sobre isso que elas estão vendo. Sabe? Que não seja só um arrasta para cima, que seja alguma coisa que faça sentido mesmo e contar história de herói porque eu nasci para contar a história de herói. (De Oliveira, 2023).

A maquete de Morrinho aconteceu pela oportunidade de tempo e espaço da infância de Nelcirlan, sem ser atropelado pelas forças de poder institucionalizadas, das quais Foucault (1988) fala, e que ocupam os dias com trabalho e afazeres constantes, nem pelas seduções da experiência mediada por telas, as quais preenchem o tempo com múltiplos estímulos. O menino precisava criar os próprios elementos lúdicos para se divertir e ressignificar a vida na favela.

Assim, é possível traçar um paralelo dessa conjuntura inspiradora para Nelcirlan com a minha análise sobre o isolamento social, decorrente da crise sanitária, e o uso da solitude como uma oportunidade para reinvenção, aproveitada pelos artistas estudados nesta pesquisa. Eles também tiveram a oportunidade de usufruir de tempo e espaço para a fabulação.

A partir do experimento caseiro, a brincadeira da maquete de Morrinho recebeu o apoio de indivíduos e organizações externas, que deram condições para a expressão seguir além. Entretanto, é importante salientar que Nelcirlan não se inseriu em um projeto desenvolvido por outra pessoa. Ele criou essa iniciativa sozinho e com os recursos que tinha ao redor: tempo, espaço e desejo/necessidade de brincar, e as contribuições vindas depois tiveram que ser adequadas ao seu trabalho.

Por conseguinte, ao comparar o processo do menino com as iniciativas estudadas nesta tese, percebo a importância do auxílio às expressões já existentes, além da criação de novos projetos, como outra forma de fortalecer uma estratégia de preservação e potencialização de conhecimento coletivo.

Ivana Bentes, em seu texto sobre Morrinho, traz um panorama de alguns elementos importantes para o desenvolvimentos de *vozes ativas* do micro para o macro, desafiando o sistema vigente, com uma força maior de resistência, em um mecanismo que visa a perenidade de descobertas individuais através da propagação de saberes. Ela cita a importância da formação e da educação, capazes de fornecer algumas técnicas para a evolução dessas narrativas, como faz o Instituto Criar e outras organizações citadas no texto da autora, como o Nós do Morro, fundado por Guti Fraga, na favela do Vidigal.[226] Mas, ela salienta que o processo de aprendizagem precisa incluir histórias locais, uma visão semelhante ao pensamento de Daniel Fagundes, quando ele fala sobre a formação de público nas periferias.

> Uma dinâmica recorrente na constituição de grupos, coletivos, projetos de cultura urbana é começar com as referências existentes dos jovens, sejam quais forem. Uma posição bem distinta da formação clássica, que trabalha com um repertório de referências pré-constituído (Bentes, 2010, p. 55).

Ao compararmos a conjuntura brasileira com a estadunidense, diferente de Fernando, Alicia Edwards, diretora de *The Village Free(dge)* (2021), conseguiu estabelecer um laço mais longínquo com o *Oolite Arts*. Ela participou, como mencionado, de outro projeto da organização chamado *Local Love Letters* (2023). De alguma forma, mesmo com a maternidade

[226] Um dos episódios da série de documentários que realizei para a TV Gazeta chamada *Inspiradores* (2015) é dedicada à história de Guti Fraga e ao grupo de teatro Nós do Morro. O episódio está disponível no *link*: https://www.youtube.com/watch?v=VwCtNcIxf-s.

e as obrigações de um emprego fixo como educadora, a cineasta tem encontrado maneiras para dar continuidade a sua carreira autoral, como forma de resistência a uma estrutura que ocupa o tempo e o espaço de sua vida, silenciando sua voz.

> No meu presente, acho que a criação deste filme me permitiu pensar em ser cineasta em tempo integral e a real possibilidade… faz muito tempo que não me sinto assim, sendo tão boa em alguma coisa, como eu fui neste trabalho. E isso foi muito fácil, e eu gostei muito. A recepção tem sido incrível, muito além do que eu imaginava que poderia ser. Portanto, acho que trabalhar aqui realmente me fez começar a pensar: "O que você quer fazer? No que você é boa? Em quê?" Sherina, você me disse que esse é o seu dom. Como se você realmente tivesse um chamado para fazer isso. E isso despertou uma faísca em mim. Então, para o meu futuro, presente e futuro, é realmente como viver a vida criativa e reconhecer meu talento e ver que isso é algo que eu posso realmente considerar e promover num longo prazo (Edwards, 2023)[227].

Nos últimos anos, no decorrer das entrevistas e com a coleta de dados, vinha tendo a impressão de que os Estados Unidos proporcionavam estratégias mais sólidas para a continuação de iniciativas como *Pass the mic: we will tell our stories* (2021), mas, há algumas semanas, tive a notícia do fim do projeto. Isso reforçou a consciência de que, quando elaboramos estratégias para dar continuidade a alguma iniciativa, é necessário ter em mente que as conjunturas mudam e é preciso estar vivo, presente e aberto para buscar novas possibilidades e tirar o melhor proveito do que há ao redor. Quando conversei com o casal Mychelle Bentley e Marco Valencia, fui alertada sobre a constante necessidade de atualização:

> Em parte, também acho que as informações são atualizadas o tempo todo e as coisas mudam. E mesmo que estivéssemos atualizados na época em que estávamos falando sobre certas coisas, sinto que as pessoas que podem ajudar e essa rede estão sempre mudando porque, sabe, é muito difícil lidar com isso e permanecer estável assim. Sabe..., ter um sindicato de inquilinos que permaneça unido e possa trabalhar de graça, mas ainda assim tentar ajudar a comunidade e permanecer intacto e organizado por alguns anos. Isso é difícil. Isso dá muito trabalho. É um trabalho extra que as pessoas têm além de sua casa, como sua vida profissional. Isso é realmente difícil. Por isso, acredito que os nomes estão mudando, embora a situação ainda seja a mesma, com pessoas para ajudar. Acho que podemos estar desatualizados. Podemos estar mencionando coisas que não são mais capazes de ajudar ou que não são mais funcionais. Então, acho que isso é algo que está sempre mudando e as coisas precisam ser atualizadas um pouco mais (Valencia, 2022)[228].

---

[227] Tradução livre feita pela autora do trecho: "For my present, I think that creating this film allowed me to think about, like, being a filmmaker full time and the real possibility, like it had been a long time that I'd been good at something like, oh, it really had been. And this was so easy, and I enjoyed it so much. And the reception has been incredible, like way beyond whatever I thought it could be. So I think that working here really made me start thinking about like, what do you want to do? Like what? What do you want to do? What are you good at? What? And you know, Sherina, you told me this is your gift. Like, you're really supposed to do this. And that blew my mind. It blew my mind. So for my future and present and future, it's really like living the creative life and recognizing my own talent and seeing that this is something that I can really consider and foster for long term."

[228] Tradução livre feita pela autora do trecho: "I also partially feel that information is updated all the time and things change. And even though we were like maybe up to date at the time when we were talking about certain things, I feel like people who are able to help and that network is ever changing because, you know, it's very tough

O Instituto Criar, por sua vez, realizou apenas uma edição do *Curta em casa* (2020), mas o projeto foi utilizado para a elaboração de conhecimento, auxiliando a organização em seu processo de reflexão para o futuro e no desenvolvimento de outras ações para dar continuidade à produção e circulação de trabalhos autorais.

> No início do instituto, a nossa formação era muito mais técnica e, ao longo da história, a gente vai entendendo que muito além do técnico, as histórias, as visões de futuro que saem dali, as estéticas que saem dali, são a grande preciosidade desta história. Hoje, eu diria que para além da gente continuar inserindo, vendo uma renda aumentar, continuar estudando, a gente quer muito acelerar o processo pra essa galera chegar até a liderança. Liderança criativa mesmo, de direção, de roteiro, de produção executiva. Porque, uma vez que ela chega à liderança, ela muda a história inteira. Ela escalona pra baixo toda equipe. Não tem mais essa de pedir quase por favor para uma produtora: "aí, vamos deixar três cotas de diversidade numa equipe de 200 assim". Não, uma vez que já tem uma liderança que é negra, uma liderança periférica, uma liderança LGBTQIAPN+, você não precisa pedir licença, ela vai estruturar a equipe dela desta forma. Então, a gente tá lutando pra isso (Bobadilha, 2023).

No mesmo Fórum Spcine em que tive contato com reflexões sobre formação de público, assisti a um painel intitulado Quem são os novos contadores de histórias?[229], do Instituto Criar com a *Disney,* no qual pude presenciar as palavras da Diretora Executiva do Criar, Luciana Bobadilha, materializadas em conquistas. A conversa trouxe um panorama de como a parceria entre a organização e o canal de *streaming* tem buscado formas para fomentar narrativas autorais diversas e apresentou um exemplo específico com a produção da série *Passinho: o ritmo dos sonhos* (2024)[230], produzida pela *Disney* e que contou com a direção de Jéssica Queiroz, ex-aluna do Criar e também uma das responsáveis pelo roteiro de *40m²*. A realizadora descreveu seu cuidado ao contratar profissionais negros tanto para o elenco como para a equipe de produção/criação da obra.

Após conhecer Jéssica no Fórum Spcine, convidei a cineasta para participar da Semana do Audiovisual do SENAC para falar sobre sua trajetória e compartilhar saberes adquiridos com meus alunos. Uma discente do curso disse ser também egressa do Criar e moradora do

---

to handle that and to stay stable like that, you know, to have a tenants union that stays together and is able to work for free, but still try to help the community and stay intact and stays organized for like couple of years. Like that's hard. That's a lot of work. That's extra work that people have aside from their home, like their job life. You know, that's really tough. So I believe like the names are changing, even though the the situation is still the same where there's people out there to help. I feel like we may be outdated. We may be mentioning things that are not, you know, able to help out anymore or are not functional anymore, you know, so I think that's an ever it's an ever changing thing. And things need to be updated a little bit more".

[229] Mais informações sobre o painel estão disponíveis no seguinte link: https://forumspcine.com.br/programacao-ajustada/.

[230] Mais informações sobre a série estão disponíveis no link: https://disneyplusbrasil.com.br/passinho-o-ritmo-dos-sonhos-nova-serie-do-disney-e-inspirada-no-funk-carioca/.

mesmo bairro de Jéssica, Ermelino Matarazzo. Por curiosidade, pesquisei sobre o tempo de deslocamento entre o local de origem delas e o centro universitário. O trajeto dura entre 2h20 e 2h30 de transporte público com quatro trocas de condução.

No evento de comemoração de 20 anos do Instituto Criar, conversei com outro ex-aluno. Ele me relatou a dificuldade para conseguir se manter empregado durante a pandemia por morar em um bairro periférico. As produtoras passaram a pagar *uber* ou táxi para seus prestadores de serviço como uma medida para evitar o contato com aglomerações. Por essa razão, as pessoas de locais mais próximos foram priorizadas. Para continuar trabalhando, o rapaz com quem falei, passou a dizer que morava em outro lugar e, ao ser contratado, deslocava-se por conta própria. Além de sua atuação como *freelancer* em pós-produção de áudio para cinema, ele disse que mantém contato com colegas de formação e, juntos, realizam projetos autorais de forma independente.

A seguir, falarei um pouco mais sobre a importância dos coletivos artísticos, do investimento em trabalhos autorais e em mecanismos de ampliação da escuta de narrativas autênticas, para preservar e potencializar um conhecimento coletivo, baseado em relações inovadoras, representatividade e questionamento crítico.

3.1. Coletivos artísticos e trabalhos autorais

O Instituto Criar me repassou alguns dados coletados em dois períodos distintos, em uma pesquisa realizada em 2019 e em um relatório sobre o projeto *Curta em Casa* (2020).[231]

No momento anterior à pandemia, a investigação teve como objetivo analisar o impacto da organização na vida dos jovens formados em uma avaliação qualitativa e quantitativa. Dos entrevistados formados por ex-alunos do Criar, 53% são mulheres e 45% são negros e a maioria deles tem renda familiar de até três salários mínimos. Um terço deles estava cursando o ensino superior no momento da coleta de dados. 42% dos egressos seguiram realizando produções autorais após a formação, cuja porcentagem maior é para os alunos formados entre 2013 e 2017 (49%). 44% deles ingressaram em coletivos de produção audiovisual, 53% dos coletivos ainda estão ativos, 34% têm ou tiveram renda gerada do coletivo e 33% ganharam editais com o coletivo (56% entre os egressos formados entre 2013 e 2017).

[231] Os dados mencionados neste item do texto foram retirados de uma pesquisa e um relatório realizados para fins internos pelo Instituto Criar e não estão disponíveis publicamente. Os documentos foram cedidos pela organização para esta pesquisadora/investigação.

A maioria deles já indicou e já foi indicado para trabalho por algum conhecido do *Criar* e os ex-alunos mais antigos passaram a contratar jovens da rede. Entretanto, eles ainda sentem falta de representatividade no mercado. Desigualdade social e racial são as mais sentidas. 58% já foram o(a) único(a) morador(a) de periferia em uma equipe de produção, 36% já foram o(a) único(a) negro(a) no trabalho e 46% relatam já terem sofrido preconceito de um membro da equipe. Porém, percebem mudanças positivas no setor audiovisual em relação à diversidade e os formandos mais recentes têm maior percepção sobre a importância do *Criar* nessa transformação.

Outra informação interessante é sobre o impacto social gerado a partir de sua formação. 25% começaram uma organização com esse objetivo em alguma comunidade, 21% se tornaram educadores para multiplicar o que aprendeu e 60% fizeram trabalho voluntário para repassar parte do seu aprendizado.

A empresa responsável pela coleta e análise das informações, chamada Plano CDE[232], cujo trabalho tem como foco impacto social para as classes CDE, fez algumas recomendações para o instituto. Entre elas, o oferecimento de formação continuada, o fortalecimento de redes através da promoção de eventos e encontros entre ex-alunos, o auxílio na produção de obras, com o fornecimento de equipamentos e na divulgação das mesmas. Ou seja, com base nos dados coletados, foi feita uma proposta que visa ao crescimento de uma ação colaborativa entre os egressos, já presentes nos coletivos formados, uma contínua atualização dos mesmos com relação aos conhecimentos mais recentes da área e, por fim, o oferecimento de suporte para produção e circulação de narrativas autorais realizadas por esses jovens.

