

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

MAVI TURÍBIO



VIVÊNCIAS FORMATIVAS DE DIREÇÕES GOIANAS NA CONSTRUÇÃO
DE IMAGENS FÍLMICAS QUE DIVERGEM DA CISHETERONORMA

GOIÂNIA
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☒ Dissertação ☐ Tese ☐ Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Mavi Turíbio

3. Título do trabalho

“VIVÊNCIAS FORMATIVAS DE DIREÇÕES GOIANAS NA CONSTRUÇÃO DE IMAGENS FÍLMICAS QUE DIVERGEM DA CISHETERONORMA”

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Mavi Turíbio registrado(a) civilmente como Marcus Vinícius Turíbio De Brito, Discente**, em 15/09/2025, às 13:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carla Luzia De Abreu, Professora do Magistério Superior**, em 16/09/2025, às 09:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5651050** e o código CRC **46281D5C**.

Referência: Processo nº 23070.035270/2025-70

SEI nº 5651050

Mavi Turíbio

**VIVÊNCIAS FORMATIVAS DE DIREÇÕES GOIANAS NA CONSTRUÇÃO DE IMAGENS
FÍLMICAS QUE DIVERGEM DA CISHETERONORMA**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Mestre em Arte e Cultura Visual.

Área de concentração: Artes, Cultura e Visualidades

Linha de pesquisa: Educação, Arte e Cultura Visual

Orientação: Profa. Dra. Carla Luzia de Abreu

Goiânia

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Turíbio, Mavi

VIVÊNCIAS FORMATIVAS DE DIREÇÕES GOIANAS NA
CONSTRUÇÃO DE IMAGENS FÍLMICAS QUE DIVERGEM DA
CISHETERONORMA [manuscrito] / Mavi Turíbio. - 2025.
cxxx, 130 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Carla Luzia de Abreu.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte
e Cultura Visual, Goiânia, 2025.

Bibliografia. Anexos.

Inclui lista de figuras.

1. Cultura Visual. 2. Pedagogias das imagens. 3. Representações
fílmicas dissidentes. 4. Gêneros e sexualidades. I. Abreu, Carla Luzia
de, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 27/2025 da sessão de Defesa de Dissertação de **Mavi Turíbio**, que confere o título de Mestre em **Arte e Cultura Visual**, na área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades.

Aos quatorze dias do mês de agosto, a partir das quatorze horas e trinta minutos, por videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “VIVÊNCIAS FORMATIVAS DE DIREÇÕES GOIANAS NA CONSTRUÇÃO DE IMAGENS FÍLMICAS QUE DIVERGEM DA CISHETERONORMA”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Carla Luzia de Abreu (FAV/UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Lilian Ucker Perotto (FAV/UFG), como membro titular interno e Professora Doutora Ramayana Lira de Sousa (UniSul) e Professor Doutor Glauco Glauco Batista Ferreira (PPGAS-UFG), como membros titulares externos. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o(a) candidato(a) **aprovado** pelos seus membros. A banca destacou a relevância da pesquisa e sua originalidade teórico-metodológica e sugere publicações futuras. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Carla Luzia de Abreu, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos quatorze dias do mês de agosto de dois mil e vinte e cinco.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

Documento assinado eletronicamente por **Carla Luzia De Abreu, Professora do Magistério Superior**, em 14/08/2025, às 17:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lilian Ucker Perotto, Professora do Magistério Superior**, em 14/08/2025, às 17:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ramayana Lira de Sousa, Usuário Externo**, em 14/08/2025, às 17:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Glauco Batista Ferreira, Professor do Magistério Superior**, em 15/09/2025, às 15:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5571196** e o código CRC **1AE1D4C0**.

Referência: Processo nº 23070.035270/2025-70

SEI nº 5571196

para Maria Anete e Maria Soares

Agradecimentos

Dedico este trabalho a Maria Anete e Maria Soares. Maria a qual tive a benção de me alfabetizar e Maria a qual com fascínio acompanhei sua alfabetização. Avós que fizeram sua passagem respectivamente em novembro de 2024 e em março de 2025, deixando em memória sonhos de um compromisso com o estudo. Queriam saber dos meus aprendizados na academia antes mesmo de eu pensar poder querer.

Tenho muito a agradecer, entre lágrimas que clarificam minha vista em direção a uma vida de justiça. Seria sempre insuficiente botar em palavras tantas graças que me acometeram no período de produção desta dissertação, menciono muitas que cabem aqui, com atenção e carinho também às que deixar de citar.

Antes de qualquer outra, é justo iniciar por convocar todas as pessoas que determinadamente lutaram e clamaram por políticas públicas de acesso livre e gratuito ao ensino superior brasileiro. Sem as quais não imagino se teria trilhado os caminhos que me trouxeram hoje aqui. Que o futuro proteja e amplie a democratização da educação em seus diversos níveis e contextos.

Toda sorte familiar que tenho, agradeço a segurança e acolhimento que sempre me estenderam, Ezequias, Turíbio, Miquéias, Matheus, Moisés, Pedro, Nadir, Lilian, Noeme, Onésima, Nélia, Otamária, Débora, Micaías, Obadias, Silomar, a família da vó Anete, a família da vó Maria, a família do vô Turíbio, se multiplicam em muitas que tanto amo.

Esta pesquisa é o desdobramento de uma longa e sortuda formação acompanhada e amparada pela professora Carla Luzia de Abreu, orientadora na dissertação e parceira nos confrontos com as palavras e as imagens. Regou em mim a inquietação dos saberes sobre os gêneros e me acompanhou em inúmeros desafios que a precariedade da vida nos permite passar na academia. Esteve em tantas etapas que me levaram até aqui, e para sempre levarei comigo.

Ramayana Lira de Souza, Lilian Ucker Perotto, Glauco Batista Ferreira, docentes que junto a Carla aceitaram, com generosidade e sabedoria, conversar e debater em banca os processos desta investigação, tecendo contribuições pertinentes e inquietantes para minha formação e para o campo de estudo das humanidades.

Erik Ely e Tita Maravilha confiaram em meu trabalho e toparam participar no projeto desde o primeiro convite, trocando palavras e afetos autorais que sustentam em vida a relevância da discussão aqui pretendida.

Agradeço a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás que exerce um papel importante no Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual, na Universidade Federal de Goiás, ao financiar projetos de pesquisa em tempos de precarização da cultura e da educação em todo o Estado, iniciativa que carece de ampliação para atender a diversidade de pesquisas presentes na academia. Esta dissertação foi financeiramente apoiada pela FAPEG.

Menciono Icumam Cultural, em especial sua cofundadora e diretora Maria Abdalla, por se colocarem à disposição para este projeto e pelo seu trabalho na difusão, qualificação e capacitação do audiovisual goiano. A maioria dos filmes que aparecem nesta pesquisa passaram pelos registros da produtora.

Uma calorosa saudação a Jocy Meneses dos Santos Junior. Entrou nesta história na orientação de iniciação científica realizada ainda em minha graduação, ao lado da orientação de Carla. Quando vimos que eu tentaria a pós-graduação, me mostrou todos os caminhos para quem não enxergava tantos. Sua fraterna dedicação ultrapassou a academia, sendo presente em festas e em dores que a vida nos trouxe.

Bianca Rezende Carolina, Itandehuy Castañeda Demesa, Lady Dayana González Cita, Augusto Cesar Moreira Santos se unem na partilha de horizontes que a pós-graduação às vezes pode ceifar de nós, mas em comunidade podemos pensar nas educações que libertam. Somam-se a Manoela Veloso Passos, Baruch Blumberg, Ana Paula Alcanfôr, Lu Silva e Damyler Cunha que estavam ao lado quando a pesquisa cruzou fronteiras geográficas nos cinemas e nos audiovisuais.

Tassya Menezes, Tiago Tereza, Taciana Lemos, Sofia Silva, Samara Saraty, Regiane Farias, Rafaela Castro, Pedro Moura, Natália Vieira, Natacha Vassou, Mayumi Amaral, Marcos Araújo, Luna Ventura, Luísa Gontijo, Lucas Taborda, Lucas Espeto, Lucas Castro, Luan Nobat, Lolø Lótus, Juliany Oliveira, Julia Moura, Julia Moreira, Julia Leal, Israel Adorno, Hevelyn Costa, Helena Salenko, Gabriel Mestro, Gabriel Carneiro, Gabriela Fernandez, Frederico Amoz, Felipe Rosário, Erika Rohlf, Elisa Campos, Eliana Moura, Dani Basilio, Celina Barbi, Carla Guterres, Camila Oliveira, Camila Buzelin, Camila Brito, Bárbara Avelino, Antônio Amarante, André da Mata, Alice Hemsworth, Alice Braga.

Agradeço a toda pessoa leitora que chega nessa escrita com interesse em filmes de gente e desejo de ampliar as possibilidades disruptivas das identidades.

Toda essa rede foi meu apoio para sobreviver à perda da minha melhor amiga. Edna linda, minha mãe. Que em maio de 2024 nos deixou. Tudo aqui dentro de mim sempre foi pra ela, perdê-la me fez provar um gosto de fel, próprio da solidão na vida. E por isso dou continuidade, pela muda de tâmara que sempre me ofereceu, pelas horas e segundos que tirou dela pra me dar. Te agradeço pela bênção da vida, pelo cuidado do amor. Tua alma em refrigério.

Menciono com carinho o letrista e intérprete Sérgio Sampaio, que me acompanhou por dias e noites no tom e nas palavras de sua música: “Não há nada mais tranquilo, do que ser o que se sente. E poder amar, perder, chorar, depois ganhar, assim, tão livremente” (*Sinceramente*, 1982)

A intuição não é uma palavra, assim como a cura. No entanto, em certos momentos, ambas necessitam da linguagem para nos fazer lembrar de suas existências.

Castiel Vitorino Brasileiro, 2022

Falar é inventar a língua da travessia, projetar a voz numa viagem interestelar: traduzir nossa diferença pra linguagem da norma, enquanto continuamos a praticar em segredo o blá-blá-blá insólito que a lei não entende.

Paul B. Preciado, 2020

Trabalhar a dura matéria, move a língua; viver quase a sós atrai, pouco a pouco, os absolutamente sós.

Maria Gabriela Llansol, 2011

Resumo

Há muitas formas de fazer e de assistir a um filme. Entre elas está a possibilidade destas ações se transformarem em uma conversa. Surgem perguntas dirigidas às imagens e feitas com as imagens, seguidas por novas perguntas que ocupam a posição de respostas. Essa sistematização é capaz de gerar outras percepções sobre o mundo e sobre nossas identidades. Nesse sentido, ao pensar em representações fílmicas que rompem com a cisheteronormatividade, em que vivências formativas se envolveram as pessoas que as construíram? Esta pesquisa investe em uma pedagogia das imagens definida por aprendizagens subjetivas para propor os processos formativos das/com as imagens como categoria de análise de filmes. Para isso, descreve-se um circuito narrativo entre as visualidades do filme, as narrativas autobiográficas da direção e a escuta ativa realizada pela pesquisa. Essa proposta foi acionada em duas situações: em conversas narrativas realizadas com os goianos Erik Ely, diretor do curta *Eu não nasci pra isso* (2024), e com Tita Maravilha, codiretora de *Pirenopolynda* (2023). O método se mostrou interessado em romper com relações de poder verticalizadas ao priorizar a construção circular de saberes e considerar o biográfico da autoralidade. A partir disso, foi possível notar nas narrativas a perspicácia do uso da imagem fílmica para navegar por espaços onde o corpo não era materializado antes, ou ainda na utilização da figuração para desafiar calos aprendidos em violências sistêmicas.

Palavras-chave: Cultura Visual, Pedagogias das imagens, Representações fílmicas dissidentes, Gêneros e sexualidades.

Abstract

There are many ways of making and watching a film. Among them is the possibility of these actions turning into a conversation. Questions arise that are addressed to the images and asked with the images, followed by new questions that occupy the position of answers. This systematisation is capable of generating other perceptions about the world and our identities. In this sense, when thinking about film representations that break with cisheteronormativity, what formative experiences have the people who made them been involved in? This research invests in a pedagogy of images defined by subjective learning in order to propose the formative processes of/with images as a category for film analysis. For this purpose, a narrative circuit is described between the visualities of the film, the autobiographical narratives of the director and the active listening carried out by the research. This proposal was used in two situations: in narrative conversations with Erik Ely, director of the short film *Eu não nasci pra isso* (2024), and Tita Maravilha, co-director of *Pirenopolynda* (2023). The method proved to be interested in breaking with verticalised power relations by prioritising the circular construction of knowledge and considering the bio-graphical nature of authorship. From this, it was possible to see in the narratives the insightful use of the filmic image to navigate spaces where the body was not materialised before, or even in the use of figuration to challenge calluses learned from systemic violence.

Keywords: Visual culture, Pedagogies of images, Dissident filmic representations, Genders and sexualities.

Lista de figuras

Figura A - Every Moment Counts II (Ecstatic Antibodies), de Rotimi Fani-Kayode, 1989.

20

Figura 1.1 - Cena de beijo no filme Elvis & Madona (2010), de Marcelo Laffitte. 27

Figura 1.2 - Eu não nasci pra isso (Erik Ely, 2024). 30

Figura 1.3 - Pirenopolynda (Tita Maravilha, Izzi Vitório, Bruno Victor, 2023). 30

Figura 2.1 – O que resta de imagem em mim (Mavi Turíbio, 2024) 40

Figura 2.2 - Vincent e Moussa conversam no banheiro. 43

Figura 2.3 - Caderno com material visual do filme Eu não nasci pra isso, 2024, de Erik Ely. 59

Figura 4.1 - Eu não nasci pra isso, 2024. Direção: Erik Ely. Fotografia: Bruna Chamelet. Arte: Ludmylla Bomfim. Produção: Tothi Santos. Roteiro: Erik Ely. Som: Iara Daniel. Montagem: Erik Ely. Elenco: Carlos Nogueira, Daiv Santos e Emanuel Costa. Duração: 15 minutos. 65

Figura 4.2 - Cena 14 do segundo tratamento do roteiro de Eu não nasci pra isso, de Erik Ely 73

Figura 4.3 – Cena em que JOVEM rasga cobertura plastificada que envolve seu corpo 74

Figura 4.4 – Fotografia sem título, de Rotimi Fani-Kayode, 1988, 12x12 polegadas. 77

Figura 4.5 – Cena em que jovem se senta numa cadeira de barbearia 99

Figura 5.1 – Pirenopolynda, 2023. Direção: Tita Maravilha, Izzi Vitório, Bruno Victor.

Fotografia: Rafaelly Gongá, Heloísa Abreu, Carol Matias. Arte: Marcus Takatsuka. Produção: Juliana Melo. Roteiro: Izzi Vitório, Bruno Victor, Tita Maravilha. Som: Martha Suzana. Montagem: Darwin Marinho, Lucas Araque. Elenco: Tita Maravilha. Duração: 24 minutos. 85

Figura 5.2 - Cena 7 do roteiro de Pirenopolynda, de Tita Maravilha, Izzi Vitório e Bruno Victor 92

Figura 5.3 - Tita, Taira e Ieda se encontram para fazer pamonha e gastar papo 94

Figura 5.4 – Uma figura mascarada surge no meio da conversa das três personagens 95

Figura 5.5 – Tita caminha como Pastorinha nas ruas de Pirenópolis 98

Figura 6.1 – O poder da trava que ora, de Ventura Profana, 2018, Fotoperformance. 104

Sumário

Antes do texto 18

1 Observar filmes 22

2 Cultura Visual, Pedagogias das imagens e Representações fílmicas dissidentes 34

2.1 Ver com as subjetividades e outros deslocamentos do olhar 35

2.2 A potência educativa das imagens para reimaginar identidades e mundos 37

2.3 Contravisualidades fílmicas: visualidades disruptivas e o rompimento com a cisheteronorma 41

3 Contextos goianos audiovisuais 50

3.1 Refinamento da seleção para a pesquisa 53

3.2 Como assistir a esses filmes? 58

4 Conexões entre prática cinematográfica e desconstrução de hegemonias visuais 64

4.1 A imagem forjada pelas vidas 68

4.2 Quantos olhares fazem uma cena? 71

4.3 Desfigurar violências 78

5 Processos educativos na filmagem de vivências 84

5.1 Um filme sonho 88

5.2 Cozinha, ateliê de pamonha, de papos, de afetos 91

5.3 As imagens da divina 97

6 Provocações para outros olhares 102

6.1 Perspectivas para estudos futuros 104

Referências 109

Antes do texto

Em lágrimas, os povos. Dos povos, os cinemas. Dos cinemas, as imagens. Das imagens, as perguntas. Das perguntas, os processos formativos. Dos processos formativos, as identidades. Das identidades, dignidade.

Essa dissertação tem a finalidade de sistematizar a minha formação em pesquisa desenvolvida durante o vínculo com o curso de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV), na Universidade Federal de Goiás (UFG). Na dissertação, busquei construir diálogos transdisciplinares com os campos das visualidades e seus processos formativos, de gêneros e sexualidades, a partir de observações sobre a produção de filmes no contexto goiano.

A escrita se estrutura inicialmente com um panorama sobre os estudos com cinemas. Também apresento os principais objetivos da pesquisa, que incluem a percepção dos papéis das imagens nos processos pedagógicos. Em seguida, tensiono as relações entre “Cultura Visual”, “Pedagogias das imagens” e “Representações fílmicas dissidentes”. Após tatear este terreno conceitual, avanço para a contextualização do recorte proposto para a seleção de filmes: curtas-metragens goianos contemporâneos que representam narrativas com dissidências de gêneros e sexualidades.

Nesta mesma tomada, surgem os métodos selecionados para a análise dessas obras cinematográficas. As análises são realizadas à luz da observação das narrativas subjetivas que circundam e afetam a vida das direções na construção dos filmes: *Eu não nasci pra isso* (Erik Ely, 2024) e *Pirenopolynda* (Tita Maravilha, Izzi Vitório, Bruno Victor, 2023). Conexões entre os conceitos estudados e os dados obtidos na pesquisa são relatados. Busquei resultados que promovam reflexões e apontem limitações nos processos formativos com as imagens, como categoria de análise de produções audiovisuais.

Nesta escrita o uso da primeira pessoa se manifesta em experiências individuais com a pesquisa. Nas reflexões coletivas entre nós e os campos de estudos referenciados, emprego a terceira pessoa. E utilizo a segunda pessoa em diálogos diretos com quem lê a dissertação.

Para terminar esta saudação, repasso uma fotografia de Rotimi Fani-Kayode, como prática pré-leitura, a fim de descompassar o olhar. Na performance para câmera realizada pelo autor, observo uma movimentação de coragem por profundos desconhecidos. A luva de couro e a venda cooperam para a construção da imagem que evoca o ato de devorar um fruto proibido. A tensão da cavidade bucal dissipa qualquer indisposição com o sumo da fruta. Rotimi nasceu em 1955 em Lagos, na Nigéria. Em seus anos como artista da fotografia, já na Inglaterra, viveu uma história de amor com Alex Hirst, com quem produziu incansavelmente sobre espiritualidade, raça e romance entre pessoas do mesmo sexo. Faleceu aos 34 anos como uma das principais referências da fotografia britânica.

Espero que algo aqui ressoe em você. **Boa leitura!**

Figura A - *Every Moment Counts II* (Ecstatic Antibodies), de Rotimi Fani-Kayode, 1989.
Fonte: Impressão tipo C, 120x120 cm. Arquivo de Autograph (Londres) e Hales Gallery.





1 Observar filmes

Há muitas maneiras de se assistir a um filme. Em pesquisas científicas acerca das mídias, pressupõe-se que as observemos com atenção. O primeiro passo é determinar um foco. O que iremos analisar? Quais questões podem ser formuladas em relação ao filme? Em qual parte do nosso corpo a obra pode nos oferecer respostas? Existem perguntas a serem feitas? Assim, iniciamos um diálogo potencial com as imagens. As rotas para essa interação são diversas. Para percebermos algumas relações possíveis, sugiro que comecemos esta análise com um exercício, que é revelador para pessoas aventureiras, e divertido para pessoas já com algum conhecimento prévio. As perguntas saltarão da tela, ou de qualquer outra superfície que você acolha. Vamos lá!

A primeira tarefa consiste em revisitar algum produto audiovisual com o qual teve contato recentemente. Você pode ter assistido a um filme no cinema, série no streaming, visto um perfil no *TikTok* ou novela na televisão. A escolha da mídia é sua! Agora, adote um elemento recorrente na narrativa para observar. Pode ser, por exemplo, as estampas nas camisetas de personagens, um detalhe nos penteados que chamou sua atenção, quantas vezes uma palavra se repetiu, ou mesmo os copos utilizados em cena. Para elucidar os próximos passos, vou adotar um copo como objeto recorrente em uma narrativa hipotética para esta explicação.

Imagine uma cena em que o lanche da tarde é oferecido para crianças por uma irmã mais velha, dedicada e atenciosa. Observe os copos coloridos de plástico. No domingo, quando ela visita a avó no sítio, o café é servido após o almoço em uma canequinha de ágata, sem pires, bem simples. Ao se adaptar à rotina de um novo emprego em uma multinacional, a mesma personagem opta substituir o copo descartável por um reutilizável. Ao final de um dia estressante e atarefado, ela decide relaxar. Toma um dedo de whisky da garrafa que encontrou na gaveta da mesa de sua nova sala. Ela serve a bebida em um copo de plástico decorado com o logotipo da empresa, um brinde de boas-vindas.

