

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes – Campus São Paulo

SABRE GARCIA FIORENTINO

**EXPERIÊNCIA DE CINEMA:
Produção, partilha e “O baile das flores”**

São Paulo
2023

SABRE GARCIA FIORENTINO

**EXPERIÊNCIA DE CINEMA:
Produção, partilha e “O baile das flores”**

Trabalho de conclusão de curso, apresentado como requisito parcial para a obtenção dos títulos de Bacharel e Licenciado em Artes Visuais, pelo Curso de Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - Unesp"

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Renata Pedrosa Romeiro

Co-orientador: Prof. Dr. Gustavo de Moura Valença Motta

São Paulo

2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

F518e Fiorentino, Sabre Garcia (Sabrina Garcia Fiorentino), 2000-
Experiência de cinema : produção, partilha e "O baile das flores" / Sabre
Garcia Fiorentino. -- São Paulo, 2024.
81 f. : il.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Renata Pedrosa Romeiro.

Coorientador: Prof. Dr. Gustavo de Moura Valença Motta.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado e Licenciatura em Artes
Visuais) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto
de Artes.

1. Cinema. 2. Cinema - Audiência. 3. Cinema - Aspectos sociais. 4.
Cinema - Narrativas pessoais. I. Pedrosa, Renata (Renata Pedrosa Romeiro),
1967-. II. Motta, Gustavo (Gustavo de Moura Valença Motta). III. Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 791.43

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

SABRE GARCIA FIORENTINO

**EXPERIÊNCIA DE CINEMA:
Produção, partilha e “O baile das flores”**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado como requisito parcial para obtenção dos títulos de Bacharel e Licenciado em Artes Visuais, pelo Curso de Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - Unesp

Aprovado em: 04/12/2023

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Renata Pedrosa Romeiro
UNESP - Instituto de Artes “Júlio de Mesquita Filho”
Orientadora

Prof.^o Dr.^o Gustavo de Moura Valença Motta
UNESP - Instituto de Artes “Júlio de Mesquita Filho”
Co-orientador

Prof.^a Dr.^a Rita Luciana Berti Bredariolli
UNESP - Instituto de Artes “Júlio de Mesquita Filho”

Simony Silva Campello
USP – Universidade de São Paulo

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus amigos e à todos que proporcionaram momentos de boas risadas ao longo deste processo.

Agradeço ao meu orientador, Gustavo Motta por todas as contribuições que foram fundamentais para conclusão desta pesquisa. Agradeço à Renata Pedrosa pela orientação inicial desta pesquisa e por ter transformado o Cineclube Cine Piscine em um projeto de extensão do IA-UNESP.

Agradeço aos meus amigos e integrantes do Cineclube Cine Piscine, Flávia Brioschi, Gustavo Santana e Pauli Carvalho por transformarem meu último ano da graduação. Agradeço à Prof.^a Rita Bredariolli e à Simony Campello, por aceitarem participar da minha banca e por todas as conversas e trocas.

Agradeço aos meus queridos, Lucas Crespo, Nicole Mendes, Pedro Modenesi e Uli Sánchez por todo apoio e carinho durante esse processo. Por fim, minha profunda gratidão à minha mãe.

“Não percebem o paralelismo entre os destino dos homens e das imagens?”

Adolfo Bioy Casares

RESUMO

Este é um trabalho sobre a linguagem cinematográfica e seu potencial de interferência nas determinações sociais hegemônicas. Identifico, entre suas imagens estáticas – entre um fotograma e outro –, frestas e propostas imaginativas que compõem espaços de possibilidade ao colocar o espectador como parte estruturante da dinâmica cinematográfica. A fim de ilustrar a potencialidade pedagógica do encontro entre cinema e espectador, apresento minha trajetória no cinema como pessoa dissidente de gênero, expondo minha produção como artista e organizador de um cineclube universitário.

Palavra-chave: cinema; dissidência; autorrepresentação.

RESUMEN

Este es un trabajo sobre el lenguaje cinematográfico y su poder para transformar las determinaciones sociales. Identifico, entre sus imágenes estáticas – entre un fotograma y outro –, vacíos y propuestas imaginativas que configuran espacios de posibilidad al ubicar al espectador como parte estructurante de la dinámica cinematográfica. Con el fin de ilustrar el potencial pedagógico del encuentro entre cine y espectador, presento mi trayectoria en el cine como persona disidente de género, exponiendo mi producción como artista y organizadora de un cineclub universitario.

Palavra-chave: cine; disidencia; autorrepresentación.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	7
2. CINEMA E INVENÇÃO.....	9
2.1 A Invenção de Morel.....	9
2.2 Imagem Borbulhante.....	10
2.3 Espaço de Possibilidade.....	13
3. CINEMA E GÊNERO.....	16
3.1 Taxonomia Utópica.....	16
3.2 Autobiografia do Espaço de Possibilidade: Primeiras Imagens.....	18
3.3 Autobiografia do Espaço de Possibilidade: Imagens Presentes.....	21
4. PARTE Lic: CINEMA E PARTILHA.....	30
4.1 Imagem Vagalume.....	30
4.2 Cinema e Potencial Pedagógico.....	31
4.3 Clubinho Cineminha.....	33
4.4 Cine Piscine.....	36
4.5 Sessões.....	44
4.5.1 Mostra Coletiva: Piscine Animado.....	45
4.5.2 <i>Blue</i> de Derek Jarman.....	48
4.5.3 <i>A Casa de Cera</i>	49
4.6 Projetos Futuros.....	51
5. PARTE Bac: CINEMA E PRODUÇÃO.....	52
5.1 Processo Pandêmico.....	52
5.2 <i>O Baile das Flores</i> (2023).....	62
5.3 Roteiro/Baile.....	65
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74

1. INTRODUÇÃO

Este é um trabalho sobre cinema e seu potencial de transformação, potencial ligado à inserção do espectador como parte estruturante da dinâmica fílmica. No decorrer do trabalho foram desenvolvidas reflexões sobre o papel da linguagem cinematográfica na construção e desconstrução das determinações hegemônicas na sociedade ocidentalizada, bem como sobre a importância da experiência da partilha da experiência cinematográfica. O trabalho adota metodologicamente a forma da história de vida – assim, as questões são levantadas por meio do meu relato pessoal como espectador e pessoa dissidente de gênero.

O texto foi desenvolvido como um Trabalho de Conclusão de Curso tanto de Bacharelado quanto de Licenciatura no curso de Artes Visuais. Por isso, o corpo do trabalho foi dividido estruturalmente em duas frentes: Bacharelado e Licenciatura. Os primeiros dois capítulos, “Cinema e Invenção” e “Cinema e Gênero”, contemplam tanto o Bacharelado quanto a Licenciatura. Já o capítulo 3Lic (de Licenciatura) foi nomeado de “Cinema e Partilha” e o capítulo 3Bac (do Bacharelado) de “Cinema e Produção”.

O primeiro capítulo do trabalho parte do reconhecimento convencional da imagem fotográfica como meio objetivo de representação da realidade, com base na premissa de que os dispositivos fotográficos são automáticos, e que, portanto, tendem a excluir do processo fotográfico a subjetividade da mediação humana. O problema é construído a partir da perspectiva de teóricos como André Bazin (2018 [1985]) e Vilém Flusser (2002 [1983]) e da cineasta Maya Deren (2012 [1960]). Levando em conta o problema apresentado, são elaboradas reflexões sobre a relação entre a automação dos aparelhos técnicos de imagem e sua mediação subjetiva.

A seguir, com base no ensaio do cineasta Stan Brakhage (1983 [1963]) “Metáforas da Visão”, o trabalho apresenta um contraponto crítico relacionado ao intervalo vazio entre cada fotograma estático do cinema – fotogramas e intervalos que, quando reunidos, constroem a ilusão de movimento do cinema. Observa-se, a partir daí, que esse intervalo vazio corresponde não a uma falha em representar integral e objetivamente a realidade, mas, ao contrário, o ponto central de suas

maiores possibilidades. Nesse sentido, este vazio se torna um espaço de possibilidades ao inserir o espectador como um participante ativo na estruturação do movimento – e é como “espaço de possibilidade” que esse intervalo será apresentado no restante deste trabalho

O segundo capítulo trabalha a relação entre cinema e representação de gênero a partir dos autores Paul B. Preciado (2017) e Teresa de Laurentis (1994). Nesse contexto, exponho, por meio de minha vivência como espectador e pessoa dissidente de gênero, as possíveis construções de outras formas do gênero, tendo como disparador o cinema e seus espaços de possibilidade. O relato está dividido em duas partes distintas: a primeira concentra-se em filmes da minha infância e pré-adolescência, enquanto a segunda aborda filmes que conheci recentemente através da internet e dos cineclubes que participo.

Reconhecendo a significativa contribuição dos cineclubes em minha formação em cinema, busca-se explorar o potencial pedagógico desses espaços, destacando sua relevância na partilha coletiva das produções cinematográficas e na promoção de uma compreensão mais profunda do cinema – uma linguagem em si eminentemente pedagógica, como ressalta Rosalia Duarte (2002). Dessa maneira, no capítulo 3Lic, referente à Licenciatura, apresento minha trajetória como participante e organizador de cineclubes; em particular o Clubinho Cineminha, um cineclubes remoto desenvolvido durante a pandemia, e o Cine Piscine, um cineclubes presencial atualmente realizado no IA UNESP.

No capítulo 3Bac, apresento minha produção como artista, resultado de todas essas experiências que formaram meu percurso: desde meu lugar como espectador durante a infância até minha jornada como pessoa dissidente em busca de filmes que fizessem sentido para mim. Além disso, destaco meu desenvolvimento atual como cineasta, bem como minha participação como organizador e participante de cineclubes.

Por fim, todas essas experiências convergem e são materializadas no projeto do curta-metragem “O Baile das Flores”, em desenvolvimento.

2. CINEMA E INVENÇÃO

2.1 A Invenção de Morel

No livro *A Invenção de Morel*, 1940, o escritor argentino Adolfo Bioy Casares apresenta ao leitor a história de um prisioneiro fugido que se esconde em uma ilha aparentemente deserta. Conforme os dias passam, o fugitivo descobre a presença de um grupo de pessoas e assiste cautelosamente ao que parecem ser seus dias de férias. Após dias comportando-se como espectador, é envolvido por aquelas pessoas e por tudo o que viu e ouviu. Ansioso por algum tipo de contato, ele tenta alguma interação, mas percebe rapidamente que sua presença não é notada – de alguma forma aquelas pessoas não o enxergavam.

Logo o mistério é revelado e o fugitivo descobre que aquilo que ele acreditava ser um grupo de pessoas é, na verdade, a projeção de uma máquina misteriosa, inventada por Morel, um dos integrantes do suposto grupo. O dispositivo tem a capacidade de reproduzir o instante gravado de forma surpreendentemente real e ao mesmo tempo precário: contamina o perímetro capturado com uma espécie de radiação, mortal para os seres vivos. Ou seja, as imagens que o fugitivo testemunha são de um passado inalcançável, projeções fantasmagóricas, submissas ao funcionamento de uma máquina.

Os estranhos eternizados imagneticamente pela invenção, embaralhados material, perceptiva e sensorialmente ao mundo do fugitivo, estão simultaneamente separados e conectados ao mundo por uma condição que é própria da imagem produzida pelo dispositivo idealizado por Morel.

Eis uma imagem exemplar para refletir sobre o vínculo essencial e contraditório existente entre o cinema e o mundo que conhecemos. É esse, exatamente, o problema que quero tratar neste capítulo: a relação entre a automação do cinema e a mediação subjetiva dos aparelhos técnicos de imagem.

2.2 Imagem Borbulhante

Começo esta reflexão a partir do que identifico como uma das bases materiais da linguagem cinematográfica: a fotografia. De forma objetiva, a imagem fotográfica é produto do processo de captura e impressão da luz. A própria luz refletida pelos objetos materializam seus contornos por meio do dispositivo fotográfico. Dado o funcionamento majoritariamente automático desse dispositivo, visto que a captura da imagem se dá no pressionar de um botão, podemos considerar, ao menos inicialmente, o caráter autonomizado da imagem fotográfica.

Essa condição fica mais evidente quando a fotografia é comparada a outros meios de representação imagética, como o desenho ou a pintura, por exemplo. De acordo com Maya Deren (2012 [1960]), as linguagens tradicionais mencionadas são tomadas à imagem e semelhança de um conceito mental, em que o significado deve se manifestar de acordo com as vontades do artista, enquanto a fotografia apresenta um circuito fechado, que exclui o artista de parte do processo.

Nesse sentido, a imagem fotográfica se distingue dessas outras imagens, produzidas manualmente, ao ter sua significação e interpretação essencialmente conectadas ao seu potencial de semelhança e identificação com o mundo. Segundo André Bazin (2018 [1985]), tanto a fotografia quanto o cinema foram descobertas que libertaram a pintura da obsessão pela semelhança, ao possibilitar um nível de similitude visual que nenhuma outra linguagem havia sido capaz de realizar. Assim, a fotografia seria capaz de satisfazer uma demanda psicológica por “realismo”, através da reprodução mecânica da realidade:

A gênese automática subverteu radicalmente a psicologia da imagem. A objetividade da fotografia lhe confere um poder de credibilidade ausente em qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções de nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. (BAZIN, 2018 [1985], p. 32)

É estabelecida, de acordo com essa configuração, a crença de que a exclusão da subjetividade e da parcialidade humana no processo fotográfico garantem à fotografia absoluta fidelidade na representação do mundo. Segundo Flusser (2002 [1983]), essa crença é justamente a problemática das imagens técnicas, já que a aparente impressão automática dos significados sobre a superfície da imagem dificultam seu deciframento e confundem o observador, que acredita na fidelidade do instante aprisionado na imagem fotográfica como espelho do mundo.

Flusser (2002 [1983]), buscando definições para o aparelho fotográfico, constata que estar programado é o que caracteriza esse aparelho, de forma que, os significados da imagem já estão inscritos previamente na imagem por aqueles que o produziram. Além disso, o autor entende que os aparelhos fotográficos não podem ser completamente decifrados e compreendidos por aquele que realiza sua mediação, ou seja, por aquele que dispara o clique. Assim, reconhece nessa característica um jogo de dominação entre aparelho e mediador.

Sobre essa relação entre o fotógrafo e o aparelho fotográfico, afirma Flusser:

Um sistema assim tão complexo é jamais penetrado, e pode chamar-se caixa preta. Não fosse o aparelho fotográfico caixa preta, de nada serviria ao jogo do fotógrafo: seria jogo infantil monótono. A pretidão da caixa é seu desafio, porque, embora o fotógrafo se perca em sua barriga preta, consegue, curiosamente, dominá-la. (FLUSSER, 2002 [1983], p.14)

No livro *Desconfiar das Imagens*, 2013, por exemplo, o cineasta e video-artista alemão Harun Farocki traça paralelos entre as imagens e o contexto de guerra. Farocki (2013, p. 143) visualiza a extensão de todo um universo imagético criado a partir da produção de dispositivos fotográficos para fins militares.

As “subjetivas fantasmas”, como nomeadas pelo autor, são registros capturados por câmeras acopladas a mísseis. Essas imagens tornam visível uma realidade que não podia ser vista até então, mas que foi possível de ser visualizada a partir da tecnologia desenvolvida para a guerra. De forma sucinta, a tecnologia da guerra produz câmeras especialistas em registrar a própria guerra.

Desta forma, as imagens fotográficas são resultantes de dispositivos e processos sujeitos à especificidade de sua produção. A realidade por elas representadas são realidades específicas, que tendem a operar a favor do discurso do seu produtor. Compreender, então, a realidade não como uma verdade a ser alcançada mas como discurso em construção é parte central para uma reflexão que tome as imagens fotográficas não mais como espelhos do mundo, mas como sua extensão.

Para esclarecer mais detalhadamente essa questão, considero que seja um exercício interessante nos voltarmos ao processo fotográfico em si. Iniciemos essa observação a partir da captura da imagem: uma fotografia é materializada a partir de um dispositivo que permite o direcionamento e a fixação da luz; temos na base da construção desse dispositivo a câmera escura, um aparelho óptico que pode se resumir formalmente a um objeto oco com um orifício, o diafragma, que organiza os raios de luz numa imagem. A projeção organizada dentro da câmera é fixada materialmente em uma superfície fotossensível e forma o que vem a se tornar o negativo fotográfico.