No ano seguinte, após a conclusão do *Curta em Casa* (2020), outro relatório produzido pelo instituto fez o levantamento de dados sobre esse projeto em específico. As informações demonstram que a organização agiu de forma coerente com as descobertas feitas pela pesquisa anterior. Houve, por exemplo, um esforço para ampliar as possibilidades de circulação das obras, mesmo durante o período de isolamento. As premiações extras oferecidas para os dez curtas mais visualizados contaram com a exibição em um programa especial do Festival Internacional de Curtas de São Paulo[233], legendagem em inglês, exibição no *Drive-in Paradiso* e uma hora de mentoria com profissionais da Rede de Talentos Paradiso. Além disso, a seleção dos trabalhos foi feita com base em políticas afirmativas, como mencionado por Luciana Bobadilha. Assim, dos 200 realizadores selecionados, entre as 980 pessoas que se inscreveram

[232] Mais informações sobre a empresa estão disponíveis no *link*: https://caminhosparaoimpacto.com.br/plano-cde/.
[233] Mais informações sobre o festival estão disponíveis no *link*: https://2024.kinoforum.org/.

para o edital, a maioria é: mulheres (93), negros (97), moradores de bairros com IDH < 0.8 (137) e com renda até R$ 800,00 (107). Outra informação interessante é que 48 selecionadas são mães solo.

Esse último dado me fez lembrar das entrevistas com Vanessa Charlot e Alicia Edwards, realizadoras de *Pass the mic: we will tell our stories* (2021), e do relato do impacto da maternidade em suas produções autorais. Além delas, Rose Marie Cromwell, uma das residentes do *Oolite Arts*, já citada com seu trabalho sobre o Panamá, falou sobre outra obra realizada por ela durante a pandemia, na qual retratou a experiência recente do nascimento da filha, algo que tinha receio de revelar por medo de perder oportunidades de emprego. Ela publicou os primeiros registros de seu pós-parto em uma conta fechada do *Instagram*. Seu editor viu as imagens e a convidou para integrar uma publicação com outros fotógrafos sobre a temática do isolamento decorrente da crise sanitária.[234] Após o convite, ela se sentiu mais segura para agregar a narrativa de ser mãe ao seu trabalho autoral.

Paralelamente, outra artista, também com filhos, convidou-a para fazer trabalhos em conjunto. Por conta da quarentena, elas passaram a conviver com suas crianças pequenas em um quintal, registrando aquela experiência inusitada na qual desenvolveram laços de afeto e produção artística. Se não fosse pela crise, ela não teria vivido esse momento de reelaboração de narrativas e relações criativas, agregando sua nova realidade como mãe a sua *voz ativa*, uma camada que se mantinha invisibilizada.

Enquanto conversava com Cromwell, ela disse estar sentindo um desconforto ao falar sobre as oportunidades de libertação autoral e bem-estar, em um período marcado por tantas perdas e tristeza, como foi a pandemia. No meio de outras temáticas como violência racial e exclusão social, achei relevante agregar essa narrativa, também marginalizada, sem menosprezar seu valor como uma memória histórica do período.

Fora o tema abordado, há duas questões específicas, em seu relato, sobre como essa libertação autoral foi viabilizada, que chamam a minha atenção: o interesse de seu editor e o trabalho colaborativo com a outra fotógrafa.

Essas informações vão de encontro às recomendações da pesquisa feita pelo Plano CDE para o Instituto Criar, para auxiliar na formação de redes de colaboração e fomentar obras autorais. Aliás, ao traçarmos um paralelo entre os dois locais estudados, o exemplo de Rose Marie não é um caso isolado no contexto estadunidense. O pensamento voltado para o

[234] Mais informações sobre a publicação estão disponíveis no link: https://www.tisbooks.pub/products/tis03-eclipse-rose-marie-cromwell?srsltid=AfmBOorXTe8xaK4UW8jm2FDmwsLBXxfy4GewtFlDMCnzZbEIGIjEjCSq.

networking, ou seja, para a conexão entre pessoas com desejos e necessidades em comum, para estimular a colaboração entre elas, além de uma preocupação em fomentar trabalhos autorais, é uma estratégia já explorada pelo *Oolite Arts,* em Miami, com seus eventos periódicos e editais de subvenção, voltados para produção e circulação de trabalhos realizados por artistas locais.

Em um desses encontros, conheci uma cineasta australiana, Darmyn Calderon, que me ajudou muito durante a pesquisa de campo. Ela me apresentou Carl Juste e me levou em um de seus eventos pela primeira vez. Essa relação me fez entender na prática o valor de espaços de integração nos quais pessoas de diferentes culturas estabelecem uma forma de convivência baseada na colaboração e troca de conhecimento.

Com Darmyn, pude conhecer e tirar proveito das conversas realizadas pelo *Iris Photo Collective,* do qual Carl faz parte. Pouco tempo depois, ouvi de Vanessa Charlot a importância do coletivo para a comunidade e também para a produção autoral de artistas locais. Inclusive, esse local foi usado como uma das locações de seu curta para *Pass the mic: we will tell our stories* (2021), onde gravou o depoimento de Mychelle, como mencionado.

A experiência de convivência, além das produções artísticas facilitadas pelo coletivo, também reforça a ideia de que, ao considerar uma experiência mediada por telas e uma conexão facilitada pela *internet*, ambas devem ser elaboradas como um facilitador para a troca presencial e para o contato "olho no olho", em uma proposta na qual, como sugerido por Sherry Turkle, as conversas auxiliam no desenvolvimento da capacidade de uma pessoa sentir empatia por outra e são elementos essenciais para o desenvolvimento do conceito de *voz ativa*, como meio para o encontro do 'eu' com o 'outro'.

Por isso, ao serem elaboradas estratégias de viabilização de projetos, como os estudados nesta tese, é importante que se leve em consideração uma forma alternativa e questionadora de contato, expandida na troca de experiências, em conversas e encontros, para criar a possibilidade de coexistência e produção de conhecimento coletivo entre grupos heterogêneos. Afinal, um vínculo de colaboração, principalmente se pensarmos em uma relação em longo prazo, como descrito por Mychelle e Nadege, depende da construção de um laço de confiança, o qual precisa de tempo e convivência para ser consolidado.

Além do espaço para o desenvolvimento de afetos e para a produção de trabalhos colaborativos, oferecido por coletivos artísticos, outra questão importante na construção de conhecimento coletivo para o futuro é a criação de obras autorais, como propostas de resistência aos processos de subjetivação existentes, fortalecidos por discursos de ódio, desinformação e polarização. Nesse sentido, volto a minha atenção para a importância do

fabular, para criar uma oportunidade de distanciamento da realidade, em busca de novas possibilidades de ressignificação da relação do sujeito com o mundo ao redor.

Ao refletir sobre a criação de histórias imaginadas e sobre o fazer cinematográfico, principalmente, levando em consideração filmes estadunidenses, a fabulação pode ser vista como um mecanismo de fuga do cotidiano, usada muitas vezes com o objetivo de legitimar poderes políticos e ideologias vigentes. Mas, como outras ferramentas aqui citadas, também pode ser apropriada e ressignificada, servindo como resistência há processos de subjetivação existentes.

O acadêmico Douglas Kellner, por exemplo, destaca a função de *Hollywood* na consolidação de um sistema de influência social em diferentes períodos históricos:

> Em nossas leituras dos filmes dos anos 1970, detectamos intensas batalhas entre liberais e conservadores durante toda a década na grande *Hollywood*, com vozes mais radicais - do tipo que ocasionalmente eram ouvidas no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 - tornando-se cada vez mais marginalizadas. À medida que a década avançava, os filmes conservadores foram se tornando mais populares (por exemplo, *Rocky, Guerra nas Estrelas, Contatos Imediatos do Terceiro Grau, Super-Homem* e outros), indicando que os sentimentos conservadores estavam crescendo no público e que *Hollywood* estava alimentando estas correntes políticas (Kellner, 1991, p. 1)[235].

A fabulação como forma de fuga e busca por alívio para o medo e as frustrações, oriundos do contato com a realidade no dia a dia, pode conduzir o comportamento, tanto para a conformidade quanto para um ato de resistência, dependendo das narrativas as quais temos acesso e as relações que elas inspiram. O filme *Easy Rider* (1969), por exemplo, conta a história de dois amigos que decidem trocar uma vida mais tradicional e todas as suas demandas pelo prazer de explorar os Estados Unidos em suas motocicletas, um aparente escapismo, que se transformou em um símbolo de contracultura no momento histórico no qual a obra foi realizada.

> Os filmes, nessa leitura, transcodificam, ou seja, traduzem representações, discursos e mitos da vida cotidiana em termos especificamente cinematográficos, como quando *Easy Rider* traduz e organiza imagens, práticas e discursos da contracultura dos anos 1960 em um texto cinematográfico (Kellner, 1991, p. 1) [236].

---

[235] Tradução livre feita pela autora do trecho: "In our readings of 1970s films, we detected intense battles between liberals and conservatives throughout the decade in mainstream Hollywood, with more radical voices -- of the sort that occasionally were heard in the late 1960s and early 1970s -- becoming increasingly marginalized. As the decade progressed, conservative films were becoming more popular (e.g. Rocky, Star Wars, Close Encounters of the Third Kind, Superman et al) indicating that conservative sentiments were growing in the public and that Hollywood was nurturing these political currents."

[236] Tradução livre feita pela autora do trecho: "Films, on this reading, transcode, that is to say, translate, representations, discourses, and myths of everyday life into specifically cinematic terms, as when Easy Rider translates and organizes the images, practices, and discourses of the 1960s counterculture into a cinematic text."

Assim, ao buscar narrativas que inspirem relações baseadas na empatia, no afeto e no fortalecimento de comunidades, a fabulação da diversão e do prazer também deve fazer parte da experiência, em diálogo com a estratégia descrita na frase da exposição de Carolina de Jesus: "Uma mulher negra feliz é um ato revolucionário" (Borges, 2015). Ou seja, há uma apropriação inesperada de um elemento subjetivo como forma de resistência. A realidade é a mesma, mas a imaginação possibilita novas formas de contato.

Retomando o exemplo do filme *Raya* (2020) e sua semelhança com o filme da *Disney*, *Raya e o Último Dragão* (2021), é possível depreender características de um relato lúdico, marcado pela fantasia, que podem ser analisadas como parte de um mesmo processo de subjetivação para fortalecer um sistema elaborado para marginalizar certos grupos. Mas, com a inserção de novos elementos em ambos os casos, em especial, na obra de *Curta em Casa* (2020) - um realizador e uma não atriz da periferia, uma heroína mulher e não branca - é possível enxergar novas formas de apropriação e ressignificação dessa ferramenta criativa.

Portanto, quando pensamos na elaboração de estratégias capazes de nutrir aos poucos essa união, com consistência e avaliação constantes, vivas diante das novas demandas, abertas para se adaptar e se atualizar, sabendo dosar os momentos de necessidade e desejo, estamos desenvolvendo também uma tática de diálogo mais atrativa.

Com base nesses dados, a ideia de fomentar coletivos locais, capazes de entender melhor as demandas de diferentes grupos de um determinado território, apresenta-se como uma importante ferramenta. Entretanto, é preciso investir não somente em ações isoladas e emergenciais. Para enfrentar um sistema consolidado, é preciso construir e fortalecer outro tipo de sistema alternativo, capaz de manifestar-se como uma força de resistência, que permaneça viva após um momento de crise, pronta para lidar com novos desafios, com conhecimentos preservados e passados adiante.

3.2. Criação e fortalecimento de redes

Após entender a importância dos coletivos artísticos e de trabalhos autorais para o desenvolvimento de narrativas e relações mediadas por telas, dentro do recorte de análise de *vozes ativas*, sigo com o questionamento sobre como pensar de forma estratégica em mecanismos para organizar o conhecimento coletivo para além de projetos isolados, que servem como alicerce para a consolidação de um sistema criativo.

A ideia de rede, mencionada anteriormente, principalmente, por Rachel do Valle, da Paradiso, é uma tática de conexão que vai de encontro com a proposta de construir um modo de organização com maior potencial para dar continuidade a iniciativas como *Curta em Casa* (2020) e *Pass the mic: we will tell our stories* (2021).

Se pensarmos nos problemas da comunicação nos quais esta pesquisa se debruça, eles se propagam e se tornam cada vez mais efetivos por conta de uma conexão em rede - redes sociais - utilizada para mobilizar indivíduos de acordo com o interesse de grupos políticos, econômicos e ideológicos, os quais detêm o conhecimento/letramento digital necessário para direcionar o comportamento de pessoas mais fragilizadas e suscetíveis ao discurso de ódio, à polarização e à desinformação, vistos como soluções rápidas para seus problemas e suas frustrações, com o oferecimento de um inimigo/alvo fácil para culpar e perseguir. Essa tática é muito comum em momentos de crise, como descrito por Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling, ao analisarem os desdobramentos da gripe espanhola no Brasil (2020).

Assim, de forma análoga, uma possibilidade estratégica para sistematizar um modo de produção e circulação de narrativas e relações de resistência em longo prazo é o investimento na criação e no fortalecimento de redes com propostas alternativas à resposta rápida, já que são necessárias ações constantes de amadurecimento de iniciativas de ressignificação da experiência e elas precisam de tempo para elaboração, escuta, debates e apropriação pela comunidade, para se solidificarem como mecanismo de oposição aos processos de subjetivação que dificultam o diálogo e a reflexão crítica.

Tendo em vista modelos de sistematização, podemos nos basear em um processo que já foi consolidado no campo da saúde com o SUS (Sistema Único de Saúde). Já estamos habituados com sua existência, por isso, é mais difícil perceber o valor desse benefício público. Relembro o impacto de seu conhecimento por uma plateia nos Estados Unidos, situação relatada pela realizadora do documentário intitulado *Quando falta o ar* (2021) e da série *Unidade básica* (2016), que retratam o cotidiano do serviço de saúde pública no Brasil: “Quando eu passava a série Unidade Básica, as pessoas achavam que era tudo ficção. Você ter um sistema de saúde que tem médicos que vão até a casa das pessoas, que é público, isso vocês inventaram, né?” (Petta, 2023).

Assim, mesmo acreditando na importância do envolvimento da sociedade civil e de organizações na criação de estratégias que fomentam a produção e a circulação de histórias, ampliando essa rede colaborativa, chamo a atenção, com o exemplo do SUS, para o papel do governo, como o único capaz de implementar um novo sistema consistente, duradouro e

acessível, no campo criativo e cultural, ampliando a troca de conhecimento entre diferentes comunidades.