Formulo perguntas como: Por que tem um copo naquela cena? Qual copo é utilizado pela personagem? São copos coloridos, de plástico? Uma canequinha em ágata vermelha? Na

cena do escritório, a água é servida no copo descartável ou no copo reutilizável retrátil? Esse whisky inesperado em cena é servido em um copo estilizado ou liso? Contém gelo? Brilha como cristal ou está embaçado de suor? Ele de fato é um copo apropriado para degustar whisky? As perguntas que surgem inicialmente apresentam uma similaridade, talvez devido ao meu interesse pelos objetos de cena, a construção da cenografia e as direções de arte. Essas são algumas das indagações que poderíamos fazer às imagens.

Vamos combinar, acompanhar os copos e seus contextos na narrativa não nos fornecerá dados suficientes para acessar a totalidade da narrativa. O que podemos perceber neste exercício é que a primeira reação é basear nossa percepção sobre o que vemos a partir de experiências pessoais anteriores. Como se fossem pistas dadas pelas estruturas cognitivas que já formamos anteriormente, para imaginarmos quais poderiam ser as informações que foram processadas em cena. É como se fosse um jogo mental de ficcionalizar a verdade até começarmos a ver algo.

No meu caso, ao observar esses copos e essas ações, decidi assumir que se trata de uma personagem com algum grau de dependência familiar. Provavelmente de classe média alta. Aliás, quais crianças têm lanche da tarde e quais avós podem morar no sítio? Além disso, a informação de que ela possui uma sala exclusiva em uma multinacional é significativa. Eu diria que ela é proativa em suas relações e ao escolher um copo reutilizável, pretende demonstrar uma preocupação com as causas ambientais. Ao mesmo tempo, toda essa doação parece resultado de alguma sobrecarga emocional decorrente da ausência da mãe e do pai em casa. Talvez tenha chegado o momento de ela enfrentar essa situação ao escolher improvisar a forma de beber o líquido que prometeu amenizar as consequências daquele dia difícil.

Poderíamos continuar com a análise questionando as proporções do copo em quadro e o tempo de aparição na montagem. Também é possível avaliar a iluminação do objeto, a performance da atriz ao interagir com o copo e a trilha sonora utilizada naquela cena. Existem ainda muitas outras categorias a serem averiguadas em uma obra cinematográfica.

Perceba quantas perguntas podem surgir em diálogo com um produto audiovisual. Antes mesmo de conhecê-lo, elas já começam a fervilhar. No caso de filmes produzidos com orçamentos significativos, esses rastros deixados nas cenas são construídos por equipes distribuídas sistematicamente em departamentos que atendam as necessidades da produção. Em todas as etapas, da ideia a filmagem, da montagem à distribuição, são tomadas decisões em resposta às perguntas que a imagem faz para existir.

Para pensarmos brevemente sobre essas estruturas, mencionarei algumas direções e departamentos que podemos encontrar na realização de um filme. A direção de cena (habitualmente chamada apenas de direção) que delineia um caminho a ser seguido na construção do filme, também se responsabiliza em amarrar as pontas levantadas pela equipe geral. A direção de arte pode questionar a caracterização que define uma personagem na narrativa e a relação entre formas e vazios de objetos em tela. A direção de fotografia busca incansavelmente descobrir enquadramentos que permitam visualizar uma cena e maneiras de iluminá-la. A direção de som investiga a captação dos áudios para distribuí-los idealmente na espacialidade do cenário. A de produção, negocia prazos e materializa itinerários. E, a edição questiona qual a melhor ordem para contar uma história ou quantos segundos são suficientes em um mesmo take, entre processos de corte e montagem das cenas produzidas.

Recorro a este panorama, para destacar que ainda que os elementos da cena apareçam por uma coincidência em um enquadramento, tudo que coube dentro da tela são escolhas, são direções. Desde a pesquisa, às inserções nas etapas de captação. Dos cortes em uma ilha de edição, até as escolhas de distribuição. Um produto audiovisual é uma miscelânea de decisões que costuram os processos representativos de uma ideia.

Retornando ao exercício e ao exemplo da jovem trabalhadora, e sua relação com os copos como objeto recorrente em cena, retomemos a escolha do uso de um copo reutilizável em seu ambiente de trabalho e como isso poderia abordar as problemáticas complexas da personagem. Ao contextualizarmos com outras cenas, essa escolha pode representar inseguranças comuns das pessoas em novos empregos. Ao considerarmos outros

elementos, como o gênero da personagem, acessamos uma nova camada que pode elucidar o esforço dessa jovem em se destacar e ser bem aceita no ambiente de trabalho.

Imagine a sua trajetória inserida no contexto brasileiro, onde, conforme o Ministério Público do Trabalho, as denúncias de violência ou assédio sexual no ambiente de trabalho aumentam de forma constante a cada ano, sendo que 99% das vítimas de assédio sexual são mulheres (Rocha, 2024). Podemos também refletir sobre a trajetória da personagem ao acumular suas atividades em cuidados familiares, vendo-se sobrecarregada por exigências no trabalho. Este é mais um retrato das questões de gênero no Brasil contemporâneo, em que mulheres são protagonistas em um cenário de acúmulo de responsabilidades laborais e domésticas. Perceba como a relação entre as cenas e esses dados oferecem novas camadas de análise.

No hemisfério norte, a utilização de filmes como objeto de estudos em relação às problemáticas sociais se intensificou ao longo do século XX. Neste período, algumas investigações, como a de Laura Mulvey (1989), Tyler Parker (1993), Richard Dyer (1977), Thomas Waugh (1988), Vito Russo (1987), passaram a reconhecer nas representações fílmicas, ou seja, nos processos de representação das vivências e dos imaginários sociais presentes em filmes, objetos para abordagens sociais sobre as identidades sexuais e as relações de gêneros.

No Brasil, durante a década de 1990, o avanço dos estudos feministas e a popularização dos movimentos homossexuais propiciou a continuidade dessas pesquisas, conferindo maior relevância no campo científico. Essa movimentação culminou no relevante trabalho *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*, de Antônio Moreno (2001). Nas análises de Moreno sobre filmes produzidos entre as décadas de 1960 e 1980, observa-se um aumento progressivo da representação de personagens homossexuais que, segundo o autor, eram predominantemente associados a crimes, prostituição e vícios.

Reconhecendo a importância da investigação de Antônio Moreno (2001) no escopo dos estudos sobre representações fílmicas da homossexualidade no Brasil,

Chico Lacerda (2015) contestou a abordagem do autor, apontando que este ignorou a relevante contextualização histórica e política do Brasil daquele período, apresentando características similares às pesquisas estadunidenses predecessoras.

os filmes são sempre analisados pelo seu suposto retrato negativo ou positivo feito das identidades e da prática homoerótica, pela sua ratificação ou transgressão da ideologia dominante, enfim, pelo seu potencial de conservação e mudança do desequilíbrio histórico entre homo e heterossexuais. (Lacerda, 2015, p.17)

Lacerda revisitou Moreno e articulou uma atualização sobre como é percebida a materialização das identidades homossexuais no cinema brasileiro e propôs uma delimitação ao observar exclusivamente as homossexualidades masculinas e a ampliação do período analisado. O pesquisador analisou filmes produzidos desde 1930 até os primeiros anos da década de 2010.

Dentre as análises concebidas por Lacerda, há o filme *Elvis & Madona* (Marcelo Laffitte, 2010). Sob a perspectiva da teoria queer, situam-se as identidades no filme, propondo uma superação do discurso assimilacionista. A narrativa gira em torno de Elvis, uma jovem que se apaixona por uma travesti, Madona, que trabalha com entretenimento em uma casa noturna. Lacerda destaca a fluidez do filme ao se posicionar como uma comédia romântica com personagens que desafiam a heteronormatividade, instigando questionamentos sobre possíveis estranhezas presentes na situação. Há, no entanto, uma defasagem na observação da complexa relação entre Madona e Elvis, que transcende uma resposta simplista de confusões entre as identidades e os sexos.

Ao considerar a perspectiva da homossexualidade feminina, outras interpretações aparecem sobre o casal do filme. Camila Nadedja Teixeira Barbosa (2019) indaga sobre as relações amorosas sáficas, levantando questões sobre o prazer sexual da mulher, a relação de uma travesti que se envolve com outra mulher e sobre lésbicas que performam masculinidades. Essa análise levou Barbosa a identificar algumas quebras de estereótipos, conferindo ao filme uma representação da diversidade de performances e desejos nas sexualidades de mulheres.

Naiade Seixas Bianchi (2020) elaborou um panorama, fundamentado em epistemologias sapatonas, sobre a representação de relações eróticas entre mulheres no cinema pós “Retomada”¹. Ela reuniu filmes brasileiros entre 1995 e 2018 e enfatizou, em sua análise, o casal Madona e Elvis como um exemplo de relação sáfica. No entanto, Bianchi reconheceu que a identidade de gênero de Madona requer um aprofundamento em outros conhecimentos, para além das sexualidades, para compreender plenamente essa relação.

Figura 1.1 - Cena de beijo no filme *Elvis & Madona* (2010), de Marcelo Laffitte



Fonte: Captura de tela do filme na minutagem 00:46:15.

O filme *Elvis & Madona* reapareceu na monografia de Anna Pinheiro (2014), que abordou os estudos transfeministas em sua análise. Sob essa perspectiva, a pesquisadora centrou sua observação na construção da identidade travestida na representação de Madona. O uso do dialeto “pajubá” nos diálogos da protagonista, a preocupação em não ser legitimada como mulher e o reconhecimento de seu cuidado estético no cotidiano e no trabalho como *drag queen*²,

1 Lúcia Nagib confere ao período de novos incentivos à produção de cinema nacional, que se inicia no mandato-tampão de Itamar Franco, o que se convencionou chamar de “Retomada do Cinema Brasileiro”, em seu livro **O cinema da retomada: Depoimentos de 90 Cineastas dos Anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

2 Jaqueline de Jesus (2012) conceitua drag queen como um trabalho performático e de caracterização, que não é definidora da identidade de gênero de quem o pratica.

são identificadas pela autora como camadas de sofisticação na construção da representação da identidade de gênero de Madona.

Outra pesquisa poderia ser traçada sobre a grave falha no filme ao escalar um homem cis para interpretar o papel de uma travesti, e para o papel de lésbica uma mulher que até a data deste trabalho não publicizou alguma relação não heterossexual. Esta diversidade de perspectivas em estudos acerca da mesma representação fílmica indicam o potencial inesgotável de análises sobre as imagens que permeiam a produção de audiovisuais. As cenas fílmicas se manifestam como um “sistema de significação” (Silva, 2014) que pode consolidar ou contestar identidades individuais e coletivas. Isso implica que tais visualidades³ desempenham um papel importante na vida social das pessoas. E que tomam corpo a partir das perguntas realizadas por quem as observa.

Certamente, por essa razão, assistir a um filme de forma atenta é uma prática recorrente nos estudos das relações humanas. Exemplos disso são as pesquisas que buscam questionar as escolhas de direções e seus olhares sobre o mundo, aquelas que abordam a identificação com as telas, os estudos de recepção⁴ e os que associam grupos e comportamentos às práticas representadas. Estes processos diversos de perguntar para/com as imagens lidam com confrontos a respostas frequentemente oferecidas a questões anteriores à possibilidade de recepção.

Nesta investigação, a conversa que procurei estabelecer com as imagens, se concentrou nos processos formativos pelos quais passam a subjetividade das direções ao realizarem em seus filmes a construção de narrativas dissidentes. Não pretendo desmerecer a importância dos estudos que têm como objeto os olhares externos, de recepção. Especificamente, o que se tornou o **objetivo principal** desta pesquisa, foi o interesse por observar os processos pedagógicos das imagens e suas afetações sobre as direções, ao materializarem suas obras.

3 Nesta dissertação, adotei o conceito de visualidades usado por Nicholas Mirzoeff. Especialmente seu trabalho no livro *The right to look: A counterhistory of visibility* (2011), onde a partir dos Estudos Visuais, Mirzoeff caracteriza as visualidades como operações de dominação e controles autoritários. Ele apresentará o conceito de Complexos de Visualidades - um regime de visualizações, não de imagens, onde visualizar seria suspeitar do que pode ser visto e manipulá-lo.

4 Para uma discussão mais profunda sobre o conceito de recepção, ver os estudos de espetatorialidade fílmica de Mahmood Bamba, 2013.

Assim, a **pergunta** que orientou esta investigação e que escolhi fazer aos filmes selecionados foi: De que maneiras pessoas realizadoras de filmes de curta-metragem goianos podem se envolver em vivências formativas ao construir representações fílmicas de identidades dissidentes em relação a gêneros e sexualidades? Por vivências formativas, busco a discussão sobre as experiências práticas e reflexivas com o fazer dos filmes, e as relações com as imagens para além do campo formal de educação.

A partir da perspectiva dos estudos de Cultura Visual e com a compreensão de que as imagens educam, esta pesquisa investigou, com base nas experiências das autorias, sobre como aprendemos e como as imagens nos ensinam acerca das identidades. Essa percepção foi discutida no capítulo 2. Nele, tensiono os conceitos de “Cultura Visual”, “Pedagogia das imagens” e “Representações fílmicas dissidentes”, para elaborar discussões críticas sobre os processos pedagógicos que articulam “contravisualidades” (Mirzoeff, 2011), em relação às hegemonias que dominam as subjetividades ao refletirmos sobre “quem somos” e “como vivemos” em relação aos nossos corpos.

Para entrarmos no campo desta pesquisa, como relatado no capítulo 3, realizei um levantamento sobre filmes goianos recentes de curta-metragem, entre 2017 e 2022⁵, que contam histórias de personagens que vivem dissidências às normas de gêneros e de sexualidades. Este recorte é um movimento decorrente da curiosidade em tornar visível novas camadas de elaboração das identidades, fixando-se na questão central desta pesquisa. Por meio de processos de uma “etnografia de telas” (Rial, 2005) foi possível notar insurgências às normas de gêneros e sexualidades, especialmente em um contexto geográfico que herdou práticas alinhadas ao conservadorismo, advindas de uma tradição ruralista e violenta.

Após essa apreciação, escolhi aproximar da metodologia de “conversas” (Ribeiro; Souza; Sampaio, 2018), realizadas com a direção de dois filmes desta seleção: *Eu não nasci pra isso* (Erik Ely, 2024) e *Pirenopolynda* (Tita Maravilha, Izzi Vitório, Bruno Victor, 2023).

5 Esta relação encontra-se no Anexo I da dissertação.



Figura 1.2 - Eu não nasci pra isso (Erik Ely, 2024).

Fonte: Captura de tela do filme na minutagem 00:11:54.



Figura 1.3 - Pirenopolynda (Tita Maravilha, Izzi Vitório, Bruno Victor, 2023).

Fonte: Captura de tela do filme na minutagem 00:16:53.

Foi traçado um circuito narrativo (Abrahão, 2018) entre os filmes, as vivências das direções e os conceitos centrais desta pesquisa com a intenção de acompanhar e analisar os processos formativos na/da vida destas autorias, durante a construção das representações fílmicas. Isso significou adotar a narrativa subjetiva de pessoas que realizam filmes, como aliada na análise dos objetos da pesquisa. No capítulo 4, há uma proposta de análise sobre as conexões entre a prática cinematográfica e a desconstrução de hegemonias visuais desde o filme *Eu não nasci pra isso* (2024), e um diálogo com o diretor Erik Ely. Passamos por sua trajetória de vida, abordamos sobre o tema do serviço militar obrigatório e a figuração das expressões raciais e de gêneros. O movimento pedagógico em seu filme de desfiguração da violência, e os papéis da coletividade na produção de representações de identidades.

No capítulo 5, ao analisar a conversa com a diretora Tita Maravilha, e o filme de sua coautoria: *Pirenopolynda* (2023), foi possível perceber o cinema como um agente pedagógico na vida da direção que propõe novos olhares sobre as identidades. Além do senso de comunidade pedagógica proporcionado em torno do curta-metragem. A partir da produção do filme, Tita ensaiou um retorno à sua cidade natal para reconectar-se com o sagrado que por um tempo lhe foi limitado em condição de sua identidade de gênero. A direção do filme *Pirenopolynda* é dividida com Izzi Vitorio e Bruno Victor, escolhemos conversar apenas com Tita Maravilha pela sua relação pedagógica autobiográfica com o filme, do qual também é a atriz protagonista.

No capítulo 6, após o contato com os dados obtidos na pesquisa, retomamos a questão à luz dos conceitos estudados, em busca de resultados que promovam reflexões e identifiquem as possibilidades e limitações nos processos formativos das/com as imagens como categoria de análise nas produções audiovisuais.

Antes de apresentar meu diálogo com os filmes goianos selecionados para a pesquisa, faz-se necessário enunciar alguns conceitos que solidificam o alicerce desta dissertação. As reflexões exortadas a partir dos dados obtidos são configuradas com base nos estudos de Cultura Visual, no exame constante de Pedagogias das Imagens e na definição crítica do que, no contexto desta investigação, seriam as Representações fílmicas dissidentes

de gêneros e sexualidades. Essas três direções serão abordadas no próximo capítulo, de forma a auxiliar a pessoa leitora a adentrar nos universos educativos dos filmes elegidos e suas direções.



2 Cultura Visual, Pedagogias das imagens e Representações fílmicas dissidentes

Foi fundamental compreender como característica desta pesquisa seu descompromisso com chancelas disciplinares ou categorizações teóricas rígidas. Essa posição permitiu liberar as palavras aqui articuladas em sua plena potência empírica. As análises e reflexões que constituem este trabalho emergiram predominantemente da intersecção entre três eixos: Cultura Visual, Pedagogias das imagens e Representações fílmicas dissidentes. Tais conceitos, longe de se manterem isolados, foram constantemente atravessados por diversos saberes, o que culminou no percurso metodológico aqui desenvolvido.

Os diálogos estabelecidos com os materiais audiovisuais nesta pesquisa poderiam situar-se em diversos campos do conhecimento, como Sociologia, Antropologia, Educação, Filosofia, Estudos de Cinema, Estudos de Gênero, entre outros. No entanto, são concebidos a partir da perspectiva transdisciplinar da Cultura Visual (também referida como Estudos Visuais ou Estudos de Cultura Visual)¹. Esta ressalva é fundamental, pois ao longo do texto as discussões articulam-se com noções de diversas áreas que convergem em estudos das culturas das imagens. As definições consolidadas nesse campo podem sugerir certa dispersão teórica. Contudo, foi precisamente este caráter que transformou a elaboração dos argumentos em um exercício desafiador, face à ampla gama de métodos disponíveis.

Neste capítulo, dediquei uma seção específica para trazer observações sobre os diálogos teóricos que percorrem cada um dos três conceitos centrais, compreendidos como fundamentais para a análise dos dados coletados em campo. A aparente linearidade na exposição não implica qualquer relação de dependência hierárquica entre os termos. Contudo, as conexões estabelecidas entre esses conceitos mostraram-se produtivas para construir uma análise crítica das visualidades dos cinemas, um indissolúvel objetivo desta investigação.

1 Embora esta pesquisa tenha sido desenvolvida em um Programa de Pós-Graduação que leva em seu título “Cultura Visual”, mantenho a possibilidade múltipla das nomenclaturas que estiveram em disputa desde o início desta abordagem. Entendo que essa aparente incoerência, muitas vezes resolvida enquanto objeto de estudo (Cultura Visual) e campo de pesquisa (Estudos Visuais e Estudos de Cultura Visual), é um registro na formação do campo, que faz parte do que sustenta sua natureza transdisciplinar, o que lhe permitiu o trânsito entre metodologias e objetos de conhecimento diversos.

2.1 Ver com as subjetividades e outros deslocamentos do olhar

Na ocasião do XXVII Encontro da SOCINE, em 2024, evento acadêmico nacional dedicado aos estudos de Cinema e Audiovisual, onde apresentei o andamento desta pesquisa, recebi de estudantes de outras instituições brasileiras uma pergunta pertinente: Como filmes foram parar num Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual? Compreendi que a questão não colocava em dúvida o lugar da minha pesquisa, mas manifestava o interesse em entender como objetos presentes em suas pesquisas circulam num programa com origem nas artes visuais.

Minha resposta causou certo convencimento de que pensar suas pesquisas a partir da Cultura Visual poderia ser uma abordagem interessante. Expliquei brevemente o campo, destacando sua vocação crítica para desafiar hierarquias e estudos tradicionais no norte global sobre manifestações artísticas. Possibilidades resultantes de um interesse da área em compreender o olhar a partir de práticas sociais, incluindo as relações de poder nelas imbricadas. Para as pesquisas em artes, tal abordagem implica questionar a estabilidade atribuída a certas imagens, abrindo espaço para investigar outras questões acionadas pelos olhares que emergem do cotidiano.

Como outras pessoas pesquisadoras da área, Lisa Cartwright (2002) identifica nos Estudos Visuais um campo que promove o “abandono da história tradicional em favor de uma aliança com a noção antropológica de cultura” (p. 424, tradução minha). Essa reivindicação, que remonta à influência dos Estudos Culturais, está presente na teoria da Cultura Visual desde Mitchell (1995), configurando-se como uma reação “contra a análise de formas culturais elevadas” (Dikovitskaya, 2005, p. 17, tradução minha). Tal mudança de perspectiva exige um enfoque teórico-metodológico que experimente o visual além de representações fixas, concentrando-se nos contextos das práticas culturais de olhar. Lisa Cartwright complementa:

A cultura visual como um campo nos permite desviar o foco do objeto, do objeto feito para ser visto, e das classes de coisas feitas para serem vistas. Em vez disso, podemos considerar as experiências sensoriais e culturais do olhar em seus contextos de outras experiências sensoriais, outras práticas culturais. (Smith, 2008, p.110, tradução minha)

Essas assunções serão evidentes quando o estudo das imagens ultrapassar o ato físico de ver e incorporar questionamentos como: “O que se aprende ao aprender a ver?” (Dikovitskaya, 2005, p. 57, tradução minha). Trata-se de situar tanto aquilo em que nos envolvemos ao ver quanto as “formas como o mundo é visualmente organizado em relação ao poder” (Sturken; Cartwright, 2018, p. 22, tradução minha), um modo de ver fundamentado no que é mostrado ou ocultado. Tais olhares mediarão interações, conforme explica John Berger (1972): “nunca olhamos apenas para uma coisa; olhamos sempre para a relação entre as coisas e nós” (p. 9, tradução minha). Assim, não se trata de aderir a um oculocentrismo, mas de praticar estudos que investigam as construções culturais das experiências de ver, e não ver, na vida cotidiana. Como afirma Mirzoeff (2016): “Ver o mundo não diz respeito a como enxergamos, mas ao que construímos a partir do que vemos” (p. 55, tradução minha).