Durante essa etapa do processo fotográfico, o caráter autônomo da fotografia se configura como uma possibilidade – essa autonomia é relativa, é claro, em vista dos diversos formatos e tamanhos de câmeras, lentes, filtros, aberturas, tempo de exposição e configurações à disposição daquele que configura o aparelho, que inevitavelmente transformam o resultado.

A etapa da revelação é essencial para que a imagem capturada e enclausurada dentro da câmera seja vista e reconhecida. A revelação é um processo que pode ser realizado de diversas formas. O procedimento escolhido depende do resultado desejado – de toda forma, por mais monitorado que seja o processo, é difícil ter pleno controle sobre o aspecto final da imagem. Embora essa etapa seja mais palpável nos dispositivos analógicos, um caminho parecido pode ser identificado também nos dispositivos digitais. Nesses aparelhos o automatismo desenvolvido, sistematizado e programado anteriormente durante sua produção esconde os caminhos percorridos de modificação da imagem.

Acrescento, por fim, uma última etapa. A revelação da imagem fotográfica no decorrer do tempo: esse processo se dá em contato com o observador, à medida

que a relação entre imagem e observador garante à fotografia novos significados. Desta maneira a imagem está sempre aberta à transformação, é um processo infinito, no qual a imagem pode ser apropriada e ressignificada em qualquer período da história.

Ou seja, a imagem “original”, aquela carimbada pela luz na superfície fotossensível, não pode ser materializada sem antes ser contaminada e transformada por uma série de questões técnicas, estéticas, subjetivas, sociais e históricas. A imagem fotográfica borbulha interminavelmente, é um corpo mutante aberto à invenção.

2.3 Espaço de Possibilidade

O cinema é então produto de um mecanismo que executa uma sequência de capturas fotográficas. Imagens independentes – sendo elas, cada uma, imagens borbulhantes abertas à invenção – que, quando projetadas em conjunto, podem satisfazer de forma muito eficaz o que é entendido como movimento, devido ao fenômeno fisiológico conhecido como persistência retiniana.

O dispositivo cinematográfico reproduz, tradicionalmente, sucessivos vinte e quatro fotogramas (ou fotografias) por segundo. Vinte e quatro imagens estáticas separadas por espaços vazios. Vinte e quatro imagens que podem ser organizadas de formas distintas. A cada segundo, novos vinte quatro quadros são adicionados.

É possível aumentar a quantidade de fotogramas por segundo: é o que é feito, por exemplo, quando se procura alcançar um registro em câmera lenta onde seja mantido o movimento. É possível também diminuir a quantidade de fotogramas: dessa forma obtém-se um registro mais pausado, onde podem ser percebidos os espaços entre os fotogramas. O número de imagens por segundo pode variar até infinito – de toda forma, ainda sim, o que se obtém objetivamente são fotogramas estáticos separados por espaços vazios.

Segundo Bazin, no ensaio “O Mito do Cinema Total” (2018 [1985], p.36-42), a invenção do cinema é anterior à produção dos aparatos que permitem a reprodução mecânica do movimento. Sua idealização se dá na representação total, completa e

verdadeira da realidade. Através desse cinema integral buscava-se o enclausuramento da realidade em todos os seus sentidos. Tato, olfato, visão, audição, todos os sentidos seriam aguçados por essa máquina do cinema, capaz de capturar a vida e reproduzi-la infinitas vezes.

Seja por uma questão de precariedade técnica, ou por uma condição da própria existência da imagem fotográfica, o cinema integral não pode ser reproduzido, devido à impossibilidade técnica dos dispositivos em capturar a realidade e executá-la em sua inteireza, visto que as imagens capturadas são sempre imagens estáticas que sugerem o movimento e não o movimento em si. No ensaio “Metáforas da Visão”, o cineasta experimental Stan Brakhage (1983 [1963]), longe de compreender o cinema através de sua insuficiência, reconhece nos espaços entre uma imagem estática e outra o verdadeiro potencial da linguagem:

Tal como se apresenta, o “absoluto realismo” da imagem cinematográfica é um mito mecânico dos dias de hoje. Avalie então este prodígio a partir dos seus talentos não explorados, a partir de suas perspectivas mais diretamente reconhecidas enquanto visões não-humanas, embora dentro do humanamente imaginável... O “absoluto realismo” é uma não realizada, logo potencial, magia. (BRAKHAGE, 1983 [1963], p. 352)

O cinema, assim como a fotografia, não é uma linguagem objetiva, os espaços gerados pelos milissegundos perdidos entre uma imagem e outra são propostas imaginativas, que podem ser completadas pelas experiências e referências daquele que o observa. O movimento no cinema é construído, então, a partir da relação entre imagem, vazio e o aparato perceptivo do espectador, o que inclui memória e imaginação.

Essa característica, além de inserir o espectador ativa e essencialmente na experiência cinematográfica, coloca o cinema em um lugar privilegiado de extensão imagética do mundo. O mundo representado, misturado à imaginação, transforma-se na extensão do próprio mundo. Ou seja, quando a imagem cinematográfica é fragmentada, o que resulta é a fragmentação do próprio mundo.

Nesse sentido, o vazio no cinema funciona como um disparador de possibilidades e interferências. Propõe a invenção de tempo e espaço outros,

subverte uma lógica normativa do tempo, que recusa o progresso e a racionalidade impostas pelo regime capitalista na sociedade ocidentalizada. **O vazio é, assim, um espaço de possibilidade.**

Seguindo esse raciocínio, até o filme mais tecnicamente engessado, que segue os manuais e as determinações estabelecidas no fazer cinematográfico – como, por exemplo, aqueles produzidos por grandes produtoras do circuito comercial, têm potencial de gerar fraturas na normalidade, mesmo que mínimas, já que a relação complementar do espectador nunca é perdida.

O que digo aqui é: se considerado o vazio entre as imagens estáticas, aquilo que pode ser considerado a falha do cinema em representar o movimento, então, é a partir da falha que ele exhibe seu potencial mais radical.

3. CINEMA E GÊNERO

3.1 Taxonomia Utópica

Em sua juventude, Paul (ainda uma garota na época) e sua amiga Cristina escapavam do caminho para a escola e passeavam juntos pelos arredores da cidade em que moravam. Durante esses encontros ele colocava o sanduíche que a avó tinha feito para ele de lanche dentro das suas roupas íntimas e brincava com as sensações que aquele objeto lhe causava. O sanduíche era transformado, naquele instante, em um órgão vivo, um pênis constituído de pão e presunto. Ele e Cristina se deslocavam até uma caixa d'água afastada da estrada, lá paravam para comer e descansar. Nessas ocasiões sua amiga abria-lhe a calça, e sem tirar o pão do lugar, comia o sanduíche. Para Paul, esses momentos com Cristina foram suas primeiras tentativas de criar um corpo trans que existia fora das normas de gênero e sexualidade estabelecidas.

As experiências da caixa d'água ressoam a imagem da artista Lynda Benglis, no anúncio publicado na edição de novembro de 1974 da revista *Artforum*, na qual ela se apresenta nua com um pênis de plástico. A fotografia era uma tentativa da artista de denunciar a problemática da representação do corpo feminino na arte e a dominação masculina no meio artístico. Embora a imagem não tivesse conexão direta com as questões de autorrepresentação de pessoas trans, anos mais tarde ela passou a integrar ao repertório visual de Paul, sendo ressignificada como uma imagem que tornava possível o corpo ficcionado por ele nos encontros com sua amiga.

Essa imagem, junto com as outras imagens de Del LaGrace Volcano, Tee Corinne, Hans Scheirl e Barbara Hammer formam parte de minha somateca; todas elas tornaram-se parte de meu arquivo vivo, como pedaços banidos de uma taxonomia utópica. (PRECIADO, 2017, p. 117-161)



Figura 1: Lynda Benglis, Artforum, 1974

No ensaio “Meu Corpo Não Existe”, 2017, Paul B. Preciado, filósofo espanhol transgênero, também relata o procedimento legal de redesignação de gênero realizado por ele, que torna possível a mudança de seu nome na certidão de nascimento. A partir do seu relato, Preciado argumenta que os sistemas de produção de verdade e de cidadania política e as tecnologias de governo do Estado-Nação são responsáveis pela criação e perpetuação das normas ficcionais de gênero e sexualidade dominantes nas sociedades ocidentalizadas.

Dessa forma, as pessoas trans, ao recusarem o gênero designado a elas no nascimento, experimentam a suspensão dos seus direitos políticos, já que estariam em desacordo com as normas que estruturam a sociedade. A demanda, entretanto, não é a da normalização, nem mesmo da integração, mas a de um refúgio biopolítico, para que possam ter reconhecimento legal e apoio biocultural. Preciado reivindica, então, pelas próteses semiotécnicas, um conjunto de extensões

biopolíticas (nomes, direitos de residência, documentos, passaportes) e bioculturais (comida, remédios ou compostos bioquímicos, abrigo, linguagem, autorrepresentação) necessárias para que pessoas trans construam a si mesmas como ficções políticas vivas.

Percebo as imagens citadas pelo autor como próteses semiotécnicas bioculturais de representação e autorrepresentação, extensões que tornam possível a criação de sua ficção política viva, como espaço de possibilidade exatamente como tratado no capítulo anterior.

3.2 Autobiografia do Espaço de Possibilidade: Primeiras Imagens

Quando eu era criança os filmes que me formaram foram:

1. Os que passavam na televisão,
2. Os alugados na locadora,
3. Os do cinema.

Dessa lista, aqueles que me acompanharam de forma mais obsessiva foram os exibidos nas emissoras de televisão. Existia um ritual que marcou minha infância de forma significativa e do qual me recordo até hoje com certa nostalgia. Era simples: chegar da escola, almoçar e gabaritar a programação daquela miserável curadoria exibida pelos canais abertos da televisão brasileira. Dos clássicos que assisti repetidas vezes na tela, alguns se associaram ao meu imaginário e inauguraram minha relação com o cinema. Entre eles estão títulos como *Tubarão*, *Náufrago*, *Titanic*, *A Lagoa Azul*, *Jumanji*, *De Volta Para o Futuro* e os filmes do Shyamalan.

As locadoras de DVD apresentavam um acervo mais extenso e permitiam maior variedade de escolha, mas no geral os filmes que eram distribuídos não eram tão diferentes daqueles que passavam na televisão. De todo jeito a experiência de andar pelos corredores de um espaço lotado de títulos e imagens abria um universo

ainda não explorado. A experiência do cinema foi, na minha infância, uma experiência majoritariamente passada em cinema de shopping. As sessões eram acompanhadas de refrigerante e pipoca, os filmes eram basicamente aqueles voltados para o público infanto-juvenil, como as animações da Disney, Pixar e DreamWorks.

Quando criança, embora ser trans não se apresentasse de forma suficientemente clara na minha vida, a sensação de deslocamento estabelecida a partir da incompatibilidade com as normas binárias de gênero guiava a maneira com que me relacionava com os filmes. Assim como o nome, as roupas, o cabelo e as brincadeiras, os filmes e as imagens estavam em desacordo com os meus desejos e sensações. Eu não era Vada Margaret, a garota do filme *Meu Primeiro Amor* (1991) e não podia ser Thomas J. Sennet, por mais que fosse a representação com a qual eu me sentia mais conectado. Era como se, no mundo das representações do cinema – assim como Macaulay Culkin no clássico filme de natal da década de 90 –, tivessem verdadeiramente esquecido de mim.

Como consequência dessas frustrações, comecei a praticar um movimento inconsciente que se estruturava através da descaracterização das imagens que via nos filmes. Era uma espécie de reciclagem: desmontar essas imagens para que pudesse usar suas peças da forma que eu bem entendesse, e assim elas fizessem sentido pra mim. Fiz do cinema meu grande triturador de significados, coleí seus pedacinhos como pedaços de um vaso quebrado. Dessa forma, embora o cinema fosse um lugar de afirmação e reafirmação das normas de heterossexualidade e cisnormatividade – lugar do qual me sentia excluído e deslocado –, a ressignificação possível a partir das características da linguagem cinematográfica tornavam os filmes parte da construção de minha autorrepresentação, a partir do momento em que as imagens eram reconfiguradas através da minha experiência como espectador.

Por exemplo, Marty McFly o protagonista do filme *De Volta Para o Futuro* (1985) foi, para mim, um ícone transmasculino, apesar de nem o personagem nem o ator (Michael J. Fox) serem trans. Diferentemente de outros personagens masculinos, como Indiana Jones, performado por Harrison Ford, ou Rambo, performado por Sylvester Stallone, Marty McFly é um *short king* atrapalhado, que

usa roupas que poderiam ser usadas por qualquer lésbica masculina que eu conheço. *Caçadoras de Aventuras* (1995), estrelado por Christina Ricci e Anna Chlumsky, me mostrou pela primeira vez um romance entre duas garotas, mesmo que no filme elas fossem apresentadas apenas como grandes amigas.



Figura 2: Marty McFly, interpretado por Michael J. Fox, em cena de *De Volta Para o Futuro*, 1985

No livro *Tecnologias de Gênero*, Teresa De Laurentis (1994 [1987], p. 238) compreende que o gênero não é dado a partir da diferença sexual, mas, sim, a partir de sua representação e autorrepresentação. Dessa forma o gênero seria construído a partir de diversas tecnologias de gênero – entre as quais a autora destaca o cinema –, que teriam o poder de controlar, produzir e impor representações de gênero. A dificuldade apontada por De Laurentis é a de que as tecnologias de

gênero estariam construídas sobre a hegemonia de narrativas masculinas, que se encontram presas a um contrato heterossexual. Essa estrutura, quando não resistida, perpetua opressões de gênero. É então necessário que se encontre um outro lugar de representação para uma construção diferente do gênero. Segundo De Laurentis, esse espaço já está presente e é identificado como *space-off*, caracterizando-se como espaços construídos à margem dos discursos hegemônicos:

E é aí que os termos de uma construção diferente do gênero podem ser colocados – termos que tenham efeito e que se afirmem no nível da subjetividade e da autorrepresentação: nas práticas micropolíticas da vida diária e das resistências cotidianas que proporcionam agenciamento e fontes de poder ou investimentos de poder: e nas produções culturais das mulheres, feministas, que inscrevem o movimento dentro e fora da ideologia, cruzando e recruzando as fronteiras – e os limites – da(s) diferença(s) sexual(ais). (LAURENTIS, 1994 [1987], p. 238)

A partir da minha experiência, estabeleço um paralelo com as ideias da autora, enfatizando as características essenciais que transformam o cinema em um espaço de possibilidades. O *space-off* é identificado tanto nas produções cinematográficas dos indivíduos citadas pela autora, quanto em práticas micropolíticas, como o processo de ressignificação das imagens cinematográficas pelo espectador. Dessa maneira, se o cinema, muitas vezes, contribui para a construção de uma representação binária de gênero e sexualidade, é plausível argumentar que, lido na contramão, ele pode ser uma força propulsora para a desconstrução desses padrões.

3.3 Autobiografia do Espaço de Possibilidade: Imagens Presentes

Até o momento abordei, predominantemente, filmes que não estão preocupados em pensar dentro da própria linguagem e narrativa modos de fazer que contribuam ativamente para a desconstrução das narrativas hegemônicas na nossa

sociedade. Para que não simplesmente nos moldemos aos parâmetros e convenções desses filmes comerciais, é importante que falemos também daqueles filmes que escancaram suas frestas a partir da manipulação das imagens, dessa forma exibindo o que o cinema tem de melhor.

Assim, nos últimos anos, os filmes que me formaram foram:

1. Os encontrados na internet
2. Os dos cineclubes

A pandemia de COVID-19 desencadeou uma ruptura abrupta na realidade; subitamente, tudo o que conhecíamos deixou de ser. Elementos que julgávamos fundamentais em nossa vida cotidiana transformaram-se da noite para o dia. Confinado em casa encontrei tempo para explorar questões que considerava importantes, incluindo minha relação com o cinema e minha identidade de gênero – e que se demonstraram indissociáveis.

No que diz respeito ao cinema, mergulhei em alguns livros que estavam havia algum tempo esquecidos em minha estante. Obras como *O que é Cinema?* de André Bazin, uma coletânea de entrevistas com François Truffaut e *A Experiência do Cinema* de Ismail Xavier. Essa jornada de leituras proporcionou uma nova perspectiva, ressignificando minha conexão com a linguagem cinematográfica que, embora íntima desde a infância, revelava-se marcada por ingenuidade e determinismos.