Diante do exposto, com essa questão em mente, fiz um mapeamento de algumas ações de políticas públicas elaboradas nos últimos anos em São Paulo. O Programa de Fomento à Cultura da Periferia de São Paulo[237], sancionado como lei em 2016, é um marco importante para a manutenção de coletivos artísticos na cidade, com os quais é possível o cultivo de tempo e espaço, para pessoas invisibilizadas, em comunidades marginalizadas, poderem se dedicar à produção de narrativas autorais e, consequentemente, inspirar relações questionadoras. O fato de ser uma lei garante a continuidade do investimento. Uma conquista que, por um lado, traz uma vantagem estratégica de São Paulo em relação à Miami, mais dependente de ações de filantropia, as quais podem cessar a qualquer momento.

Entretanto, se pensarmos no caso do *Iris Photo Collective,* fomentado pela *Mellon Foundation*, por exemplo, o coletivo estadunidense tem apoio exclusivo, enquanto os editais paulistanos selecionam diferentes grupos em cada uma de suas edições. Assim, os dois modelos de investimento têm benefícios e fraquezas. Por essa razão, volto a reforçar a importância de parcerias entre diferentes atores (empresas, organizações filantrópicas, órgãos governamentais, sociedade civil…), para ampliar as possibilidades de manutenção e crescimento de iniciativas como as estudadas nesta tese, além de aproveitar o conhecimento de pessoas e organizações de diferentes setores na formação de um sistema com mais ramificações e oportunidades.

Outro edital disponível para grupos paulistanos é o Programa Funarte de Apoio a Ações Continuadas 2023 – Grupos e Coletivos Artísticos[238], promovido pela Fundação Nacional de Artes*,* para todo o território nacional, ou seja, um fomento dividido pelas cidades de todas as regiões do Brasil. No diário oficial publicado em novembro de 2024, com os selecionados da última edição, dos trinta e três grupos que constam na lista, dez deles são da região Sudeste. Não há dados específicos sobre a cidade à qual pertencem[239].

Por fim, há também a Premiação por Trajetória para Grupos e Coletivos, do Fomento Estadual de São Paulo, que faz parte dos editais do Programa de Ação Cultural (ProAC)[240]. Além dessa premiação, os editais do ProAC oferecem outras formas de subvenção para

[237] Mais informações sobre o programa estão disponíveis no *link*: https://capital.sp.gov.br/web/cultura/w/editais/27841.
[238] Mais informações sobre o programa estão disponíveis no *link*: https://www.gov.br/funarte/pt-br/editais-1/2023/programa-funarte-de-apoio-a-acoes-continuadas-2023-2013-grupos-e-coletivos-artisticos.
[239] Mais informações sobre o programa estão disponíveis no *link*: https://www.gov.br/funarte/pt-br/editais-1/2023/programa-funarte-de-apoio-a-acoes-continuadas-2023-2013-grupos-e-coletivos-artisticos/DOUGRUPOS.pdf
[240] Mais informações sobre o programa estão disponíveis no *link*: https://proac.sp.gov.br/edital-fomento-cultsp/.

iniciativas específicas, como Projetos Culturais das Periferias. Assim, existem fomentos para coletivos paulistanos provenientes de territórios marginalizados, oferecidos pelo estado, pela prefeitura e pelo Governo Federal.

Além dos editais mencionados, outro instrumento, ainda mais potente no sentido de consolidar uma estratégia de sistematização, é o uso de equipamentos culturais capazes de congregar, em um espaço, a função de nutrir laços de afeto e comunhão entre pessoas de uma mesma comunidade, educar e treinar artistas locais para produzir narrativas autorais, proporcionar letramento em diferentes áreas, debater, reunir e difundir ideias e questionamentos pertinentes a determinado entorno e, finalmente, circular expressões de fabulação da experiência vivida em diferentes territórios.

Alguns equipamentos culturais com um papel importante na cidade de São Paulo são os CEUs (Centros Educacionais Unificados), já citados neste texto, e, além deles, as Fábricas de Cultura[241], criadas em 2007, como um Programa da Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativa do estado de São Paulo, que englobam 16 unidades, em diferentes regiões do estado de São Paulo, incluindo áreas da periferia da capital, entre elas Diadema, Capão Redondo e Brasilândia. As atividades organizadas nesses espaços incluem exibição de filmes, rodas de leituras, oficinas e apresentações artísticas.

Além dos equipamentos culturais estatais, há outros locais onde as *vozes ativas* também se desenvolvem, caracterizados por um formato híbrido entre o público e o privado, com o gerenciamento de entidades privadas, que prestam serviços de interesse público, como é o caso do Sistema S[242], formado por nove entidades, entre elas SENAI (Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial), SESC (Serviço Social do Comércio), SESI (Serviço Social da Indústria) e SENAC (Serviço Nacional de Aprendizagem do Comércio), do qual eu faço parte como docente no Centro Universitário SENAC.

Como já mencionado, em meu trabalho como docente, tenho a oportunidade de vivenciar a continuidade das reflexões suscitadas nesta tese. Esta semana, por exemplo, tivemos um *pitching* de roteiros desenvolvidos por alunos do terceiro semestre do Curso de Graduação em Audiovisual. Uma das narrativas conta o dilema de um jovem morador da periferia de São Paulo, dividido entre a escolha de um trabalho precarizado ou a vida na criminalidade. Três integrantes do grupo de alunos responsáveis pela criação trabalham como entregadores de bicicleta autônomos e vivem em bairros periféricos.

---

[241] Mais informações sobre as *Fábricas de Cultura* estão no *link*: https://www.fabricasdecultura.org.br/.
[242] Mais informações sobre o *Sistema S* estão disponíveis no *link*: https://www12.senado.leg.br/manualdecomunicacao/estilos/sistema-s.

Eles se empenharam muito na escrita de diálogos autênticos, com o uso de um linguajar próprio desses territórios. Um tratamento comum, usado com frequência no texto, foi “E aí, viado?”. Esta expressão fomentou um debate durante a avaliação da criação sobre o teor preconceituoso presente no discurso. Entre os discentes da classe, há uma pessoa da comunidade LGBTQIAPN+, também moradora da periferia. Perguntamos como foi a experiência de escuta da narrativa apresentada. Ela reagiu de forma favorável ao relato. Disse que onde mora todos falam assim e o diálogo é coerente com aquele entorno. Por isso, não sentiu estranhamento, nem viu a obra como um ataque específico direcionado ao grupo que pertence.

Eu achei interessante o questionamento ter surgido. A expressão é caracterizada pelo preconceito, mas fingir que ela não existe também não propicia a oportunidade do debate. São discussões difíceis e o nosso papel como docentes é provocar a reflexão crítica nos alunos, com o cuidado de não tolher uma manifestação autêntica com a memória de um período, produzida por indivíduos em um processo de ressignificação de experiência e de contato com o entorno deles. Como explicado pelos alunos, o tratamento de “viado” expressa uma forma particular de demonstrar afetividade e intimidade entre os jovens com os quais convivem.

Retomando a ideia de sistematização, assim como o SUS oferece uma estrutura importante na área da saúde no Brasil, almejada por estadunidenses, é possível fazer um paralelo com algumas ferramentas estratégicas já existentes na cidade de São Paulo, no campo da cultura e da criatividade, que podem ser usadas para estruturar um sistema capaz de fomentar, de maneira mais consistente e longeva, coletivos artísticos e trabalhos autorais em territórios marginalizados, com suas narrativas e relações questionadoras, baseadas na troca que essas pessoas estabelecem com o mundo ao redor e entre elas.

Entretanto, ainda há muito trabalho pela frente para que os diferentes elementos táticos sejam melhor aproveitados pelas redes já existentes. Nesse sentido, as disputas políticas, econômicas e ideológicas apresentam-se como o maior obstáculo para uma ação mais efetiva dos diferentes atores unidos na estratégia de viabilização de obras autorais e do fortalecimento de coletivos artísticos. Esse é um problema difícil de ser superado já que, muitas vezes, as narrativas e relações de resistência se opõem justamente a um sistema político, econômico e ideológico fomentado por quem é eleito para governar.

Sobre essa questão, Rachel do Valle complementa:

> E eu acho que o que pega no Brasil de fato é a questão política. Então, você muda um pouco o governo, muda o líder, seja municipal, estadual ou federal. Alí, existe uma descontinuidade, às vezes, quer se reinventar. A roda não pode continuar, algo que o

> meu antecessor é que era meu adversário. Então, isso é muito triste. Eu acho que é, espero, e a gente deseja que isso de fato mude e devagarinho vai. Eu sou uma pessoa sempre muito otimista. Como nós somos uma organização privada, para nós é mais fácil, acho, que pensar um pouco nessa, nessa continuidade e de criar projetos a longo prazo. Então, a gente pensa… o *Projeto Paraíso*, quando nasceu, ele tinha uma visão, a nossa mantenedora pensava: "Bom, vamos entender. Pusemos na rua, vamos reavaliá-lo em três anos, o que a gente pensa, o que a gente vai mudar de rumo, se foi bom, se não foi bom." Então a gente faz essa avaliação anual constante. É uma troca constante, mas o nosso planejamento é sempre a longo prazo. Então, depois de três anos, a gente pensa: "Bom, então, vamos chegar nos nossos cinco anos. Então, a gente vai chegar nos cinco anos ali em 2024, e aí a gente vai pensar, e agora, os nossos próximos cinco anos, o que a gente vai fazer, o que, que outros caminhos ou não que a gente vai manter?" Então, isso é superimportante. Acho que isso fortalece, dá até mesmo uma tranquilidade de você saber que, bom, você pode ter essa continuidade, você pode planejar. Então, a gente, com os nossos parceiros internacionais, muitos, quando nos procuram, falam: "Bom, a gente pode pensar nessa bolsa como uma bolsa de três anos?" Então, sabendo que no ano que vem isso vai se repetir, isso favorece muito a dinâmica de trabalho, né? Mais saudável, eu diria assim. Claro, sempre reavaliando. Eu acho que nunca falar: "isso aqui não tem". Por exemplo, ela tá por três anos, então, deixa, vai indo e, depois, lá na frente, a gente vê. Não, tem uma avaliação constante. A gente pode mudar o rumo se a gente perceber, mas ao mesmo tempo, tem uma tranquilidade de vamos… às vezes, para você avaliar um projeto, você precisa de tempo. Você precisa realizar a primeira edição, a melhoria de uma segunda, depois uma terceira. Então, isso, a gente tem o benefício aqui de poder ter esse benefício de tempo, de perenidade para conseguir fazer isso. E assim, a gente vê organizações, o próprio *Criar*, que eu acho que, se não me engano, está lá com 25 anos, eu acho, 20 anos, então mais de 20 anos. Então, são turmas que vão evoluindo, mas também, isso dá uma tranquilidade de saber, as turmas virão. Então, isso é muito, muito positivo, muito positivo. (Do Valle, 2023)

Retomando os problemas do campo da comunicação estudados por esta pesquisa, entre eles polarização, discursos de ódio e desinformação, que muitas vezes marginalizam certas pautas, segregando-as a determinados grupos políticos, com o auxílio da mídia em geral, destaco a importância desses coletivos artísticos e de suas obras autorais para a construção de um contato mais próximo da comunidade, humanizando as histórias e agregando camadas de complexidade ao debate, que auxiliam na ampliação da percepção do mundo ao redor.

Para ilustrar essa questão, retomo o exemplo de Marco Valencia, do filme *Final Notice* (2021), quando ele fala que a palavra "sindicato" afasta seus vizinhos cubanos de uma conversa para resolver os problemas enfrentados por eles. O termo é associado a uma pauta comunista, forma de governo do país de origem de seus vizinhos, de onde fugiram em busca de uma vida melhor. Para ultrapassar essa barreira, foi preciso a construção de uma narrativa e uma relação autênticas, capazes de trazer outra camada para aquele debate, para além da referência política, para construir uma conexão própria entre aquelas pessoas, usadas para enfrentar desafios comuns e locais, com a colaboração de indivíduos com posicionamentos ideológicos diferentes entre si.

Mas, como o próprio Marco ressalta, não basta apenas fazer filmes, é preciso pensar na mediação dessas narrativas com o público. Assim, é necessário criar uma estratégia em conjunto com a comunidade, de produção e circulação de histórias.

Portanto, a pressão pública deve ser cada vez maior no sentido de desatrelar as pautas de interesse comum a um grupo político. Aos órgãos públicos, cabe a tarefa de escuta, diálogo e trabalho em conjunto com os habitantes dos diferentes territórios onde atua, antes e depois de implementar ações. É também necessária uma avaliação constante do impacto de certos mecanismos de fomento de produção e circulação de arte e cultura, principalmente, nas regiões que abrigam populações marginalizadas, para entender as peculiaridades presentes em metrópoles como Miami e São Paulo, formadas por uma sociedade heterogênea e em constante transformação. Esse canal de comunicação e troca com a comunidade também se materializa através da criação e do fortalecimento de redes que, não são, necessariamente, oficializadas em um mecanismo digital, mas são estabelecidas por um trabalho contínuo e em conjunto.

Presenciei, recentemente, um exemplo desse cuidado no IV Encontro de Ideias Audiovisuais[243], promovido pela 48ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, no qual a Spcine apresentou alguns resultados do Mapeamento do Audiovisual Indígena realizado para contribuir com a formulação e melhoria de políticas públicas afirmativas, voltadas para produção audiovisual realizada por indígenas. O painel conduzido pela cineasta indígena, Olinda Tupinambá, e pela documentarista e fundadora do Instituto Catitu[244], Mari Corrêa, relatou algumas peculiaridades específicas desse grupo de pessoas, as quais demandam a reformulação de editais mais adequados às possibilidades de candidatura. A comunidade de uma aldeia não tem as mesmas condições de outros sujeitos, moradores da região metropolitana de São Paulo. Assim, quando pensamos em prestação de contas, inscrições restritas a empresas, excluindo pessoas físicas, entre outras regras comuns aos editais do setor audiovisual, esses indivíduos acabam sendo marginalizados e não conseguem adentrar o sistema de fomentos, mesmo quando os mesmos destinam uma cota específica para indígenas em suas regras.