E é precisamente neste contexto que os filmes vão aparecer. Com a popularização da internet nos anos 1990 e a consequente dissolução dos suportes fixos das mídias, o que antes se configurava como estudos de cinema com foco no objeto fílmico, transformou-se em “estudos de outra coisa: uma configuração diferente de mídia, diferentes condições de experiência e de subjetividade” (Cartwright, 2002, p. 431, tradução minha). As pesquisas com as imagens dos cinemas, que desde sempre já demonstravam interesse pelas experiências sensoriais da modernidade, se amparam em um campo que desloca o interesse para as formas de olhar e tem suas possibilidades metodológicas multiplicadas.

Estudos transversais entre os filmes e disciplinas diversas são desenvolvidos como resultados desta aproximação. Como exemplos, enuncio algumas pesquisas desenvolvidas no PPG em Arte e Cultura Visual da UFG: A reconstrução de histórias marginalizadas para compreensão da identidade de trabalhadoras do audiovisual em Goiás (Silva, 2023); Filmes como parte do processo de afirmação autobiográfica de uma professora como mulher indígena (Anaquiri, 2022); Práticas de montagem de arquivo a partir de uma perspectiva afetiva (Alvez, 2023); O cinema popular como ato pedagógico de conscientização política (Oliveira, 2019). Entre outros trabalhos igualmente relevantes para o campo.

A associação entre as problematizações da Cultura Visual sobre olhares conduzidos e questões dos campos da Educação, Estudos de Gênero, Estudos de Cinema e áreas afins permitiu identificar a construção de imagens que subvertem a cisheteronorma como processos pedagógicos articulados pelas direções dos filmes selecionados. No caminho processual da pesquisa, emergiu um conceito de “pedagogias das imagens”, o termo é amplamente utilizado em produções acadêmicas nacionais, latino-americanas e internacionais, e em diferentes contextos toma significações que designam análises sobre o comportamento das imagens desde sua produção até recepção e mediação. Nesta investigação específica, o conceito materializa-se nas relações entre as imagens e os saberes gestados nas trajetórias de vida das pessoas responsáveis pela direção fílmica. Trata-se de pedagogias que se manifestam nos encontros cotidianos, onde aprendizagens são atravessadas por visualidades que conformam imaginários.

2.2 A potência educativa das imagens para reimaginar identidades e mundos

A noção de pedagogias das imagens ganhou consistência em minha investigação quando cursei a disciplina “Experimentações Biográficas na Pesquisa, na Arte e na Educação”, ministrada pelas professoras Lilian Ucker Perotto e Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, no PPGACV-UFG. Seu formato experimental emergiu do diálogo entre duas linhas de investigação: de um lado, as abordagens vinculadas às práticas educativas e processos de mediação; de outro, as perspectivas centradas nos aspectos teórico-práticos do fazer artístico e seus processos criativos.

Em um dos encontros, propuseram-nos a atividade de apresentar materialidades que representassem o autobiográfico em nossas pesquisas. O exercício, organizado em sala no formato de roda, seguia uma dinâmica onde a ordem das falas era determinada por grupos de interesse formados em torno de textos da bibliografia da disciplina.

Lembro que ao chegar minha vez, declarei com convicção que as capturas de cena dos filmes que investigava constituíam a principal materialidade da minha pesquisa.

Contudo, essa certeza durou pouco, e tive mais uma das diversas crises que acumulamos ao longo de um projeto. Aqueles filmes não eram de minha autoria. Isso de alguma forma me afetava. Quando via as cenas congeladas, acompanhadas de seus títulos, se tornou maçante tentar identificar minha presença no que via. Decidi voltar para o texto que havia escolhido:

A auto-ficção deve ser entendida, então, como um apagamento do eu biográfico, capaz de constituir-se apenas nos deslizamentos e amplificações do seu próprio esforço em apresentar-se como um eu, através da operação de consubstanciar-se textualmente. Um eu que se descentraliza, recriando-se através de um exercício livre de transformação que almeja uma alteridade capaz de oferecer a plenitude, qual resposta eficaz à falta que preenche os vazios existenciais. (Guerreiro, 2011, 136)

Compreender possibilidades através do atravessamento ficcional na construção do eu biográfico permitiu vislumbrar certa identificação com aquelas imagens. Enquanto ainda assimilava o que esse campo teórico poderia me oferecer, emergiram novas perguntas: “Que motivações me levaram a investigar precisamente essas imagens? Por que elas me afetaram de modo tão particular?”

Paralelamente a essa reflexão, mergulhava na leitura das crônicas de travessia de Paul B. Preciado (2022) que falava sobre a invenção de uma língua. Nesse contexto, voltei-me para os filmes que acompanharam meus processos de articulação educativa sobre identidade de gênero, tendo na ficção uma potência criativa para conversar com o biográfico das memórias.

O processo de visitar esse imaginário esteve intrinsecamente ligado às experiências afetivas vividas com filmes assistidos entre 1995 e 2014. Dessa imersão, construí uma interlocução autobiográfica entre minha identidade não binária, as memórias de sua formação e as visualidades fílmicas que acompanharam esse percurso. O estudo, que se desdobra a partir da pesquisa aqui apresentada, resultou em duas produções relevantes para a discussão: o capítulo de livro *Das imagens restou algo em mim* (Turíbio, 2025, no prelo), que analisa a partir de algumas dessas histórias com filmes a centralidade atribuída às genitálias nos processos de determinação compulsória de gênero.

Outro resultado desta investigação foi o filme *O que resta de imagem em mim* (Mavi Turíbio, 2024) . Nele, uma sequência composta por cenas recuperadas durante a pesquisa é projetada e simultaneamente registrada por uma câmera paralela [Figura 2.1]. O cenário, um quintal à noite, roupas penduradas em um varal, o esqueleto de um balanço quebrado, árvores atrás de uma cerca, configura um espaço que demanda alguma intimidade. Ali, tudo se vê coberto pelas imagens que restaram. Em voz off (aquela de quem não se encontra diretamente na tela), narro experiências ligadas aos momentos em que esses filmes foram vistos.

Entre as histórias narradas está minha experiência com o filme *Jesus* (1979, John Krish; Peter Sykes). Durante a infância, viajei com meu pai e minha mãe pelo interior de Goiás para exibir o filme em praças públicas. As sessões eram marcadas por encenações performáticas: ora o milagre dos peixes, ora a crucificação. As pessoas presentes assistiam ao filme em lágrimas. No final, faziam confissões públicas, afirmando que aquelas imagens transformavam seu modo de ver as próprias vidas. Neste retorno, compreendo esse momento como meu primeiro contato consciente com a dimensão pedagógica das visualidades fílmicas.

Este percurso autobiográfico serve como impulso para discutir os processos formativos com as imagens mediados por outras pessoas. Como os filmes que assumem uma função pedagógica ao ensinar modos específicos de ver. Na experiência narrada, é possível observar a estruturação da relação entre as imagens fílmicas e a afetação das subjetividades presentes. Se consideramos que “uma pedagogia é interrogar constantemente uma relação entre pedagogo e aprendiz” (Migliorin; Barroso, 2016, p. 18), reconhecemos ali o papel pedagógico na relação entre o filme e a audiência.



Figura 2.1 – O que resta de imagem em mim (Mavi Turíbio, 2024)
 Fonte: Captura de tela do filme entre as minutagens 00:03:40 a 00:04:14.

Os filmes, são, entre outras mídias, fundamentais na circulação de saberes. Seja através da identificação com a realidade de quem assiste, seja pelo estranhamento diante do novo, essas produções manifestam sua “capacidade de produção de subjetividade” (Sánchez de Serdio, 2013, p. 360). Bastam alguns minutos diante da tela para internalizarmos modos de nomear e significar o mundo. São narrativas visuais que reinscrevem e reforçam tipificações espetatoriais já existentes e exercem “determinadas operações discursivas e afetivas” (p. 360) sobre estas, com o fim de modelar subjetividades, e de fato produzi-las.

Nossa forma de ver o mundo em sociedade integra uma complexa máquina de classificações. Todo aprendizado proveniente de nossas experiências é assimilado pela subjetividade e enquadrado em sistemas de significação. “É por este meio que as sociedades ordenam o mundo e lhe dão sentido”, e para isso requerem “palavras e imagens para as representar.” (Dyer, 2000, p. 19, tradução minha). Quando compreendemos as representações visuais como sistemas de signos, a prática de representar assume uma função constitutiva que, transcendendo qualquer pressuposto mimético, opera como um ato de enunciação: “esta é a identidade”, “a identidade é isto” (Silva, 2014, p. 91).

Essas reflexões dão pistas sobre como aprendemos e nos ensinam as imagens sobre as identidades. Atribuímos significados à realidade em consonância direta com os regimes de visibilidade que nos são acessíveis, um processo que demonstra como nossa construção subjetiva, tanto individual quanto coletiva, é estruturalmente condicionada pelos códigos visuais hegemônicos. Esta constatação exige o desenvolvimento de um olhar estratégico e crítico, capaz de resistir às políticas de apagamento e de desnaturalizar o uso colonizador dos aparatos que instrumentalizam as pedagogias dos filmes.

2.3 Contravisualidades fílmicas: visualidades disruptivas e o rompimento com a cisheteronorma

A construção do conhecimento revela-se profundamente circular, ideias que aparentam ser novidades, muitas vezes já nos visitaram sob outras línguas. Já com o pré-projeto desta

pesquisa aprovada, ao buscar filmes que articulassem diversidade e juventude, deparei-me com o curta-metragem francês *Ceci n'est pas un film de cow-boys*¹ (Benjamin Parent, 2012). A obra apresenta quatro adolescentes que, durante o intervalo escolar, discutem *O Segredo de Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2006), filme que haviam assistido na televisão. A narrativa se desdobra em dois espaços simultâneos: em um banheiro, Vincent e Moussa conversam próximo ao mictório; no outro, Vanessa e Nadia. Ambos os diálogos mostram negociações de significados, tentam relacionar a representação da homoafetividade no filme com suas próprias experiências de vida.

Enquanto Moussa utiliza o mictório, Vincent narra a trama de *O Segredo de Brokeback Mountain*: dois vaqueiros que, durante o trabalho solitário de cuidar de rebanhos nas montanhas, desenvolvem uma relação íntima. Após uma brincadeira de luta, os personagens compartilham uma noite de afeto físico, que Vincent sintetiza com a expressão “fazem amor pela bunda” (*font l'amour par le cul*, Vincent, 2012, 00:03:04, tradução minha). A reação de Moussa [Figura 2.2], revela perplexidade diante da naturalidade com que Vincent fala sobre relações sexuais entre homens. Vincent segue com simplicidade - “isso é o que cowboys viados fazem” (*c'est ce que font les cowboys pédés*, Vincent, 2012, 00:03:10, tradução minha).

Esse processo de associação entre identidade e prática através da experiência visual remete ao que Castoriadis (2000, p. 325), na psicanálise, denomina “emergência da representação”. Vincent viu no filme dois homens vaqueiros que praticaram sexo anal. Esta figuração é construída a partir das experiências anteriores vividas e ouvidas por Vincent sobre relacionamentos entre homens. O resultado é uma ressignificação particular onde a cena erótica é assimilada ao imaginário como uma prática amorosa de cowboys homossexuais.

1 Uma cópia do filme com resolução em 360p, no idioma francês, e com legendas em inglês, está disponível pelo link: https://drive.google.com/file/d/1yB0qul-AsHgfiHh_zd-Ms_hGsCt2PrIg/view?usp=drivesdk. Acesso em: 01, jun 2025.



What did he do?



Made love, up the ass.



It's what fag cowboys do.

Figura 2.2 - *Ceci n'est pas un film de cow-boys* (Benjamin Parent, 2012)
Fonte: Captura de tela do filme entre as minutagens 00:02:49 a 00:03:11.

A conversa sobre *O Segredo de Brokeback Mountain* se prolonga muito interessada no banheiro. Vincent segue com a narração da vida dupla que os personagens levaram para conciliar o namoro escondido com o cotidiano de suas esposas e filhos. Ao confessar a Moussa ter derramado lágrimas com o final fúnebre do filme, Vincent pede segredo. Ainda assim, concordam que esta sensibilização não define a identidade sexual de Vincent. No final da conversa os dois retornam do banheiro tranquilamente e alinhados a tratar aquele tema com segurança. O tom crítico no diálogo de Vincent e Moussa sobre as identificações individuais em relação ao filme, apresenta uma intimidade das personagens sobre discussões de masculinidades. Para isso ser possível, a direção escolheu reforçar a confiança e honestidade que existe naquela amizade.

A preocupação de Vincent em como poderia soar a notícia de ter se emocionado pode ser entendida por meio da reflexão de Woodward (2014), quando menciona que “é por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos” (p. 18). E ao que não somos. Independentemente de ser a representação de uma relação homoafetiva, a história romântica com um desfecho trágico seria de emocionar qualquer pessoa, inclusive jovens meninos heteroafetivos. No entanto, diante do filme que desviou a habitualidade de Vincent com relacionamentos, a norma em toda sua fragilidade, para se manter estável, cobrou do garoto que sustente a mínima regularidade, fazendo-o pensar em segurar aquelas emoções.

Francesco Casetti e Federico Di Chio (1991), ao analisarem a gênese de um filme, de uma representação fílmica, aproximam esse processo da própria dinâmica de representar, que “significa também preparar uma representação, dar-lhe corpo, trazê-la à luz” (p. 126, tradução minha). Nessa perspectiva, destaco o caráter autoral e intencional envolvido na construção das visualidades de filmes. Esta construção intencional do olhar encontra eco na reflexão de Ismail Xavier (2005) sobre o enquadramento cinematográfico:

Uma relação frequente vem do fato de que o enquadramento recorta uma porção limitada, o que via de regra acarreta a captação parcial de certos elementos, reconhecidos pelo espectador como fragmentos de objetos e de corpos. A visão direta de uma parte sugere a presença do todo que se estende para o espaço “fora da tela”. O primeiro plano de um rosto e de qualquer outro detalhe implica na admissão da presença virtual do corpo. De modo mais geral, pode-se dizer

que o espaço visado tende a sugerir sua própria extensão para fora dos limites do quadro, e também a apontar para um espaço contíguo não visível. (Xavier, 2005, p. 20)

Mirzoeff (2011) analisa precisamente esses processos dialéticos de visibilidade e invisibilidade. A potência política do enquadramento, esse ato de recortar o visível, ressoa com sua concepção de visualidades como dispositivos de poder. Para o autor, tais operações visuais são apropriadas por estruturas de autoridade que buscam naturalizar discursos de dominação e perpetuar narrativas de desigualdade. Ele conceitua as “visualidades” como tecnologias de controle ativas na produção do social, denunciando ainda a formação de “complexos de visualidades”, sistemas articulados que concentram poder simbólico nas mãos de uma soberania construída e ficcionalizada.

As identidades são constantemente submetidas à vigilância de um regime visual hegemônico que opera como aparelho de normatização. Neste contexto, o campo das representações fílmicas transforma-se em arena política onde se disputam narrativas diversas. “Quem detém o monopólio das imagens se faz mestre do olhar” (Mondzain, 2022, p. 127). Quem for autoridade sobre as visualidades “determina aquilo que é legítimo olhar e o que não é” (Martínez Luna, 2019, p. 86, tradução minha). O controle das visualidades impacta diretamente as possibilidades existenciais dos sujeitos, condicionando seus processos de construção e afirmação identitária às margens dos sistemas de representação dominantes.

As normas hegemônicas imperativas aos gêneros e sexualidades se inscrevem de forma não espontânea desde corpos recém-nascidos. Em seu primeiro contato com o mundo exterior ao útero são atribuídas codificações como masculino ou feminino. Com este exemplo, Judith Butler (2019) explica que essa “denominação é ao mesmo tempo um modo de configurar um limite e também de inculcar repetidamente uma norma” (p. 28). A norma enunciada é a ficção da binariedade para o controle dos corpos e as representações visuais, como mediadoras desses processos, também serão autoritariamente capturadas.

Estas normas se apresentam como a heteronormatividade: Um senso do que é correto sobre as possibilidades de vida, regidos por uma cultura sexual pertencente a pessoas

heterossexuais “com noções de sexualidade tão antigas que as suas condições materiais parecem estar ligadas à sua personalidade” (Berlant; Warner, 2005. p. 194, tradução minha). O conceito é complexificado por Viviane Vergueiro (2015) ao levar em consideração com mais atenção às relações entre sexo e gênero na problematização de uma cisnormatividade. Nesta dissertação chamo este senso de coerência hegemônica de *cisheteronormatividade* para garantir as interseccionalidades entre os assuntos abordados.

Certas ideias e valores são naturalizados, e “nossa história/trajetória cultural vai configurando, gradativamente, nosso modo de ver o mundo, ou seja, predispondo-nos vê-lo de determinadas maneiras” (Tourinho, Martins, 2011, p. 54). Por estas razões fica latente nos processos subjetivos um laço entre a cultura das imagens, como as do cinema, e as relações de poder. Predominar um senso hegemônico como o do olhar binário sobre as possibilidades de gêneros e sexualidades significa limitar as identidades representadas, e como são representadas.

Se faz fundamental um movimento de desnaturalização das identidades ficcionadas por um sistema disciplinar do olhar, como proposto pela “pedagogia da cultura visual” (Hernández, 2011). A aprendizagem se reveste indisciplinada e rejeita uma formatação do ver, ela escolhe por um olhar desapossado e aberto. Uma forma de visualizar que surge nesse propósito se desvincula de normas hegemônicas. O olhar crítico não necessariamente é encontrar um vilão e se posicionar oposto a ele. É garantir possibilidades de uma vida pautada menos por certezas e afirmações, como “isso é o que me designaram a ser”, “isso é que o tenho que ser”, e mais em perguntas imaginativas, como “quais posso eu me tornar?”

Mirzoeff (2011) apresenta as “contravisualidades” como operações que contrapõem os discursos hegemônicos, o que nos permitiria pensar em tomar posse das ficções para contar outras histórias. As contravisualidades se apresentariam na condução de um cinema que usa da imaginação, usa do poder das ficções, para educar identidades que fomentam vida. Processo que assemelha ao conceito de “contracondutas”, que “são possibilidades

de construir inventivamente novas formas de se colocar no mundo novas oportunidades de constituição da subjetividade, novas ideias para relacionar-se consigo e com os outros” (Rago; Pelegrini, 2019, p.10-11).

Este deslocamento do olhar é acionado por Rita Segato (2018) pelo conceito de “contra-pedagogias”, no enfrentamento das violências patriarcais. A autora narra um mundo dominado por masculinidades aliadas à crueldade, que foi construído pedagogicamente, inclusive com auxílio da mídia. A consolidação das sociedades patriarcais é associada por ela à pedagogia da crueldade. Uma vida vivível passa a depender de aprendizados que subvertem essa história. “A contra-pedagogia da crueldade terá de ser uma contra-pedagogia do poder e, portanto, uma contra-pedagogia do patriarcado, porque se opõe aos elementos distintivos da ordem patriarcal.” (2018, p. 11, tradução minha). Imaginar proposições críticas que confrontam as pedagogias do poder, estas que servem a soberania da ficção do sujeito universal homem cisgênero heterossexual branco.

Este entendimento também se aproxima com a posição contrassexual das subjetividades, que estão atentas aos espaços errôneos, as falhas estruturais, para assim “reforçar o poder dos desvios e derivações com relação ao sistema heterocentrado” (Preciado, 2022, p.26). Diálogos com saberes críticos, como os queer, permitem que o posicionamento do olhar produza contravisualidades que, para além de uma constância estética, revelem as políticas nas quais estão implicadas. Permitem romper “criticamente a referencialidade da linguagem e a referencialidade das imagens” (De Lauretis, 2011, p. 244, tradução minha).

Posicionar-se criticamente diante das visualidades dos filmes conduz a reimaginar pedagogias das imagens. Trata-se de uma articulação a ser realizada em comunidade como prática de liberdade, frente às normas que desumanizam (Freire, 2021). Nos remete a um amor, que aqui diz respeito à libertação: assumir responsabilidades e compromissos ao pensá-lo “como uma ação, em vez de um sentimento” (hooks, 2021, p. 50). Este processo de construção de contravisualidades requer uma pedagogia coletiva, que cria espaços de experimentação e reinvenção dos caminhos possíveis para as identidades.

Retomando os principais pontos abordados neste capítulo, destacam-se: a importância de um campo aberto a pluralidades metodológicas e afinidades teóricas na construção crítica do olhar; o potencial pedagógico das imagens e a distribuição de poder a elas atribuída; e a proposta de pedagogias das imagens, que produzam contravisualidades que confrontam a estabilidade da cisheteronorma. Esses eixos argumentativos constituem a base para os próximos capítulos, nos quais contextualizo o escopo do projeto, os processos de seleção dos filmes e proposta de dialogar sobre processos formativos a partir dos filmes *Eu não nasci pra isso* (Erik Ely, 2024) e *Pirenopolynda* (Tita Maravilha, Izzi Vitório, Bruno Victor, 2023), as conversas com as direções, Erik Ely e Tita Maravilha.