À medida que caçava os filmes referenciados nesses livros pela internet, fui assistindo e encontrando obras que exploravam a linguagem cinematográfica de forma completamente diferente daquelas que tinha assistido e reassistido durante minha infância e pré-adolescência: *O Atalante* (1934) de Jean Vigo, *Os Incompreendidos* (1959) de François Truffaut, *Crepúsculo dos Deuses* (1950) de Billy Wilder, *O Amor* (1948) de Roberto Rossellini, *As Férias do Sr. Hulot* (1953) de Jacques Tati, *A Doce Vida* (1960) de Federico Fellini, *O Batedor de Carteiros* (1959) de Robert Bresson entre outros filmes americanos e europeus de meados do século passado.



Figura 3: O Atalante, Jean Vigo, 1934

Esses filmes, tão bem consolidados na história do cinema, embora trabalhassem em suas imagens as mais diversas formas de construção cinematográfica, estavam ainda, confortavelmente submersos sob a hegemonia de narrativas masculinas ocidentalizadas. Esses filmes até tangenciavam a superfície do *space-off* proposto por De Laurentis, mas, no âmbito da representação de gênero, estavam apenas a poucas milhas de distância dos filmes convencionais exibidos na *Sessão da Tarde*.

Mas, então, onde é que estavam os filmes que não replicavam as mesmas narrativas normativas de gênero? Onde estava o *space-off* do cinema? Aparentemente nem na televisão e nem no cânone da história do cinema clássico. A descoberta dessas produções só foi possível a partir do momento que entrei em contato com outras pessoas dissidentes de gênero e sexualidade em espaços de conversa e reflexão sobre cinema. Entre esses espaços estão dois cineclubes: o

Clubinho Cineminha, organizado de forma remota durante a pandemia, e o Cine Piscine, organizado presencialmente no espaço universitário – no IA-UNESP.

Destas produções estão aquelas dirigidas principalmente por cineastas também dissidentes de gênero e sexualidade, como por exemplo Barbara Hammer, Lizzie Borden, Derek Jarman, Rainer Werner Fassbinder, Cheryl Dunye, Gregg Araki, Su Friedrich, Bertrand Mandico, Gus Van Sant, Chantal Akerman e muitos outros. Esses trabalhos não apenas abordam questões relacionadas à representação e autorrepresentação de gênero, mas também incorporam o caráter combativo às normas da linguagem cinematográfica. Eles fazem isso ao integrar os espaços de possibilidade do cinema como elementos fundamentais na organização de suas imagens.

Resulta dessa articulação das imagens cinematográficas trabalhos que exploram a subjetividade de seus autores por meio da fragmentação, transformadas em diários visuais, que inserem o cinema como uma extensão de suas vidas. As experiências desses autores, marcadas pela recusa dos modelos preexistentes, tendem a se moldar de forma complementar às potencialidades do cinema, já que ambas as construções – a de autorrepresentação e a do cinema – se constroem a partir do vínculo essencial e contraditório entre o determinado e o indeterminado, existente e inexistente, real e imaginado.

Sam Bourcier (2022 [2000], p. 26-27), ativista e teórico queer, exemplifica a relação entre dissidência, linguagem cinematográfica e o problema de distribuição vinculada a esses filmes, a partir da comparação entre dois filmes específicos, dirigidos por mulheres, em datas e contextos próximos (na virada do século, produzidos na França), que elaboram questões de opressão de gênero. São eles: *Para minha irmã* (2001) de Catherine Breillat e *Baise-moi* (2000) de Virginie Despentes e Coralie Trinh Thi.

Baise-moi (traduzido para o português, Me Fode ou Foda-se), apresenta a história de duas mulheres que iniciam uma jornada de sexo e violência envolvendo-se em crimes e assassinatos por prazer. O filme acompanha muitas cenas de sexo e violência explícita e sua execução está longe de replicar os mesmos modelos dos clássicos filmes comerciais. Esteticamente *Baise-moi*, aproxima-se da fusão entre um filme experimental e um vídeo pornô da internet.



Figura 4: Poster de *Baise-moi*, 2000.

Já *Para minha irmã*, apresenta a relação de duas irmãs, Anaís – mais nova e gorda – vive à sombra de sua irmã Elena – mais velha e magra. No filme, Anaís observa sua irmã perder a inocência e simultaneamente os privilégios associados a sua figura à medida que é abusada sexualmente pelo namorado. Diferentemente de *Baise-moi*, *Para minha irmã* se mantém confortável às normas de produção da linguagem cinematográfica e reproduz o que é esperado de um filme tanto no sentido de construção imagética quanto no que diz a respeito à representação fílmica convencional.

Para minha irmã explora as questões ligadas à opressão de gênero, preservando as representações preexistentes: mulher/vítima e homem/opressor. Já *Baise-moi* inverte essas representações apropriando-se de símbolos do cinema pornográfico – que no geral objetificam as mulheres –, e insere suas personagens num lugar de poder, explorando outros possíveis significados através dessas imagens.

O filme de Breillat foi recebido pela crítica tradicional – dominada por figuras masculinas – de forma amistosa, entretanto, o filme de Despentès e Coralie Trinh Thi foi repreendido e censurado pela mesma crítica, classificado como um filme excessivamente violento e pornográfico. Ao desafiar os limites tanto de representação de gênero quanto de uso da linguagem do cinema, *Baise-moi* garante o seu lugar à margem da aceitação crítica, dos discursos hegemônicos, e também dos circuitos tradicionais de exibição. De tal forma que, habitualmente, o primeiro filme é mais conhecido do que o segundo.



Figura 5: *Para minha irmã* à esquerda e *Baise-moi* à direita

Bourcier (2022 [2000], p. 28), a partir desse exemplo, evidencia a “dependência em relação a uma cultura da masculinidade opressiva” dos espaços de legitimação tradicional do cinema, sempre tendendo a reconhecer os filmes que melhor se adequam às normas estabelecidas, para que assim sejam preservados e perpetuados os mesmos códigos de dominação e espaços de poder.

É possível identificar a repetição desse processo em diversos filmes que trazem a representação de personagens LGBTQIAPN+. O filme *Bottoms* (2023) de Emma Seligman, por exemplo, reproduz a mesmíssima construção cinematográfica dos filmes *coming of age* americanos – um gênero cinematográfico que aborda o crescimento do protagonista da juventude para a idade adulta. A única diferença é que apresenta personagens lésbicas como protagonistas, ao invés dos clássicos personagens heterossexuais.

As duas amigas Josie e PJ são consideravelmente excluídas do ambiente escolar, não por conta da sexualidade, mas sim por não serem populares. Moram em casas confortáveis, suas roupas estão sempre limpas, e aparentemente não

apresentam nenhum problema relacionado diretamente à exclusão sofrida por grupos dissidentes de sexualidade. No final do filme as personagens ainda passam por um momento de redenção. O filme é um conto de fadas juvenil.

Embora exista uma tentativa de ressignificar a narrativa convencional através da inclusão dessas figuras subalternizadas, o que acontece é a higienização da identidade desses grupos – no geral cercados por múltiplas formas de violências e privação de direitos –, quando replicada a mesma palatável estrutura comercial dos filmes referenciados. Em contrapartida temos o filme *The Watermelon Woman* (1996) de Cheryl Dunye, protagonizado pela própria diretora, onde a personagem principal, uma mulher negra, lésbica e atendente de uma locadora desenvolve um documentário em busca da identidade de uma atriz negra da década de 1930, creditada nos filmes apenas como *The Watermelon Woman*.



Figura 6: *Bottoms*, Emma Seligman, 2023

Dunye, como Seligman, pretende também ressignificar narrativas. A ressignificação, portanto, é desenvolvida na própria construção do uso da linguagem cinematográfica, à medida que a imagem da diretora, da personagem e da figura da atriz negra da década de 1930 são interligadas na narrativa do filme. *The Watermelon Woman*, embora não tenha sido repreendido e censurado como *Baise-moi*, ainda é um filme nichado, conhecido na maior parte das vezes por

pesquisadores do tema. Já *Bottoms* é um lançamento popular que garante sua exibição através das plataformas de streaming.



Figura 7: *The Watermelon Woman*, Cheryl Dunye, 1996

A distribuição, exibição e legitimação dos filmes se faz proporcional ao quanto determinada produção cinematográfica reproduz as normas da linguagem cinematográfica. Um dos motivos principais é que esses espaços são dominados pela cultura da masculinidade opressiva. Ou seja, quanto mais um filme articula seus espaços de possibilidade, maior é a probabilidade que ele seja censurado, repreendido ou invisibilizado.

Agora no que diz respeito à questão de minha identidade de gênero, entendo a aproximação dessas produções ao meu imaginário como decisivas. Essas produções, em sua maioria, apresentam narrativas à margem das normas de gênero, que se misturam à subjetividade de seus autores. Resultam, dessa distinta articulação da imagem cinematográfica, trabalhos que tratam especificamente sobre a questão de representação e autorrepresentação desses grupos excluídos. Ao mesmo tempo, esses filmes testam os limites da própria linguagem a partir do momento que recusam também as normas do cinema tradicional.

Essas obras me aproximaram tanto da linguagem cinematográfica quanto de mim mesmo, pois demonstram que os filmes podem ser simples, complexos e ao mesmo tempo, propositores de conexões transformadoras com o espectador. O cinema tinha deixado de dizer respeito apenas a grandes produções, *travellings* técnicos, câmeras caríssimas e se tornado algo ligado à experimentação, revelação e extensão do mundo por meio da câmera.

O repertório imagético criado a partir dessas obras me inspiraram para que eu criasse também meus próprios filmes – ao passo que me tornava um personagem da minha própria ficção cinematográfica, reconstruí, usando minhas novas imagens, as representações de mim mesmo.

4. PARTE Lic: CINEMA E PARTILHA

4.1 Imagem Vagalume

Minha falecida avó Ana odiava tirar fotos. Tinha um verdadeiro desprezo por fotografias, fotógrafos e modelos de qualquer tipo. Sempre morei em Guarulhos e ela sempre morou em Birigui, uma cidade no interior do estado de São Paulo, a seiscentos quilômetros de distância da capital. Eu e minha família viajavamos até Birigui uma vez a cada dois anos, deste modo eram poucas as ocasiões em que podíamos convencer a minha avó a ser capturada em uma fotografia com a gente.

Anos atrás, navegando através do Google Maps pelas ruas de Birigui, me deparei com uma cena que me era familiar: um grupo de pessoas com ramos verdes na mão. Era Domingo de Ramos. O exato dia em que minha avó arrastou todos os familiares para aquele evento católico horroroso em Birigui tinha sido capturado pelo Google Maps. Não demorou para que eu me encontrasse ali naquelas imagens, junto à imagem da minha vó – imagens em péssima qualidade e com nossos rostos censurados, dignas de um terror cibernético.

Existem aquelas imagens que não têm serventia, que não tem uma funcionalidade, que estão escondidas no fundo do baú de imagens. Elas não existem até que sejam significadas. O significado garante a elas algum valor, que as leva gradualmente até a superfície desse baú. No ensaio “Em defesa da imagem pobre”, a cineasta e video-artista alemã Hito Steyerl (2009), desenvolve a defesa a dessas imagens.

No contexto cinematográfico, uma imagem pobre distingue-se da rica especialmente a partir de sua resolução, circulação e comercialização. A rica é, no geral, uma imagem com mais resolução e de caráter mimético – em geral, é associada ao cinema comercial. Já a pobre não tem nenhum compromisso com a resolução, sua materialidade é mutante, está à disposição da multidão – é normalmente associada ao registro de imagens caseiras e técnicas, ou, se tanto, ao cinema experimental.

Uma é assistida nas salas confortáveis do cinema em IMAX, a outra, nas telas dos celulares em arquivos compactados baixados no Torrent. Uma está à margem, escondida, e a outra se impõem brilhante, bem no centro dos espaços hegemônicos de exibição. Citando Didi-Huberman (2011 [2009], p. 16-17) no quesito intensidade da luz, uma é vagalume e a outra é holofote.

É importante que tenhamos em mente que a imagem pobre é um estado da imagem. Assim como o espaço de possibilidade, o essencial da diferença enquanto imagem é a forma que ela estabelece relação com o mundo. Ela se dá a partir da apropriação do público. Ela se afirma como imagem pobre na transitoriedade de sua apropriação. O seu estado de imagem pobre é renovado a cada nova apropriação, a cada novo vínculo. O vínculo que a imagem pobre estabelece com a multidão, além de entreter, organiza o público. A imagem pobre é uma imagem política e resistente. É esse tipo de imagem que tenho em mente no decorrer deste capítulo.

4.2 Cinema e Potencial Pedagógico

A pesquisadora Rosalia Duarte (2002, p.19) caracteriza o cinema como uma linguagem eminentemente pedagógica. Ou seja, os filmes são por si só pedagógicos, visto que muitas das concepções culturais que temos do mundo são apreendidas também através do cinema. Entre essas concepções aprendidas através das telas, temos, em particular, as de gênero.

Quando compreendido o impacto que as imagens em movimento têm no cotidiano e no processo formativo cultural, subjetivo e educacional dos indivíduos, elucidar o vínculo que temos com essas imagens se faz uma das demandas dos espaços de educação. O cinema é então um importante articulador dessa elucidação, já que, como trabalhado nos capítulos anteriores, insere o espectador ativa e essencialmente na experiência cinematográfica, através de suas frestas – entre suas imagens estáticas –, denominadas aqui como espaços de possibilidade.

Dessa forma a linguagem cinematográfica garante um lugar privilegiado na socialização dos indivíduos – aqui compreendida como um processo no qual os indivíduos “são, ao mesmo tempo, agentes e produtos da interação social” (DUARTE, 2002, p.16), compondo um movimento dinâmico de perpetuação e transformação das normas sociais. Sendo assim, quando pensamos em aprendizagem, o cinema, como a escola, desempenha papel importante na produção e transmissão de conhecimento na nossa sociedade.

Entretanto, a experiência de assistir filmes é ainda compreendida como um simples ato de entretenimento e suas relações com o mundo são lidas ingenuamente pela maior parte dos espectadores. No Brasil, por exemplo, é comum que filmes sejam exibidos nas salas de aula como complemento das atividades, para ilustrar um determinado conteúdo, e não como objeto de estudo. Entender, então, a linguagem cinematográfica de maneira mais profunda, considerando suas especificidades e a maneira como cria vínculos com o mundo, deve ser uma das demandas dos espaços de educação.

A partir desse contexto, destaco o trabalho educativo desenvolvido por espaços informais de exibição de filmes, à medida que integram a experiência do cinema, espaços de conversa e reflexão. Entre os mais importantes desses espaços informais estão os cineclubes. Os cineclubes – e a cinefilia –, surgiram no Brasil na década de 1950, muito influenciados por um movimento que acontecia na França, responsável pela formação crítica e prática de vários cineastas da *Nouvelle Vague* francesa.

No Brasil os cineclubes foram e ainda são importantes espaços de socialização e formação de público, constituindo um cenário privilegiado de aprendizagem informal da linguagem cinematográfica, onde são perpetuadas práticas pedagógicas coletivas formativas sobre cinema. Simultaneamente são espaços que promovem a partilha da produção cinematográfica dissidente, justamente por estarem à margem dos circuitos hegemônicos e por articularem uma relação mais próxima entre espectador e produção.

Neste capítulo, a fim de ilustrar o potencial pedagógico de espaços informais de exibição, trago meu relato como participante e coorganizador de cineclubes nos últimos anos.

4.3 O Clubinho Cineminha

O Clubinho Cineminha foi um espaço de conversa que aconteceu de forma remota durante a pandemia de COVID 19. Idealizado por Ivo Puiupo e organizado por Flávia Brioschi, o cineclube teve início através de uma postagem na plataforma do Twitter em junho de 2020, que reuniu um pequeno grupo de pessoas interessadas em conversar sobre filmes. A primeira seleção de filmes do cineclube foi elaborada por Ivo e recebeu o título de “Monstrenhos”. Foram escolhidos para a discussão os filmes: *Videodrome* (1983, EUA, 87 min) de David Cronenberg, *The Faculty* (1998, EUA, 104 min) de Robert Rodriguez e *Big Man Japan* (2007, Japão, 113 min) de Hitoshi Matsumoto.