As palestrantes relatam como a conversa com os realizadores mapeados moldou novas formas de contato do setor público com eles. A própria escolha do Instituto Catitu, como parceiro da Spcine na realização do mapeamento e a participação de realizadores indígenas, como Olinda, na condução do projeto demonstram uma preocupação com o fortalecimento de

[243] Mais informações sobre o encontro estão disponíveis no *link*: https://48.mostra.org/programacao/catalogoMercado48M.pdf.
[244] Mais informações sobre o instituto estão disponíveis no *link*: http://institutocatitu.org.br/.

uma rede capaz de trocar conhecimentos de forma mais consistente e longeva, a fim de integrar forças entre o setor público, privado e sociedade civil.

Dessa forma, todo novo projeto desenvolvido para fomentar narrativas audiovisuais precisa ter em mente o que já foi feito e o que existe de potência em cada local ou grupo nos quais pretende atuar. Mapear coletivos e iniciativas locais já existentes é o primeiro passo para, em seguida, pensar em conjunto com a comunidade como oferecer oportunidades de fortalecimento dessas histórias invisibilizadas, capazes de ressignificar relações de contato e inspirar questionamentos e reflexões críticas sobre a contemporaneidade. Ao unir forças, cada ator pode trazer um saber próprio e uma atuação específica em diferentes setores, para poder potencializar a sistematização em desenvolvimento.

Ao traçar um paralelo com a organização estadunidense *Oolite Arts*, há similaridades na forma estratégica de pensar, conectada com a ideia de construção de uma rede de contatos, mas, com outro fator a ser destacado, a visão voltada para a inserção dos realizadores selecionados pelo centro em uma indústria cultural já estabelecida. Esse é um processo delicado e que enfrenta desafios já mencionados, como, por exemplo, o fato de algumas obras que retratam sujeitos invisibilizados estarem em exposição em locais onde essas pessoas não têm acesso.

Dennis Scholl descreve como vê o papel do *Oolite Arts* na conexão de diferentes pessoas e organizações para amarrar todas as partes que envolvem a produção e a circulação de obras autorais de artistas locais, de forma contínua e bem-sucedida. Após o período de dois anos de residência no espaço, há a manutenção de um relacionamento, que auxilia esses criadores a serem introduzidos no universo artístico consolidado de Miami, um ambiente ao qual não estavam integrados antes de serem selecionados. Assim, muitos deles passam a ser representados por galerias, conhecidos por críticos e com acesso a eventos onde fazem contato com pessoas importantes do meio artístico.

> Acho que o que o *Oolite Arts* faz por esses artistas, depois de dois anos (de residência), é dar-lhes asas. Queremos que eles elevem suas práticas. Então, o que eles fazem? Começam a se candidatar às *Bolsas Guggenheim*, uma das bolsas de maior prestígio dos Estados Unidos. Começam a entrar em residências realmente importantes, onde podem ir e ter tempo e espaço para elevar suas práticas. Eles começam a entrar em grandes galerias e a expor seus trabalhos. Portanto, acho que é isso que o *Oolite Arts* faz: dá um nível de confiança aos artistas; que são tão bons quanto qualquer um em *Nova York* e *Los Angeles* e que precisam sair e competir com esses artistas, candidatar-se às grandes bolsas, às grandes residências, às grandes exposições em galerias, e eles o fazem, e estão tendo sucesso. Roscoè é um bom exemplo de como você pode passar de tirar algumas fotos para, de repente, ter sua primeira exposição individual, vender muitos trabalhos, ser convidado para fazer coisas em outros lugares. Isso deixa uma comunidade entusiasmada com o que você

> faz. Ele aproveitou de forma muito positiva as oportunidades que lhe foram dadas aqui e nos deu muito em troca, simplesmente por ser ele mesmo (Scholl, 2022) [245].

Essa peculiaridade do contexto estadunidense está conectada a uma perspectiva mais transacional, como explicado por Vanessa Charlot, que se difere do contexto latino, marcado por uma visão mais relacional. Quando destaco as duas visões, refiro-me a, no primeiro caso, uma forma mais objetiva e imediatista de agir, ou seja, encontrar uma galeria para que o artista não precise se preocupar com a venda de suas obras, ou usar críticos e curadores para que as mesmas entrem em um circuito de exibição e tornem-se conhecidas. Já no segundo caso, quando o foco está na construção e manutenção de relações, não há somente objetivos claros e palpáveis como resultado desse investimento, mas uma busca por formas de criar laços de confiança e desejo de troca em longo prazo, como a relação descrita pelo ex-aluno do Instituto Criar*,* quando ele fala sobre a fidelidade presente na colaboração constante em projetos autorais de amigos. Para ele, tanto a visão transacional como a relacional são importantes, já que também está inserido no mercado audiovisual, trabalhando com pós-produção de áudio.

É interessante notar que, por congregar muitas comunidades latinas, além de estadunidenses, os habitantes de Miami também são influenciados pelas duas formas de contato e as narrativas produzidas nesse território igualmente. A união do *Oolite Arts* com o *Community Justice Project* para produzir *Pass the mic: we will tell our stories* (2021) é um exemplo de um esforço mais voltado para inspirar relações, e não transações, com os documentários realizados. Porém, a descontinuidade do projeto despertou em mim um alerta sobre a fragilidade daqueles que resistem em uma estrutura com poucas garantias de perenidade, deixando ainda mais evidente a necessidade de um investimento em redes de colaboração e não em iniciativas isoladas.

Fui testemunha, nos três anos de pesquisa deste projeto, de momentos de muita alegria, troca e reflexão entre comunidades marginalizadas, nutrindo o poder de escuta de suas *vozes ativas*. Nadege Green descreveu sua experiência nesse processo, atuando de forma contínua

---

[245] Tradução livre feita pela autora do trecho: “I think what Oolite Arts does for these artists after their two years is it gives them wings. We want them to kind of elevate their practices. So what do they do? They start applying for Guggenheim Fellowships, you know, one of the most prestigious fellowships in America. They start getting into really important residencies where they can go and have the time and space to elevate their practices. They start getting into big galleries and showing work. So I think that's what Oolite Arts does, is it gives the artists a level of confidence that they're just as good as anybody in New York and L.A. and that they have to go out and compete with those artists, apply for the big the big fellowships, the big residencies, the big gallery shows, and they do, and they're succeeding. Roscoe is a good example of how you can go from taking some pictures to suddenly having your first solo show, selling a lot of work, being invited to do things elsewhere, getting a community excited about what you do. He has taken such a positive advantage of the opportunities he's been given here and he's given so much back to us, though, in return just by being himself”.

para o fomento das histórias de luta por direitos de diferentes agentes comunitários, especializados em saberes adquiridos na necessidade. Na época em que conversamos, a exibição da segunda edição do projeto havia acontecido pouco tempo antes.

> Acabamos de realizar nosso segundo *Pass the mic* há algumas semanas, no *Little Haiti Cultural Center* e foi incrível. A lotação estava esgotada. Desta vez, reunimos quase 200 pessoas para assistir a três curtas-metragens. Um dos curtas-metragens era sobre trabalhadores guatemaltecos e a luta contra o confisco de salários. Como as pessoas não tinham documentos, os telhadistas com quem eles trabalhavam não os pagavam. Por isso, acabaram processando-os e ganharam. Esse foi um dos curtas-metragens. Outro curta acompanha o *Miami Workers Center* na aprovação de uma lei de direitos dos inquilinos. Essa é a primeira vez em todo o estado da Flórida que há uma lei de direitos do inquilino que realmente codifica os direitos dos locatários. E isso aconteceu aqui em Miami este ano. E um dos cineastas acompanhou esse processo em um curta-metragem. O último filme desta versão que acabou de passar foi sobre a gentrificação em Allapattah, que é uma comunidade majoritariamente dominicana. Ele acompanhou a história de Aquino, um alfaiate que tem um negócio em Allapattah há mais de dez anos com sua esposa e sua luta para permanecer em seu bairro como um dever. Esses foram os filmes mais recentes. Este foi o nosso segundo *Pass the Mic*. E este foi o meu segundo. Estamos também lançando nosso terceiro artista em residência desde que estou aqui. Na verdade, estamos realizando um processo de júri para escolher, amanhã, dois artistas, e eles serão incorporados ao trabalho em torno da lei antiprotesto, ao trabalho jurídico e ao trabalho comunitário em torno disso. Mas, eles criaram algo em torno disso (Green, 2022)[246].

O fim de *Pass the mic: we will tell our stories* (2021) também me fez refletir sobre a importância de se investir no fortalecimento de redes de diferentes formas, em múltiplas frentes. Diferente do projeto estadunidense, o *Curta em Casa* (2020) foi munido de alguns elementos importantes para preservação e continuidade dos saberes adquiridos durante o processo de produção e circulação.

Como já mencionado, a iniciativa brasileira teve apenas uma edição, mas a proposta foi fruto de descobertas feitas por uma pesquisa anterior. Os conhecimentos adquiridos com os ex-alunos do instituto foram aplicados no trabalho. Após essa primeira ação, desenvolvida em um momento de crise, outro programa foi criado com mais tempo e com a continuidade da parceria

---

[246] Tradução livre feita pela autora do trecho: “We just did our second Pass the mic a few weeks ago, at the Little Haiti Cultural Center. And it was amazing. It was sold out. We brought in almost 200 people to watch three short films this time around. One of the short films was about Guatemalan workers and fighting wage theft. Because the people are undocumented, the roofers that they worked with would not pay them. And so they ended up suing them and they won. And so that was one of the short films. The other short film follows the Miami Workers Center around passing a tenant bill of rights. This is the first time in Florida, in the entire state, that there is a tenant bill of rights that really codifies the rights of renters. And that happened here in Miami this year. And, one of the filmmakers followed that process for a short film. And the last film for this version that just passed was, gentrification at Allapattah, which is a largely Dominican community. And it followed the story of Aquino, who was a tailor who has had his business in Allapattah for over ten years with his wife and his fight to stay in his neighborhood as a compromise. So those were the most recent films. So this was our second Pass the Mic. And so that was my second one. And we're also launching our third artist in residence since I've been here. We're actually having a jury process to pick, tomorrow, two artists for, and they will be embedded in the work around the Anti-protest law, the legal work and community work around that. But they'll be creating around that”.

com a prefeitura da cidade de São Paulo. Para tanto, foi oferecido mais do que apoio financeiro para a realização de uma obra autoral. A organização apostou em coletivos artísticos e em sua capacidade de empreender. Com a ideia de servir como incubadora, ela aprimorou o papel de mediadora para a articulação dessas *vozes ativas* no mercado de trabalho, com uma visão mais transacional, como descrito por Dennis Scholl, ao falar da atuação do *Oolite Arts*, como ponte para inserção de artistas em um universo artístico consolidado.

Contudo, há uma diferença importante nos dois mercados em questão. O primeiro é baseado no empreendedorismo, o carro-chefe do pensamento neoliberal, o qual deposita a responsabilidade do sucesso no sujeito autônomo, em busca de um lugar ao sol. O segundo aposta em um sistema mais consolidado e seguro, dependente de galerias e curadores. A dependência é sempre um desafio ao pensarmos no desenvolvimento de *vozes ativas* e a sensação de segurança também pode ser subjetiva e temporária.

Por outro lado, o empreendedorismo no Brasil, impulsionado pela falta de trabalho formal, é parte importante da cultura local, principalmente, em comunidades marginalizadas. Portanto, apropriar-se dessa ferramenta e ressignificar sua utilização também é uma forma de resistência.

Rosana Pinheiro-Machado, professora que conheci ao cursar a disciplina Os Protestos no Século XX1: Organização, Táticas e Sentidos, atualmente, tem pesquisado sobre empreendedorismo digital como um fenômeno "que está remodelando drasticamente tanto os setores formais quanto os informais de trabalho" (Pinheiro-Machado *et al*., 2024, p. 4). Ela publicou recentemente um relatório que "apresenta uma visão geral do cenário de trabalho digital no *Instagram*, com o objetivo de conscientizar sobre os impactos sociais, culturais e políticos significativos desse processo, focando principalmente os segmentos mais vulneráveis da população brasileira" (Pinheiro-Machado *et al*., 2024, p. 4).

Assim, o empreendedorismo e o uso de plataformas digitais não podem ser desconsiderados durante o processo de elaboração de estratégias de produção, circulação de narrativas e relações de resistência e questionamento. Um dos objetivos do relatório coordenado por Rosana é justamente fornecer dados e uma nova perspectiva "para a elaboração de políticas públicas abrangentes voltadas para a geração de empregos decentes e uma rede de proteção social mais ampla" (Pinheiro-Machado *et al*., 2024, p. 4-5).

Como já mencionado, o governo é o único capaz de transformar iniciativas inovadoras já existentes em sistemas com a longevidade necessária para dar continuidade ao processo de construção de conhecimento coletivo do micro para o macro. Assim, pesquisas acadêmicas, organizações filantrópicas, agentes comunitários, artistas, empreendedores e a sociedade civil

em geral precisam fazer parte de uma rede capaz de unir forças e contribuir, de alguma maneira, para a consolidação desse sistema elaborado a partir de políticas públicas.