3 Contextos goianos audiovisuais

É difícil definir o ponto de partida desta pesquisa. Pode ter sido no primeiro contato com os filmes exibidos em mostras e festivais no Estado de Goiás. Talvez em alguma leitura de Stuart Hall sobre representação. Ou ainda nas ocasiões em que apresentei o pré-projeto para colegas do programa de pós-graduação ou para alguma pessoa realizadora audiovisual que encontrei ao longo do caminho. Mesmo sem uma definição precisa, é possível afirmar que, em cada etapa, havia a intenção de identificar outras imagens que propõem uma inflexão ao olhar anestesiado ou descomprometido, construído ao longo de anos de confrontos com uma sociedade adoecida.

Uma curiosidade por identificações dissidentes acompanhou minha trajetória acadêmica e de formação intelectual. Em meus quase 30 anos de vivências, e que certamente continuará nos que virão, compreender essa curiosidade, que me constitui como uma pessoa não binária, tornou-se um dos principais objetivos de vida. Nasci e demorei dois anos para começar a falar; grande parte da minha alfabetização foi responsabilidade da minha mãe, em casa, entre Goiânia, em Goiás, e Altamira, no Pará. Foi ela quem me ensinou que eu precisava aprender a me comunicar para conquistar o que desejava.

Estudei o Ensino Fundamental em uma escola engajada com a justiça social, que buscava preparar estudantes para ascender socialmente. Nesse período, percebi, por meio da prática no teatro, algumas relações entre a produção artística e a potência da imaginação no corpo. No Ensino Médio, fui bolsista em um colégio particular religioso e rigoroso. Negocie com a coordenação pedagógica a oportunidade de dirigir e produzir, junto com minha amiga Daniela, um musical para teatro. Essa experiência estabeleceu uma dinâmica que tornou mais confortável a vivência naquele espaço.

No Ensino Superior, estudei Fotografia e Imagem e cursei três anos de Arquitetura como bolsista do Prouni, mas precisei interromper ambos os processos. Perto de decidir abandonar os estudos, por incentivo de mãe e pai decidi dar mais uma chance, e ingressei

na graduação de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Lá, tive acesso a novas discussões que auxiliaram na observação e no entendimento crítico das subjetividades. Estudei conceitualmente o corpo, a performance, as culturas visuais, as violências de gênero e tive contato com greves, ocupações, organizações políticas e manifestações.

Relato esses processos formativos para explicar, enquanto autoria, o flerte com as rebeliões que constroem minha identidade. Para mim, assim como para outras pessoas que investem em estudar e refletir sobre as diferentes possibilidades de ser e viver, uma identidade de gênero não binária pode não se resumir apenas a códigos de expressão de gênero, mas também contemplar contracondutas político-sociais que exigem um olhar crítico sobre a existência humana. A partir dessas circunstâncias, me inquietou perceber o estado onde vivo a maior parte da minha vida, Goiás, um lugar de potências abafadas e de uma disciplina coronelista que permanece enraizada em seus sistemas.

Quando vamos falar de cinemas neste contexto é preciso ampliar a lupa para posteriormente nos aproximar de alguns detalhes. Nos anos 2000, com a criação da ANCINE (Agência Nacional do Cinema), agência responsável por regular, fomentar e fiscalizar a indústria cinematográfica brasileira, a produção audiovisual nacional retomou o fôlego retido pelo golpe militar. A partir disso, em 2011, as políticas de incentivo à regionalização, do Governo Dilma Rousseff, que culminam no Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual 2011-2020 (Ancine, 2013), proporcionaram que o setor da cultura em Goiás voltasse os olhares para um plano de desenvolvimento do cinema e audiovisual no Estado, que previsse o período de 2013 a 2023.

Em Goiás, a produção audiovisual alavancou em uma estreita relação com as leis de incentivo regionais, mas principalmente com as publicações de leis de incentivo federais que democratizaram a produção audiovisual no Brasil. (Oliveira, 2023, p.15)

A pesquisa de Thais Rodrigues Oliveira (2023) se compromete a reunir e analisar detalhadamente a produção goiana de filmes entre os anos 2010 e 2020. Ela vai notar um crescimento nestas produções a partir do ano da implementação das leis de regionalização.

Os filmes catalogados pela pesquisadora sobem de 31 produções ao ano para 73, entre 2012 e 2015. Este levantamento aponta a importância de um órgão nacional para a relevância do mercado cinematográfico brasileiro, e a potência de agenciamento na produção de imagens fílmicas, e por isto, a independência da ANCINE se tornou alvo de disputa pelos governos de direita e extrema direita no país.

Em 2016, após o golpe no Governo de Dilma Rouseff, a presidência é assumida por Michel Temer (2016-2018). Entre suas ações no governo, houve o veto de continuidade da Lei do Audiovisual, que através de projetos aprovados pela ANCINE, propôs apoio econômico a obras audiovisuais por pessoas jurídicas e físicas. Através de pressão popular do setor cinematográfico, uma nova Medida Provisória (MP) foi elaborada pelo Governo Temer que contornasse o veto. Estas movimentações de depredação do setor por governos aliados a extrema direita ficaram mais evidentes no Governo Bolsonaro (2019-2022).

Logo no início do Governo Bolsonaro, em 2019, a ANCINE foi atacada por uma prerrogativa bolsonarista de necessidade de filtrar (censurar) os conteúdos audiovisuais administrados pelo órgão. Uma nítida posição do governo contra o órgão esteve nas palavras de Bolsonaro: “Se não puder ter filtro, nós extinguiremos a Ancine” (G1, 2019). Outra característica deste governo, foi o apagão sobre os dados coletados e analisados pela ANCINE.

a ANCINE sob o governo Bolsonaro foi tomada pela falta de transparência, a começar pela não alimentação de sua base de dados, impedindo qualquer acesso ou análise sobre o controle de suas atividades. (Pepice, 2023, p.13)

A percepção das metas alcançadas pelo Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual 2011-2020, previsto para encerrar em 2021, foi prejudicado pela falta de acesso a dados consistentes. Em consequência, esse apagão impediu que fosse desenvolvido um novo plano. Este período também foi afetado pelo agravamento da pandemia de COVID-19, ambas situações reverberaram no cenário local de Goiás. “Uma queda no número de produções audiovisuais é percebida em 2020”, como observado nos dados coletados por Thais Rodrigues Oliveira (2023, p. 12).

Apenas em 2024, durante o atual Governo Lula, por meio da ANCINE e da Secretaria do Audiovisual (SAV), um novo plano está sendo construído em caráter de construção participativa. O Plano de Diretrizes e Metas do Audiovisual Brasileiro 2025-2034 pretende uma reestruturação de um sistema desmobilizado pelo governo anterior. A SAV manteve uma agenda ativa com as regionais na tentativa de estreitar o diálogo entre o Governo e a sociedade civil ligada ao audiovisual. No entanto, ainda são constantes as críticas ao plano, por exemplo, a falta de perspectivas estruturais para que histórias de desmonte da área não se repitam.

Diante desse cenário, esta pesquisa inicialmente se propôs a analisar filmes produzidos e exibidos em Goiás entre os anos de 2017 e 2022. Um recorte temporal que permite reflexões sobre a produção de contravisualidades, as quais narram histórias dissidentes das normativas de gênero e sexualidade, e tem como paisagem de produção um Estado marcado por práticas alinhadas ao conservadorismo, herança de uma relevante representação econômica no sistema agropecuário (Anuário Goiás 2023-2024, 2023). Tornou-se, assim, um novo objetivo para esta pesquisa a sistematização para acesso aos filmes.

3.1 Refinamento da seleção para a pesquisa

Um dos principais desafios desta pesquisa foi facilitar o acesso aos filmes investigados. Como mencionado anteriormente, os investimentos no setor são insuficientes, e não há arquivos públicos ou catálogos que reúnam essas produções em um único lugar. Algumas plataformas como a *Embaúba Play*¹, se dedicam a exibições de produções fora do circuito *mainstream*, ainda assim o acesso à distribuição online é inicial, se comparado aos investimentos na realização de um filme. Assim, minha primeira ação foi sondar, em algumas mostras e festivais, os nomes dos filmes e das direções, para, em seguida, realizar uma nova busca com o objetivo de localizar as mídias.

1 Sites como o da distribuidora de cinema brasileiro *Embaúba Play* [embaubaplay.com/catalogo] possuem um sistema de exibição de filmes selecionados gratuitamente, ou com pequenas taxas que são compartilhadas com a produção dos filmes. A ampliação do acesso a filmes nacionais fora do *mainstream* é um processo já iniciado, entre outras plataformas, estão: *Sesc Digital* [sesc.digital/categorias/filmes], *Itaú Cultural Play* [itauculturalplay.com.br], *Ubu Play* [ubuplay.com], *Cardume Curtas* [cardume.tv.br], e etc.

Comecei a catalogar filmes de curta-metragem goianos de ficção que circularam em Goiás, entre 2017 e 2022. Revisitei a programação da *Goiânia Mostra Curtas* [goianiamostracurtas.com.br], do *Elas Fazem Cinema* [elasfazemcinema.historia.ufg.br/], do *DIGO: Festival Internacional de Cinema e Diversidade Sexual e de Gênero de Goiás* [instagram.com/digofestival/], e do *Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental* [fica.go.gov.br/]. Em todos esses casos, a busca iniciou-se nos catálogos digitais disponíveis em seus websites. Na época, essa foi a única fonte pública de dados sobre a produção audiovisual goiana que encontrei. Infelizmente, algumas edições desse recorte temporal já estão fora do ar, o que resultou na exclusão de registros importantes de suas programações de exhibições. Apesar de um Festival ou Mostra não ter o compromisso de arquivar os materiais exibidos, um investimento que auxiliasse estas produções a organizarem e manter o acesso às suas atividades, ajudaria a cumprir o papel de difusão cultural destes projetos e contribuiriam com novas pesquisas na área.

Cataloguei² quarenta e sete filmes de curta-metragem, identificados como ficção, que foram produzidos e exibidos em Goiás no período do recorte temporal. Em uma primeira análise, a partir da leitura de sinopses e consultas à equipe técnica desses filmes, verifiquei que 23 curtas-metragens estavam disponíveis online, seja em páginas de festivais ou em canais do *YouTube* das direções. Passei, então, a escrever resumos sobre esses filmes e a observar se, em suas narrativas, havia a construção de alguma personagem não cisheteronormativa.

O primeiro dado relevante a ser observado nesses filmes foi a importância do campo de formação em cinema no Estado. Um número significativo das obras encontradas é de pessoas egressas dos cursos de cinema da Universidade Estadual de Goiás (desde 2006) e do Instituto Federal de Goiás (desde 2015). Ambas as instituições também aparecem como apoiadoras nas chancelas desses filmes. Esses cursos possuem um foco acadêmico, e suas discentes complementam sua formação em espaços não formais de educação, como é o caso da *Goiânia Mostra Curtas*. Em suas 22 edições, desde 2001,

2 Uma tabela com os filmes encontrados, as Mostras ou Festivais em que circularam e o ano de exibição está disponível no "Anexo I" desta dissertação.

a mostra se propõe a ser uma ação de formação e capacitação profissional, além de fomentar a difusão dos filmes.

Outro dado interessante é o volume de filmes com a chancela da Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc. Durante o contexto de calamidade causado pela pandemia de COVID-19, que em 2021 já registrava 390.797 vítimas fatais, a deputada Benedita da Silva foi autora de uma emenda que repassou aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios três bilhões de reais para ações emergenciais de apoio ao setor cultural. No estado de Goiás, foi destinada a quantia de R\$300.000,00 para auxiliar até 100 produções audiovisuais de curta-metragem.

Entre os 23 filmes, considere sete narrativas com personagens que se apresentavam em representações de dissidências de gêneros e sexualidades. *Hugo* (Lázero Ribeiro, 2017), um conto sobre o escritor Hugo de Carvalho Ramos, que no filme vive uma visão romântica com outro homem; *Me balance suavemente, me balance agora* (Gabriel Newton, 2018), conta as dúvidas de Júlia ao dançar com Laura; *Sr. Raposo* (Daniel Nolasco, 2018), narra a história de Acácio e sua convivência com o HIV. A história se cruza com sonhos pornográficos e a fluidez do sangue diluído como a água do mar; *Ela só quer ser maria* (Victor Vinícius, 2018), onde um encontro na balada se materializa na fantasia do desejo; *Fome* (Manda Ramoos, 2019) em que beijos na balada viram pesadelo sanguinário; *A última valsa* (André Srur, 2021), Lipe revive memória de tensão com seu pai, que está abalado com a perda recente de sua esposa; e, *Até a luz voltar* (Alana Ferreira, 2022), entre rituais marcados pela fé e pelo sexo, a história se desenvolve na restituição da protagonista ao comando de sua própria vida.

A qualidade criativa destes filmes representa uma posição concreta de Goiás no mercado cinematográfico nacional. A maioria deles possui um histórico de circulação por festivais brasileiros e internacionais. Seus roteiros possuem maturidade conceitual ao abordarem essas personagens construídas em termos de dissidência. E se tornam uma paisagem queer do cinema goiano, ainda que nesta etapa não seja possível identificar se as autorias destes filmes se identificam com identidades dissidentes.

Na verdade, essa especificação retoma uma reflexão de Dieison Marconi (2021), a partir de Alexander Doty, sobre como os filmes formam autorias queer. Em sua investigação, Marconi, elabora que para além da realização, há uma questão sobre “como esse tipo de espectadorialidade encaminha os próprios espectadores queer para uma condição de autores queer de seus próprios filmes” (p. 22). Esta observação também aparece no trabalho de Vi Grunvald (2016), ao tensionar que os “cinemas queer” são aqueles “que fabula[m] (e, ao fabular, produz[em]) possibilidade de alianças dissidentes” (p. 208). Assim, poderíamos afirmar que os cinemas queer não se restringem a produções audiovisuais de pessoas realizadoras que se afirmam assim.

São índices interessantes para esta pesquisa. Ao decidir analisar como as relações desenvolvidas com temáticas queer no audiovisual atuam na vida das pessoas que as realizam, é necessário retomar a dimensão dessas mídias como “tecnologias de gênero”³ (De Lauretis, 2019). Inegável é o papel ativo do cinema na afirmação do gênero, na codificação de binarismos e nas revoltas contra a norma. No entanto, meu interesse com esta investigação é discutir especificamente o papel das imagens dissidentes na liberação de olhares críticos, que passam pelas construções de gênero e sexualidade, mas as complexifica como formas de se posicionar diante das tolices do mundo.

Em outro momento de observação desses filmes, enquanto buscava mais títulos, tentava também resolver alguma fissura pelas conceitualizações da ficção. Foi em conversa com Benedito Ferreira, pesquisador, fotógrafo e cineasta goiano, que me atentei para o que já se mostrava presente naqueles filmes. Havia uma movimentação, comum a filmes na contemporaneidade, em aproximar as vidas biográficas de intérpretes às suas performances. As narrativas fílmicas de alguns desses filmes, ainda que ficção, estavam diretamente atreladas às experiências pessoais das pessoas que apareciam em tela. Definir os limites da ficção e do documental se tornaria infrutífero quando se trataria deste recorte com uma diversidade de decisões cinematográficas.

3 A autora propõe, a partir de uma visão foucaultiana, que se vê a sexualidade como uma “tecnologia sexual”, também compreender o gênero como produto de diferentes tecnologias sociais. “Não há quase dúvida, de qualquer modo, de que o cinema - o aparelho cinematográfico - é uma tecnologia de gênero [...] não apenas o modo pelo qual a representação de gênero é construída pela tecnologia específica, mas também como ela é subjetivamente absorvida por cada pessoa a que se dirige.” (De Lauretis, 2019, p. 221-222).

Paralelamente a isso, retomo uma reflexão construída na disciplina Arte e Cultura Visual: Perspectivas Teóricas e Críticas. Nesse contexto, escrevi, junto com Carla de Abreu, orientadora desta pesquisa e professora da disciplina, o artigo *Desfiguração dos povos em diálogo com Sabzian, em Close-Up (1990)* (Turíbio; Abreu, 2024). Elaboramos uma análise de *Close-Up* (Kiarostami, 1990) a partir dos conceitos de “visualidade”, de Nicholas Mirzoeff (2011) e “modos de ver”, de John Berger (1999). Na história, acompanhamos o julgamento de Sabzian, que transformou uma farsa em uma encenação para se movimentar socialmente. O filme toma a imagem de Sabzian e reencena sua história do ponto de vista da direção.

Por meio desse filme, apresentou-se a mim uma definição apropriada do termo “docuficção”: aqueles filmes que misturam elementos comuns à ficção, como dramatização, encenação e narrativas inventadas, com características próprias do documentário, como registros históricos, fatos e biografias. Essa foi uma virada na pesquisa que, aliada às leituras de Jota Mombaça (2021) sobre o “poder das ficções”, consolidou o entendimento do uso da ficção não como uma mera categoria no cinema, mas como uma prática criativa a ser observada nas construções narrativas dos filmes analisados.

Nesse fluxo, dois novos filmes, identificados por suas direções como documentários, tomaram um destaque na pesquisa: *Eu não nasci pra isso* (2024), do diretor anapolino Erik Ely, que estreou na Mostra Foco da 27ª Mostra de Cinema de Tiradentes, e *Pirenopolynda* (2023), filme de Tita Maravilha, Izzi Vitório e Bruno Victor, premiado como melhor filme na Curta Mostra Goiás da 22ª Goiânia Mostra Curtas. Ambos os filmes utilizam elementos de ficção na construção de suas narrativas e, a mobilização das identidades representadas, é significativa para esta investigação. Com esses dois filmes em mãos, era hora de aprofundar suas análises. Mas de que forma olhar? Como, então, assistir a esses filmes?

Diante de um campo transdisciplinar como o dos estudos de Cultura Visual é inevitável recorrer a um processo de análise dos filmes que perpassasse por métodos que dialogam com diferentes tipologias. Traçar uma rota por áreas de conhecimento diversas foi importante

para a coleta de dados. Um movimento que percorri que é fruto do “otimismo de descobrir algo que não se sabia ou não se podia conceber antes” (Rogoff, 2002, p. 28), resultantes da curiosidade em acessar camadas, visíveis e invisíveis, de elaboração das identidades na questão central desta pesquisa.

3.2 Como assistir a esses filmes?

Comecei a assistir a estes dois filmes antes mesmo de ter acesso às suas mídias. Busquei na internet trechos usados para divulgação, conteúdos relacionados à produção, como fotografias e vídeos de bastidores, e perguntei a pessoas conhecidas se já haviam assistido. Assim, fui construindo uma paisagem sobre as histórias. Por um tempo, absorvi qualquer rastro que os filmes tivessem deixado nos espaços a que tinha acesso em Goiás. Era uma forma de criar laços com as direções e de explicar o porquê aqueles filmes eram interessantes para a pesquisa, além de justificar minhas motivações para tê-los à disposição para assistir quantas vezes fosse necessário.

Este processo foi mais bem elaborado com a utilização de uma metodologia chamada “etnografia de tela”. Carmem Rial (2005), pesquisadora que apresenta esta proposta, define o processo como a transposição de procedimentos da pesquisa antropológica para os estudos de mídia. Isso considera, para quem está inserida na investigação, algum nível de imersão no campo, a observação sistemática dos filmes, registros em caderno de campo, além do diálogo com elementos de análise textual cinematográfica. Isto foi traduzido em uma participação mais ativa em festivais e mostras no Estado, e diálogos com o campo do Cinema.

Inicialmente passei a destacar e sistematizar sequências fílmicas em que personagens não cisheteronormativas apareciam. Não necessariamente em seus momentos de triunfo na narrativa, mas naqueles com alguma potência discursiva. Percebia os aspectos cinematográficos com base nas categorias de análise de Laurent Jullier e Michel Marie (2009). Os autores destacam em uma sequência características da montagem, da

cenografia, efeitos de narrativa, o uso do som e da metáfora audiovisual. Esses elementos são analisados a partir do que se pode ver diretamente em fotogramas reproduzidos ou, como nomeio na dissertação, “capturas de tela”.

Figura 3.3 - Caderno com material visual⁴ do filme *Eu não nasci pra isso*, 2024, de Erik Ely.



Fonte: Arquivo da pesquisa. 2024.

Realizei esse processo por acreditar que seria uma solução para identificar os procedimentos pelos quais as direções passaram na construção das representações. Além disso, busquei construir um repertório com materiais visuais para serem usados posteriormente em diálogos com as direções. Um exemplo é a cena que nomeei “alistamento”, no filme *Eu não nasci pra isso* [Figura 3.3]. Apesar de ter sido uma experiência interessante para observar detalhes técnicos, a prática de congelar enquadramentos e descontextualizar elementos da narrativa geral revelou-se uma abordagem que desconsiderava aspectos importantes de um contato afetivo com as imagens.

Essa necessidade de encontrar uma abordagem menos invasiva no trato com esses filmes, assim como a insuficiência instrumental para alcançar os interesses da pesquisa, confirmaram-se em campo e na justa provocação da professora

⁴ A versão digital do material está disponível pelo link criado em 23 de abril de 2024: https://drive.google.com/file/d/1ku_Wi7aBkx6Ve0KZpouqMpFMETxrKD2j/

e pesquisadora Ramayana Lira, durante a etapa de qualificação da dissertação. Em suas palavras: “Será que filmes de curta-metragem, muitas vezes experimentais, e muitas vezes feitos com a força do ódio e do tesão queer, aceitam esses instrumentos de análise? O que exatamente a gente extrai dessa decomposição em uma análise fílmica?”. Retomei, então, a pergunta de investigação para refletir sobre isso: Como pessoas realizadoras de filmes de curta-metragem goianos se envolvem em vivências formativas ao construírem representações fílmicas de identidades dissidentes em relação a gêneros e sexualidades?