Figura 1: Cartaz produzido por Ivo Puiupo para o primeiro encontro do Clubinho Cineminha, publicado no twitter. Fonte: Ivo Puiupo

A primeira reunião do Clubinho Cineminha contou com a presença de aproximadamente quinze pessoas. Parte dessas pessoas continuaram a frequentar as reuniões e no decorrer das atividades do cineclube novos integrantes foram se

somando ao grupo, aos poucos um grupo fixo foi sendo constituído, entre esses participantes estavam: André Vieira, Bruno Brioschi, Flávia Brioschi, Ivo Puiupo, Kalila Silva, Lucas Crespo, Nicholas Steinmetz, Pauli Carvalho e eu. Ao todo, aproximadamente, trinta pessoas participaram da trajetória do cineclube e contribuíram com a construção desse espaço.

Desde a sessão inicial, foi decidido coletivamente que a cada semana um participante ficaria responsável pela escolha do filme (ou dos filmes). Essa era uma oportunidade para pesquisar títulos que as pessoas ainda não conheciam e que dialogavam com os filmes escolhidos anteriormente. Era um exercício de pesquisa e de curadoria. Fomos aprendendo uns com os outros a pesquisar esses filmes e a encontrá-los na internet para que pudéssemos assistir até aqueles mais desconhecidos e raros.

Ao assistir mais títulos, nos aprofundamos em qualidades específicas da linguagem cinematográfica, como montagem, narrativa, discurso, personagem, direção, atuação, produção etc. Nesse encadeamento de filmes, conseguimos relacionar mais facilmente uma produção com a outra, um diretor com o outro, pensando suas diferenças e semelhanças. Aí podemos identificar as potencialidades e os significados do que tínhamos visto. Juntos aprendemos a refletir e criar relações a partir da linguagem cinematográfica.

Nos primeiros encontros ainda era comum que parte do grupo participasse como ouvinte, afinal o contexto era novo para muitos de nós. Além da configuração remota da conversa, falar exclusiva e especificamente sobre filmes durante uma hora e meia não era um hábito muito exercitado. Era estranho falar sobre algo que no geral estamos acostumados a assistir e opinar apenas brevemente, na maioria das vezes somente para dizer se gostamos ou não. De forma geral, os filmes não são associados a contextos de reflexão, não aprendemos nas escolas como assistir a um filme ou como conversar sobre ele. Partimos da ideia de que um filme existe para nos divertir e pronto. Como se eles não tivessem nenhum tipo de conexão com nossa realidade.

O Clubinho Cineminha era formado por pessoas dissidentes de gênero e sexualidade. Dessa forma, por uma questão de escolha, grande parte dos filmes selecionados eram produzidos por mulheres, pessoas trans e dissidentes de gênero

e sexualidade. Conversar sobre esses filmes abriu espaço para que falássemos não apenas sobre cinema, mas também sobre as nossas próprias experiências e relacioná-las com as imagens assistidas.

O Clubinho Cineminha foi um espaço estruturado a partir do desejo de conversar sobre cinema e conhecer filmes. As conversas eram abertas e todos podiam participar. Aos poucos fomos conhecendo os filmes favoritos de cada um, pensando em sessões temáticas e construindo juntos um cineclube. Foi para mim um importante articulador do potencial do cinema e das experiências individuais e coletivas que ele proporciona.

O cineclube online se estendeu por cerca de 1 ano e meio, durante grande parte do período de quarentena. No fim de 2021, quando as medidas de proteção da pandemia de COVID-19 foram flexibilizadas, continuamos as atividades do cineclube presencialmente.



Figura 2: Primeiro encontro presencial do Clubinho Cineminha. Da esquerda para a direita, Flavia Brioschi, Bruno Brioschi, Sabre Fiorentino e Lucas Crespo. Fonte: acervo pessoal.

4.4 O Cine Piscine

O Cineclube Cine Piscine é um projeto de extensão formado por estudantes do Instituto de Artes da UNESP orientado pela Prof^a Renata Pedrosa. O cineclube foi criado no fim de 2022 por Flávia Brioschi, Gustavo Santana, Pauli Carvalho e Sabre Fiorentino, e foi estruturado e oficializado como projeto de extensão no início de 2023. Até o momento em que essa pesquisa foi escrita, integraram-se a equipe João Pedro Araújo e Mly Rodrigues. A equipe é responsável pela organização, divulgação, mediação, curadoria e realização de exibições de filmes na universidade.

O Cine Piscine tem o objetivo de ser um espaço público de partilha e reflexão de cinema para alunos e não-alunos e parte da ideia de selecionar filmes que as pessoas geralmente não assistiriam em casa ou no cinema. Propõe, assim, uma curadoria desviante, buscando de alguma forma fugir da lógica comercial e normativa de circuitos de *streaming* e cinemas tradicionais (abrindo exceções, é claro, para aqueles filmes que são muito legais de serem assistidos coletivamente).

As sessões acontecem em um dos espaços de convivência da universidade, nomeado pelos alunos de Piscina, localizado no quinto andar do prédio do IA UNESP, próximo aos ateliês de pintura. A Piscina é um espaço de convivência flexível e adaptável, no qual os alunos se sentem confortáveis para passar o tempo, conversar, descansar, expor trabalhos, realizar performances, fazer reuniões, dormir, entre várias outras atividades.

O próprio nome, Cine Piscine, deriva desse espaço – a partir do jogo de palavras com a palavra piscina e cinema. Mesmo que não intencionalmente, essa escolha criou relação com o uso de gênero neutro das palavras. A Piscina foi o local escolhido justamente por ser entendido como um espaço de possibilidades dentro do ambiente universitário, já que não tem uma função e não é ocupado pelo corpo docente. Mas que é sobretudo dos alunos.

As projeções são organizadas de maneira improvisada. Equipamentos e cadeiras são montadas especialmente para as projeções dos filmes. Por esse motivo, muitas das vezes somos surpreendidos por algum problema, como chuva ou algum defeito no projetor emprestado da faculdade.



Figura 3: Integrantes do Cineclub Cine Piscine. Da esquerda para a direita, Pauli Carvalho, Flavia Brioschi, Gustavo Santana e Sabre Fiorentino. Fonte: acervo pessoal.

Na falta de um espaço mais apropriado, a precariedade da estrutura das exposições transforma a experiência de assistir filmes numa prática que tem algo de subversivo e performático – que é bastante divertida–, e desperta outras relações entre espectador, espaço e o que é assistido.



Figura 4: Projeção na Piscina. Fonte: acervo pessoal.

Diferentemente das tradicionais salas escuras do cinema, que tendem a condicionar o modo que nos relacionamos com o que é assistido na tela, o espaço não convencional do Cine Piscine permite que ao longo da exibição sejam possíveis outras atividades, concomitantes ou disruptivas: dançar, desenhar, comer, deitar, assistir ou não assistir ao filme. O corpo do espectador fica mais livre para interagir com a projeção da forma que ele bem entender.

Na maior parte das vezes o esperado é que fiquemos sentados assistindo atentamente cada segundo do que é exibido para que entendamos seu significado. Embora essa seja uma configuração importante para que o filme seja absorvido imagética e sonoramente, essa ideia impunha um limite muito evidente à construção da autonomia do espectador ao colocar a imagem projetada numa posição de

superioridade, que desequilibra a relação complementar entre o espectador e as imagens do cinema.

O vínculo dialógico entre mundo e imagem, sintetizado na figura do espectador, é explorado pelo Cine Piscine. Partimos do pressuposto de que não é necessário um conhecimento prévio para que se possa aproveitar o filme, visto que a relação entre obra cinematográfica e espectador se dá na identificação ou na fricção com experiências que são as do mundo. Sendo assim, elucidar a aproximação entre espectador e obra cinematográfica é o maior objetivo do cineclube para que o cinema seja experimentado em sua totalidade.

Uma das estratégias desenvolvidas pelo Cine Piscine em para garantir a reflexão sobre a relação entre espectador e cinema é a de associar o ato de assistir filmes à sensação de prazer. Ao final das exibições, além de uma roda de conversa, os participantes são convidados a produzir desenhos a partir do que foi visto. Tratando-se de uma universidade de artes, é comum que a maioria dos participantes que acompanham as sessões tenha uma relação próxima com o desenho. Mesmo aqueles que não estão acostumados com essa linguagem arriscam produzir algo.

Essa foi uma forma encontrada pelo cineclube de conduzir as conversas, pois confere ao debate um caráter espontâneo – menos avaliativo –, e incentiva os participantes a articularem suas reflexões livremente. Através do desenho é possível identificar aquilo que mais chamou atenção durante o filme: uma imagem específica, um som, uma frase, um gesto, uma cor, ou algum elemento externo que foi observado durante a projeção do filme. Os desenhos realizados constituíram também dois zines, que registraram o processo do Cine Piscine no ano de 2023.

Durante as rodas de conversa um dos focos da mediação realizada pelo Cine Piscine tem sido desconstruir a ideia de que os filmes devem ser resolvidos tal qual um quebra-cabeças. Iniciamos as reflexões a partir de perguntas simples como: Vocês gostaram do filme? Vocês já assistiram a esse filme antes? Vocês conhecem esse diretor? O que mais chamou a atenção? Qual cena foi mais impactante? Você relaciona o filme com algo que você já viveu?

Através desses disparadores, conseguimos estabelecer discussões instigantes que dão significados mais complexos e subjetivos aos filmes que foram assistidos.



Figura 5: Proposta de desenho realizada após a exibição de *Palhaços Assassinos do Espaço Sideral* (1988, EUA, 88 min) de Stephen Chiodo. Fonte: acervo pessoal.



Figura 6: Registro em desenho da sessão de *Estrada Para Lugar Nenhum* (1997, EUA e França, 78 min) de Gregg Araki. Fonte: Acervo Cine Piscine.



Figura 7: Registro em desenho da sessão de *Teorema* (1968, Itália, 98 min) de Pier Paolo Pasolini. Fonte: Acervo Cine Piscine.



Figura 8: Registro em desenho da sessão de *Holy Motors* (2012, EUA, 116 min) de Leos Carax. Fonte: Acervo Cine Piscine.

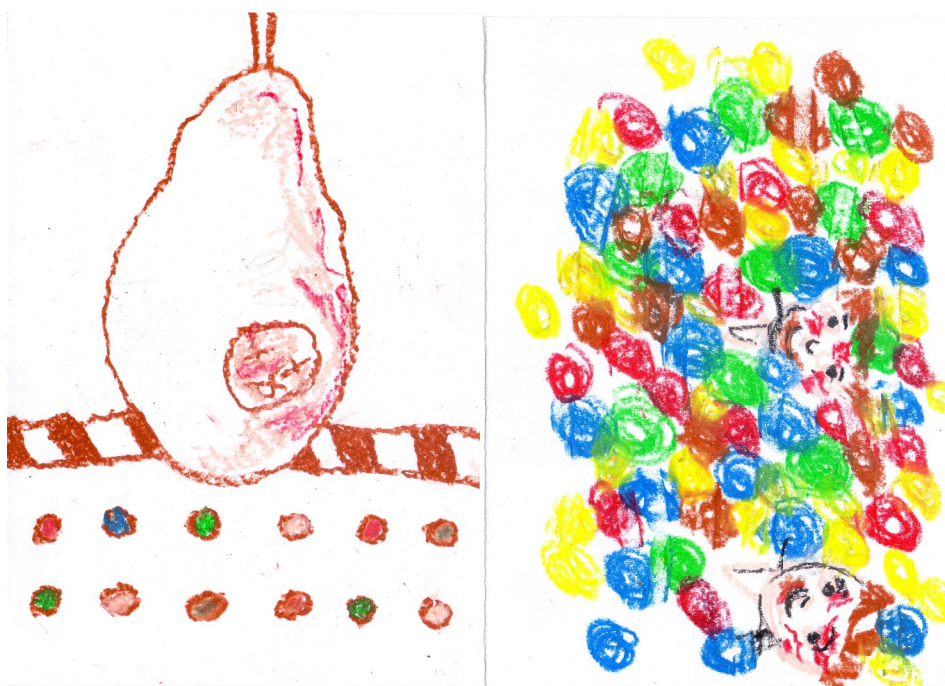


Figura 9: Registro em desenho da sessão de *Palhaços Assassinos do Espaço Sideral*. Fonte: Acervo Cine Piscine.

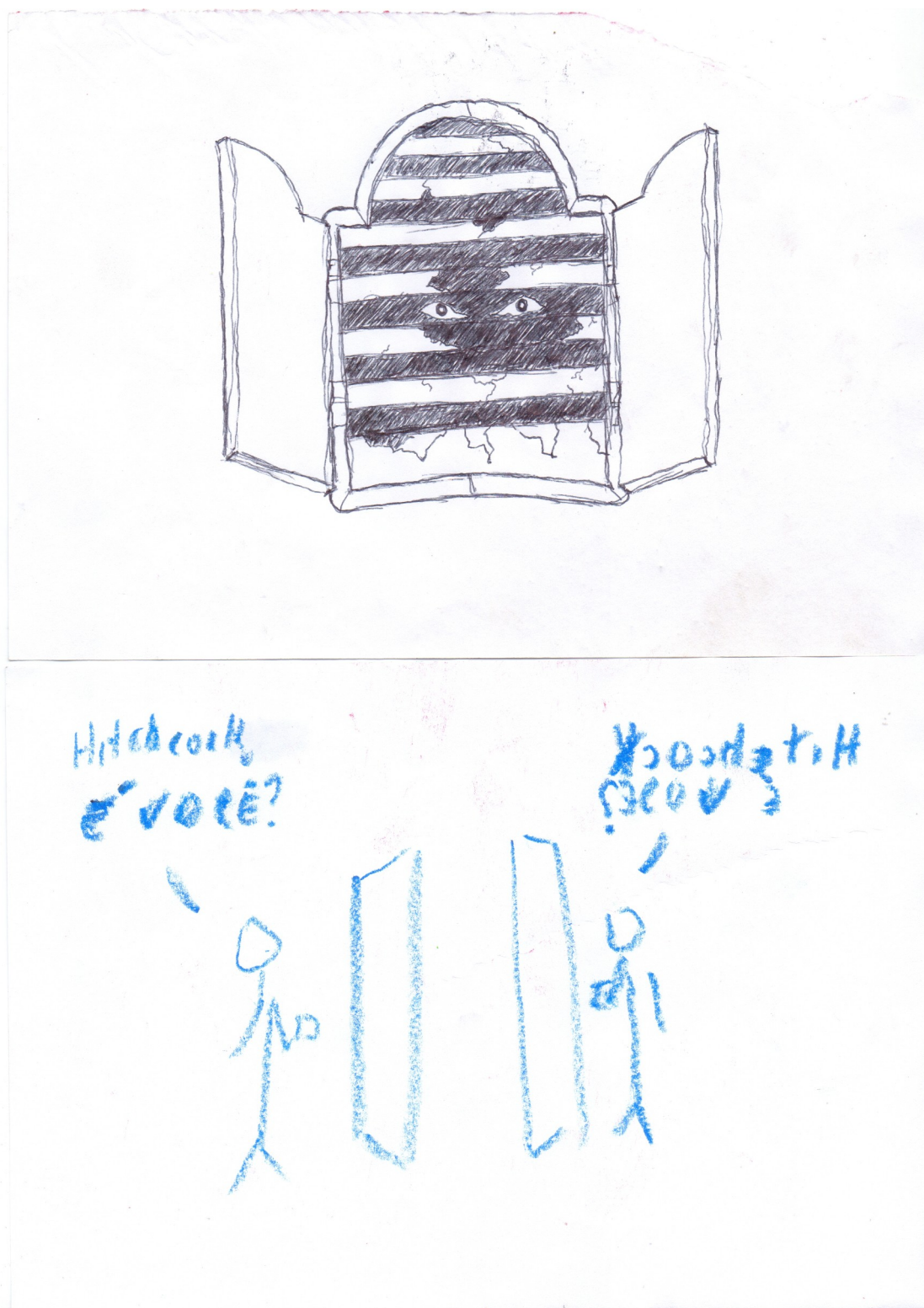


Figura 10: Registro em desenho da sessão *Os Olhos de Laura Mars* (1978, EUA, 104 min) de Irvin Kershner. Fonte: Acervo Cine Piscine.

4.5 As Sessões

As sessões do Cine Clube Piscine foram organizadas para acontecer todas as segundas-feiras, como parte integrante de uma programação mensal temática. Desde março de 2023 foram exibidos mais de 60 filmes, entre longas e curtas-metragens, dos mais diversos gêneros, nacionalidades e diretores. A partir da partilha desses filmes, tivemos ao final das exibições, espaços de conversa e troca de reflexões.