Rachel do Valle fala mais sobre a importância desse pensamento de "apoiar quem já apoia", de potencializar desejos que já existem e se conectar a ações em andamento:

> A gente percebeu, né? Na verdade, eu, profissionalmente, já sou muito da teoria e, na vida mesmo, de que a gente faz as coisas coletivamente, né? Eu acho que sempre sai melhor, sai mais forte, sai mais interessante, já sai atingindo mais gente. E aqui no *Projeto Paradiso* a gente também tem muito essa mentalidade. A gente, o nosso trabalho é fazer com quem já faz e apoiar quem já apoia. Então a gente, tudo que a gente faz é por meio de parcerias. Nós já éramos parceiros da *Spcine* quando a *Spcine* nos procurou. Já conhecemos o trabalho, já vínhamos juntos, então, foi super natural. O *Instituto Criar*, a gente nunca tinha feito uma parceria, mas a gente, quando… já conhecia muito trabalho, admirava… uma organização, enfim, super interessante no que faz e como realiza, então, foi muito natural e a gente, de fato, foram muitos meses trabalhando, construindo, realizando em conjunto, então, fluiu muito bem o trabalho. A gente depois desembocou, porque um outro projeto da pandemia que o *Paradiso* realizou foi o *drive-in*, *Drive-in Paradiso*. Então, a gente teve… Também, a exibição era uma ponta da cadeia que a gente não atua, não faz parte do nosso recorte. Mas, na pandemia, o que as pessoas também queriam era poder, talvez, ver um filme coletivamente, né? Então, os *drive-ins* surgiram de novo e também partiu muito do desejo da nossa mantenedora Olga Rabinovich, que adorava a ideia de um *drive-in* e falou: "bora lá." E aí, a gente também executou. E os curtas, os dez mais premiados do *Curta em casa* foram exibidos no *Drive-in Paradiso* também. Então, mais uma ação em parceria e o *Drive-in* recebeu recursos também da *Spcine*. Enfim, então, foi tudo feito muito. Foi 2020… 2021 foi um ano bastante ativo nessas três organizações, nesses projetos em conjunto. (Do Valle, 2023)

Quando existe um investimento na criação e no fortalecimento de redes, para além de projetos isolados, há também mais possibilidades para a multiplicação de conhecimento, para a troca de experiências e para o compartilhamento de oportunidades, de maneira constante, através de um canal de comunicação que une pessoas com interesses e necessidades em comum. Com isso, o foco também passa a ser a capacitação humana com meios para o desenvolvimento de mais narrativas e criação de relações de colaboração entre si. Rachel do Valle descreve como foi ver esse processo na prática durante o *Curta em Casa* (2020), quando implementou pela primeira vez o programa Paradiso Multiplica:

> Ah, eu acho que o *Curta em casa* foi a primeira vez que a gente fez um *Multiplica*… A gente tem um programa que se chama *Paradiso Multiplica* que é, quando os nossos bolsistas - então todas as pessoas que recebem apoio do *Projeto Paradiso* - como contrapartida, eles doam horas de multiplicação, de formação, de participação em ações com outros profissionais. Então, é uma doação que eles fazem em contrapartida pela doação que eles receberam. E, no *Curta em casa*, foi a primeira multiplicação com júri. Então, a gente teve talentos do *Projeto Paradiso*, dois talentos especificamente, que foi o Igor Gomes e o Ulisses Arthur, um de Minas Gerais e um de Maceió, que assistiram esses curtas e selecionaram. Então, foram os jurados mesmo de qual o curta vencedor - que veio a ser o Dádiva, da Evelyn - qual o curta que ganharia o *Prêmio Paradiso*. O Ulisses e o Igor também participaram da

> formação, então, também deram palestra. Ah, desculpa, esqueci de um terceiro talento, a Carolina Markowitz. Então, é um júri formado por três pessoas: a Carolina Markowitz, o Igor Gomes e o Ulisses Arthur. E foi a primeira vez que a gente fez uma multiplicação como júri. As pessoas doaram as suas horas para ser jurados e selecionarem. E, depois desse *Curta em casa*, a gente já teve várias outras. Então, acho que a gente viu que, no *Curta em casa,* deu certo. Então, isso foi algo que de fato se tornou perene, o *Multiplica* também ter o júri. E, a própria Evelyn, ela passou a integrar a *Rede Paradiso de Talentos*. Então, hoje, ela está no nosso grupo, dessa rede maravilhosa de profissionais super talentosos. A Helen foi selecionada. Ela está em Cuba fazendo a formação regular. Ela inclusive utilizou o prêmio para… Evelyn, a Evelyn, a Evelyn utilizou o recurso pra ir pra Cuba então… E também é alguém que ficou com a gente. Hoje, ela faz também a multiplicação dela, faz a formação, faz parte da rede, está perto da gente. A parceria, óbvio, com a *Spcine* e com o *Criar.* Então, a gente tem muita troca e um divulga muitas iniciativas dos outros. E a própria *Spcine* nos procurou depois de um tempo que eles vão promover e estão promovendo um outro curta, um outro programa de curtas também chamado *Meu Olhar*, que segue muito a linha do que foi o *Curta em casa*, que é pra profissionais… Aí eu não sei tantos detalhes dos recortes, mas também para produção de curtas-metragens. Vão receber um recurso e tal... Então, é muito inspirado no que foi o *Curta em casa*. E aí, nos procuraram e a gente falou: "Bom, não estamos mais na pandemia, não atuamos com curta, mas também, em continuidade do que foi o *Curta em casa*, decidimos apoiar." Então, vamos oferecer um prêmio de R$ 5.000 para o curta mais votado e teremos um talento da *Rede Paradiso* que vai fazer parte dessa seleção. Não vai ser só de talentos dessa vez, como foi no *Curta em Casa*, mais outros profissionais que vão selecionar um curta para receber o *Prêmio Paradiso*. (Do Valle, 2023)

A criação do canal de comunicação é essencial, mas a estratégia contínua de fortalecimento dessa rede acaba sendo mais desafiadora. O Instituto Criar organizou sua Rede de Talentos[247] ao agregar, em seu *site*, o perfil e os currículos de ex-alunos. Contratou também uma profissional para ficar responsável pelo gerenciamento de ações de inserção e educação continuada e retomou o programa Usina Criar[248], com o qual fornece equipamentos para os egressos seguirem produzindo trabalhos autorais depois de formados. Todas essas ações de fortalecimento de sua rede vão de encontro com as descobertas e as recomendações feitas a partir da pesquisa e da escuta, realizadas em 2019, dos jovens egressos.

Nesse sentido, há um contínuo trabalho para entender como mediar conversas e ações nessas redes e para mensurar quais iniciativas devem ser sistematizadas ou não. Para que o trabalho seja efetivo, a escuta e a avaliação constantes são muito importantes, como demonstrado pelas descobertas feitas com as pesquisas realizadas pela organização responsável pelo *Curta em Casa* (2020).

Em suma, ao refletir sobre a necessidade da estruturação de redes de troca de experiências entre diferentes comunidades e grupos para elaborar estratégias de construção de conhecimento coletivo do micro para o macro, chego às seguintes conclusões: para enfrentar

---

[247] Mais informações sobre a Rede de Talentos estão disponíveis no *link*: https://institutocriar.org/rededetalentos/.

[248] Mais informações sobre a Usina Criar estão disponíveis no *link*: https://usina.institutocriar.org/.

um sistema consolidado por processos de subjetivação que marginalizam determinados grupos, é preciso criar outro sistema alternativo, alimentado por narrativas e relações de resistência. Assim, não basta investir apenas em iniciativas isoladas.

Uma das principais ferramentas para a propagação de discursos de ódio, desinformação e polarização é a conexão feita através de redes. Por esse motivo, o mesmo mecanismo estratégico deve ser utilizado para potencializar coletivos artísticos na produção de trabalhos autorais. Ao invés de buscar respostas rápidas e soluções instantâneas para os desafios contemporâneos, a criação e o fortalecimento de redes devem fomentar o diálogo e a reflexão crítica, com o tempo e a convivência necessários para que diferentes grupos criem uma relação de confiança e troca de experiências e, assim, consigam amadurecer ideias a partir do debate contínuo.

A tecnologia, a fabulação, o empreendedorismo, entre outras ferramentas utilizadas para legitimar poderes políticos, econômicos e ideologias vigentes podem ser ressignificadas e apropriadas para subverter as relações e o comportamento, com elementos criativos questionadores, importantes na elaboração de uma estratégia mais atrativa, a qual auxilia na consolidação e longevidade dessas redes.

O principal obstáculo encontrado para dar continuidade a essas trocas de experiências são as disputas políticas. Logo, as pautas de interesse comum devem ser desatreladas da divisão entre grupos opositores. Além disso, os diferentes atores dessa rede precisam unir forças no sentido de apoiar as *vozes ativas* já existentes e lutar por políticas públicas capazes de sistematizar iniciativas inovadoras.

Em suma, a estratégia de criação e o fortalecimento de redes aqui apresentados são caracterizados por quatro pilares: mediação, sistematização, escuta e avaliação.

3.3. Narrativas e relações transculturais

Retomo, neste último segmento da tese, a reflexão sobre como uma emoção muito comentada nos capítulos anteriores - o medo do ‘outro’, daquele que é diferente, discordante ou questionador - provoca uma relação de desconfiança e a dificuldade de diálogo.

Até aqui analisei a importância de trabalhos autorais, em um processo colaborativo - através dos coletivos -, a estratégia de ampliação dessas vozes - através da criação e do fortalecimento de redes - e agora, falarei sobre a questão mais desafiadora, a troca de experiências entre pessoas de culturas distintas - com programas de incentivo ao intercâmbio de artistas e obras.

Desde o princípio, as narrativas e os narradores analisados por esta tese falam sobre as estratégias desenvolvidas e as descobertas alcançadas ao ativar uma voz própria e ao defender uma relação mais autêntica com o mundo ao redor.

Em minha análise, descrevo uma proposta de coexistência dessas histórias, com suas contradições, discordâncias, peculiaridades, seus processos de transformação e memórias do tempo presente. Nesse processo, dialogo com o conceito de cuidado de si, de Foucault (2006), como forma de resistência diante das disputas de poder e discursivas, que moldam o comportamento do sujeito através do *bio-poder* (Foucault, 1988).

Quando Roscoè e Vanessa falam sobre a vivência no exército e a oportunidade de morar em outros lugares, descrevem, em um primeiro momento, o silenciamento e a marginalização, marcados pela consciência da defesa de uma democracia, a qual nem todos usufruem dos mesmos direitos. Há pessoas mais privilegiadas, com mais acesso à informação. “Eu sinto que Miami é um grande ‘Você não sabe porque você não sabe.’ Miami é separada” (Thické III, 2022).

Em contrapartida, também relatam como vão ressignificando essa experiência através de sua arte, com um olhar crítico e questionador sobre a realidade, marcado por uma resistência calcada no afeto, na valorização de quem são e do grupo ao qual pertencem e com a fabulação de narrativas e relações baseadas em outros processos de subjetivação.

Nesse relato, um fator chama a minha atenção: os dois contam que essa mudança de perspectiva se deu a partir do contato com outras culturas.

As trocas transculturais nos ajudam a expandir nossas referências e a olhar as relações sociais de outra maneira, mas, para isso, precisamos de tempo, espaço e abertura para a reelaboração de processos de subjetivação que nos apresentam apenas um jeito de ser e criam barreiras para a coexistência com demais tipos de existência.

Vanessa Charlot discorre um pouco mais sobre a importância de questionar padrões de comportamento e de valoração de pessoas e culturais:

> Bem, acho que, quando pensamos ou utilizamos a palavra país em desenvolvimento, é por conta de um padrão branco europeu. Certo? Então, digamos que você seja do Brasil. Digamos que você vá para, sei lá, a Bahia. E você vê um fazendeiro que pode ter 100 acres. Ele é um fazendeiro, embora não viva em uma cidade grande. Ele pode ter vacas, pode ter cabras. Então, ele é realmente pobre? Por isso, acho que, se você usar um padrão europeu branco para outros países, como seu padrão, você perderá a beleza todas as vezes. Da mesma forma que, se você usar um padrão de beleza europeu branco, você sempre perderá a beleza. Então, se você usar, digamos, não sei, cabelos loiros, olhos azuis, o que for, e for a uma tribo remota na África onde os corpos são adornados, onde as mulheres usam colares de conchas de búzios e a cabeça delas é careca… São mulheres altas e majestosas. Se você usar esse padrão para elas, essas mulheres nunca serão atraentes, de modo que você terá que mudar sua dinâmica

> e seu paradigma para ver a beleza em seus próprios padrões. Porque talvez as conchas de búzios signifiquem que ela é uma mulher muito majestosa. Ela pode ser a líder local. Ela pode ser todas essas coisas que simplesmente não sabemos. Certo? E é por isso que esta questão me incomoda. E quando viajo para lugares diferentes e penso sobre isso, a maneira pela qual eles vivenciam a pobreza, penso na pobreza por meio de padrões. Será que é o meu padrão americano? Porque fui educada aqui? Pois é. Então, tenho uma lente específica ou sou capaz de usar o que eles consideram riqueza para entender suas realidades? Por exemplo, parte da minha família veio de um lugar muito rural nas montanhas do Haiti, onde meus avós possuíam muitas terras. Mas eles não são educados de acordo com os padrões americanos. Isso é pobreza. Certo? Eles nunca frequentaram a escola. Mas, pelos padrões do Haiti, eles estão muito bem. Portanto, apenas repense isso, porque acho que quando você define pobreza sem entender o contexto, isso é desumanizador. Sim. A diferença. É insano. Quero dizer, há partes do país ou do mundo em que as pessoas nunca tiveram ar condicionado, nunca dirigiram um carro. Certo? O seguro de saúde não existe (Charlot, 2022) [249].

Inicialmente, o contato com outra cultura pode causar estranhamento. Porém, Vanessa descreve como a consciência sobre os padrões de beleza e riqueza de seu país de origem servem como o primeiro passo para a reelaboração da maneira de ver outras formas de existência.

A globalização, enraizada em metrópoles como São Paulo e Miami, carrega consigo os desdobramentos de conflitos e disputas, os quais ocasionam a chegada de pessoas em busca de melhores condições de vida. Os constantes deslocamentos podem inspirar relações de medo e desconfiança, mas também criam a oportunidade de experienciarmos formas de afeto inesperadas, com laços de convivência cercados de novas referências de comportamento e intercâmbio cultural. Entretanto, quando um momento de crise surge, os desafios de coexistência já existentes se intensificam e as comunidades marginalizadas, muitas vezes, ocupam uma posição de maior vulnerabilidade.

---

[249] Tradução livre feita pela autora do trecho: “Well, I think that when you're thinking about or when you utilize the word developing country, it is through a European white standard. Right? So let's say you're from Brazil. Let's say you go to, I don't know, Bahia. Right? And you see a farmer that may own 100 acres. He is a farmer though he doesn't live in the big city. He may have cows, he may have goats. He may. But do you have that thing? So is he really poor? Right? And so I think that if you. Use a white European standard for countries of color as your standard, you will miss the beauty every single time. Just like if you use a white European standard of beauty, you will miss it every single time, right? So if you use like let's say, I don't know, blond hair, blue eyes, whatever, and you go to a remote tribe in Africa where their bodies are adorned, they have these cowrie shell necklaces. Their head is bald. These are tall, regal women. If you use that standard to them, these women will never be attractive, so that you have to change your dynamics and your paradigm to see the beauty in their own standards. Because maybe the cowrie of shells means that she's a very regal woman. She may be the matron. Like she may be all these things that we just don't know. And so that's. Why that bothers me. And when I travel to different places and I think about. The manner in which they experience poverty, I think about poverty through standards. Is it my American standard? Because I've been I've been educated here. Right? So, do I have a particular lens or am I able to use what they deem to be wealth to understand their realities? So, for example, part of my family comes from a very rural place in the mountains of Haiti, right where my grandparents owned a lot of land. But they're not they've never been educated by American standards. That's poverty. Right? They have never been to school, but by Haiti standards, they're very well. So, just rethink that, because I think that when you just attribute poverty without understanding context, it's dehumanizing. Yeah. The difference is insane. I mean, there are parts of the country or there are parts of this world where people have never had AC, they've never driven a car. Right? Like health insurance is not a thing”.