Passei a perceber como fundamental para a pesquisa considerar, como categoria de análise, as vivências formativas das direções. Isso significou que, para além das representações, os filmes deveriam ser assistidos como parte de uma completude pedagógica da vida das pessoas realizadoras. Uma relação entre a autoria que constrói a imagem e essa mesma imagem que provoca transformações na própria autoria. Tornou-se indispensável o diálogo com as pessoas envolvidas nas produções dos filmes para acessar essas percepções. Foi então que se firmou o movimento de, além de utilizar os métodos já listados anteriormente, desde a etnografia de telas, propor “conversas narrativas” como forma de coletar dados, reivindicando protagonismo nessa categoria que se formava.

A partir de uma perspectiva biográfica e de resgate das memórias, escutei depoimentos que iam desde a concepção até as etapas de distribuição das obras, contadas pelas direções dos filmes selecionados. Aliei algum conhecimento sobre a prática da entrevista narrativa, conceituada por Flick (2007) como a escuta ativa de uma narrativa sobre uma experiência vivida, ao uso da “conversa” como estratégia metodológica. A “conversa” ocorre em uma “perspectiva de desestabilizar relações de poder verticalizadas e, portanto, colonialistas” (Ribeiro; Souza; Sampaio, 2018, p. 34). Um conceito frequentemente aplicado na área da Educação e nos estudos dos cotidianos.

Trabalhar a “conversa” como metodologia de pesquisa “pressupõe a circulação da palavra” (Ribeiro; Souza; Sampaio, 2018, p. 34) e a prática de pensar e construir significações coletivas, mesmo que isso implique desconstruir e reconstruir a própria

investigação. Essa decisão, obviamente, exige mais preparação e cuidados, como organizar a cena e refletir atentamente sobre o que levar para as conversas. Cuidados que coincidiam com os processos já iniciados pela etnografia de tela. As conversas narrativas seguiram um protocolo. Estabeleci como “circuito narrativo” a triangulação entre as imagens dos filmes selecionados, a vida narrada pelas direções em relação a esses filmes e a escuta realizada pela pesquisa diante dos conceitos — vértice ocupado por mim.

As conversas se desdobraram em acordo com a disponibilidade das pessoas com quem conversei. O encontro com Erik Ely aconteceu dia 18 de abril de 2024, presencialmente, no prédio do Museu Antropológico da UFG. Já a conversa com Tita Maravilha foi realizada online no dia 7 de outubro de 2024, por meio de plataforma de videoconferência. Ela em Lisboa (Portugal) e eu em Belo Horizonte (Brasil). As duas conversas tiveram uma média de uma hora e meia de duração. Todas as conversas foram gravadas, transcritas e passaram por uma revisão e sistematização temática, com apoio de anotações do caderno de campo. Um objetivo com as conversas era encontrar pistas que relacionassem as imagens dos filmes a processos pedagógicos nas narrativas das direções.

Comecei os encontros apresentando a pergunta de pesquisa, os objetivos gerais e específicos do projeto, e fiz a leitura conjunta do TCLE (Anexo II). Falei sobre meu interesse em compreender as relações críticas entre a construção desses filmes e a formação dessas autorias. Expliquei que esta tematização justificaria que a conversa fosse uma narrativa sobre todo o processo de produção do filme pesquisado.

Flick (2007, p. 110) sugere que a tematização pode “estimular a narrativa principal” a manter-se em torno do tópico estudado na pesquisa. Usei a seguinte questão como geradora da narrativa:

A proposta é que você me conte a história do filme e sobre suas escolhas de direção na construção da representação das personagens. A melhor maneira de fazer isso seria começar pelos processos de idealização, planejamento, escrita, que competem a produção do filme. Então, conversamos sobre o que aconteceu nas etapas de execução e circulação, uma após a outra, até como se percebe o filme no dia de hoje. Você não precisa ter pressa, e pode dar detalhes, porque tudo que for importante para você me interessa.

Para resguardar um equilíbrio nas conversas, levei como acessório algumas perguntas subjetivas que poderiam direcionar o diálogo para os interesses da investigação: Como você entende a identidade dessas personagens dentro do filme? Como se deu a construção dessas personagens? Como essas personagens se contextualizaram na produção do filme? Como essas personagens se tornam importantes para a narrativa fílmica?

A pesquisa e a escrita foram estruturadas, em grande parte, no campo da investigação. Foi interessante notar como cheguei aos encontros com uma ânsia pelas representações, mas descobri as imagens transpassadas pelas vidas narradas. À medida que avancei pelas conversas, tornaram-se mais relevantes as relações propostas pelas direções ao falar de como os filmes percorriam a formação de suas identidades. Seja na perspicácia do uso da imagem fílmica para navegar por espaços onde o corpo não se materializava antes, ou ainda na utilização da figuração para desafiar calos aprendidos nas violências.



4 Conexões entre prática cinematográfica e desconstrução de hegemonias visuais

O papel pedagógico das imagens considera seu potencial de articulação na vida das pessoas através da elaboração de discursos novos, conservadores ou ressignificados. Se as imagens afetam vidas, a construção e circulação de visualidades determina as possibilidades do ver. Isso significa que, enquanto autoria, a prática cinematográfica implica responsabilidades tanto com a interpretação cultural quanto com o contexto social onde essas imagens ganham vida. Iniciar traços no papel ou combinar letras que formem frases constitui processos que se tornam declarações públicas de subjetividades, singulares ou coletivas.

Conversar com as pessoas diretoras participantes desta pesquisa revelou como estas narrativas fílmicas emergiram como respostas aos confrontos entre identidades autorais e seus contextos cotidianos. As conversas realizadas confirmam a perspectiva de que “as representações visuais são moldadas por práticas subjetivas e culturais que as transformam em visualidades” (Martins, 2009). Esse processo de perguntar-responder-gerar novas perguntas na produção de representações, discutido desde a introdução desta dissertação, manifesta-se claramente nos relatos sobre a criação dos filmes, permeado pelos significados atribuídos através das experiências das direções.

O curta-metragem *Eu não nasci pra isso* (2024), produção de Erik Ely, realizador de Anápolis (Goiás), é um dos filmes analisados nesta pesquisa. Sua estreia ocorreu na 27ª Mostra de Cinema de Tiradentes, uma das principais janelas de exibição do cinema brasileiro independente. A obra constrói sua narrativa através de três personagens que relatam experiências de violência institucional durante o processo de alistamento militar obrigatório. Utilizando uma montagem híbrida que combina depoimentos documentais, encenações ficcionais e apropriações de imagens de videogames e arquivos da Força Aérea Brasileira (FAB), o filme problematiza interseções entre raça, classe e gênero.



Figura 4.1 - Eu não nasci pra isso, 2024. Direção: Erik Ely. Fotografia: Bruna Chamelet. Arte: Ludmylla Bomfim. Produção: Tothi Santos. Roteiro: Erik Ely. Som: Iara Daniel. Montagem: Erik Ely. Elenco: Carlos Nogueira, Daiv Santos e Emanuel Costa. Duração: 15 minutos. Fonte: Captura de tela do filme na minutagem 00:10:53.



Meu primeiro contato com a obra de Erik Ely ocorreu através do filme *O cinema que não se vê* (2018), exibido na programação oficial do Anápolis Festival de Cinema. Ely assina ainda a direção e roteiro dos curtas-metragens *Edifício Panarello* (2019), *Tela Preta* (2019) e *Nata* (2020). Sua trajetória acadêmica inclui graduação em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual de Goiás, onde iniciou pesquisas sobre mise-en-scène documentária, campo de investigação que deu continuidade durante o mestrado em Performances Culturais, na Universidade Federal de Goiás (UFG).

Os convites para participação nesta pesquisa ocorreram inicialmente através do Instagram, quando, após assistir ao trailer divulgado para a Mostra de Tiradentes, manifestei interesse em assistir ao filme mesmo sem possibilidade de comparecer presencialmente ao festival. Erik Ely generosamente disponibilizou acesso ao trabalho através de uma plataforma digital. Desde a primeira vez assistindo ao filme, confirmei minhas intenções de integrar a esta pesquisa, agendamos uma conversa para discutir o filme, estabelecendo assim o diálogo que fundamentaria esta análise.

Na tarde de 18 de abril de 2024, nos encontramos em uma área de convivência do Museu Antropológico da UFG. Era nossa segunda vez nos vendo pessoalmente, mas a primeira em que conversamos além de breves cumprimentos. Depois de nos acomodarmos no espaço. Beber água, respirar, comer biscoito de polvilho. Lemos em conjunto o TCLE da pesquisa e começamos a conversar sobre os filmes que eu havia catalogado. A gravação se iniciou com um diálogo descontraído sobre se o gravador do celular estava funcionando corretamente, e Erik lembrou, rindo, que para um registro como aquele bastava ter bateria e memória interna suficientes.

Mavi: Porque [no filme] tem muito uma temática que eu vivi, que é sobre essa relação com o alistamento. Eu lembro que eu quase não entrei no mestrado, porque não tinha a dispensa. Eu lembro que na época [da graduação] eu me apresentei [para o serviço militar], e fiquei “ai que saco, não sei o quê, e tal”. Então eu fiz a matrícula com a promessa que ia ter o documento oficial.

Erik: “Não, eu vou trazer depois!” [simulando minha conversa com a administração da Universidade]

Mavi: E nunca mais busquei. sabe? Abandonei porque nunca mais queria voltar naquele lugar. Aí quando eu formei, eu fiquei devendo isso pra buscar o diploma. E eu não conseguia pegar o diploma porque não tinha [o documento]. Daí foi um rolê até que eu consegui a idade hoje em dia de ter, deu tudo certo e eu consegui. Enfim, eu sei que eu passo por um pouco dessa questão em relação ao alistamento, que é muito desconfortável, mas você traz outras camadas disso no filme. E, é um dos motivos de eu trazer o filme. Eu tenho, por exemplo, a personagem que teve mais atenção, provavelmente é a personagem principal no documentário. E aí venho pensar junto com você esse processo de como tudo isso aconteceu. Como você decidiu construir a personagem desse jeito. Como se tomam as decisões. Algumas coisas, por exemplo, a ideia de ter alguém [usando roupas militares] com brinco na orelha, que usa um esmalte. O que que isso impacta? Com todo o texto que você já traz [sobre a personagem] ser uma pessoa negra. Enfim, quero ouvir muito de você e pensei que o processo mais interessante de pensar isso junto, é conversando desde a produção. Daí você já introduziu que o processo vem desde o TCC. E de onde vem a ideia pro TCC, e o processo de realizar isso [o filme]? Financeiramente. Seu filme está agora numa etapa de circulação, alguns dos filmes que eu trouxe já passaram da etapa de circulação, mas também é uma coisa a se conversar que me interessa. O que o filme possa enfrentar de dificuldade e facilidade [na circulação]. Daí é isso. A pergunta da minha pesquisa é [ou era]: “Como são construídas as representações fílmicas de identidade não cisheteronormativas por pessoas realizadoras de filmes de curtas-metragens do cinema contemporâneo de Goiás?”. Mas tenho uma outra pergunta para iniciar nossa conversa, que é a seguinte: “A proposta é que você me conte a história do filme e sobre suas escolhas de direção na construção da representação dessa personagem [Mostro o caderno visual com algumas capturas de tela do filme que mostra a personagem Jovem]. A melhor maneira de fazer isso seria começar pelos processos de idealização, planejamento, escrita, que competem a produção do filme. Então, conversamos sobre o que aconteceu nas etapas de execução e circulação, uma após a outra, até como se percebe o filme no dia de hoje. Você não precisa ter pressa, e também pode dar detalhes, porque tudo que for importante para você me interessa.” É isso, a gente pode começar por onde você quiser.

4.1 A imagem forjada pelas vidas

Erik: Acho que vou falar um pouco do meu processo de alistamento. Como que chega no TCC, como que chega essa ideia de fazer um filme. Meu processo foi um pouco conturbado. Eu sou de Anápolis. E eu começo o meu processo [de alistamento] morando em Anápolis. Não tinha entrado na faculdade, eu entro, eu começo. Meu primeiro ano eu moro em Anápolis, e venho pra Goiânia todo dia pra faculdade. E aí eu começo esse processo. Entro com 17 anos. E daí no meu segundo ano de faculdade eu tô um pouco cansado disso de ir e voltar. E aí eu mudo pra cá, pra Goiânia. Eu consigo um estágio. E aí é nesse estágio que eu também digo que eu não tenho a minha dispensa. Não fui dispensado. E aí durante esse processo a grande questão é que eu não fui dispensado. Eu fui convocado, e aí uma coisa que me marcou muito, desde aquela época, é que a primeira coisa que me falam, quando eles me chamam é assim... o sargento, a pessoa responsável ali, [ele] tira um sarro que fala: “vai ter que cortar o cabelo agora, hein”. E aí eu começo a fazer esse processo pensando nessas coisas. E aí eu fico sempre nisso: “Cara, eu já tô trabalhando, já tô estudando. Por que eles ficam me chamando? Por que que só não me dispensam logo? Eu tô morando em outra cidade”. E aí eu falava sempre essas coisas, e eu continuava. Eu lembro de ter feito uma prova escrita. Tinha uns testes de força que eu fiz. Eu cheguei a

ver uns vídeos institucionais. E eu fui convocado pro tiro de guerra¹. Que é onde você não recebe. Que é onde... basicamente as pessoas vão prestar um serviço ali pra eles, e tal. Você não recebe, você tem que tirar um tempo pra ir lá. E eu teria que trancar a faculdade com isso. E aí eu vou até essa última etapa antes de começar. E aí lá no final, depois de tentar muito eu consigo ser liberado.

No Brasil, o serviço militar manteve forte influência dos modelos europeus desde o período colonial. Historicamente, o alistamento obrigatório funcionou como requisito para o exercício pleno dos direitos políticos, sendo condição indispensável para a obtenção do direito ao voto. Nesse sistema, como aponta Frederico (2020, p. 75), “a classe social determinava a hierarquia militar”. As posições de comando eram reservadas a membros da elite, enquanto recrutas de camadas populares viam no serviço militar promessas de uma possível mobilidade de ascensão social.

A hierarquia praticada na maior parte da história esteve entre o círculo de oficiais — postos de comando no alto escalão — e o círculo de praças — soldados, cabos e outros títulos em graduação. No estatuto dos militares, na Lei nº 6.880, Art. 14, § 3º, diz: “A hierarquia militar é a ordenação da autoridade, em níveis diferentes, dentro da estrutura das Forças Armadas” (Brasil, 1980). Se tivermos atenção ao que se desenha nessa descrição, é possível perceber que há um importante discurso sendo construído sobre disputa de poder.

Quanto mais autoridade se obtém em um cargo militar, maior tende a ser o poder político associado. Esse fator pode ajudar a compreender a prática histórica de entregar o controle das forças armadas à gerência da burguesia, em favor de desmunir classes minorizadas de articulação política. A propaganda em torno do prestígio vinculado ao serviço militar transformou-se em moeda política, em que a oferta é a atribuição da vida a ficção de uma causa de defesa e conquista.

Um decreto de 1866 ofereceu “gratuitamente liberdade” (Brasil, 1866) a pessoas escravizadas que tivessem condições de servir ao exército. Com uma roupagem de emancipação caridosa, esta política favorecia na realidade os descendentes de proprietários rurais, com a obtenção da dispensa do serviço militar desde que libertassem

¹ Tiros de guerra são unidades do exército brasileiro que formam reservistas. A Lei brasileira concedeu, desde 1908, “aos tiros de guerra a instrução militar” (Lira, 2023, p.162), incluindo o uso de armas.

peessoas escravizadas para que fossem à guerra em seu lugar. A historiadora Graziela Escocard Ribeiro (2020) observou esse padrão ao analisar o grande número de cartas de alforria emitidas naquele período em Campos dos Goitacazes.

Essas práticas se repetem ao longo da história. A aplicação de uma hierarquia que aloca pessoas emergentes em postos controlados se articula com outro pilar das forças armadas: a disciplina. Quando Erik relata sua chegada ao alistamento militar usando um penteado afro, ouve do sargento responsável, em tom de piada: “vai ter que cortar o cabelo agora, hein”. A lente universalista e racista com a qual o profissional enxerga Erik se expressa na voz como um mecanismo de sujeição e controle.

Em *Vigiar e punir*, Foucault (1987) analisa a construção da figura ideal do soldado por meio da disciplina. O autor explica que as “disciplinas” são métodos empregados por uma autoridade com o objetivo de exercer “o controle minucioso das operações do corpo” (p. 164). Ações aparentemente menores como a correção da postura, o controle da marcha e a normatização milimétrica dos cabelos compõem uma coação calculada, que atravessa cada parte do corpo. Esses hábitos, ao se tornarem mecanicamente repetitivos, resultam em docilidade.

Pequenas astúcias dotadas de um grande poder de difusão, arranjos sutis, de aparência inocente, mas profundamente suspeitos, dispositivos que obedecem a economias inconfessáveis, ou que procuram coerções sem grandeza, são eles entretanto que levaram à mutação do regime punitivo, no limiar da época contemporânea. Descrevê-los implicará na demora sobre o detalhe e na atenção às minúcias: sob as mínimas figuras, procurar não um sentido, mas uma precaução; recolocá-las não apenas na solidariedade de um funcionamento, mas na coerência de uma tática. Astúcias, não tanto de grande razão que trabalha até durante o sono e dá um sentido ao insignificante, quanto da atenta “malevolência” que de tudo se alimenta. (Foucault, 1987, p.165-166)

Refletir sobre as minúcias na construção de representações visuais permite compreender como as imagens podem operar como instrumentos de uma visualidade disciplinar. “A

disciplina é uma anatomia política do detalhe” (Foucault, 1987, p. 166). A dominação histórica das mentes e das ações de grupos subalternizados, a constituição necropolítica de hierarquização dos povos, a autoridade moldada pela gula de poder e o cuidado com as aparências da militarização compõem as marcas da confiscação do imaginário coletivo. Esses elementos se articulam aos processos de colonização territorial, compreendida em uma geografia do meio e das subjetividades.

Erik: E aí eu fico com isso na cabeça. De tipo, eu fui liberado, mas eu fiquei... foi muito sofrido todo esse processo. Até chegar nesse momento. É... a galera tirando sarro. Eu acho que muitas pessoas não entendem o peso disso. De você às vezes ter que abrir mão de algumas coisas pra estar lá. E aí eu ficava pensando nisso: “Poxa, eu fui dispensado”. Mas eu fico pensando que tem milhares de outros casos, de pessoas que não foram dispensadas. E Anápolis tem uma coisa muito específica com exército. A gente tem a base aérea lá. Então tem toda uma cultura, desse exército ter os shows aéreos. De ter os desfiles de Sete de Setembro. Então eu acho que é um “orgulho da cidade”: “ter a base aérea que protege Brasília, e a nossa frota nacional” ..., mas eu ficava pensando muito nisso, sabe?

Erik conclui a volta desse trecho da conversa destacando como a proposta do filme surge em resposta ao confronto entre sua identidade, individual e coletiva, e uma identidade hegemônica: “Então eu queria de alguma forma trazer esse tema, falar sobre isso”. Nesses termos, é possível reconhecer o papel das experiências com as culturas na construção de visualidades. Trata-se de uma movimentação do olhar que afeta, e da disseminação dessa afetação na ação de tornar-se visível. Que sentimentos emergem ao devanear sobre a figura de um soldado? Imaginar, sentir e atribuir significados são processos moldados por estruturas construídas nos contatos com a vida. Ao apontar uma câmera, como metáfora de registro do olhar, enquadra-se o que se vê e como se vê.

4.2 Quantos olhares fazem uma cena?

Se compreendemos que a construção de representações visuais envolve sempre um olhar subjetivo sobre a cultura, no cinema as visualidades emergem de processos coletivos, são construídas por muitos olhares, a muitas mãos. É sobre essa relação que este tópico se concentra. No caso de *Eu não nasci pra isso*, o momento de materialização do projeto teve início em 2020, às vésperas da declaração mundial da pandemia de COVID-19. Esse

contexto levou Erik Ely a reconfigurar radicalmente o processo de filmagem: o isolamento social em seu quarto se tornou berço para aprofundar as entranhas do filme.