Constituíram as exibições oito programações temáticas: *Piscine Animado*, *Gonzalez+Mandico*, *Diários*, *Pequenas Férias*, *Mês do Cachorro Louco*, *Dobradinha Surrealista*, *Vi com Meus Próprios Olhos* e *Eu Também Faço Filme*. Houve também cinco sessões especiais, sendo uma delas organizada em conjunto com o NUPE, Núcleo Negro de Pesquisa e Extensão da UNESP, e outras três em conjunto com o Prévía, Cursinho Popular para artes visuais da UNESP, além de uma sessão especial de primavera. Por fim, duas mostras com inscrições livres para a exibição de filmes independentes: *Piscine Animado* e *Piscine Experimental*.



Figura 11: Exibição de *O Sanduíche* (2001, Brasil, 13 min) de Jorge Furtado, durante a aula de Conceito do Prévía. Fonte: Acervo Pessoal.

A seguir, compartilho relatos de momentos selecionados ao longo da programação. Entre esses momentos, a proposta de partilha e reflexão coletiva do cinema, base do Cine Piscine, foi experimentada com maior potencialidade. Esses momentos não apenas ilustram a importância do diálogo promovido pelo cineclube, mas também evidenciam a busca por uma experiência cinematográfica que busca transcender a apreciação individual.

4.5.1 Mostra Coletiva: Piscine Animado

A programação Piscine Animado foi a primeira a ser idealizada pelo Cine Piscine. A ideia era a de estabelecer relações entre as artes visuais e cinema através de filmes de animação. Para estruturar a programação a equipe realizou uma pesquisa coletiva de cinema de animação e levantou a partir disso alguns títulos. Era importante que a seleção fosse abrangente e que apresentasse filmes de diversos estilos e países.

A programação foi composta pela exibição de *Belladonna of Sadness* (1973, Japão, 86 min) de Ecchi Yamamoto, e *Asparagus* (1979, EUA, 13 min) de Suzan Pitt. Seguidas por *Mind Game* (2004, Japão, 103 min) de Masaaki Yuasa, e *Manga* (1977, Japão, 7 min) de Youji Kuri na segunda semana. O *Filho da Égua Branca* (1981, Hungria, 86 min) de Marcell Jankovics, *Babfilm* (1976, Hungria, 12 min) de Ottó Foky e *Hey, You!* (1976, Hungria, 6 min) de Péter Szoboszlai na terceira semana.

Encerramos a programação com a *Mostra Piscine Animado*, onde foram exibidas produções independentes, inscritas por meio de um formulário online divulgado nas redes sociais do cineclube. Dessa forma, buscamos não apenas democratizar o acesso à exibição, mas também fortalecer a comunidade cinematográfica independente. No dia da mostra, tivemos a presença de muitos dos criadores responsáveis pelos filmes selecionados, entre eles estudantes do IA, que ao fim da sessão tiveram o espaço para conversar sobre o processo criativo de suas produções.

Esta sessão, dedicada à exibição de curtas-metragens animados, foi significativa por garantir que cineastas independentes compartilhassem suas criações. O diálogo direto entre os produtores e o público também enriqueceu a experiência da mostra, à medida que aproximou o processo criativo no cinema do espectador.

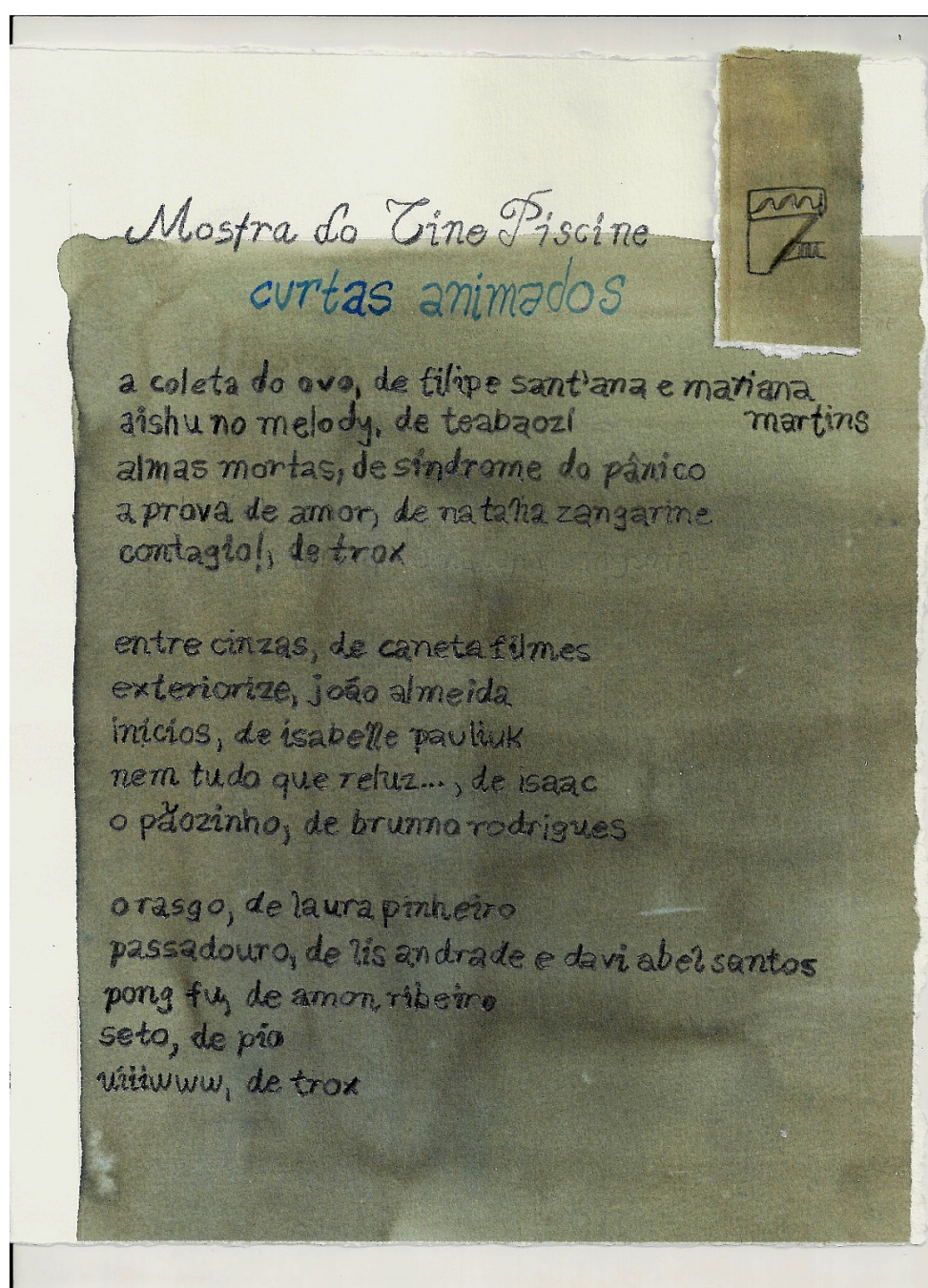


Figura 13: Cartaz realizado para divulgação dos curtas-metragens selecionados para Mostra Piscine Animado. Fonte: acervo pessoal.

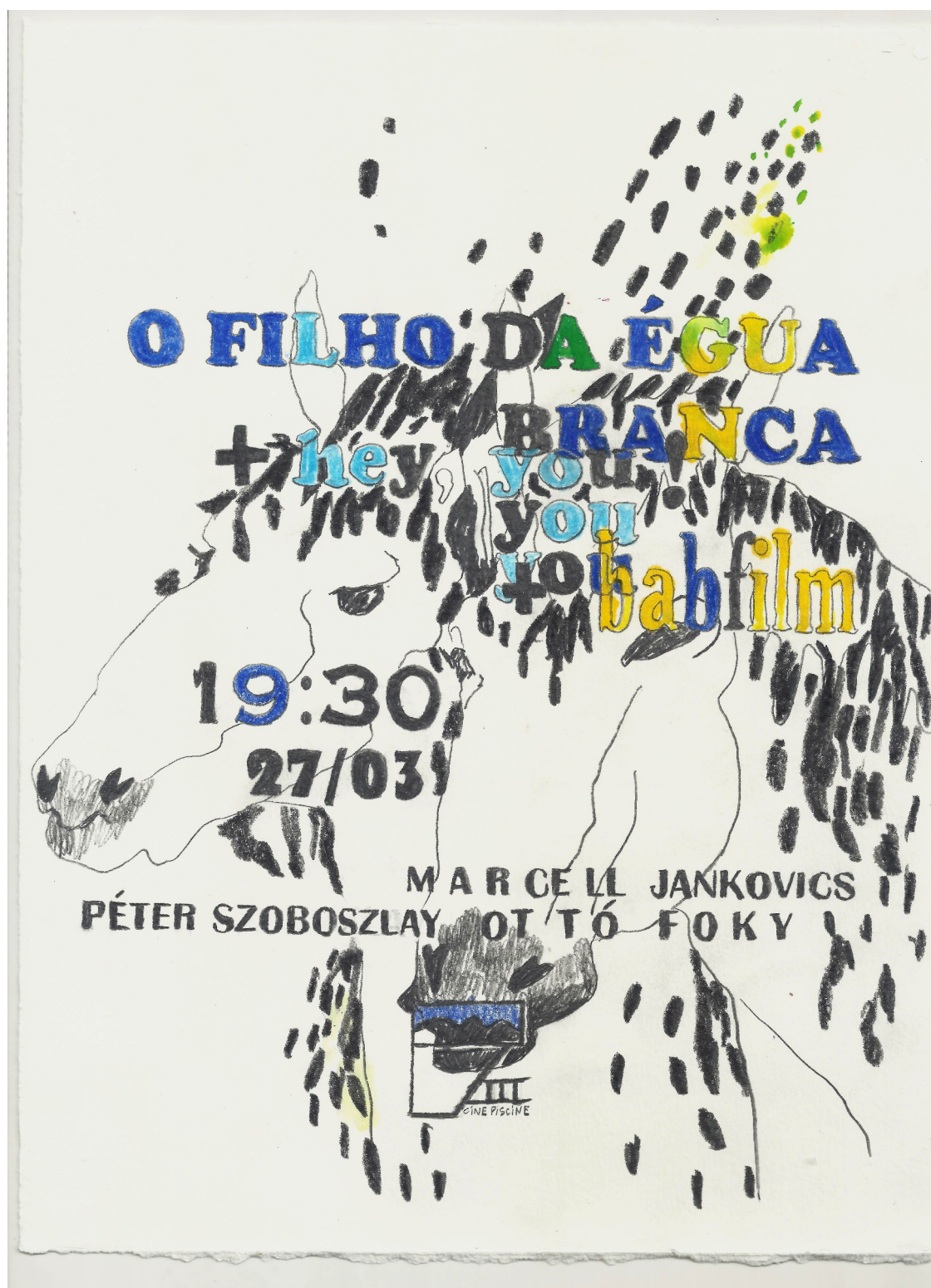


Figura 12: Cartaz realizado para divulgação de *O Filho da Égua Branca*, *Hey you!* e *Babfilm*.
Fonte: acervo pessoal.

4.5.2 Blue de Derek Jarman

Entre os meses de maio e junho, o Cine Piscine apresentou a programação intitulada *Diários*, concebida a partir de filmes que fundamentam suas imagens na estreita ligação entre vida e cinema. A programação foi predominantemente composta por obras biográficas e autobiográficas, com uma ênfase especial em filmes produzidos por pessoas dissidentes de gênero e sexualidade. Ela incluiu cineastas como Marlon Riggs, Derek Jarman, Su Friedrich, Chantal Akerman e Felipe André da Silva. A seleção também abrangeu curtas-metragens de diretores do cinema experimental, como Jonas Mekas e Stan Brakhage, além do longa de Bárbara Paz, *Babenco – Alguém tem que ouvir o coração e dizer: Parou* (2019, Brasil, 74 min), sobre seu marido recém-falecido, o cineasta Hector Babenco.

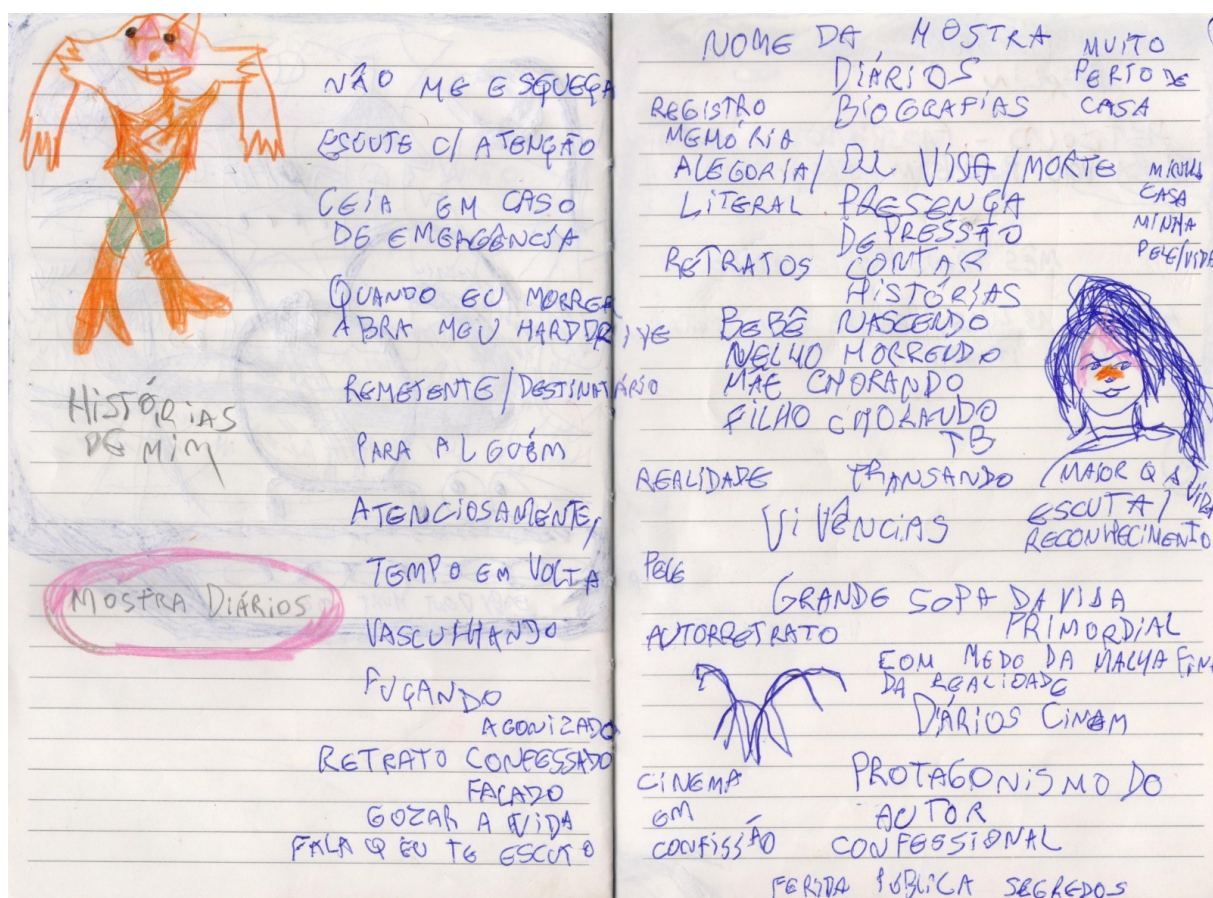


Figura 14: Registro de Flavia Brioschi, que veio a se tornar o cartaz da programação *Diários*. Fonte: Flávia Brioschi

A curadoria desta programação foi particularmente especial, uma vez que os filmes escolhidos já faziam parte do repertório dos organizadores do cineclube há bastante tempo. Um dos destaques foi *Blue* (1993), de Derek Jarman, o último longa-metragem do diretor britânico, produzido quatro meses antes de sua morte por complicações relacionadas à AIDS. Jarman, já parcialmente cego, realizou a produção desse filme composto por um relato sonoro sobreposto a uma imagem estática completamente azul.

A experiência coletiva de assistir a um relato íntimo, acompanhado por uma tela estática, proporcionou o espaço para diversas reflexões sobre as potencialidades do cinema. Tais reflexões abrangeram não apenas aspectos filosóficos, como as relações entre imagem, vida e morte. Mas também sobre o próprio uso da linguagem cinematográfica. Qual a conexão entre som e imagem? Quantas imagens são necessárias para se criar um filme? Qual é o limite da área delimitada pela projeção? Qual o vínculo entre cinema e vida? Qual o vínculo entre cinema e morte?