Nesse contexto, a incerteza abre espaço para a criação de novas possibilidades, anteriormente invisibilizadas por um sistema em andamento, no qual cada pessoa tem um papel. Quando a pandemia começou, Sherina deixou de ser a esteticista para ser a especialista da comunidade. Alicia voltou a ser a contadora de histórias que havia dado lugar para a educadora e mãe solo. Fernando fez seu primeiro filme de herói. Anuby viveu a experiência da prostituição e da carreira como assessora política. Houve a abertura de uma oportunidade para a experimentação e a reinvenção.

O relato de todas essas novas formas de contato com o mundo ao redor ajuda a compor a memória do momento histórico, como descreve Vanessa Charlot:

> Acho que a arte se torna artefato depois de um tempo. Por exemplo, pense nas civilizações antigas. As pessoas que criaram o trabalho não estão mais lá, mas nós estudamos o que elas criaram. Assim, como artistas, ou especificamente para mim, comecei a pensar em quais artefatos eu terei criado se tudo isso acabar e a próxima geração e a próxima civilização vierem. Que comentário social estou fazendo? Sobre o que quero que as pessoas pensem? E como meu trabalho, mesmo que seja uma forma pequena e concentrada, pode reconstruir e reimaginar para a próxima iteração de uma civilização em que viveremos? (Charlot, 2022) [250].

A realizadora discorre acima sobre uma interação transcultural entre passado, presente e futuro, questionando-se sobre que tipo de conversa quer instigar em quem vem depois. Enquanto eu analiso como as narrativas e relações ressignificam a realidade ao redor, ela fala sobre uma troca com a próxima civilização, com a qual sua arte pode reconstruir e reimaginar o futuro. Se, por um lado, eu olho para o aqui e o agora com as lentes do ontem, Vanessa deixa artefatos para interagir com o amanhã.

Já Mychelle Bentley ressalta a importância do uso de histórias como ferramentas para debater questões que afetam o coletivo e, por essa razão, fala sobre a necessidade de se manter os relatos vivos e atualizados através de conversas, usando a memória de vivências para transmitir conhecimento para pessoas que não foram testemunhas de momentos históricos como a pandemia.

> É uma ferramenta. Ela pode iniciar a conversa de fato. Eu posso iniciá-la. Espero que ela não fique desatualizada e continue sendo relevante. Sabe, isso é o mais importante. Quero dizer, com a forma como a pandemia foi. Quero dizer, pense no Holocausto, certo? Como um conceito. Se não fosse pelos sobreviventes, que se reúnem

[250] Tradução livre feita pela autora do trecho: “Because I think that art becomes artifacts after a time. Like, think about ancient civilizations, right? The people that created the work are no longer there, but we study what they created. And so as artists or specifically for me, I began to think about what artifacts will I create if this all goes into nothing and the next generation and next civilization comes along, what social commentary am I saying? What do I want people to think about? And how can my work, even if it's a small, dense shape, how we reconstruct and reimagine the next iteration of a civilization that we will live in”.

> constantemente, todos os anos, e falam para a comunidade sobre o porquê de ter sido uma atrocidade tão grande, a maioria das pessoas não saberia. E meu maior medo é que nossas gerações mais jovens não entendam totalmente as implicações e a gravidade de coisas como essas, como elas acontecerem. Portanto, a pandemia, certo, poderia facilmente ser esse tipo de situação, em que andamos de um lado para o outro sobre o que é certo, o que é errado, como enfrentamos essa pandemia. E ferramentas como essas só são úteis se continuarmos a reproduzi-las e a atualizá-las e se continuarmos, sabe, a manter essa conversa viva (Bentley, 2022) [251].

As interações entre diferentes culturas ajudam a identificar interesses e necessidades em comum, ampliando nosso repertório de saberes e de possibilidades de coexistência.

Quando essas narrativas e relações têm como objetivo instigar a reflexão crítica e o questionamento, com uma perspectiva alternativa a um sistema consolidado e com estratégias de resistência diante das forças de poder já estabelecidas, sua existência se torna mais frágil. Consequentemente, é preciso haver a constante preocupação com a sustentabilidade desse trabalho, pela manutenção de condições para a continuidade da produção e circulação de projetos como os estudados nesta tese e na expansão de seu alcance através de iniciativas transculturais para o exercício contínuo de um pensamento global sobre o tempo em que vivemos em um constante fabular da realidade, para que essa conversa se mantenha viva.

Com base em todos os dados coletados e descritos até aqui, comecei a pensar na importância da troca de experiências entre diferentes territórios, começando com os dois locais onde foram realizadas as obras audiovisuais estudadas nesta pesquisa.

Na primeira iniciativa de aplicação da investigação, desenvolvi um projeto com o Instituto Criar, com a mentoria do professor Sanjeev Chatterjee, da Universidade de Miami, que indicou um fomento da UNESCO como possibilidade de viabilização do trabalho, o *International Fund for Cultural Diversity (IFCD)*[252].

O fundo tem como objetivo auxiliar ações que:

- desenvolvam e implementem políticas culturais que remodelam setores inteiros, para a criação de amplos benefícios sociais e econômicos;

---

[251] Tradução livre feita pela autora do trecho: “It is a tool. It can start the actual conversation. I can start it. I the hope is, is that it won't be outdated and it'll still be relevant. You know, that's the most important thing. I mean, with the way the pandemic was. I mean, think of the Holocaust, right? Like as a concept. You know, if it wasn't for the survivors constantly on a yearly basis, coming together and speaking into the community, why it was such a huge atrocity, the most that most people will not. And my biggest fear is that our younger generations don't fully understand the implications and the severity of those kind of things happening. So the pandemic, right, it could easily be that kind of situation, like where we go back and forth on like what's right, what's wrong, how do we, you know, confront this pandemic. And tools like these are only useful if we keep replaying them and if we keep updating them and if we keep, you know, keeping that conversation alive.”

[252] Mais informações sobre o fomento estão disponíveis no *link*: https://www.unesco.org/creativity/en/ifcd/what-ifcd?hub=11.

- desenvolvam as habilidades de empreendedores culturais e criem novos modelos de negócios do setor cultural;

- criem novas oportunidades de renda para mulheres, jovens, povos indígenas e outros grupos marginalizados;

- identifiquem novos mercados para que criativos compartilhem diversas expressões culturais e para que mais pessoas tenham acesso a elas e

- permitam que mais indivíduos moldem a narrativa de suas sociedades, promovendo a inclusão social e fomentando a paz.

Tivemos a grata notícia de que o projeto desenvolvido por nós foi selecionado pela Unesco para ser fomentado pelo fundo em questão. O início das atividades está previsto para 2025. Irei coordenar o trabalho que inclui uma etapa formativa voltada para a capacitação de ex-alunas do Instituto Criar em narrativas de impacto positivo, com o auxílio da troca de experiências com organizações dos Estados Unidos, que atuam em ações comunitárias de interesse das jovens realizadoras. Para isso, será feito o mapeamento dos temas mais importantes para essas egressas, levando em consideração os desafios dos locais onde vivem. Por fim, será destinada uma verba para a realização de três obras criadas por elas e para a circulação das mesmas internacionalmente. A *Disney*, como parceira do Instituto Criar, também apoia a iniciativa.

Esse é um exemplo de contribuição para o fortalecimento de um sistema em formação, com o intuito de seguir fomentando a produção e a circulação de narrativas e relações de *vozes ativas*, somando forças a um programa ao qual o *Instituto Criar* deu o nome de *Vozes Diversas*[253] e que tem como preocupação constante o fortalecimento da *Rede de Talentos* e a expansão das expressões dos profissionais formados pelo instituto. Ao ter contato com o trabalho em andamento, quis somar o meu conhecimento como pesquisadora, docente e realizadora audiovisual, para "apoiar quem já apoia", como dito por Rachel do Valle.

Durante o painel Quem são os Novos Contadores de Histórias? da *Disney* e do Instituto Criar no Fórum Spcine, as palestrantes das duas organizações explicaram como começou a parceria entre elas. A *Disney* viu objetivos em comum com a *ONG* brasileira, ligados ao fomento da diversidade, ação colocada em prática pela empresa estadunidense através de seu programa *Diversity, Equity and Inclusion*.[254]

---

[253] Mais informações sobre o programa estão disponíveis no link: https://www.meioemensagem.com.br/comunicacao/vozes-diversas-instituto-criar

[254] Mais informações sobre o programa estão disponíveis no *link*: https://inclusion.twdc.com/.

Assim, o investimento no intercâmbio entre diferentes territórios e na construção de relações transculturais tem papel crucial para a preservação e a disseminação de conhecimentos. Nesse sentido, ressalto a importância da minha experiência como *visiting scholar* em Miami, fomentada pela bolsa da CAPES de doutorado-sanduíche, para a elaboração da iniciativa descrita anteriormente. Minha vontade de aplicar os conhecimentos adquiridos com a pesquisa nasce da preocupação em fortalecer a rede criada pelo Instituto Criar, através de diferentes formas, em frentes múltiplas de ação, que agregam atores de diversas áreas no processo. Esse movimento também é alimentado pelo alerta criado após testemunhar o fim do projeto *Pass the mic: we will tell our stories* (2021).

Outra proposta de fomento alinhada com esse pensamento tem sido conduzida pela Spcine e vale ser citada. Como parte de ações voltadas para o desenvolvimento de sua Rede Afirmativa, a empresa da prefeitura de São Paulo tem subvencionado viagens de intercâmbio internacional de realizadores brasileiros, como a excursão de uma delegação de sete profissionais da Rede Afirmativa para participarem do festival *Hollywood Brazilian Film Festival (HBRFEST)*, em *Los Angeles*, entre os dias 06 e 11 de novembro de 2023[255].

Durante a pandemia, a colaboração entre países de diferentes partes do mundo, para desenvolver uma vacina contra o coronavírus, demonstrou que é possível criar outras formas de relação na sociedade contemporânea, com o uso de conhecimento coletivo para enfrentar os desafios globais. Nesse contexto, os contadores de histórias, com suas fabulações para o futuro, têm um papel fundamental na preservação e difusão da memória do tempo presente.

Em suma, a globalização, muito questionada por esta pesquisa, como uma ferramenta de articulação predatória de grupos que detêm o poder, também pode ser apropriada e ressignificada a partir de ações que visam o bem comum, além da criação e do fortalecimento de laços comunitários em territórios marcados pela diversidade cultural, como no caso de metrópoles como Miami e São Paulo.

[255] Mais informações sobre a viagem estão disponíveis no link: https://spcine.com.br/spcine-leva-delegacao-da-rede-afirmativa-para-o-hollywood-brazilian-film-festival

REFERÊNCIAS

ACOSTA, G. **Ayer me mataron.** 2016. Disponível em: https://verne.elpais.com/verne/2016/03/02/articulo/1456911848_192026.html. Acesso em: 13 jan. 2025.

ALLCOTT, H.; GENTZKOW, M. Social media and fake news in the 2016 election. **Journal of Economic Perspectives**, v. 31, n. 2, p. 211-236, 2017. Disponível em: http://web.stanford.edu/~gentzkow/research/fakenews.pdf. Acesso em: 26 dez. 2023.

AUGUSTINE, R.; XAVIER, S. A Critical Study on Netflix Docudrama 'the Social Dilemma'. **International Virtual Conference on "Media, Culture and Society"**. 22-24 January, 2021. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/350239199 International_journal_of_research_culture_society_international_virtual_conference_on_media_culture_and_society_a_critical_study_on_netflix_docudrama-_'the_social_dilemma'. Acesso em: 26 dez. 2023.

AVAAZ. **O Brasil está sofrendo uma infodemia de Covid-19.** Disponível em: https://avaazimages.avaaz.org/brasil_infodemia_coronavirus.pdf. 2020. Acesso em: 25 fev. 2021.

BARCELOS, T. do N. de *et al*. Análise de fake news veiculadas durante a pandemia de COVID-19 no Brasil. **Rev Panam Salud Publica**; 45, maio 2021. Disponível em: https://doi.org/10.26633/RPSP.2021.65. Acesso em: 25 dez. 2024.

BARROS, L. M. de. Comunicação sem anestesia. **Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 40, n. 1, 2017. DOI: 10.1590/rbcc.v40i1.2642. Disponível em: https://revistas.intercom.org.br/index.php/revistaintercom/article/view/2642. Acesso em: 2 maio. 2025.

BARROS, L. M. Reconhecimento, estesia e alteridade para romper os discursos de ódio. **Produção de Sentido na Cultura Midiática**. Laan Mendes de Barros, José Carlos Marques, Ana Silvia Médola (Orgs). Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020.

BENTES, I. Deslocamentos subjetivos e reservas de mundo. **Ensaios no real**. O documentário brasileiro hoje. Org.: Cezar Migliorin. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, p. 45-64, 2010.

BERNARDET, J. **Cineastas e imagens do povo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BOAL, A. **A estética do oprimido.** Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BORGES, J. 'Uma mulher negra feliz é um ato revolucionário'. **Carta Capital**. 2015. Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/sociedade/uma-mulher-negra-feliz-e-um-ato-revolucionario-9107/. Acesso em: 25 dez. 2024.

BOURRIAUD, N. **Estética relacional.** Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BUTLER, J. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Trad.: Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, J. **Discurso de ódio**: uma política do performativo. Trad.: Roberta Fabbri Viscardi. São Paulo, Editora Unesp, 2021.

CASTELLS, M. **Redes de indignação e esperança.** Movimentos sociais na era da internet. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CASTELLS, M. **Rupture**: the crisis of liberal democracy. Medford: Polity Press, 2019.

CHAGAS, V.; MODESTO, M.; MAGALHÃES, D. O Brasil vai virar Venezuela: medo, memes e enquadramentos emocionais no whatsapp pró-Bolsonaro. **Esferas**, n. 14, p. 1-17, 2019. Disponível em: https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/10374. Acesso em: 25 dez. 2024.

CIZEK, K.; URICCHIO, W. **Collective Wisdom**: co-creating media for equity and justice. Cambridge: The MIT Press, 2022.