Erik: E aí eu começo a pensar muito em como fazer um filme dentro do quarto. Fazer [o filme] com entrevistas online, material de arquivo. Aí eu começo a olhar todos os recursos que eu posso mexer. Stopmotion. Brincar com brinquedos, com representação. Eu falo com algumas pessoas. Uma coisa legal é que eu encontro todo mundo pela internet. Relato de twitter, desabafo. Comentário em publicação de facebook. Principalmente por isso, twitter e facebook, que eu acho as pessoas. E aí no filme eu gravo três entrevistas. São as duas que estão no filme. O Dave e o Emanuel. O Dave... ele é do Rio. Ele é um pouco mais velho. Já tem um tempo que ele passou pelo exército. Ele passa 10 anos. Ele não quer entrar, e acaba passando 10 anos na vida militar. Ele sai. E aí ele fala [no filme]: “eu já não tava realizado lá dentro”, “eu já não sentia bem”, “quando tava lá era algo que eu falo que tenho que sair”. Ele é essa pessoa. E o Emanuel é de Anápolis. Ele é um pouco mais jovem. [Na época da entrevista] ele tinha acabado de sair do tiro de guerra. Ele completa o tempo. E depois ele sai. Mas ele tem uma coisa, que ele já tava na faculdade. E ele tem que trancar o curso dele. Ele estudava no Instituto Federal lá de Anápolis. Fazia Ciência da Computação. E aí tem uma terceira entrevista. Que é uma menina trans. Quando eu conversei com ela, ela ainda não tinha iniciado o processo de transição. Então, era uma outra conversa, outras referências que eu tinha dela. Ela tem uma história um pouco mais violenta. De violência física. De realmente ter medo das pessoas, ou uma possível retaliação do filme. O que pode vir a ser esse processo. E é uma conversa muito massa, como ela se abre. Eu acho ela por meio de uma familiar que estava desabafando da experiência [na internet]. E aí eu converso com essa familiar. A gente consegue fazer uma chamada de vídeo. Só que tinha isso, ela não queria nem que a imagem dela, e nem o som dela estivessem no filme. Eu falo: “caramba, como é que a gente faz aqui agora no filme?”. E aí nisso que vem muito da encenação. Dessas imagens. Criar um personagem que dê conta de todo mundo. Que dê conta de uma forma mais geral, mas que tenha um pouco de todas essas entrevistas. E que ele dê conta dessa carga. E aí eu acho que é uma ideia de representar a carga dessas violências.

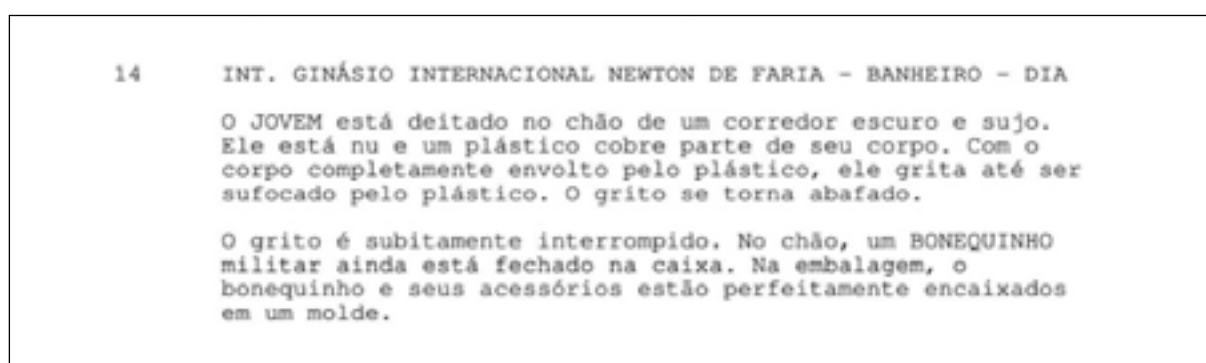
A vivência de Erik em relação ao alistamento militar se articula com relatos de outras pessoas com quem estabeleceu contato pela internet. A escolha de coletivizar essa experiência trouxe um novo desafio para o filme. Não se tratava de generalizar a narrativa a ponto de apagar as singularidades das pessoas entrevistadas, mas de transversalizar essas histórias. É nesse contexto que surge o uso da encenação. A decisão inclui a necessidade de preservar a integridade das identidades representadas. O recurso à ficção ultrapassa o registro documental da direção e se manifesta no filme como uma escolha técnica e estética.

Outro ponto importante a ser considerado é a possibilidade concreta de fazer escolhas cinematográficas que tratem com atenção relatos de subjetividades distintas da própria. Esse cuidado, conforme indicado na conversa com a direção, parece derivar de uma

empatia sustentada no aprendizado proporcionado pelo diálogo. A dor de outras pessoas é reconhecida e levada em consideração, não com base em uma equivalência direta, mas a partir da disposição da escuta.

Essa postura torna-se especialmente visível quando Erik menciona o pedido de uma das entrevistadas para que sua imagem aparecesse sem seu registro direto, o que foi atendido por meio da criação da personagem JOVEM. Essa figura centraliza experiências compartilhadas pelas pessoas entrevistadas e representa vivências múltiplas até se consolidar como matéria fílmica. Para perceber esse movimento, trago aqui uma cena presente desde os primeiros tratamentos do roteiro [Figura 4.2].

Figura 4.2 - Cena 14 do segundo tratamento do roteiro de Eu não nasci pra isso, de Erik Ely



Fonte: Prado, 2021, p. 66.

Erik: Na primeira versão. Como seria essa cena, o personagem estaria nú, a gente iria apertando o plástico na pessoa. E depois a gente mostraria a caixa. E depois em stop motion a gente mostraria o bonequinho saindo da caixa. Rasgando a caixa. E é algo que acabou caindo pra deixar mais sutil. A caixa vazia depois. No segundo tratamento, que a gente usou mais. É essa cena aqui do banheiro. Tinha essa ideia que seria simulando que ele estivesse pelado. Ele começa a ser sufocado pelo plástico. E aí ele vai se transformando na caixinha. E aí foi algo que durante os ensaios a gente começou a pensar num exercício diferente. Dele já está saindo da caixa.

Mavi: É muito legal, que quando o Carlos tá abrindo o plástico, a câmera pega muito essa coisa justamente da unha como algo mais marcante naquela cena. O foco nele rasgando aquele plástico justamente com aquela unha.

Erik: Eu achei mais interessante ter isso, de libertação.



Figura 4.5 – Cena em que jovem se senta numa cadeira de barbearia
Fonte: Capturas de tela do filme entre as minutagens 00:10:21 a 00:11:18.

Erik: Então, quando eu escrevo essa cena aqui, era muito uma ideia de ser um clímax do filme. De pensar nesse processo de violência de uma pessoa ser colocada em uma caixinha. E um plástico sufocando ela. Tanto que ela é escrita dessa forma. A gente começa a colocar meio que enganando pela câmera. Um plástico vai fechando, vai fechando, cada vez mais a pessoa. E no final ela se transforma num bonequinho. E aí depois disso ela se liberta desse momento. A pessoa bonequinho. Não sei se é explicar demais. Mas é a ideia de que é a variação da mesma pessoa em diferentes mídias.

Mavi: Uhum.

Erik: Então o personagem, que no filme chamo de JOVEM, ele é o bonequinho, ele é o personagem de videogame, ele é ele lá na vida real. E aí ele tem uma sequência de histórias ali, que está construída fora da ordem. Ele tá com medo, vai pro alistamento no primeiro dia. Depois acontece aquilo tudo de violência. Depois ele foge pra floresta. Depois incendeia o quartel. E aí tem uma sequência de eventos ali, que no filme é colocado fora da ordem. Mas tem essa sequência assim. E aí nesse momento a ideia era de trazer um pouco disso de encontro do personagem com o bonequinho. Essas linguagens já estavam bem estabelecidas. E aí muito esperado nessas sequências de violência que tinham uma forma de colocar na caixinha. Mas é engraçado também como essa cena fica diferente na gravação. Nos ensaios com o Carlos, a gente fez alguns testes. E aí a gente começa... Eu gosto muito de mudar as coisas. Tá aberto a mudanças. “ah, não conseguiu falar com uma pessoa?” então “vamos pensar de outra forma”. Eu tinha isso em mente de não ficar tão apegado a essa ideia. E aí o que muda nessa cena é que nos ensaios a gente começa ver que é muito mais interessante a pessoa já estar presa e ter uma cena de libertação ali. Ela sai do plástico. Ao invés dela estar cada vez mais amarrada naquilo.

Ao falarmos de filmes, uma cena passa pela intervenção de diversos olhares. Desde a escrita do roteiro até a gravação e a montagem. Mesmo quando discutimos a construção de uma representação visual a partir da perspectiva da direção e sua relação com a cultura, os processos que conferem sua ocupação enquanto imagem partem de acessos interpessoais inevitáveis. A narrativa se estrutura no ruído que ressoa no corpo de outra pessoa. Produções audiovisuais funcionam como ponteiros de um relógio: a cada casa passada, acumulam-se minutos que podem, enfim, tornar-se um dia.

A experiência de Erik esbarra nas pessoas entrevistadas para se transformar em texto. Essas palavras, antes de se tornarem pixel, passam do papel para o corpo da pessoa que está atuando em cena, que as interpreta, até chegarem à câmera. Quando retornam a Erik na etapa de montagem, um novo momento de decisão sobre o desenho da história, seu olhar já está atravessado por esses encontros. Suas perguntas não serão mais as

mesmas, e outras novas surgirão como resposta.

Neste mesmo raciocínio de uma imagem que, para viver, precisa percorrer uma vista e outra, me arrisco a afirmar: o cinema de uma pessoa só seria o cinema de filmes não vistos. Como um quadro exposto em museu, mas coberto por uma cortina de veludo que nunca se abre. Seria equivalente a confeccionar a universalização de um sujeito asséptico. O ponto desta observação não está em aferir méritos técnicos individuais de direções, mas em provocar uma aspiração fílmica que descentralize narrativas hierárquicas e seccionais, que dê às produções o solo fértil de uma pedagogia de encontros, que lhes cabe por melhor.

Erik: Essa cena é gravada bem depois. A gente já tinha pensado em algumas coisas da unha. Tem algumas coisas que o Carlos traz também, o ator. E alguns traços que eu via na personagem que a gente entrevistou, vão ser parecidos, mas não vão entregar que é ela. Essa cena fica muito mais interessante num sentido ali de libertação. É quase como se fosse uma performance que representasse essas violências.

E o filme continua a surgir no olhar de quem o vê. Desde meu primeiro encontro com o curta *Eu não nasci pra isso*, a cena em que JOVEM rasga a camada que sufoca sua pele me trouxe sentimentos de alívio. Filmada num ginásio transformado em espaço de sonho, fundo escuro, foco na figura plastificada, essa ruptura de um pacto no qual não se teve parte, me parece ecoar de expelir a voz que atravessa silêncios. Passo por esse filme como quem recorda o dia em que aprendeu que uma chave, ao encontrar a fechadura, pode girar até provocar uma vibração quase imperceptível e, então, abrir portas.

Para explicar como a cena me afetou, vou dialogar com uma fotografia de Rotimi Fani-Kayode [Figura 4.4], fotógrafo citado na abertura desta dissertação. Neste autorretrato sem título que integra uma série, vemos a figura humana sob uma luz intensa que contrasta com o fundo escuro do cenário. Seu corpo aparentemente nu está envolto por uma membrana plástica que parece simultaneamente limitar e acompanhar cada movimento possível. A boca, aberta em direção à luz, congela o esforço de um grito.

Figura 4.4 – Fotografia sem título, de Rotimi Fani-Kayode, 1988, 12x12 polegadas.



Fonte: Horne; Lewis, 1996.

Voz que não se ouve no lado de cá da impressão, mas se vê no fôlego que sustenta a envergadura ereta do corpo. A fotografia pode apresentar uma possibilidade de posição frente à norma, da qual ainda não se libertou por completo. O plástico cobre, mas não esconde a vida, o sexo, a força, a fragilidade. A boca ligeiramente aberta não chega a

romper a membrana, ainda. No entanto, sua imagem fura a barreira dos discursos de controle. Narrativa recorrente nos trabalhos criados ao lado de seu companheiro, o escritor Alex Hirst, desafiando os limites da representação homoerótica de homens negros na Inglaterra oitocentista.

A aproximação entre a fotografia de Fani-Kayode e a cena de *Eu não nasci pra isso* opera uma discussão queer sobre o combate da docilidade das subjetividades. O ímpeto de romper o enclausuramento coexiste com uma dinâmica que reconhece o caráter ficcional da norma. Significa alargar as possibilidades do corpo antes mesmo de encontrar a saída. E por que não provocar uma implosão? Destituir da mente esse senhorio que responde antes mesmo de sabermos o que queríamos perguntar. De algum modo, essas ações traçam caminhos para que outras perguntas possam surgir. Como escreveram Fani-Kayode e Hirst (1990): “esperamos que nosso trabalho deixe algumas perguntas ainda sem respostas depois que o brilho de sua beleza superficial se dissolver nas sombras”. (p. 84, tradução minha).

4.3 Desfigurar violências

Como desmontar a cena colonial entre as nossas? Como compartilhar processos em quintais? Como comunicar através do sensível? Como o sensível pode ser utilizado de forma bélica? Como o sensível pode também ser utilizado como forma de liberação e invenção? Inventar outros mundos é político? Inventar outros mundos é político? Inventar é político? Imaginar é político? [...] Como a arte pode ser pensada como instrumento de reparação e como podemos ser nossas próprias agentes da reparação? (Prado, 2020)

No topo deste tópico, convoco o texto propositivo de Noá Bonoba. A atriz, dramaturga, cineasta, roteirista e pesquisadora elabora uma sequência de perguntas que apontam para o fim de um poder ficcionalizado por sujeitos da hegemonia colonizadora, aquela que regula corpos, sexualidades, posturas, línguas e tantos outros elementos violentamente administrados para sufocar qualquer faísca de liberação das subjetividades. Esta pesquisa reitera constantemente como as perguntas que dirigimos às imagens se entrelaçam com a construção de discursos que materialmente afetam existências. Nesta direção, proponho



Figura 4.5 – Cena em que jovem se senta numa cadeira de barbearia
Fonte: Capturas de tela do filme entre as minutagens 00:10:21 a 00:11:18.

uma reflexão: que perguntas poderiam desfigurar as violências? Estamos pensando nelas?

Na conversa com Erik Ely e com o filme *Eu não nasci pra isso*, reconheço como as visualidades militares ecoam as violências da dominação. Como apontei anteriormente, há um movimento afirmativo de descolamento dos moldes pré-estabelecidos pela cisheteronorma, processo que nasce do desejo da direção por construir outras imagens possíveis. Surge a questão: como representar os abusos tematizados no filme sem reproduzir a violência contra as pessoas e personagens?

Ao argumentar a importância de abordar o alistamento militar e os terrores vividos pelas pessoas entrevistadas, Erik Ely explica sua direção: “Penso muito no filme não ser um material que vai repetir as violências que o exército faz.” Essa escolha toma forma na cena de JOVEM na floresta-barbearia [Figura 4.5], onde vemos uma cadeira solitária entre árvores e mãos que aparecem sobre seus ombros. Num gesto de Erik, a ação é então substituída por uma imagem de videogame.

Erik: Eu penso muito no filme não ser um material que vai repetir as violências que o exército faz. Seria legal? Seria. O ator toparia? Talvez. mas eu não queria reafirmar, repetir, essas violências de raspar a cabeça de um ator, mesmo sendo um ator. Esses escapes da linguagem funcionam muito bem pra isso. Pra apresentar esses sentimentos de outra forma. Essa cena, outras cenas, que eu acho que elas fogem muito do real. Mas eu acho que elas ainda estão no universo meio fantástico do filme. Às vezes fica muito mais “o que eu quero” e “o que o filme precisa”. Acho que é muito sobre desejo. Um desejo do que os personagens querem. Um desejo meu. E esses desejos combinados se tornam um desejo do filme. Foi um filme muito livre pra criar. Mas eu sempre quis ter essa ideia. Lá no começo tinha umas ideias de entrevistar pessoas do exército. Ligar lá e falar “olha como é que eu faço pra ser dispensado? me explica”. Eu tinha vontade de fazer isso e ver quais seriam as respostas. Só que eu comecei a pensar assim que eu não queria nem ter a voz dessas pessoas no filme. Que de alguma forma, essas pessoas no filme mesmo, entrar em conflito com os outros personagens. Que eles sentissem menos à vontade com essa presença. Essas outras pessoas, que são também símbolos de violência, também estarem nesse filme. Eu pensei: Não, o filme não é sobre isso, não quero que isso tenha no filme, não quero repetir violências com os atores e personagens. As sequências tentam ser pensadas nesse sentido. Elas tentam ser meio afrontosas. O personagem vai tá de unha pintada, de cabelo grande e com a farda. Eu lembro que a cena que tem o Carlos capinando, que a gente tem o foco nas unhas maior, ela foi bastante impactante até durante a gravação. Eu lembro que a gente centrou olhando, falando: “Nossa caramba, olhando daqui é outra coisa”. O peso do ator, de tudo ali, como a gente imaginava essas sequências. Tudo isso. A encenação veio junto com isso. Eu acho que pra mim é o grande barato do filme conseguir combinar isso com os relatos.

Essa forma de conduzir as encenações conferiu ao filme a autonomia necessária para

confrontar as violências da disciplinarização militar, especialmente no contexto cultural conservador de Anápolis/Goiás, onde a obra foi gestada e filmada. A vivência da direção nessa cidade manifesta-se nas escolhas sobre quais símbolos interagir e no cultivo atento de gestos que rompam com o olhar anestesiado por aquele cotidiano.

Erik: Pra mim é muito importante que mostrasse a cidade Anápolis. Que mostrasse esses espaços. No filme, algumas fotos de arquivo são fotos minhas. Naquela parte antes dele subir no avião, na praça. Tipo assim, o ponto turístico de Anápolis tem vários aviões na cidade. A gente tem três praças do avião. A praça que fica na base. A praça que fica no centro. E tem uma outra praça que fica na entrada de um lugar onde eles [pessoas que trabalham na base aérea] moram. Numa vila militar. Naquela cena, antes dele subir no avião, sou eu e meu pai. Meu pai serviu também no exército. Acho que pra ele teve outra carga, também. E era algo que eu pensava muito. “Seu pai serviu e você não” era algo que eu ouvia muito. E o que que tem? Então eu queria colocar um pouco da minha história. Acho que é um ponto de partida pra contar essa história.

Nesta capítulo acompanhamos a relação de Eik Ely com a produção do filme *Eu não nasci pra isso*. Passamos pelo processo de encontro da narrativa do filme e as experiências de vida de do direto. A interferência da escuta no encontro da direção com a história que ouve e em como ouve o contar da história escrita no roteiro. Através deste filme, das falas de Erik, percebemos seu desejo em direção a um filme que conta história de violências se desfazendo da violência operada em cena.

Em outro momento no campo, encontrei um filme que, assim como *Eu não nasci pra isso*, tematiza o processo de trazer consigo uma identidade forjada numa cidade desenhada por ficções de soberania. É sobre esta obra, e em diálogo com a pirenopolynda Tita Maravilha, que vamos conversar no próximo capítulo.



5 Processos educativos na filmagem de vivências

As imagens que surgem com as vivências dissidentes carregam em si as marcas de uma formação desviante. Essa afirmação pretende falar sobre os processos de uma identidade construída no confronto de visualidades coloniais, e sobre a operação do olhar da diferença que desconforma sua representação. As marcas são resultantes dos processos educativos pelo quais se passa ao navegar imaginários que são disponibilizados, que cooperam para que a subjetividade não se borre diante da dureza da norma, mas com ela jogue, se revolte, torça às dinâmicas sociais e crie outras histórias.

Nesta pesquisa, as conversas construídas com as direções reiteram a importância de nos atentarmos às perguntas que temos feito às imagens. Se anteriormente identifiquei que as visualidades nos filmes se constroem no jogo de perguntar-responder-perguntar, assim como percebo a importância de buscar novas perguntas que descolonizem os espaços comuns e pratiquem outros movimentos, neste capítulo apresento o uso de outros questionamentos às imagens para propor uma vida que pulsava, mas não conseguia ser vista dentro ou fora do enquadramento da câmera. Trata-se de uma identidade que se materializou no pixel do quadro cinematográfico.

O curta-metragem *Pirenopolynda* (2023), dirigido por Tita Maravilha, Izzi Vitório e Bruno Victor, é um dos filmes analisados nesta pesquisa. Sua estreia internacional foi no Doc Lisboa 2023. Na narrativa, se apresenta o retorno de uma *pirenopolynda* a sua cidade natal, Pirenópolis, nacionalmente conhecida pelas celebrações folclóricas das festividades do Divino Espírito Santo. Tita, sob um viés afetivo decolonial, propõe seu olhar sobre a festa a partir de memórias que remonta em vida. Na sua vez de contar aquela história ela declama: “Hoje a festa é travesti” (Tita, 2023, 00:22:17).



Figura 5.1 – Pirenopolynda, 2023. Direção: Tita Maravilha, Izzi Vitório, Bruno Victor.
Fotografia: Rafaelly Gongá, Heloísa Abreu, Carol Matias. Arte: Marcus Takatsuka. Produção: Juliana Melo.
Roteiro: Izzi Vitório, Bruno Victor, Tita Maravilha. Som: Martha Suzana. Montagem: Darwin Marinho, Lucas Araque. Elenco: Tita Maravilha. Duração: 24 minutos.
Fonte: Captura de tela do filme na minutagem 00:11:34.



Em 2023, na 22ª Goiânia Mostra Curtas, o curta Pirenopolynda foi selecionado para a Curta Mostra Brasil, seleção nacional de curtas-metragens, e na Curta Mostra Goiás, onde foi premiado como Melhor Filme. A equipe de júri entregou a premiação sob as palavras de Ventura Profana: “As velhas terão sonhos. As jovens terão visões.” (Eu não vou morrer, Ventura Profana, 2020). Este verso prenuncia a abordagem sobre uma ancestralidade travesti presente na narrativa. Na ocasião da premiação, conheci Ieda Figueiró, atriz e pesquisadora de imagens de arquivo no filme, quem recebeu o troféu presencialmente, foi a partir do contato com ela que pude saber mais sobre o filme e conheci Tita Maravilha.