4.5.3 A Casa de Cera

A Casa de Cera (2005, EUA, 113 min) de Jaume Collet-Serra, é um desses clássicos do gênero terror que se tornam cada vez mais memoráveis com o passar do tempo. Desses que assistimos entre amigos e nos conectamos por meio de um misto de suspense e diversão. Desses que, quando mais jovens, ficamos constrangidos com as cenas de sexo e nudez.

A programação *Pequenas Férias* foi concebida para ocorrer durante as férias de julho da UNESP. A curadoria foi guiada pelo desejo de preencher o mês com títulos que abordassem o período de férias. A escolha dessas narrativas interligadas a uma ideia de suspensão da realidade, buscou proporcionar a experiência de sonhar e imaginar outros modos de viver.

A sessão de *A Casa de Cera* durante nossas pequenas férias atraiu um dos maiores públicos do ano. Revisitar um filme comum a todos, tornou possível desenvolver novos sentidos, não só às imagens exibidas, mas também às memórias

conectadas a elas. Foi exatamente por esse motivo que esse foi o filme escolhido para encerrar a programação de férias do Cine Piscine.

A proposta era demonstrar que a experiência do cinema e sua reflexão pode ser iniciada a partir de qualquer filme, inclusive daqueles que já conhecemos ou que achamos estúpidos.



CINE PISCINE
PEQUENAS FÉRIAS

03/07 THE AFRICAN DESPERATE
2022, 97', MARTINE SYMS

10/07 MONIKA E O DESEJO
1953, 98', INGMAR BERGMAN

17/07 E SUA MÃE TAMBÉM
2001, 106', ALFONSO CUÁRON

24/07 BEM VINDO OU
A ENTRADA PROIBIDA
1964, 74', ELEM KLIMOV

31/07 A CASA DE CERA
2005, 113', JAIME COLLET-SERRA

TODA SEGUNDA-FEIRA ÀS 19H30 NO 5º ANDAR
PARA MAIS INFOS @CINEPISCINE NO INSTAGRAM

PINTURA DE LAURINHA CARVALHINHO

Figura 15: Cartaz realizado para divulgação da programação “Pequenas Férias”, com pintura de Leo Carvalho. Fonte: acervo pessoal.

4.6 Projetos Futuros

O Cine Piscine ganhou forma como um projeto de extensão universitária no início deste ano. Organizar um projeto dessa natureza tem sido desafiador, especialmente diante da predominância do circuito comercial de exibição cinematográfica. Apesar do planejamento das sessões, da divulgação nas redes sociais e no ambiente universitário, algumas das sessões atraem um número limitado de participantes.

O Cine Piscine é um cineclubes – não é um cinema –, depende crucialmente da presença das pessoas. A participação ativa é essencial para construir conversas, reflexões coletivas e elucidar as potencialidades da linguagem cinematográfica. Dessa forma, um dos objetivos futuros é articular o cineclubes com outros espaços e projetos de extensão da universidade, ampliando seu alcance no ambiente universitário.

Uma iniciativa deste ano para aproximar os estudantes da UNESP do cineclubes foi a programação *Eu Também Faço Filme*. Nessa programação, foram apresentados filmes de artistas de diversas áreas, como teatro, música e artes visuais. Entre as obras escolhidas estavam os filmes *Vaga Carne* (2019, Brasil, 45 min) e *República* (2020, Brasil, 15 min) de Grace Passô, atriz e dramaturga brasileira; *Book of Days* (1979, EUA e França, 75 min) e *16mm Earrings* (1989, EUA, 25 min) de Meredith Monk, compositora americana; e *Doll Clothes* (1975, EUA, 2 min) e *Office Killer* (1997, EUA, 95 min) da artista visual americana Cindy Sherman.

Na programação anual, é possível observar a limitada exibição de produções brasileiras. Esse problema da curadoria reflete o cenário da cinematografia brasileira atual, que perpetua a desigualdade e privilegia a exibição de produções estrangeiras. Garantir que esses filmes sejam vistos, revistos e associados ao repertório do cineclubes é crucial para que o cineclubes continue sendo um espaço combativo e resistente frente aos circuitos hegemônicos normativos de exibição e produção cinematográfica.

5. PARTE Bac: CINEMA E PRODUÇÃO

5.1 Processo Pandêmico

Comecei a produzir filmes na pandemia. Embora já tivesse produzido alguns vídeos durante o ano de 2019, essas produções ainda se davam mais como ensaios do que qualquer coisa. Entre um compromisso e outro intercalava momentos de filmagem, construía a partir daí uma espécie de diário gravado. Através desses vídeos era possível identificar alguns dos signos que acompanhavam minha vida e que se manifestavam presentes a partir da imagem.

Em *Maio de 2019* (2019, Brasil, 2 min) filmei, ao longo de idas e vindas de ônibus e metrô, muitas imagens de aviões. O som de suas turbinas invadem a tela do vídeo dezenas de vezes. Como moro no município de Guarulhos, próximo a um dos maiores aeroportos do Brasil, os aviões são um tema recorrente em minha vida. Já sonhei com eles diversas vezes, ao mesmo tempo eles já me acordaram diversas vezes durante as noites. Hoje em dia o barulho dos aviões sugere certo conforto emocional e me transportam diretamente para a casa. Ao longo do vídeo proponho uma comparação entre as imagens capturadas pelo celular e as imagens capturadas por outros dispositivos de fotografia. Em vez de estabelecer uma hierarquia entre elas, busco explorar e pesquisar suas diferenças.

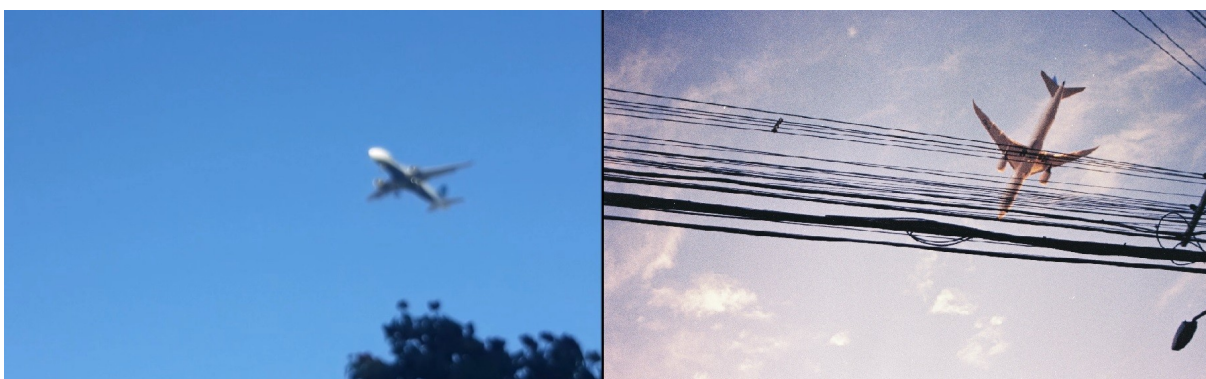


Figura 1: Frame de Maio de 2019 e foto da mesma época. Fonte: acervo pessoal

Em *Maio de 2019*, exploro alguns lugares específicos da minha rua, entre eles estão uma viela e um espaço cheio de árvores, durante as produções é possível observar esses cenários aparecendo e sendo transformados conforme o passar do tempo.



Figura 2: Frames de *Maio de 2019*. Fonte: acervo pessoal

O vídeo *Ensaio para um curta-metragem* (2019, Brasil, 2 min) foi gravado em conjunto com dois amigos. Foi feito a partir de um sonho que tive, no qual eu era assaltado por um homem quando descia a rua da minha casa. Inicialmente a ideia era gravar um curta-metragem. Então nos encontramos para testar possíveis imagens para compor o filme. Ele nunca foi realmente feito e sobraram apenas as imagens capturadas desse dia teste, perdidas numa pasta esquecida do computador. Esses fragmentos, certo dia, encontraram sentido, quando reciclados e ressignificados através da montagem.

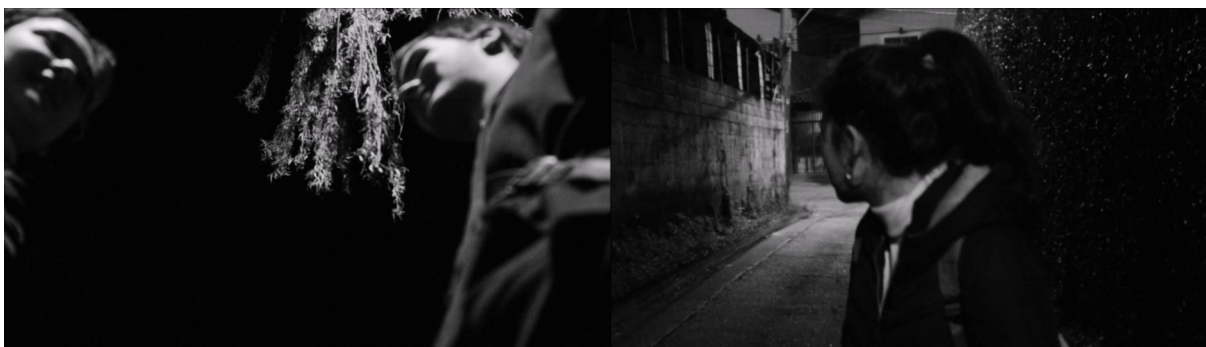


Figura 3: Frames de *Ensaio para um curta-metragem*. Fonte: acervo pessoal

Assim como em *O gato do vizinho fugiu* (2020, Brasil, 2 min), *Ensaio para um curta-metragem*, percorre imagens do lugar em que nasci e cresci. As ruas do bairro, os sons da vizinhança, as pessoas em volta, as árvores, o rio poluído, o parque e o campo de futebol são temas que acompanharam minha produção e ainda as acompanham repetidamente. Esses vídeos permeiam temas da minha vida, e constroem juntos uma espécie de autobiografia indireta.

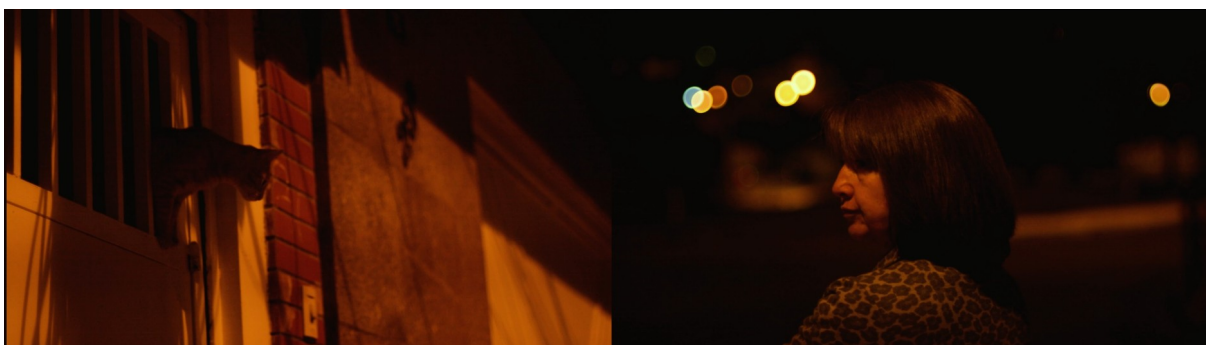


Figura 4: Frames de *O Gato do Vizinho Fugiu*. Fonte: acervo pessoal.

No filme *O Amor* (1948, Itália, 80 min) de Rossellini, a atriz italiana Anna Magnani interpreta o papel de uma mulher de coração partido que conversa com seu ex-amante pelo telefone. A cena se desenrola por trinta minutos. A única voz e imagem que temos é a da protagonista desesperada. Algo parecido acontece também em *Eu, Tu, Ele, Ela* (1974, França, 82 min) de Chantal Akerman, no qual observamos a personagem, protagonizada pela própria diretora, enclausurada em um quarto alimentando-se de açúcar.



Figura 5: Anna Magnani em *O Amor*, à direita, e Chantal Akerman em *Eu, Tu, Ele e Ela*, à esquerda.

Esses dois filmes - concebidos através de imagens simples - propõem uma conexão íntima entre personagem e espectador, e foram alguns das produções cinematográficas que me serviram de inspiração para que experimentasse introduzir nessas “autobiografias” imagens minhas. O primeiro caminho que escolhi foi inseri-las a partir da ficção. Em *Alguém Invadiu a Minha Casa* (2020), apareço pela primeira vez na tela, primeiro como morador da casa invadida e depois como invasor. Ainda pouco confortável com a câmera, aparecem no filme fragmentos do meu corpo, pé, couro cabeludo, mão e meu rosto coberto por uma máscara.



Figura 6: Frames de *Alguém Invadiu minha casa*. Fonte: acervo pessoal

O curta-metragem *Fui Ver o Futebol* (2020, 6 min) foi produzido no segundo semestre de 2020. Nesse momento, minhas madrugadas eram reservadas a longos momentos de análise de meu próprio corpo. A medida do meu quadril, o tamanho dos meus seios, a grossura das minhas pernas, o caimento das minhas roupas, o corte do meu cabelo eram tópicos que voltavam continuamente às minhas reflexões. Da mesma forma me intrigava a ideia de um cinema ainda não inventado, por motivo de uma impossibilidade técnica, como apresentado no ensaio “O Mito do Cinema Total” (BAZIN, 2018 [1985], p 36-42) de Andre Bazin.

De alguma forma essas duas questões estavam inscritas em lugares parecidos. O excesso de materialidade do meu corpo era proporcional ao excesso de imaterialidade do cinema. As duas coisas conectam-se na medida que queriam ser menos aquilo que eram e mais aquilo que não eram. Esse problema compartilhado, associado diretamente às essências das coisas – que são ou não são –, pode ser resolvido através de um exercício simples: consiste em desconfiar um pouco da realidade e dar permissão para imaginar o que as coisas podem ser além delas mesmas. Essas reflexões foram replicadas ludicamente em *Fui Ver o Futebol*.

Uma das técnicas usadas na captura das imagens do curta-metragem foi desconectar a lente da câmera DSLR e direcionar a luz manualmente. Esse movimento garantiu às imagens um aspecto heterogêneo e fragmentado. Através da manipulação da câmera fui capaz de criar uma síntese das questões abordadas. O filme parte da decomposição das figuras trabalhadas nas produções anteriores. Busquei ali, através da imagem, propor um paralelo entre realidade construída e fantasia imaginada, presentes tanto no cinema quanto na construção da minha autorrepresentação.

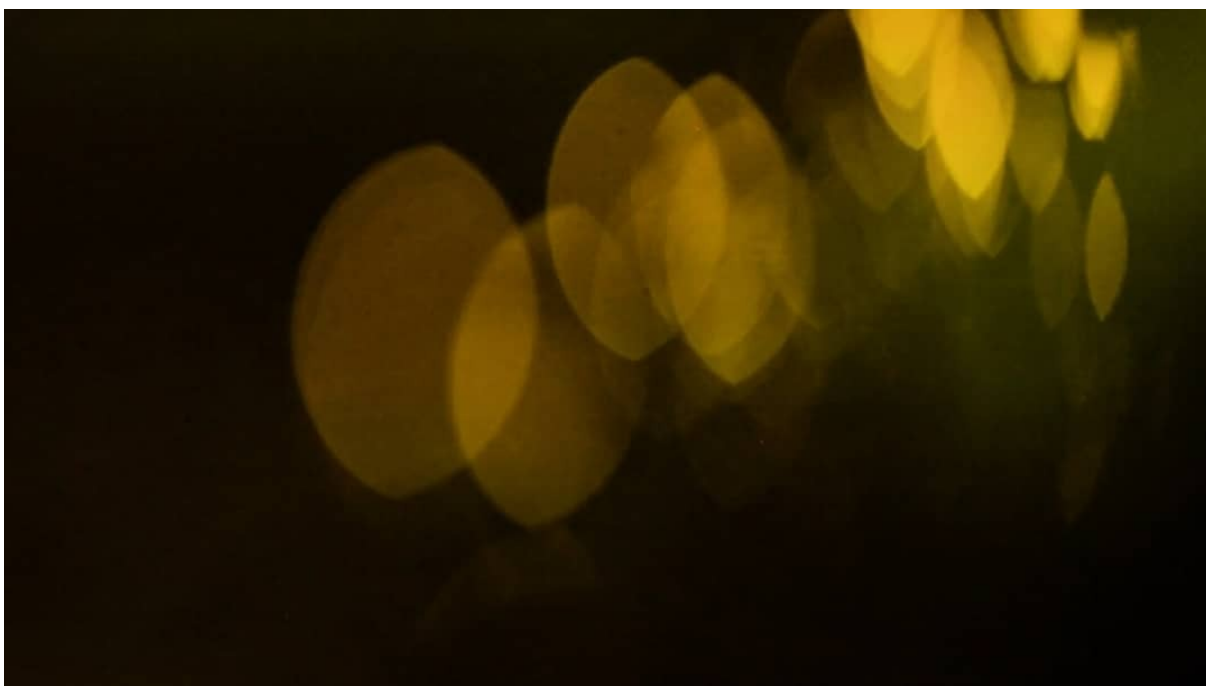


Figura 7: Frame de *Fui Ver o Futebol*. Fonte: acervo pessoal.