COLLINS, P. H.; BILGE, S. **Interseccionalidade.** São Paulo: Editora Boitempo, 2021.

LINS, C. **O cinema de Eduardo Coutinho**: cinema, televisão e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

CORRIGAN, T. **The essay film**: From Montaigne, after Marker. New York: Oxford University Press, 2011.

COUTO, M. Protestos de Junho de 2013 marcam mudança nas redes sociais com aumento da polarização e nova articulação da direita. **O Globo**. 2023. Disponível em: https://oglobo.globo.com/politica/noticia/2023/06/protestos-de-junho-de-2013-marcam-mudanca-nas-redes-sociais-com-aumento-da-polarizacao-e-nova-articulacao-da-direita.ghtml. Acesso em: 25 dez. 2024.

CRUZ JUNIOR, G. Pós-verdade: a nova guerra contra os fatos em tempos de fake news. **ETD Educ Temat Digit.** v. 21, n. 1, p. 278-84, 2019. doi: 10.20396/etd.v21i1.8652833.

DAVIS, A. As mulheres negras na construção de uma nova utopia. **Geledés.** 2011. Disponível em: https://www.geledes.org.br/as-mulheres-negras-na-construcao-de-uma-nova-utopia-angela-davis/. Acesso em: 25 dez. 2024.

DAVIS, A. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Editora Boitempo, 2016.

DAVIS, A. Angela Davis on the power of protest: ‘we can’t do anything without optimism’. **The Guardian**. 2022. Disponível em: https://www.theguardian.com/us-news/2022/mar/05/angela-davis-on-the-power-of-protest-we-cant-do-anything-without-optimism. Acesso em: 25 dez. 2024.

DARDOT, P.; LAVAL, C. **A nova razão do mundo:** ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Editora Boitempo, 2016.

DEGENSZAJN, A. Por um modelo de filantropia para o Brasil. **Nexo**. 2015. Disponível em: https://www.nexojornal.com.br/por-um-modelo-de-filantropia-para-o-brasil. Acesso em: 24 dez. 2024.

DE JESUS, C. **Quarto de despejo - Diário de uma favelada.** Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1960.

DFNDR LAB. **Relatório da segurança digital no Brasil:** segundo trimestre - 2018. Disponível em: https://www.psafe.com/dfndr-lab/wp-content/uploads/2018/08/dfndr-lab-Relat%C3%B3rio-daSeguran%C3%A7a-Digital-no-Brasil-2%C2%BA-trimestre-de-2018.pdf. Acesso em: 06 jan. de 2025.

DOUBROVSKY, S. O último eu. **Ensaios sobre a autoficção.** Org.: Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, p. 111-126, 2014.

D'UGO, R.; LAMEGO, M.; LUCCHESE. A. Peça 1 | 3. **Pandemídia:** vírus, contaminações e confinamentos. Org.: Almir Almas *et al*. ECA-USP, 2020. p. 204-211. Disponível em: http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/582. Acesso em: 01 jan. 2022.

FALOPPA, F. *et al.* (2023). **Study on preventing and combating hate speech in times of crisis.** Disponível em: https://rm.coe.int/-study-on-preventing-and-combating-hate-speech-in-times-of-crisis/1680ad393b. Acesso em: 05 jan. 2025.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade.** A vontade de saber. v. 1. Ed. 13ª, Trad.: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, M. **Ética, sexualidade, política.** 2ª. edição. Org.: Manoel Barros da Motta. Trad.: Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, M. **O sujeito e o poder.** Hubert Dreyfus e Paul Rabinow. Michel Foucault. Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Ed. 2ª. Tradução de Vera Portocarrero e Gilda Gomes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido.** São Paulo: Paz e terra. 1974.

GALHARDI, C. P. *et al*. Fato ou fake? Uma análise da desinformação frente à pandemia da COVID19 no Brasil. **Ciênc. Saúde Colet**. v. 25, (Suppl. 2), p. 4201-4210, 2020, doi: 10.1590/1413-812320202510.2.28922020.

GAUTHIER, G. **O documentário:** Um outro cinema. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papirus, 2011.

GLOBO. **Relatório 2022 Jornada ESG:** Fazer diferença é todo dia. 2022. Disponível em: https://somos.globo.com/esg/pt/2022/home/. Acesso em: 25 fev. 2024.

HAN, S.; RIDDELL, J. R. e PIQUERO, A. R. Anti-Asian American Hate Crimes Spike During the Early Stages of the COVID-19 Pandemic. **Journal of Interpersonal Violence**, p.

3513–3533. 2023. Disponível em: https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC9168424/. Acesso em: 26 dez. 2023.

HARAWAY, D. A cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century. **Socialist Review**. n. 80, p. 65-108, 1985.

HOOKS, B. **Ensinando comunidade:** uma pedagogia da esperança. Trad.: Kenia Cardoso. São Paulo: Elefante, 2021.

HOWE, J. Crowdsourcing: Why the power of the crowd is driving the future of business. **E-book Kindle**, New York: Three Rivers Press, 2009.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, H.; PETERS-LAZARO, G.; SHRESTHOVA, S. **Popular culture and civic imagination.** Case studies of creative social change. New York: New York University Press, 2020.

KELLNER, D. **Film, Politics, and Ideology:** reflections on hollywood film in the age of reagan. the velvet light trap; Madison, Wis. v. 27, n. 9, (Spring 1991). Disponível em: https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/filmpoliticsideology.pdf. Acesso em: 13 jan. 2025.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico:** de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEVY, P. **Collective Intelligence:** Mankind's Emerging World in Cyberspace. New York: Basic Books, 1999.

LUCCHESE, A. C. **Artemídia "Por que viajo sozinha?"**: o documentarte expandido como processos e procedimentos artísticos da estética relacional. 2020. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/items/9ec47514-22da-4b44-a4e4-0d4c69e49087. Acesso em: 18 fev. 2025.

MARKER, C. **Letter to Theresa by Chris Marker** – Behind the Veils of Sans Soleil. Disponível em: https://pdfcoffee.com/letter-to-theresa-by-chris-marker-behind-the-veils-of-sans-soleil-notes-from-the-era-of-imperfect-memory-3-pdf-free.html. Acesso em: 26 jul. 2024.

NAÇÕES UNIDAS. **Mundo registrou cerca de 281 milhões de migrantes internacionais no ano passado.** 2021. Disponível em: https://news.un.org/pt/story/2021/12/1772272. Acesso em: 25 dez. 2024.

NWEZE, E. N. A**.** Writing Me, Raising Me, Beating the Drums Louder: Fictional Autobiography as a Feminist Tool for Expression in African and Diaspora Women's Writing. **Writing the Self**. Essays on Autobiography and Autofiction. Sweden: Elanders, 2015.

ODIN, R. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação:** Revista de Cultura Audiovisual, v. 39, n. 37, p. 10-30. 2012. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71238. Acesso em: 25 dez. 2024.

PACTO GLOBAL. **Pacto Global e STILINGUE apresentam:** A evolução do ESG no Brasil. 2021. Disponível em: https://www.pactoglobal.org.br/esg/. Acesso em: 25 fev. 2024.

PETERS-LAZARO, G.; SHRESTHOVA, S. **Practicing futures:** a civic imagination action handbook. New York: Peter Lang, 2020.

PINHEIRO-MACHADO, R. *et al*. Mídias sociais como plataforma de trabalho digital: avaliando os impactos sociais, culturais e políticos da migração do mercado de trabalho para o Instagram. **Digital Economy and Extreme Politics**, n. 1, 2024. Disponível em: https://labdeep.com/wp-content/uploads/2024/12/Deeplab_Social-Media-as-Digital-Labour-Platform_PT_sem-links_13-12.pdf. Acesso em: 14 jan. 2025.

PIXLEY, T. Reframing the homescape: documenting domesticity during photography's COVID turn. **Visual Studies**. v. 36, n. 2, p. 106-115, 2021. Disponível em: https://doi.org/10.1080/1472586X.2021.1915704. Acesso em: 26 dez. 2023.

QUIGLEY, J. **Help honor the 20th anniversary of 9/11 by volunteering.** MEETUP. 2021. Disponível em: https://www.meetup.com/blog/help-honor-the-20th-anniversary-of-9-11-by-volunteering/. Acesso em: 25 dez. 2024.

RÁDIO NOVELO. **Episódio 18:** narradores não-confiáveis. 2023. Disponível em: https://radionovelo.com.br/originais/apresenta/narradores-nao-confiaveis/. Acesso em: 26 dez., 2023.

RÔMANY, Í. **Na pandemia, criminosos usam falsas ofertas e benefícios para aplicar golpes.** Rio de Janeiro: Lupa, 2020. Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2020/07/21/coronaverificado-golpes-pandemia/. Acesso: 06 jan. 2025.

ROTHMAN, W. **The "I" of the camera.** Essays in Film Criticism, History, and Aesthetics. 2ª ed. New York: Cambridge University Press, 2004.

SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. **A bailarina da morte:** a gripe espanhola no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SHAMBU, G. People's platforms: three streaming projects. **Film Quarterly**. 2021. Disponível em: https://filmquarterly.org/2021/08/05/peoples-platforms-three-streaming-projects/. Acesso em: 25 fev. 2024.

SHARMA, H. *et al*. Restorative Power of Empathetic Communication for Participatory Governance and Community Well-Being. **International Journal of Communication**. v. 17, p. 7115-7138, 2023. Disponível em: https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/20122. Acesso em: 26 dez. 2023.

SWIRE-THOMPSON, B.; LAZER, D. Public health and online misinformation: challenges and recommendations. **Annu. Rev. Public Health**. n. 41, p. 433-51, 2020. doi: 10.1146/annurev-publhealth-040119-094127.

THICKÉ III, R. B. **1402 Pork N Bean Blue.** Miami: The studio, 2022.

TUCKER, I. **Interview.** Sherry Turkle: 'The pandemic has shown us that people need relationships'. The Guardian. 2021. Disponível em: https://www.theguardian.com/science/2021/mar/21/sherry-turkle-the-pandemic-has-shown-us-that-people-need-relationships. Acesso em: 26 jul. 2024.

TURKLE, S. **Reclaiming conversation:** the power of talk in a digital age. Cambridge: Penguin press, 2015.

TURKLE, S. **The pandemic made us strangers to ourselves.** will we have learned anything when it's over? Time. 2021. Disponível em: https://time.com/5946966/sherry-turkle-pandemic-lessons/. Acesso em: 13 fev. 2024.

YANG, E. Tracking Ida. Unlocking Black Resistance and Civic Imagination through Alternative Reality Gameplay. **Popular culture and civic imagination**. Case studies of creative social change. JENKINS, Henry; PETERS-LAZARO, Gabriel e SHRESTHOVA, Sangita (ed.). New York: New York University Press, 2020.

Entrevistas/ depoimentos coletados:

ALVES, MICHELI. Entrevista concedida a Anna Carl Lucchese. São Paulo, 2 de mai. de 2023.

BENTLEY, MYCHELLE. Entrevista concedida a Anna Carl Lucchese. Miami, 6 de out. de 2022.

BOBADILHA, LUCIANA. Entrevista concedida a Anna Carl Lucchese. São Paulo, 26 de mai. 2022.

CHARLOT, VANESSA. Entrevista concedida a Anna Carl Lucchese. Miami, 14 dez. 2022.

CROMWELL, ROSE MARIE. Entrevista concedida a Anna Carl Lucchese. Miami, 3 de fev. de 2023.

DE OLIVEIRA, FERNANDO. Entrevista concedida a Anna Carl Lucchese. São Paulo, 27 de abr. de 2023.

DO VALLE, RACHEL. Entrevista concedida a Anna Carl Lucchese. São Paulo, 19 de set. de 2023.

EDWARDS, ALICIA. Entrevista concedida a Anna Carl Lucchese. Miami, 22 de jan. de 2023.

GREEN, NADEGE. Entrevista concedida a Anna Carl Lucchese. Miami, 20 dez. 2022.

HABASHI, ALI. E-mail enviado para Anna Carl Lucchese. Miami, 29 de jan. de 2023.

JONES, SHERINA. Entrevista concedida a Anna Carl Lucchese. Miami, 22 de jan. de 2023.

JUSTO, EVILANE. Entrevista concedida a Anna Carl Lucchese. São Paulo, 2 de mai. de 2023.

MESSIAS, ANUBY. Entrevista concedida a Anna Carl Lucchese. São Paulo, 17 de jul. de 2023.

PETTA, HELENA E ANA. Entrevista concedida a Anna Carl Lucchese. São Paulo, 26 de out. de 2023.

ROMERO, LAURA. Entrevista concedida a Anna Carl Lucchese. São Paulo, 27 de abr. de 2023.

SCHOLL, DENNIS. Entrevista concedida a Anna Carl Lucchese. Miami, 15 de dez. de 2022.

SOLORZANO, MARIA TERESA TORRES (Marite). Entrevista concedida a Anna Carl Lucchese. São Paulo, 12 de jul. de 2023.

THICKÉ III, ROSCOÈ B. Entrevista concedida a Anna Carl Lucchese. Miami, 6 de set. de 2022.

VALENCIA, MARCO. Entrevista concedida a Anna Carl Lucchese. Miami, 6 de out. de 2022.

Projetos audiovisuais e curtas-metragens analisados:

CURTA EM CASA. Direção: Anuby Messias *et al.* Brasil: Instituto Criar de Tv, Cinema e Novas Mídias, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3L-ye33dybY&list=PLnsUw8GK5dnsxiT3Dp3qAJDySH-O9XVSh. Acesso em: 21 dez. 2023.

A FALTA QUE FAZ. Direção: Laura Romero. Brasil: Instituto Criar de Tv, Cinema e Novas Mídias, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tx11U3OkaE0&list=PLnsUw8GK5dnsxiT3Dp3qAJDySH-O9XVSh&index=98. Acesso em: 21 dez. 2023.

CANTINHO. Direção: Maria Teresa Torres Solorzano (Marite). Brasil: Instituto Criar de Tv, Cinema e Novas Mídias, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8Ww6kG7LMZU&list=PLnsUw8GK5dnsxiT3Dp3qAJDySH-O9XVSh&index=25. Acesso em: 21 dez. 2023.

CONTE-ME MAIS. Direção: Evilane Justo e Micheli Alves. Brasil: Instituto Criar de Tv, Cinema e Novas Mídias, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1_5Qinh4ci0&list=PLnsUw8GK5dnsxiT3Dp3qAJDySH-O9XVSh&index=14. Acesso em: 21 dez. 2023.