Tita se descreve como “puta híbrida” ¹. É criadora no teatro, na música, no cinema, na performance, e nas ruas. Cresceu em Goiás, na cidade de Pirenópolis e estudou Artes Cênicas na Universidade de Brasília. Em 2018, no início do Governo Bolsonaro, se mudou para Portugal, vivência que cruzou seu olhar no filme sobre uma festa que remonta aos ritos da Europa medieval. Do outro lado do oceano atlântico, Tita continua estratificando suas sementes, como na idealização do Precárias: Festival de Performance, que manifesta pela “destraditionalização, tudo novo, nem sagrada nem profana, apenas movimento” (Maravilha, 2024).

Eu em Belo Horizonte e ela em Lisboa, nos encontramos por meio de videochamada, no fim da manhã de 7 de outubro de 2024. Após demonstrar minha felicidade por finalmente termos nos encontrado – já fazia alguns meses que acompanhava e admirava seu trabalho –, falamos sobre os climas em nossos países, de meteorologia e de política, pegamos um copo d’água e tabaco. Após risadas sobre alguma dificuldade minha com recursos de gravação do Google Meet, fizemos a leitura conjunta do TCLE, expliquei sobre minha pesquisa, as perguntas que apareciam nela, nesta etapa já com os interesses nos processos pedagógicos em mente, e começamos.

Conversar sobre o filme significou ter uma conversa sobre sua vida, de suas relações com a cidade de Pirenópolis, onde cresceu, e com as pessoas com quem convive, contar de

¹ O termo é conceitualizado por Tita Maravilha em seu trabalho de conclusão de curso em Artes Cênicas na Universidade de Brasília. A partir de trecho da música queima quengaral (Culto das Malditas, 2018), ela traça reflexões sobre “territórios miscigenados da arte”, sobre a “relação de trânsito entre linguagens, por escolha, por pensar enquanto colcha de retalhos” (Mélo, 2018, p. 38-24)

como se formou Tita, adulta, artista, travesti, mulher latino-americana, pirenopolynda, entre tantas outras.

Tita: Uma coisa importante de ser ressaltada é que esse filme, ele é um desejo de uma realização goiana. Nós [a direção] somos três pessoas nascidas em Anápolis. Eu não fui criada em Anápolis. Tem essa coisa que a maior parte das crianças criadas em Pirenópolis, nós somos pirenopolyndas, mas a maior parte nasce em Anápolis, porque o hospital é melhor. Então de certidão de nascimento eu sou anapolynda, mas eu fui, nasci, passei dois dias, voltei e fui criada em Pirenópolis. Com minha relação totalmente traçada dentro desta cidade, que é uma cidade tida como uma cidade pequena, extremamente interiorana. Mas com as relações muito hibridizadas, nesse sentido, é caipira, mas é hippie, mas é cinematográfica, então tem um pouco de tudo acontecendo ali. Desde o público que vai catar cogumelo, as que vão pra ficar louca, as que vão pra carnaval, e as que vão gravar cinema. É uma cidade que tem uma história, a história do cinema tá muito entrelaçada com a cidade. Inclusive, hoje temos um dos grandes festivais de documentário do Brasil, que é o PiriDoc, no qual o filme também passou. Então, é um filme que foi realizado sendo Izzy Vitório, Bruno Victor e eu [Tita Maravilha], a equipe toda de amigas. Um pouco daquele clichê que muitas falam: “ah, é um sonho”, mas realmente surgiu como um grande sonho. O sonho dessas amigas de voltar nessa realidade de todas que toparam fazer sobre o meu olhar, que é o olhar da pirenopolynda, da que nasceu ali, que foi criada ali dentro, mas muito nesse recorte que é “vamos fazer um filme que recorta esse Goiás, que a gente possa reposicionar esse olhar sobre a nossa terra”.

5.1 Um filme sonho

Tita: Quando eu falo reposicionar é porque estávamos todas transicionando, todas percebendo nossos recortes de classe, de gênero e de raça dentro da Universidade de Brasília. Izzy e Brunete são estudantes de cinema, tem seus filmes produzidos e lançados. E aí a gente falou, vamos pegar aqui nós três. Eu preciso de vocês, não sou do cinema, mas eu quero ficar pensando não só enquanto intérprete, mas como a história é minha, eu preciso estar inserida aqui dentro como diretora. Quase que como uma parceria ali híbrida, é a minha primeira direção no cinema, e provavelmente virão outras agora, também. Me considero uma puta híbrida, meu trabalho ele é bastante aberto, faço um pouquinho de tudo, mas é isso, é importante recortar que a partir desses três olhares de direção. São pessoas que foram muito pra Pirenópolis, enquanto férias, tanto Izzy, quanto Brunete passavam suas férias, é uma outra relação, suas tias, suas primas. Eu é quem tenho esse olhar da criança que cresceu em Pirenópolis, mas a gente divide. Somos greco goianas, Goiáscore.

Enquanto me reconheço nas palavras de Tita sobre uma infância diversa no Goiás profundo, com sua identidade marcada pelo calor do cerrado, pelo legado do coronelismo, pelo imaginário sertanejo e pelas estruturas familiares, torna-se essencial mapear as paisagens que são planos de fundo da narrativa. Pirenópolis foi a cidade onde o filme foi rodado. Localizada no interior goiano, a cidade preserva o registro arquitetônico das primeiras

ocupações do estado, com seu conjunto colonial (casarões, ruas de paralelepípedo, igrejas barrocas) tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), em 1990, como patrimônio material.

Pirenópolis consolida-se como polo turístico nacional não apenas por seu patrimônio arquitetônico, mas também por suas cachoeiras e é costumeiramente cenário de produções audiovisuais. Como Tita relatou, era frequente encontrar equipes de filmagem nas ruas da cidade, como o fenômeno nacional Estrela Guia (TV Globo, 2001), novela estrelada por Sandy que mostrou pro Brasil as paisagens da cidade, os cenários naturais e especialmente os simbolismos da Festa do Divino. Em 2010, o IPHAN registrou a Festa do Divino de Pirenópolis como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, incluindo as Cavalhadas, encenações das batalhas medievais entre mouros e cristãos.

Amanda Geraldles (2015), em sua investigação sobre a Festa do Divino no imaginário pirenopolino, define a celebração como “uma manifestação da cultura e religiosidade popular e que expressa em seus ritos festivos práticas devocionais, construindo coletivamente uma memória de fé, devoção e tradição” (p.184). É neste trabalho coletivo e familiar que as identidades individuais e coletivas da cidade se constituem. Em complemento:

A Festa do Divino de Pirenópolis construiu ao longo do tempo tradições e costumes que foram elaborados, apropriados, agregados, concebidos e reelaborados para dar forma e estrutura ao culto do Espírito Santo que, deste modo, visava estabelecer e sustentar uma identidade alicerçada na fé, devoção, respeito e na própria “tradição”, valores esses cultivados, sobretudo no seio da família. (Geraldles, 2015, p. 174)

A Festa do Divino de Pirenópolis encerra seu ciclo anual com o anúncio do novo império responsável pela organização da edição seguinte, tradição ininterrupta há mais de dois séculos, em uma cidade que em 2025 completará 298 anos. Esse ritual de passagem simboliza a natureza cíclica da celebração, sustentada por um intenso trabalho comunitário que, ao longo das gerações, tem incorporado progressivamente elementos culturais de outras culturas. Como demonstra a inclusão da Congada em 1968 (Florencio, 2015), essas

contribuições frequentemente marginalizadas nos registros oficiais persistem através da memória oral, tanto dos habitantes da cidade quanto das comunidades do entorno.

Tita: O nosso olhar, ele foi ali buscar a história esquecida de Pirenópolis, e da história esquecida da Festa do Divino. Não nos interessava voltar nos estudos normativos do que é simplesmente a festa como patrimônio cultural da humanidade. Isso algumas pessoas já o fazem, dentro de suas áreas. Tem muita pesquisa dentro desse sentido. Então a gente sabia que estávamos fazendo um filme que ainda não foi feito. Sem modéstia. Tanto é que o filme está chegando nos lugares que está chegando. E de alguma forma emociona nesse sentido. Já transicionada, dentro da UNB. Tudo pra mim tinha interesse de olhar pra essa corpa travesti que transita. E aí com a ajuda de Brunete e Izzy, que também são pessoas LGBT, e pessoas racializadas, vamos olhar pra história que foi apagada dentro da festa. Uma história que foi embranquecida. A Festa do Divino foi embranquecida. E ela foi de alguma forma achatada pelos processos da cisheteronorma. A festa no início não tinha esse princípio. Porque o que a gente ouve é que é uma festa do povo, e que é uma festa onde todos podem participar. E que é uma festa que te chama a participação. Enquanto na verdade não é bem assim, porque ela tem seus recortes, principalmente de classe. Onde alguns lugares são pra gente pobre, e outros são pra quem tem dinheiro. Nisso começa nosso desejo de como a gente iria pensar esse filme. É de pensar também que a equipe é toda de amigas e a maior parte delas é goiana. Se não me engano quase todas. Todas grandes amigas. Já estavam bombando nas suas áreas. Já trabalhavam com cinema. Então foi fácil ir ali colher essa equipe. Uma aposta ali era pegar Rafaelly como diretora de fotografia. Ela sempre trabalhou com fotografia, ela é das artes visuais. Foi uma aposta do tipo “amiga, a gente quer que você seja nossa diretora, que consegue captar esse olhar enquanto travesti belíssima, um olhar recortado sobre essa beleza queer”. Então, sim, eu acho que é um filme sonho pra essa equipe.

Um filme sonho neste caso se tratou da vivência do que poderia ser uma utopia queer, que no momento que se materializa se desloca deste sentido. Como Tita descreve, este filme tinha a motivação de propor um outro olhar sobre uma tradição amplamente conhecida. Essa abordagem tornou imprescindível que a equipe de produção do filme se engajasse com outros tipos de questionamentos, aqueles que emergem de subjetividades que desvirtuam a norma estabelecida. A projeção de suas vidas afetou a direção e a condução da construção do filme, e se estendia às complexas interações com o entorno comunitário.

Tita: O próprio set, o encontro dessas pessoas já é o primeiro destaque pedagógico da coisa. Como a gente se movimenta dentro da cidade. Tanto é que depois isso é o que vai virar polêmica dentro do set. Que são essas coisas... “quem é a pirenopolynda?” Ninguém sabia muito bem, porque elas [pessoas da cidade de Pirenópolis] já não me reconheciam necessariamente, depois que eu vim pra Brasília, depois que eu vim pra Europa. Quem é a pirenopolynda? Porque são tantas travestis no set. É a travesti da direção de arte, é não binária da direção. Quem será que é? Muitas vão reconhecer, vão lembrar do meu rostinho. A neta de Genésio, a filha do Pampinha, que transicionou. Que é como a gente é conhecida no Goiás, né. Aquele eterno “você é fia de quem?”, “você é neta de quem?”. Muitas vezes eu não sou Tita Maravilha, eu sou a neta de Nélia, a neta de Genésio. A filha do Pampinha, a filha da Telma. Então, foi muito potente nosso

encontro enquanto coletivo para fazer o filme. Que já era uma equipe ali de muita gente não binária, muitas travestis, muita gente preta, para fazer o filme sobre a história do Divino. Então já tem esse recorte que de alguma forma assustava. Não é o tipo de pesquisadoras e antropólogas que vem estudar a história da Festa do Divino.

Tita arremata o assunto reforçando a proposta do filme de desafiar uma visualidade colonial: “O filme consegue de alguma forma, com sutilezas, com subjetividade, fazer esse cruzamento sobre um processo decolonial, e as nossas corpos decoloniais, e uma história que precisa ser descolonizada”. A composição da equipe, o reconhecimento das pessoas envolvidas na história que estava sendo contada, são escolhas que movimentam propositalmente a narrativa.

Foram estratégias que se propõem a dissolver o poder das ficções, e delas se apropriar para rearticular-se “perante as violências sistêmicas”, a partir de “um trabalho continuado de reimaginação do mundo e das formas de conhecê-lo” (Mombaça, 2021, p. 67-68). Quais histórias pode-se imaginar ao colocar uma pirenopolynda, uma artista e travesti, para narrar sobre o divino que muito já lhe excluiu? São relações entre a produção de um audiovisual que ao imaginar produzirá uma vivência antes escondida.

5.2 Cozinha, ateliê de pamonha, de papos, de afetos

A comunidade pedagógica formada com a equipe do curta Pirenopolynda também foi expressa nas cenas da narrativa. Os encontros promovidos pela produção audiovisual revelaram-se potências criativas que moldaram a trama. O roteiro do filme [Figura 5.2] propunha uma reunião entre amigas para preparar pamonha - iguaria típica goiana feita de milho ralado, temperado, cozido e enrolado na própria palha. As “pamonhadas”, como são conhecidos esses encontros para seu preparo, representam uma prática social arraigada nas cidades do interior e zonas rurais de Goiás, transformando-se aqui em dispositivo narrativo e afetivo.

Figura 5.2 - Cena 7 do roteiro de Pirenopolynda, de Tita Maravilha, Izzi Vitório e Bruno Victor

CENA 07 - EXT - ROÇA - ALPENDRE FRENTE DA CASA - DIA

Tita, Brunete e Izzi ralam o milho da pamonha com um ralador tradicional de pamonhada. Elas tomam uma cervejinha e conversam.

Momento de feitura da pamonha. Separam espigas e ralam o milho.

Planos detalhes do ralo.

CENA 7.1 - EXT - FRENTE DA CASA DA VÓ IRANI - DIA

Vó Irani sai de sua casa em direção ao cenário do "retrato" e se senta. Ao seu lado um tacho de metal e um ralador de milho grande.

CENA 7.2 EXT / INT - ROÇA - DIA

Tita, Izzi e Brunete seguem fazendo as pamonhas. Ligam fogão a lenha. Colocam a massa da pamonha dentro do tacho de metal que está apoiado no fogão, agora aceso. Ficam ali mexendo a panela.

Alguém pergunta a Tita quem inventou o Goiás e ela responde que foi a Vó Nélia. Cena performativa. (Registro documental)

Fonte: Victor; Vitório; Maravilha, 2024.

Nos takes montados, acompanhamos Tita Maravilha, Ieda Figueiró e Taira Nebul preparando as pamonhas: descascam milho, ralam, temperam, preparam linguças para o recheio, brindam com cerveja e tecem conversas. É uma cena gostosa de acompanhar, que traz um cheiro confortável e convida quem assiste a participar dos assuntos. Como Tita explicou em nossa conversa, a motivação para essa sequência surgiu da ressignificação ficcional da tradição da celebração: quem oferece a festa recebe ajuda de familiares e amigas para preparar alimentos que são oferecidos à comunidade. Ela também contou como sua direção optou por escutar organicamente as experiências que emergiram desses diálogos, permitindo que as narrativas pessoais guiassem naturalmente os temas centrais do filme.

Tita: Porque existe a figura da Imperatriz, mas a Imperatriz ela é a esposa do Imperador. Nunca existiu uma mulher que deu a festa. A festa é dada por um homem, que é o imperador, que é escolhido dentro da igreja no final da festa, para o ano que vem, por sorteio. E aí uma das minhas sacadas para esse filme, tanto é que é a frase final, né? É "Hoje a festa é travesti". Imaginem, se eu fosse a imperatriz, vocês viriam na minha festa? Eu que estou dando a festa, vocês estariam convidados? Se as Verônicas [doce típico da festa] fossem feitas, né? Porque o imperador chama as amigas, a família, as tias. Então se eu chamasse as minhas amigas, a minha família, a minha ancestralidade para dar a festa, será que as pessoas estariam? E aí essa cena foi movida nesse sentido de que sou eu

e minhas amigas fazendo a feitura da coisa.

Da perspectiva de análise do processo pedagógico nesta cena, importa destacar o papo que acontece em torno da mesa, independentemente da atividade em si, fosse o preparo de pamonhas, coxinhas, cuscuz, ou a confecção de cartazes, bandeirolas, flores de papel. Se o objetivo do filme foi propor outros olhares sobre uma relação divina das subjetividades, a partir da lente decolonial de uma pirenopolinda, a escolha por mostrar a conversa entre três travestis, que guiadas pelo tema divagam sobre suas liberdades e conflitos em seus encontros com a espiritualidade, foi uma gesto consciente na produção de outro imaginário, de contravisualidades, que confrontam os registros tradicionais, que muitas vezes narram pelas ausências.

Tita: Talvez o que nessa montagem, o que une são essas travestis fazendo pamonha. Que eu acho que é a coisa mais íntima. Aí essa ninguém pode me tirar. Esse símbolo ninguém me tira. Todo mundo pode fazer pamonha. Tendo dinheiro para comprar. O milho plantou, colheu. Você pode fazer pamonha. E provavelmente nós não inventamos a ideia de travestis fazendo pamonha. Realmente sim. É uma coisa que nos meus grupos de amigas das bixas de Pirenópolis é uma recorrência. Juntou na chácara de alguém. Né? É Goiás. “Ou, bora fazer pamonha. Tomar cachaça fim de semana. Fazer pamonha”. Entra eu, Ieda e Taira: “Amiga, vamos comprar uma cerveja, vamos fazer pamonha e conversar”. Realmente aí abriu muita coisa e abriu uma coisa que é interessante, que eu acho que é um dos jogos que o filme ganha, as camadas. Nem tudo fica extremamente objetivo, mas o fato da Ieda trazer essa história da pesquisa dela. E quando ela canta: “Travesti é praça linda”². E eu já sabia que eu queria cantar a música tema do filme, que é *O rio de Piracicaba*³, que é uma música que vem com os mascarados na festa. Então aí a gente começa a cruzar as informações. A Taira, que já foi comigo antes na casa da minha família, as fotos que aparecem são fotos dela, na analógica dela. Então isso a gente consegue ganhar umas camadas de sentido no filme. De alguma forma é a cena mais performativa da coisa, ela é uma ideia e depois na montagem se construiu, imaginando que a gente tá usando 20% da conversa que a gente teve.

2 Ieda Figueiró canta no filme um trecho de *Travesti é praça linda*, música fruto de seu projeto musical *Figueira Infinita*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7YJfpkO3uxU>. Acesso em: 19 jun. 2025.

3 *Rio de Piracicaba* foi composta originalmente como “Rio das Lágrimas” por Lourival dos Santos, e lançada pela primeira vez em 1972 pela dupla Tião Carreiro & Pardinho. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9P_UEZYVvy0. Acesso em: 19 jun. 2025.



Figura 5.3 – Tita, Taira e Ieda se encontram para fazer pamonha e gastar papo
Fonte: Capturas de tela do filme entre as minutagens 00:03:05 a 00:06:05.

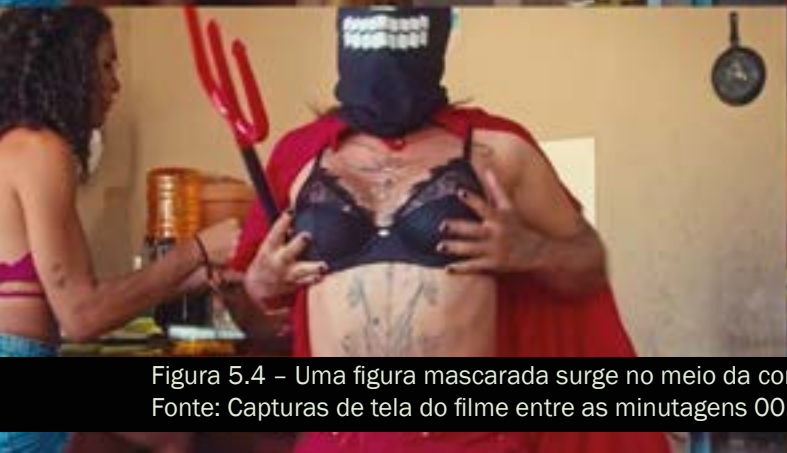


Figura 5.4 – Uma figura mascarada surge no meio da conversa das três personagens
Fonte: Capturas de tela do filme entre as minutagens 00:09:41 a 00:10:40.

Tita: Os símbolos. Esse aí é jogo de montagem. Né? Tipo. Por exemplo. Essa figura que entra com a máscara de Catolé. [Figura 5.4] Que é uma das máscaras mais tradicionais dos mascarados em Pirenópolis. E aí por exemplo, tem as conexões que são feitas só depois na montagem. Por exemplo, com a pesquisa da Ieda. Essa história é muito católica, e ela joga isso lá: “Amiga, mas espera, se a gente para pra analisar é um tanto de mascarado correndo na rua. Um tanto de catolé. Isso aqui me lembra Exu e Pomba Gira” Já cruza com a pesquisa dela enquanto travesti e suas ancestralidades, né? Então, sobre essa ancestralidade de travesti. É uma coisa dela, mas passa a ser cada vez mais minha. Assim, de perceber a nossa ancestralidade travesti. E de pensar como é que a gente está também de alguma forma moldada como as figuras da noite e as figuras da rua, né? Tipo, nós agora somos figuras que transitam entre as academias, entre os espaços de arte, mas sabendo que na verdade isso é uma história recente. E aí, por exemplo, isso a gente só descobre lá [na cena]. A gente ficou um dia gravando pamonha e os assuntos foram aparecendo.

As reflexões de Tita sobre os processos de filmagem e edição revelam como o curta operou um deslocamento significativo no olhar sobre a Festa do Divino de Pirenópolis. Essa ressignificação emergiu organicamente das conversas e do desejo coletivo de resgatar a festa a partir de experiências pessoais marginalizadas, estabelecendo conexões entre elementos da tradição católica e figuras tradicionais das religiões afro-brasileiras. Vale destacar que essas percepções surgiram durante o próprio processo de realização do filme, através de uma abordagem horizontal que privilegiou a escuta e a circularidade narrativa. Os conhecimentos produzidos pela obra não derivam de estruturas pré-concebidas, mas sim do convívio e da troca afetiva entre as participantes.