Figura 8 Frame de *Fui Ver o Futebol*. Fonte: acervo pessoal.



Figura 9: Frame de *Fui Ver o Futebol*. Fonte: acervo pessoal.

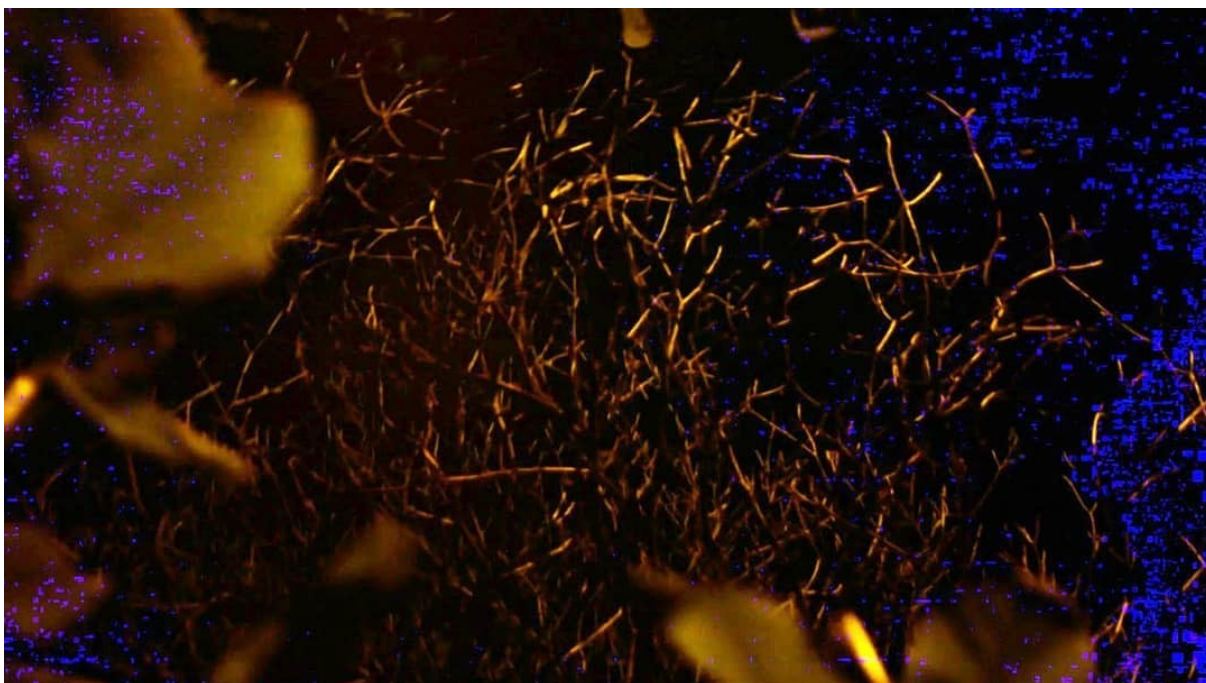


Figura 10: Frame de Fui Ver o Futebol. Fonte: acervo pessoal.

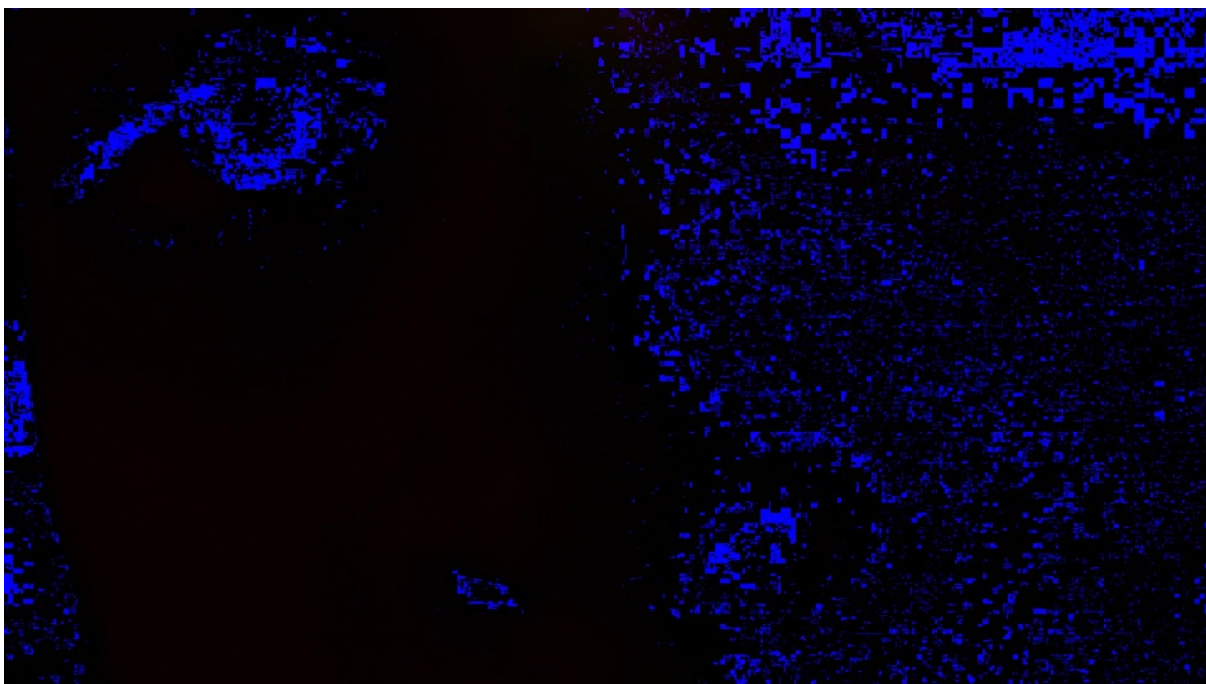


Figura 11: Frame de *Fui Ver o Futebol*. Fonte: acervo pessoal.

Em um dos planos finais do curta-metragem a imagem do meu rosto converte-se em fragmentos pixelados e são entrelaçados às imagens descompostas do bairro em que cresci (Figura 11). Estas últimas imagens encerram a narrativa e sugerem uma fusão entre autorrepresentação e as memórias do ambiente que me viu crescer.

O *Baile das Flores* (2022, 3min) surgiu como um curta-metragem em 2022, nascido do desejo de retomar a produção realizada durante o período da pandemia. O nome do filme é uma referência a uma série de desenhos realizada por Matias, criança que conheci durante meu estágio no SESC Bom Retiro, intitulada por ele mesmo como “O Baile”. Nesse filme quis explorar movimentos que se desdobram na escuridão. A narrativa do filme era centrada em torno das flores e de um personagem dedicado à sua coleta, buscando estabelecer uma ligação entre o movimento silencioso das flores e o movimento interno do protagonista.

Assim como a maioria das minhas outras produções, realizei este projeto sozinho durante a noite, sem um roteiro prévio. As imagens resultantes das capturas noturnas compuseram um estudo onde a dinâmica do movimento das flores é expressa através do processo de montagem: gradualmente, as flores emergem, sobrepondo-se às cenas preexistentes. No entanto, é importante notar que este estudo não reflete totalmente o projeto original, que tinha a intenção de incorporar de maneira mais expressiva o personagem responsável pela coleta das flores, primordial no decorrer da produção.



Figura 12: "O Baile" desenhado por Matias. Fonte: acervo pessoal.

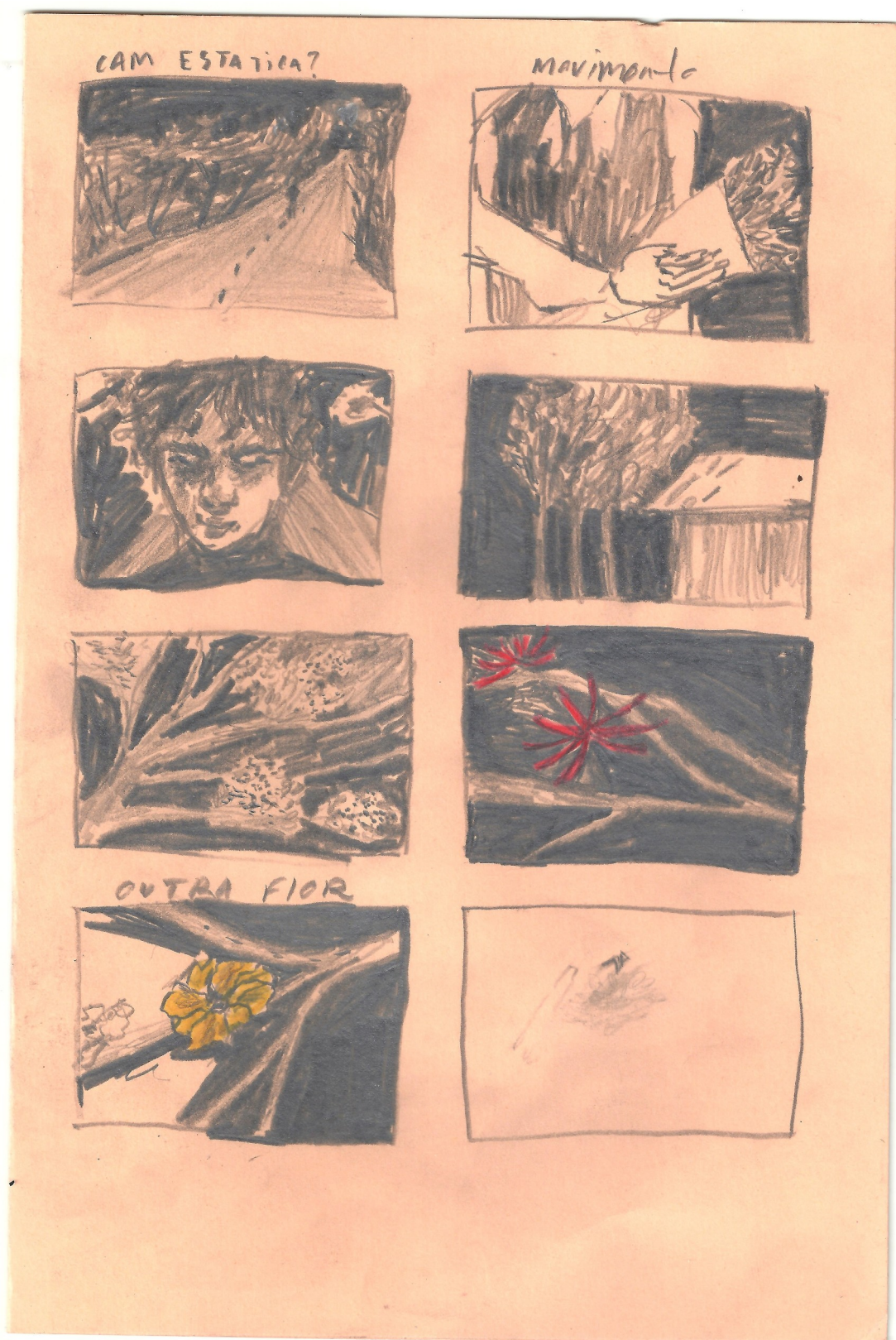


Figura 13: Storyboard de *O Baile das Flores* (2022). Fonte: acervo pessoal.



Figura 14: Sobreposição das imagens em *O Baile das Flores* (2022). Fonte: acervo pessoal.

5.2 O Baile das Flores (2023)

A partir das reflexões desencadeadas por essa pesquisa de TCC, decidi revisitar o projeto de *O Baile das Flores*. A decisão de reconstruir esse curta-metragem foi impulsionada pela necessidade de explorar as novas percepções sobre a minha produção, incluindo a compreensão da representação e autorrepresentação que se constrói através dos espaços de possibilidade. Embora essa necessidade não fosse palpável para mim anteriormente, ao revisitar minhas produções, percebi que ela sempre esteve presente, aguardando para ser mais conscientemente expressa.

Desta forma, no meio deste ano iniciei um processo que era familiar para mim: a captura de imagens na minha vizinhança. No entanto, desta vez, acrescentei a minha presença a esses espaços que, por muito tempo, habitaram minhas produções. Desses espaços apresento imagens principalmente da viela da minha rua, as plantas e as árvores que se encontram naquele espaço.



Figura 15: Frame de *O Baile das Flores* (2023). Fonte: acervo pessoal.



Figura 16: Frame de *O Baile das Flores* (2023). Fonte: acervo pessoal.

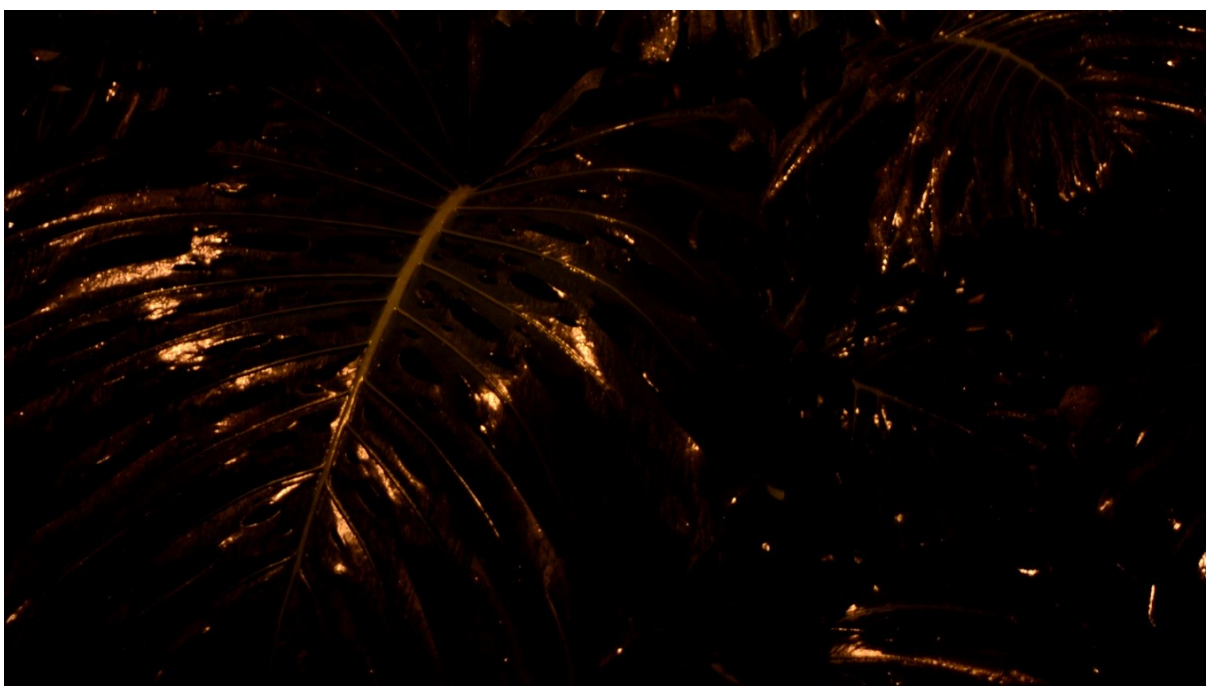


Figura 17: Frame de *O Baile das Flores* (2023). Fonte: acervo pessoal.



Figura 18: Frame de *O Baile das Flores* (2023). Fonte: acervo pessoal.



Figura 19: Frame de *O Baile das Flores* (2023). Fonte: acervo pessoal.