ENTRE LENÇÓIS. Direção: Anuby Messias. Brasil: Instituto Criar de Tv, Cinema e Novas Mídias, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=U6DJKbdc3KI&list=PLnsUw8GK5dnsxiT3Dp3qAJDySH-O9XVSh&index=139. Acesso em: 21 dez. 2023.

RAYA. Direção: Fernando de Oliveira. Brasil: Instituto Criar de Tv, Cinema e Novas Mídias, 2020. Disponível em:

https://youtube.com/watch?v=a20GV9HBsR0&list=PLnsUw8GK5dnsxiT3Dp3qAJDySH-O9XVSh&index=18. Acesso em: 21 dez. 2023.

PASS THE MIC: WE WILL TELL OUR STORIES. Direção: Alicia Edwards; Anton Forbes; Vanessa Charlot. EUA: Oolite Arts, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLy9NT_vKjuuLIJdLb69kMT7DSrSHfQYGo Acesso em: 04 jan. 2022.

BEYOND THE BARS. Direção: Fxrbes (Anton Forbes). EUA: Oolite Arts, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ClwHMS5nD5o&list=PLy9NT_vKjuuLIJdLb69kMT7DSrSHfQYGo&index=1. Acesso em: 04 jan. 2022.

FINAL NOTICE. Direção: Vanessa Charlot. EUA: Oolite Arts, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BNoxrpO46oo&list=PLy9NT_vKjuuLIJdLb69kMT7DSrSHfQYGo&index=2. Acesso em: 04 jan. 2022.

THE VILLAGE (FREE)DGE. Direção: Alicia Edwards. EUA: Oolite Arts, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=horudwSigec&list=PLy9NT_vKjuuLIJdLb69kMT7DSrSHfQYGo&index=3. Acesso em: 04 jan. 2022.

Filmes e Vídeos:

40 M^2. Direção: Tatiana Lohmann. Roteiro: Jéssica Queiroz, Samya Carvalho. Produção: Luciana Bobadilha e Vitor A. Abud. Brasil: Globoplay, 2020. Disponível em: https://globoplay.globo.com/40m/t/2fVbYDHjqH/. Acesso em: 04 jan. 2022.

AINDA ESTOU AQUI. Direção: Walter Salles. Produtores: Walter Salles, Maria Carlota Fernandes Bruno, Rodrigo Teixeira, Martine de Clermont-Tonnerre. Brasil: Sony Pictures, 2024.

A MÁQUINA. Direção: Anna Carl Lucchese. Brasil: TV Gazeta, 2012-2015. Disponível em: https://www.youtube.com/user/AMaquinaTVGazeta. Acesso em: 13 jan. 2025.

ARRASANDO LIBERTY SQUARE. Direção: Katja Esson. Produção: Katja Esson, Ann Bennet, Corinna Sager, Ronald Baez. EUA: Black Public Media, Doc Society, Chicken and Egg Pictures, 2023.

ARTE NA RUA. Direção: Anna Carl Lucchese. Brasil: TV Gazeta, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TDhQx8U24fs. Acesso em: 13 jan. 2025.

CHRISTMAS IN A DAY. Direção: Kevin Macdonald. EUA: Scott Free Productions and Ridley Scott Associates, 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Od1WIDxl44Y. Acesso em: 19 jan. 2025.

DILEMA DAS REDES. Direção: Jeff Orlowski. Produtores: Hallee Adelman e Ivy Herman. EUA: Netflix, 2020. Disponível em: https://www.netflix.com/br/title/81254224. Acesso em: 01 fev. 2024.

DIVERTIDAMENTE 2. Direção: Kelsey Mann. Produtor: Mark Nielsen. EUA: Disney, 2024.

ENDANGERED. Direção: Heidi Ewing e Rachel Grady. Produtores: Nancy Abraham, Ronan Farrow e Lisa Heller. EUA: Conde Nast Entertainment, Glass Cannon, Loki Films, Wired Studios, 2022.

GATOS EMPOLEIRADOS. Direção: Chris Marker. Produtor: Laurence Braunberger. França: Les Films du Jeudi, 2004.

HUMAN FLOW. Direção: Ai Wei Wei. Produção: Ai Weiwei, Chin-chin Yap, Heino Deckert. Alemanha: NFP Marketing & Distribution, 2017.

IDENTIDADE COTIDIANA. Direção: Anna Lucchese. Produção: Sergio Kieling. Brasil: Mamute Filmes e Indigo, 2015. Disponível em: https://vimeo.com/144740500. Senha: identidade1115. Acesso em: 15 jan. 2025.

INDIA IN A DAY. Direção: Richie Mehta. Produção executiva: Ridley Scott and Anurag Kashyap. Índia, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EMytLoFjeTA. Acesso em: 20 jan. 2025.

INSPIRADORES. Direção: Anna Carl Lucchese. Brasil: TV Gazeta, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VwCtNcIxf-s. Acesso em: 13 jan. 2025.

IC PARA CRIANÇAS. Brasil: Itaú Cultural, 2020. Disponível em:https://www.youtube.com/watch?v=jQVzdpi_oNc&list=PLaV4cVMp_odwYEyvBXRT6_qu3w8BJdiEw. Acesso em: 06 jan. 2025.

LIFE IN A DAY. Direção: Kevin Macdonald. Produtores: Ridley Scott e Tony Scott. EUA: YouTube, Scott Free Productions e LG Corporation, 2011.

LIFE IN A DAY 2020. Direção: Kevin Macdonald. Produtores: Jack Arbuthnott e Tim Partridge. EUA: RSA Films e Flying Object, 2021.

PASSINHO: O RITMO DOS SONHOS. Direção: Jéssica Queiroz e Marton Olympio. Brasil: Disney, 2024.

PEÇA 1 | 3. Realização: Anna Carl Lucchese, Marcos Lamego e Roberto D'Ugo. Brasil: YouTube, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cXwwqW0Alxc. Acesso em: 21 set. 2020.

PEÇA 2 | 3. Realização: Anna Carl Lucchese, Marcos Lamego e Roberto D'Ugo. Brasil: YouTube, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=12s0BboOkX4. Acesso em: 21 set. 2020.

PRIVACIDADE HACKEADA. Direção: Jehane Noujaim, Karim Amer. Produção: Jehane Noujaim, Karim Amer, Pedro Kos, Judy Korin, Geralyn Dreyfous. EUA: Netflix, 2019. Disponível em: https://www.netflix.com/title/80117542. Acesso em 21 dez. 2023.

PROJETO 1 DIA. Direção: Anna Carl Lucchese. Brasil: TV Gazeta, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=44cKGvtWZVo. Acesso em: 14 jan. 2025.

SANS SOLEIL. Direção: Chris Marker. França: Filmes Argos, 1983.

SHU. Direção: Cinthya Franco. Produção: Sarah Topf. EUA: Universidade de Miami, 2020.

UNIDADE BÁSICA. Criação: Helena Petta, Newton Cannito, Ana Petta. Direção: Carlos Cortez e Caroline Fioratti. Produtores: Caio Gullane, Debora Ivanov, Fabiano Gullane. Brasil: Globoplay, 2016.

VIRAMUNDO. Direção: Geraldo Sarno. Produção: Thomaz Farkas. Brasil: Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda, 1965.

APÊNDICES

APÊNDICE A - FAZENDO O TEMPO

Fazendo o tempo

Como argila

Entre os dias

Sem a presença do amanhã

Cada minuto é um convite

E agora?

Observo pintas

Como estrelas

Traço desenhos imaginários

O universo do corpo

E além

Um dois três pontos

Fazendo o tempo

Como argila

Entre as horas

Sem o drama do ontem

Cada respiro é um convite

E agora?

Observo a sensação da pele

Quando toca

Como um instrumento

O mundo

Tem ritmo

Tem dor

Tem frio

Tem curiosidade

E além

Esse espaço para a descoberta

Fazendo o tempo

Como argila

E agora?

E além?

APÊNDICE B - EU, BRASILEIRA

Quem é você que não sou eu?

Se eu mesma

por vezes

me estranho

me desconfio

me desacredito

me perturbo.

Que dirá você, que não sou eu.

Entendo-me brasileira

Entendo você brasileiro

Isso não há dúvidas.

Mas a desconfiança é ainda maior

A certeza revoltante de nossas escolhas como brasileiros Filhos da mesma empregada

meio índia

meio negra

meio mãe solteira

meio imigrante alemã

meio imigrante italiana

meio imigrante japonesa

meio imigrante nordestina

meio órfã

meio violenta

meio amarga

meio racista

meio inconformada

meio abandonada

meio dona de casa

meio pai de família

meio empresária

Quem é você que dá poder para o ódio e deixa que ele administre seu caos?

Nosso caos.

Nosso ódio.

Seu corpo.

Minha incompreensão.

Sabemos quem somos.

Brasileiros.

Eu e você.

No mesmo ódio.

No mesmo caos.

De lados opostos.

Presos neste ventre feito de metades.

Se

ao menos

sem a pressa da rotina

eu parasse

ao invés de passar por você

com um pedaço de pão

ou bolo.

Coisas que nem eu imaginava capaz de fazer

parar.

E desse gesto,

viesse uma palavra

uma bobagem qualquer.

Um poema,

uma foto,

uma forma de afeto,

espontânea,

sem finalidade,

ou melhor,

sem fim.

Apenas o começo,

reverberando em mim,

em você.

No meio do ódio,

No meio do caos.

Um gesto de afeto,

Inconsequente.

Eu e você, brasileiros.

ANEXO

ANEXO A - E-MAIL DO SENHOR ALI HABASHI

29 de jan., de 2023, 20:31

Hi Ana,

I hope the following information could help your PhD dissertation:

During the pandemic, I was able to find creative ways to expand the limits of my teaching by embracing these restrictions as opportunities for innovation and a search for ways to keep my students substantively engaged in the educational process, both in terms of conceptual as well as technical aspects of film production. Implementing online and cross-institution innovative responses to the limitations imposed by the pandemic helped most of my students achieve new unexplored heights during a very difficult time. My experience was that major world events could in fact serve as very effective triggers to help students in production courses reflect on why they are making films.

During the first Covid-19 quarantine semester in Spring 2020, when University of Miami was fully operating online and our students had no access to film production equipment, I had a dialogue with my students and shared with them how most people are unaware of the fact that some of the most revered professionals, all the way to the highest level of filmmakers such as Steven Soderbergh, are actually using mobile devices to tackle cinematic projects. The key to moving forward seemed to be, not the equipment, but engaging the students in the process of reflecting on the impact that Covid-19 had on their personal lives in connection with others, i.e. a golden opportunity to develop a global sense of empathy as a starting point for filmmaking. This view resulted in a remarkable response from my production students. Nearly 50 shorts films were produced in my three production classes in one semester, using only cinematic Apps on their mobile devices, which led me to promptly initiate the first COVID-19 Rapid Response Short Film Festival 1. Since the majority of our students were studying remotely, having returned to their homes, a collection of highly intriguing films was made in China, France, Spain, and various locations in the United States 2.

Additionally, building upon the best practices of leading international pedagogical approaches such as COIL (Collaborative Online International Learning) and GNL (Globally networked learning), during the last couple of years, I actively explored innovative and sustainable virtual

mobility opportunities to strategically partner with educational institutions in other countries including Mexico, Chile, Argentina, Ecuador, and China. These virtual learning environments and international team-work opportunities allowed my students at the School of Communication- mostly unable to travel- to communicate and collaborate with their international peers, resulting in significant exposure to different perspectives, values, backgrounds, societal norms, ways of living, and diverse levels of political freedoms that ultimately contributing to furthering their cross-cultural competencies. The central goal of my work in this space has been to embrace the highly scalable, accessible, and cost-effective possibilities of digital communication technologies to facilitate innovative and substantive student-to-student interactions among two or more universities located in different regions of the world. Successful examples of such pedagogies could be seen through two projects that were initiated by me in collaboration with Fudan University in China. During the Fall 2020 semester, I had a few of my students who had already returned home to China. At that time, China had rather loosened its quarantine restrictions and people had relatively more freedom to move around their cities. My students in Miami and I came up with a plan to co-write the script, audition actors and scout locations in China, all through ZOOM. Under my supervision, the students on both continents spent hundreds of hours working to develop the script. With the shoot taking place in China, the script had to be translated into Mandarin and adapted to be sensitive to the Chinese culture. The two students in China who were in the roles of director of photography and field producer, worked with our writing team in Miami to translate the script and accurately reflect on the ways that script would sound and look authentic in a different culture. These conversations among the students on both continents about cultural contrasts also extended in exchanges about props, costumes, color pallets and locations. At that point I contacted a Chinese filmmaker, a friend, and a professor at Fudan University in Shanghai. We joined our classes online in COIL (Collaborative Online International Learning) format 3 to bring the work and thought processes of two prominent filmmakers on both sides, King Hu and Terrence Malick, to our respective students. Following these joint classes that facilitated access to professional film production equipment at the Fudan University, our students worked together with students at the Fudan University on a Film titled SHU 4. My students in China and I came up with a way of connecting a wireless transmitter from a professional camera to a mobile device to ZOOM. Therefore, our students in Miami could view in real time whatever the professional production camera in China was pointing at. When the Miami student team saw the camera in Shanghai in a live stream, they got enormously excited despite the twelve-hour time difference between the two countries. This innovative framework allowed for a

student team in Miami (including the Director and Art Director) to work with a student producer and cinematographer in Shanghai in real time. This small but inventive project received major international attention as an example of a cutting-edge online collaboration during the pandemic and in fact, one of the world's leading video conferencing companies ZOOM, featured it on their platform 5. Notably, the project was also highlighted on the site of Sundance Film Festival 2021.

Following the significant success of SHU 6, during the Spring semester 2021, with the courses still taking place online, I decided to mobilize my advanced film production class to tackle a much larger co-production between the University of Miami and Fudan University in Shanghai. This time the collaboration took the form of a feature-length narrative film focusing on the theme of social inclusion, co-written and co-produced equally in Miami and Shanghai, titled CORRESPONDENCE 7. Due to the scale of this project, I personally felt obligated to directly contribute by raising funds and acting as the Executive Producer and also the Editor, which seemed necessary in order to overcome various challenges of a production of this magnitude. After two major online fundraising campaigns, many auditions and significant production coordination in both countries, this hour-long film was produced and premiered in Miami in April 2022.

All Best,

A-