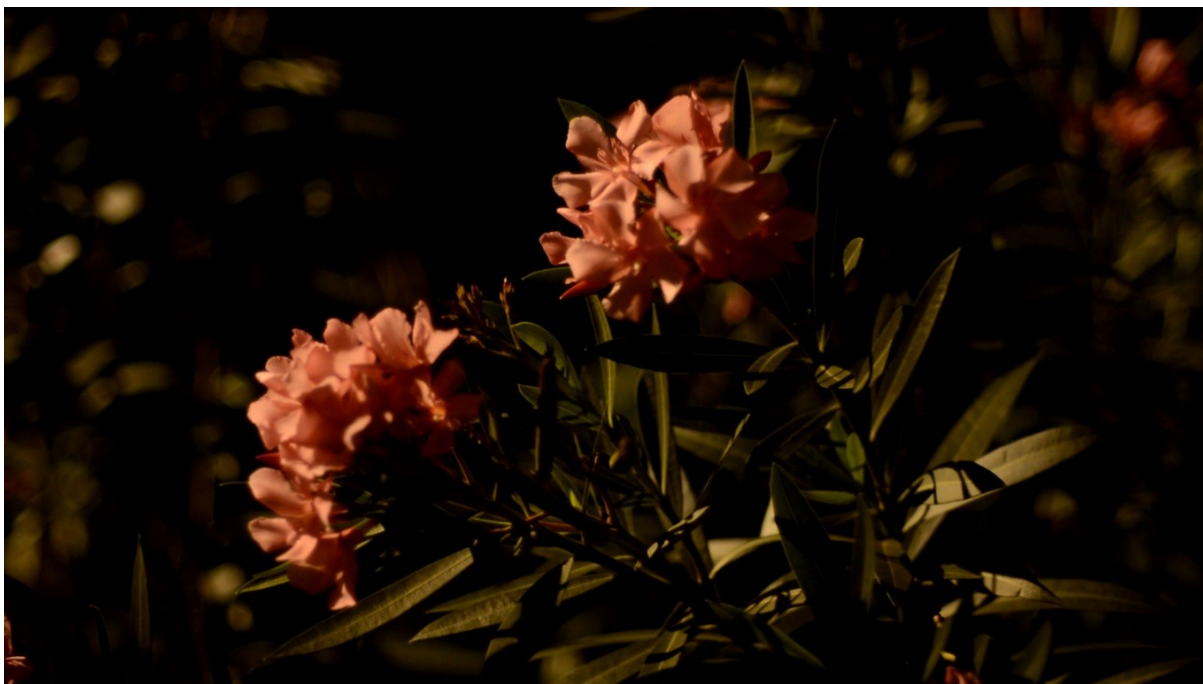


Figura 20: Frame de O Baile das Flores (2023). Fonte: acervo pessoal.

O projeto do filme aborda também outros personagens, com o objetivo de torná-los mais palpáveis, dotando-os de falas e identidades mais distintas, decidi, pela primeira vez, criar um roteiro que apresentasse esses elementos de forma mais concreta. O roteiro desenvolvido no próximo capítulo inclui cenas de diálogos e monólogos que serão integrados ao filme.

5.3 Roteiro/Baile

CENA 1

QUARTO – INTERNA

É dia, a luz entra pela janela. Sozinho em seu quarto, Vicente escreve em sua página aberta do twitter:

“sou só eu ou vocês tbm acham que ser trans é tipo muito sexy e triste ao mesmo tempo”

Após postar o tuíte, desce a linha do tempo de seu twitter e interage com algumas publicações. Olha para a parede enquanto rói as unhas. O garoto aparenta ter no máximo 20 anos e usa roupas básicas compradas na sessão masculina do supermercado.

CENA 2

LETREIRO GUARULHOS – EXTERNA – TARDE/NOITE

Vicente está sentado sobre a letra “A” do grande letreiro desenhado sob chão com pedras brancas. Conversa através do celular. Não escutamos a voz da outra pessoa na linha.

VICENTE – E como tá ai em Salvador?... Que legal, então você tá gostando? ... Mas faz parte eu acho, é muito fácil as vezes se sentir deslocado quando cê tá em outro país... Sério? Não acredito... Com quem... Caramba – *Vicente ri* – Eu, sei lá. Tô bem. Não têm acontecido muita coisa. Não tenho falado com muita gente e nem saído de casa também. Saí com o Henrique esses dias... Ah, foi ok. Não sei muito qual a dele, não me sinto muito confortável pra falar sobre as coisas todas, mas tenho tentado me abrir... Ele parece, bem... É, faz um tempinho já, mas isso já passou...E eu nem lembro direito... Calma aí que vai passar o avião.

Um avião passa, Vicente aguarda.

VICENTE - Eu sinto que eu não quero me movimentar em nome da minha insuficiência, em nenhum sentido, romântico, profissional, intelectual. Sabe aquele meme do direito de ser feio – *Vicente ri*. - É meio por aí... É claro que eu quero que as pessoas me amem mesmo assim. Não é uma questão de não querer ser amado.

Durante a ligação Vicente faz algumas longas pausas, não sabemos exatamente se é a outra pessoa na linha que fala, ou se é um silêncio para que ele mesmo se organize.

VICENTE – Tenho tido bastante saudade de você na verdade... Mas aparentemente você não vai voltar nunca.... Tô suspirando muito também. Assim bem fundo. Sabe quando parece que o suspiro não vai acabar e daí quase vira outro suspiro, que vira um bocejo... Talvez... - *Vicente ri.* - Tô feliz que você tá feliz aí! Me mande notícias por favor... Também tô com saudade.

Vicente permanece sentado. Temos um corte da câmera. Em seguida Vicente caminha pelo parque até a saída.

CENA 3

QUARTO DE ARTHUR – INTERNA – NOITE

Vicente está sentad na cama de Arthur. Arthur senta em uma cadeira próxima a cama. Inicialmente não vemos seu rosto.

ARTHUR – Você poderia avisar da próxima vez que vier? Você chegou e eu tava quase entrando no banho já.

VICENTE – Ah sinto muito, eu estava meio ansioso e precisava ver alguém.

ARTHUR – Eu só gostaria que você avisasse. Quando você aparece assim eu acho que você acha que eu não faço nada da minha vida.

VICENTE – Eu não acho isso, é que são tipo 8 horas da noite, é um horário que as pessoas no geral não estão fazendo muitas coisas.

Arthur, vencido, suspira fundo e senta ao lado de Vicente.



Figura 21: Rascunho cena 3. Fonte: acervo pessoal

ARTHUR – Ok, deixa pra lá também.

Vicente e Arthur ficam em silêncio por alguns instantes. Assistem ao filme De Volta Para o Futuro.

ARTHUR – Você acha que eu sou igual a ele?

VICENTE – Igual como? Fisicamente ou de personalidade você diz?

ARTHUR – Hm, acho que os dois... Me vejo um pouco nele. Mas digo mais sobre o corpo mesmo, o rosto também.

VICENTE – Tem sua semelhança realmente. Acho que a sobrancelha também. É, o rosto é sem dúvidas parecido. Deixa eu ver.

Vicente e Arthur se encaram.



Figura 22: Rascunho cena 2. Fonte: acervo pessoal

VICENTE – Mas eu te acho um pouquinho mais masculino que ele.

ARTHUR – Para, eu sei que não é verdade, não precisa tentar me agradar.

VICENTE – Tô falando sério. Você tem.

ARTHUR – Eu sinto que eu tô sempre procurando alguém que se pareça comigo – *Ri* – Acho que é porque eu não faço muita ideia do que que é o meu corpo sabe, sinto que meu corpo pode ser o extremo oposto do que eu acho que ele é.

CENA 4

EXTERNA – NOITE – PRAÇA

Vicente e Julinho estão sentados no banco de uma praça.

VICENTE – É eu tenho uma relação complicada com comida também.

JULINHO – Teve essa época que eu emagreci bastante também, eu não comia nada o dia inteiro, ficava dias sem comer.

VICENTE – Seus pais não percebiam?

JULINHO – Na verdade não, eu pegava o dinheiro do almoço e fingia que comia. Mas daí eu fui emagrecendo muito mesmo. E foi a época que eu me sentia melhor comigo mesmo, na verdade, eu era insuportável. Eu fui muito ridículo. Mas, sério, até hoje eu olho pra uma foto e penso que eu tava muito lindo mesmo.

VICENTE – Você tem essa foto aí? Quero ver.

JULINHO – Acho que sim, calma aí. - *Ele abre a carteira e tira uma foto 3x4.* -
Aqui.

VICENTE – Caraca você parecia uma lésbica. - *Ele ri.*

JULINHO – Você acha? É... talvez.

VICENTE – Então você se achava bonito quando parecia uma lésbica...
Interessante. Muito transgênero da sua parte.

CENA 5

CARRO – NOITE

Vicente dirige, é quase noite, as luzes da cidade encontram seu rosto através do pára-brisas do carro. Seu celular está repousado sobre uma superfície perto do câmbio. Brilhante, a aba aberta é a de uma conversa no Whatsap que leva o nome de “Eu Mesmo”.

Desliza os dedos até o botão de áudio e uma gravação de voz é iniciada. Vicente começa a falar, mas continuamos com a imagem do celular e a contagem do tempo.

VICENTE – Oi, tudo bem? Tô mandando esse áudio para você porque queria desabafar na verdade. Te falar coisas que eu nunca disse, mas acho que agora não faz mais sentido também... Eu tô indo ver meu irmão. Peguei o carro dele emprestado e vou devolver... - *Vicente para o áudio* – Não era isso que eu ia dizer. Que merda! É muito difícil falar as coisas.

Vicente reinicia o áudio agora temos seu rosto enquadrado na tela. Demora alguns segundos, mas começa a falar.

VICENTE – Eu te odeio. Eu preciso que você saiba que...

O celular de Vicente começa a tocar, ele interrompe o que ia dizer. Atende a chamada. É seu irmão na linha.

FERNANDO – Vic, preciso do meu carro de volta. Cê pode trazer na casa da mãe?

VICENTE – Eu já estava levando. Mas na casa da mãe? Como assim? Porque que eu tenho que levar aí?

FERNANDO – Desculpa, eu sei que você não gosta de vir aqui. Mas tive que arrumar a geladeira aqui da cozinha.

VICENTE – Tá, to levando aí. Vou deixar na entrada e vou vazar, não me deixa ficar esperando.



Figura 23: Rascunho cena 5. Fonte: acervo pessoal.

CENA 6

CASA – NOITE

Vicente tranca a porta do carro e devolve as chaves para Fernando. Os dois irmãos estão de pé um de frente para o outro. Fernando é mais alto e aparenta ser dez anos mais velho que Vicente.

FERNANDO – Não vai entrar?

VICENTE – Não, mesmo. Tô melhor aqui fora. Sempre melhor do lado de fora.

FERNANDO – Então é isso. Se cuida. - *Ele dá um tapinha no ombro de Vicente.*

Fernando abre o portão e entra na casa. Vicente olha pros lados e coloca as mãos nos bolsos e sobe a rua. Vicente chega até o final da rua que desemboca em uma viela estreita. O vento forte balança as árvores. Vicente observa os aviões que sobrevoam o céu.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa desenvolvida neste trabalho reflete parte significativa da minha experiência com o cinema, desde a infância até a vida adulta. A exploração da linguagem cinematográfica não apenas me proporcionou uma conexão profunda comigo mesmo, mas também permitiu que eu estabelecesse vínculos com as pessoas, com a universidade, com minha produção artística e, por fim, com a escrita deste trabalho.

Algumas das referências bibliográficas mencionadas aqui – assim como os filmes apresentados – compõem o meu arquivo vivo e foram decisivas para a escolha do tema desta pesquisa. Um exemplo é o livro *A Invenção de Morel* de Adolfo Bioy Casares, que foi apresentado a mim no primeiro semestre da graduação, durante a disciplina de Metodologia de Pesquisa. Esse livro, ao misturar cinema e fantasia, despertou meu interesse imediato na época e, simbolicamente, é apresentado no primeiro capítulo deste trabalho.

Falar sobre o vazio entre as frestas das imagens estáticas do cinema e entender nessa falha mecânica um espaço de possibilidade para transformar o mundo foi uma forma utópica de ressignificar as experiências proporcionadas pelo cinema. Embora essas frestas – características do cinema analógico – sejam hoje desmaterializadas pelas imagens digitais, elas ainda estão presentes, e se manifestam através da própria desintegração do material fílmico proporcionada pelo pixel. Assim, apesar de se apresentar de forma distinta, os pixels das imagens digitais atualizam, num certo sentido, aquela dimensão de indeterminação existente no lapso entre um fotograma e outro – sendo, assim como as frestas, espaços onde a realidade perde suas margens e assume formas mutantes.

A referência à Utopia no contexto deste trabalho carrega o seu melhor sentido – como na “Taxonomia Utópica” de Paul B. Preciado. Ela se inscreve a partir do que

já existe e constrói coisas que não existem através do indeterminado, força que cria espaços de possibilidade. Neste trabalho quis então falar sobre movimentos de resistência que aparecem onde não esperamos. Seja num espaço vazio entre imagens estáticas, seja em filmes que parecem ridículos para a sensibilidade convencional, seja em filmes que não parecem filmes, ou até cineclubes de estrutura precária.

Ao abordar o cinema e seus espaços de possibilidade – que envolvem o espectador e sua subjetividade na dinâmica fílmica –, emergiram outros temas, como as diversas experiências que cada espectador pode vivenciar e como essas experiências são ressignificadas através da linguagem cinematográfica. A pesquisa sobre a representação, especialmente a representação e autorrepresentação de gênero no cinema, tornou-se um desdobramento natural e evoluiu para um dos temas centrais desta investigação.

Esses dois temas, cinema e gênero, tornaram-se indissociáveis para mim, pois refletem experiências que permearam toda a minha vida. À medida que esses temas se encontravam, me pareceu fazer sentido costurá-los através do meu relato pessoal ao longo da narrativa desta pesquisa. Essa foi uma forma de revisitar o meu processo em vários sentidos.

No que diz respeito à Licenciatura, escrever sobre a trajetória do Clubinho Cineminha e do Cine Piscine significou compreender o sentido coletivo da partilha no cinema, na medida em que as experiências construídas nesses espaços através da linguagem cinematográfica transformaram meu percurso enquanto estudante, educador e artista. O Cine Piscine, por exemplo, foi um importante espaço para que eu me sentisse parte da universidade novamente após a pandemia de COVID-19.

Já em relação ao Bacharelado, ao revisitar as produções que já havia realizado, identifiquei que tudo o que estava explorando na pesquisa já estava, de alguma forma, imbricado nas obras que criei. Essas produções pareciam aguardar o momento certo para serem reveladas, num eterno devir de significados. O projeto em desenvolvimento, *O Baile das Flores*, é uma obra que continuará assumindo diversas formas, mesmo após sua conclusão.



Figura 1: Tira de Laerte. Fonte: Folha de S.Paulo, 27.jun.2022

Não quero que de forma alguma minhas criações se encerrem. Como as brechas constituintes dos fotogramas de celulóse e como os pixels que restam da desmaterialização da imagem foto/cinematográfica, elas devem ser possibilidades abertas, corpos mutantes abertos à invenção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAZIN, André. *O que é o Cinema?* [1985] Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BIOY CASARES, Adolfo. *A Invenção de Morel*. [1964] Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Mediafashion, 2016.

BOURCIER, Sam. *Queer Zones (vol. 1)*. [2000] Trad. Henrique Provinzano e Thiago Mattos. São Paulo: Crocodilo; São Paulo: n-1 edições, 2022.

BRAKHAGE, Stan. *Metáforas da Visão*. [1963] In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983. p. 341-352

DEREN, Maya. *Cinema: o uso criativo da realidade*. [1960] Trad. José Gatti e Maria Cristina Mendes. *Devires*, Belo Horizonte, Fafich-UFMG, v. 9, n. 1, p. 128-149, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vagalumes*. [2009] Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUARTE, Rosalia. *Cinema e Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

FAROCKI, Harun. *La Guerra Siempre Encuentra Una Salida*. In Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*. (Org). Inge Stache. Trad. Julia Giser. Buenos Aires. Caja Negra. 2013 p.147-149.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. [1983] Trad. do autor. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. [1987] In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-241.

PRECIADO, P.B. Meu Corpo Não Existe. Munique, 2017. Disponível em: <https://subspeciealteritatis.wordpress.com/2020/02/05/meu-corpo-nao-existe-paul-b-preciado/> Acesso em: 26 de Novembro de 2023.

STEYERL, Hito. Em defesa das imagens pobres. 2009. Disponível em: <https://alix.fba.up.pt/em-defesa-das-imagens-pobres> Acesso em: 26 de Novembro de 2023