Essa transformação se manifesta não apenas na materialidade das imagens, mas na própria constituição da identidade da diretora, no movimento de interesses que passam a orientar seu olhar, tanto para si mesma quanto para o entorno. “É uma coisa dela, mas passa a ser cada vez mais minha”: a fala de Tita sintetiza o processo de aprendizagem que o filme desencadeou, onde histórias individuais se costuram, através de confrontos e reconhecimentos, aos imaginários coletivos. Adiantar em comunidade o empenho do olhar antes de acessar as visualidades proporciona lampejos de saídas para ficcionalizar, gestar coletivamente contravisualidades, que depois se tornam referências para existências inteiras.

5.3 As imagens da divina

Tita: Essa noite sonhei com Pirenópolis e sonhei mais uma vez com o desejo que eu tive, tão forte, de ser pastorinha. Que até hoje me invadiu, com trinta e um anos, uma vida totalmente deslocada de Pirenópolis, meu imaginário tá sempre voltado pra ali. Então isso é uma coisa que ninguém me tira. Por exemplo, quando teve os bafafás e os não sei o quê, foi uma das coisas que usei. “Gente, vocês não tem noção como isso é meu”, toda criança pirinopolitana tem isso, mas talvez algumas nem tenha tanto. Tem gente que hoje em dia não faz questão de passar a festa do divino em Pirenópolis porque a cidade fica cheia demais. Eu, meu coração toda vez dói porque eu não estou lá. Que realmente é uma coisa assim, uma das coisas mais conectivas que eu tenho, sabe-se lá por quê. Não é uma coisa que eu pedi pra ter. Então, essa noite eu sonhei, voltei a sonhar que eu tava lá na festa com a roupa de pastorinha numa sacola, eu me arrumava na rua e ia pra porta. E elas sabiam que eu não era uma pastorinha. Então tem sempre esse conflito do “não me deixaram ser pastorinha, não me deixaram ser pastorinha”. Uma criança viadíssima, e assim, foi eu e muitas amigas que não posso citar aqui por uma questão ética, mas a gente se encontrava pra brincar de pastorinha. O tanto que o imaginário é forte. a gente não brincava de super-heróina, a gente brincava de pastorinha e porta bandeira, de tanto que o imaginário ele é forte. Enquanto as meninas cis, de alguma forma, não queriam mais participar. Então, por que não inserir as que tavam... claro que eu nunca tive coragem de dizer isso, e eu também não sabia que era uma pessoa trans. E ali nesse lugar as pastorinhas são meninas cis. Até que, “será que fui eu a primeira Pastorinha trans? e dentro do imaginário do cinema, teve que ser dentro do cinema?” Porque dentro das tradições, isso nunca foi uma possibilidade porque nenhuma se demonstrou ainda também nessa abertura de chegar e pedir. Normalmente são adolescentes, e agora que está se construindo uma história de pessoas trans que conseguem se abrir na infância, quanto na adolescência. Então, assim, nós não somos essa geração necessariamente. Nunca tinha pensado nisso, mas podemos aqui arriscar que talvez eu seja a primeira Pastorinha trans. E isso aconteceu dentro da história do cinema. Porque eu já tinha passado da idade de ser uma pastorinha, então eu mesma não sendo convidada, não tendo esta abertura, com o dinheiro do FAC, com a nossa produção, com a minha amiga diretora de arte – ela me perguntou: “amiga, mas a gente vai desconstruir o look?”, respondi que não, eu queria ele feito pela costureira que faz para as meninas. Então nesse lugar de realmente inserir, para conseguir saciar a fome dessa criança. Dessa criança queer especificamente.

O relato de Tita evidencia como a produção audiovisual opera pedagogias que ressignificam, desafiando normas sociais através da proposição de novos imaginários. Ao encenar para o cinema, ela confronta sua subjetividade se reconhecendo como talvez: “a primeira Pastorinha trans”. Contravisualidades que não apenas expõem fissuras nas estruturas culturais hegemônicas, mas demonstram como o audiovisual se constitui em território material para experiências simbólicas historicamente marginalizadas. As representações fílmicas funcionam assim como dispositivos de reparação, ocupando estrategicamente espaços simbólicos tradicionalmente cisheteronormativos e reescrevendo suas possibilidades de existência.



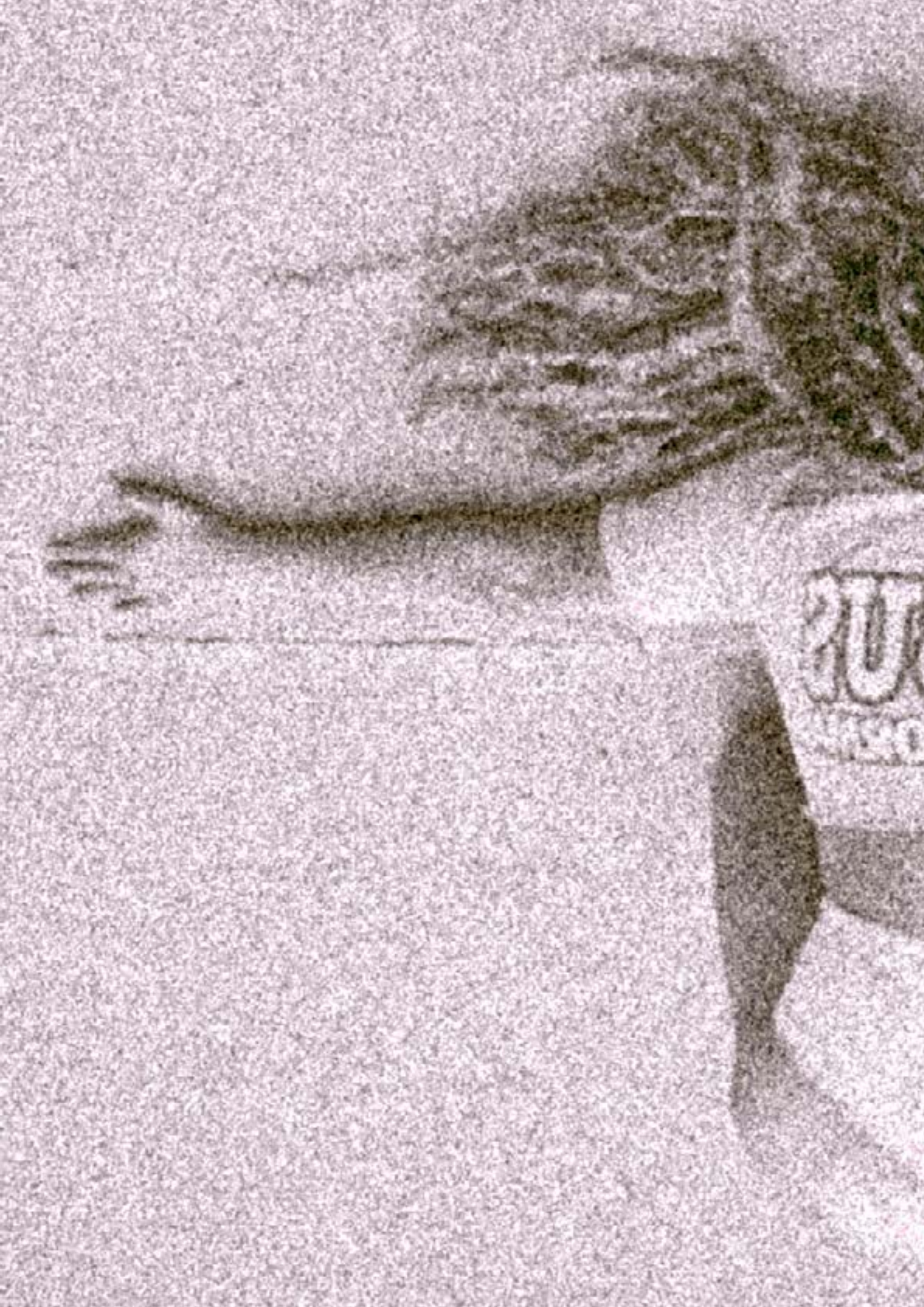
Figura 5.5 – Tita caminha como Pastorinha nas ruas de Pirenópolis
 Fonte: Capturas de tela do filme entre as minutagens 00:17:53 a 00:18:55.

Tita carrega um conhecimento amplo sobre a Festa do Divino de Pirenópolis, a versão institucional, aprendida na igreja e na escola, e o saber marginal que absorveu, como ela própria descreve, “com os loucos, com os bêbados, com as putas e com os viados de Pirenópolis”. Essas outras narrativas reforçam como a tradição festiva comporta camadas de significado ainda passíveis de modificação. É precisamente nesta brecha que se inscreve a reivindicação queer por um olhar que reinterpreta criticamente as narrativas sagradas das quais seus corpos foram historicamente excluídos, transformando o ato cinematográfico em prática de reexistência.

Tita: Sendo pirenopolinda que sabe, que quer contar sua história, então isto nos legitima dentro da história da coisa. “Ó, isso aqui é a Tita, neta de Genésio, Filha de Pampinha”, uma coisa bem machista, que é o nome do vô e do pai. Meu avô foi vereador por muito tempo, é uma figura conhecida dentro da cidade, então isto legitima, eu vivi a Festa do Divino desde o meu primeiro ano de idade. Tenho fotos que comprovam, a minha história comprova minha legitimidade, porque isso é uma coisa que elas vão pedir depois, quando a gente estava confeccionando o filme, que é: “você pode, ou não... quem pode, ou não, falar de assunto. Que ele é imaterial, mas ele é sagrado.” Que na verdade não é, a gente conseguiu provar ali na feitura daquele material, que ele é de quem quiser.

Quando Tita diz: “é de quem quiser”, significa clamar a liberação do sagrado, em consequência recobrar o direito de pessoas com identidades que operam por outras normas que não as hegemônicas também possam se relacionar com o espiritual disposto no mundo. É possível perceber em diálogo com o filme e com Tita, que se possibilidades de existências são negadas a certas pessoas, o audiovisual pode exercer um papel fundamental de restituir essas conexões perdidas, onde o ato criativo de ficcionalizar assume funções sociais cooptadas pela norma.

Filmes como *Pirenopolynda* e *Eu não nasci pra isso*, apresentado no capítulo anterior, se responsabilizam não apenas pela documentação de um tempo, mas fabular a partir destas histórias e confeccionar outras possibilidades de existir, cobrando acesso aos processos de representação e habitando de contravisualidades os imaginários coletivos.



6 Provoações para outros olhares

Esta pesquisa parte do desafio de analisar, desde produções audiovisuais goianas contemporâneas, as dinâmicas criativas empregadas na representação fílmica de identidades que divergem das normas hegemônicas de gênero e sexualidade. Foram catalogados e relacionados filmes alinhados ao recorte proposto, seguindo-se de entrevistas narrativas com Erik Ely, diretor do curta *Eu não nasci pra isso* (2024), e Tita Maravilha, codiretora de *Pirenopolynda* (2023). Nessa etapa, confrontei a viabilidade de tomar os processos formativos na construção dessas imagens como categoria de análise dos curtas-metragens selecionados.

Nas duas experiências, percebe-se desde as primeiras análises como o método proposto, que incluiu conversas narrativas, buscou romper com relações de poder verticais, priorizando uma construção circular do conhecimento e valorizando a dimensão biográfica da autoria. A consideração dos processos formativos das direções na realização dos filmes permitiu identificar como as narrativas se abrem à coletividade, articulando-se com experiências de vida. Desse modo, os trabalhos apontaram para uma abordagem consciente ao apresentar versões possíveis em contraponto ao incabível em normas hegemônicas.

Em diálogo com *Eu não nasci pra isso* (2024), Erik Ely destacou o propósito de ressignificar a relação com as violências em seu processo criativo, desde a escrita do roteiro até a gestão do set e os desfechos de montagem. Embora o filme emergisse de vivências marcadas pela coerção do serviço militar sobre corpos dissidentes, em sua perspectiva, a obra não deveria reproduzir tais violências. A proposta era confrontar essas situações por meio de outras atitudes de força, distanciando-se das lógicas impregnadas na formação inicial. Butler (2015), ao discutir as possibilidades de reposicionamento da violência, e a importância desta para requalificar o meio de sujeitos diz:

Na realidade, pode ser que, precisamente porque alguém é formado através da violência, a responsabilidade de não repetir a violência da formação é ainda mais urgente e importante. Podemos perfeitamente ser formados no interior de uma matriz de poder, mas isso não quer dizer que precisemos, devotada ou automaticamente, reconstituir esta matriz ao longo do curso de nossas vidas (Butler, 2015, p. 236)

Observa-se em ambos os filmes como a estruturação de um set com uma hierarquia mais diluída, com equipe que se reconhece na narrativa, facilitou a criação de caminhos imagéticos que desafiam a hegemonia normativa. Essa abordagem pedagógica coletiva manifesta-se tanto na cena da pamonhada em *Pirenopolynda* (2023) quanto na performance de Carlos envolto em plásticos em *Eu não nasci pra isso* (2024). Repete-se assim, no âmbito do audiovisual independente, ainda que não de forma universal), a importância fundamental de um desejo compartilhado de realização entre profissionais técnicos, e o reconhecimento equitativo das diferentes funções na produção, nem status maior ou menor na produção.

As violências inerentes aos processos formativos ressurgem no relato de Tita Maravilha sobre *Pirenopolynda* (2023), ao mencionar a impossibilidade dogmática de corporificar as figuras que desejava ser e a importância subjetiva de assumir tais papéis. A ficcionalização de novas corporeidades não apenas produziu regimes alternativos de existência, mas revelou o potencial reparador das contravisualidades. As encenações performáticas de Tita configuram um dispositivo para reivindicar o direito à espiritualidade, processo que buscou dismantlar os conceitos hegemônicos do divino, mas acompanhado de articular, através do diálogo entre contravisualidades e vivências queer, uma política de uma divina que incorpora a possibilidade de questionar.

Como diálogo conclusivo para estas reflexões, retomo a obra da artista visual, cantora e missionária Ventura Profana. Em sua produção, Profana ressignifica símbolos cristãos, não como gesto de apropriação controladora, mas como reivindicação de uma aliança libertadora que lhe foi ensinada e subsequentemente negada. Para explicar, inclui uma fotografia (Figura 6.1), na qual vemos a camiseta “Jesus Transforma”, e um adesivo de anticoncepcional colado em suas nádegas, medicamento amplamente utilizado por pessoas trans em processos de hormonização. Ventura Profana frequentemente associa a travestilidade a uma bênção divina, propondo que as travestis são chamadas a encarnar e manifestar essa transformação sagrada. Sobre as razões de experimentar e mover os acessos ao espiritual através das artes ela diz:

Eu não consegui me desapegar de Jesus, eu acho que eu não consegui seguir sem. Eu não consegui também de certa forma aceitar ser excluída, ser projetada pra uma distância da vida espiritual. Eu reconheço a importância e poder do mundo espiritual aqui na vida. Então eu quero estar apta a viver, a cuidar de mim espiritualmente. Eu quero viver, e quero estar apta, para que eu passe pelas transformações sem sofrer tanto. Sem ser tão machucada, violentada, tendo mais sabedoria nas escolhas dos meus caminhos. (Ventura Profana, 2024)

Figura 6.1 – *O poder da trava que ora*, de Ventura Profana, 2018, Fotoperformance.



Fonte: Travessias 6, 2020.

6.1 Perspectivas para estudos futuros

Para realizar um recorte geográfico de desenvolvimento da produção audiovisual local pode-se observar três eixos fundamentais para sua consolidação: o escoamento de realizações de produtos (curtas e longas-metragens, séries de TV, roteiros audiovisuais, videoclipes, entre outros); a qualificação e capacitação de equipe técnica (Universidades, cursos técnicos, projetos de formação, entre outros); e a difusão e formação de público (Festivais, Mostras, Streamings, Acervos, entre outros).

Quando iniciei a busca sobre este recorte no audiovisual goiano me aproximei com certo destaque ao trabalho realizado pelo Icumam Cultural. A produtora realiza há mais de duas décadas em Goiás um intenso trabalho de difusão de filmes nacionais com a *Goiânia Mostra Curtas* (Festival nacional de curtas-metragens, desde 2001, 22 edições) e o *Cinema Popular* (projeto itinerante de exibição de longas-metragens nacionais, 11 edições, desde 2004); Trabalha também com o desenvolvimento de projetos por meio do *Icumam Lab* (laboratório de projetos audiovisuais para longas e séries de TV, 8 edições, desde 2013); E na formação e capacitação profissional com o *Núcleo de Desenvolvimento de Roteiros Audiovisuais* (Curso de capacitação técnica, 14 edições, desde 2006).

O Icumam Cultural, produtora que atuou continuamente através de leis de incentivo à cultura, desempenhou papel fundamental na democratização do acesso ao cinema brasileiro e no fomento ao audiovisual goiano. Seu legado está intrinsecamente ligado ao trabalho das produtoras Maria Abdalla e Fifi Cunha (in memoriam), cujos esforços continuam a reverberar no cenário local.

Durante a pesquisa, conversei algumas vezes com Maria Abdalla, diretora e cofundadora da produtora, sobre as complexas relações de poder instaladas na administração pública. Essas dinâmicas tornaram-se particularmente visíveis em 2024, quando resultaram no adiamento da 23ª *Goiânia Mostra Curtas*. Um impedimento na captação de recursos foi acionado sem considerar os impactos para o ecossistema audiovisual estadual.

Essa breve reflexão, que se configura na história do Icumam Cultural, que se repete em diversas iniciativas de fomento audiovisual independentes, e em múltiplas outras categorias culturais, demonstram o sucateamento generalizado no setor cultural do estado de Goiás, e da cidade de Goiânia, nos governos atuais. Abrem precedentes para a necessidade de novos estudos que considerem o contexto complexo do setor cultural de Goiás, historicamente construído em modelos que priorizam e enriquecem portadores de grandes rendas e amplificam desigualdades ao desfavorecer parcelas mais pobres da população. Uma maneira de governar para o povo, que marginaliza e exclui ideias e ideais de ser diferentes das desejadas pelas lideranças dominantes.

Explico duas ocasiões em que estas atitudes foram notadas e denunciadas. Em abril de 2025, o vereador Fabrício Rosa acionou a justiça para averiguar situação em que a Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de Goiânia afirmou “inexigibilidade de licitação” e “efetou o repasse de R\$ 490 mil para o pagamento de cachês de parte dos artistas que se apresentaram na edição 2025 da Marcha Para Jesus em Goiânia” (Diário de Goiás, 2025). Em junho de 2025, o jornalista Cristiano Silva, chama atenção para os “quase R\$ 13 milhões já repassados a uma OSC investigada por corrupção” (Silva, 2025) através de contratos com a Secretaria de Cultura do Estado de Goiás. Tomam a atenção dessas movimentações do governo ao mesmo tempo em que importantes projetos culturais são impedidos de serem realizados.

Faz-se necessário investigações que a partir das artes e das culturas possam vislumbrar saídas que destituam do poder forças que navegam pela colonização das subjetividades e das vidas. Pesquisas que incitem diálogos com perguntas que batem à porta dessas problematizações. Por que Goiás, reconhecido como território fértil de narrativas e artistas, permanece marginalizado nas políticas nacionais de fomento? Quais iniciativas locais poderiam valorizar efetivamente a produção emergente e multiplicar ações que projetem a interlocução com este conteúdo muitas vezes anuviado? De que modo os estudos audiovisuais podem instrumentalizar a descolonização da gestão pública cultural? Como uma política queer pode encandecer as vias governamentais e apresentar práticas audiovisuais do possível?

Em outros contextos, de um audiovisual menos local, os estudos sobre as pedagogias das imagens se apresentam como um campo em atual expansão no Brasil. Este conceito aproximado do audiovisual, reverbera ideias que se apresentam ainda mais potentes e diluídas. Cruzar o aspecto formativo no visual com uma conduta disruptiva, pode abrir possibilidades de averiguar reorganizações mediante às normas. Neste trabalho esta ação resultou na confirmação de duas atitudes cinematográficas desobedientes de curtas goianos que se apossaram da ficcionalização fílmica como esforço de suas identidades para desmodular o visível e alcançarem o direito de ver.

Se deslocarmos essas linhas traçadas do recorte geográfico as perguntas continuam a surgir. O que mais nos podem ensinar as imagens que atribulam as normas sobre outras formas de se viver? Se o filme opera ensino, se aos filmes perguntamos, quais perguntas podemos fazer aos filmes para que ensinem sobre a liberação do olhar? O espaço receptivo do assistir a essas produções é capaz de romper com as sistematizações da cisheteronormatividade às transformando em outras possibilidades de se estar? Quais outros símbolos podem ser destituídos das mãos de um senhorio pela remontagem das imagens por uma lente queer? Se o filme educa quem faz, educa também quem vê? Entre outras muitas em continuidade.

Retomando as referências que percorrem esta dissertação, embora representem apenas uma parcela do que está disponível, reconhece-se que este não é o primeiro estudo a abordar as complexidades das imagens na educação, a produção audiovisual goiana ou a autoralidade queer. Contudo, minha proposta não visa oferecer conclusões definitivas, mas funcionar como impulso para multiplicar os olhares sobre esses temas. Como profissional da pesquisa que acredita no potencial transformador da observação científica para a construção de um mundo menos injusto, almejo um audiovisual que se esfarele nas conversas. Ou seja, busco ampliar espaços que assistir a um filme resulte menos na simploriedade do enxergar e consumir, se movimente entre um corpo e outros, e cause barulhos na visão causando a necessidade de levantar os pensamentos.

Referências

ABRAHÃO, M.H.M.B. A aventura do diálogo (auto)biográfico: narrativa de si/narrativa do outro como construção epistemo-empírica. In: ABRAHÃO, M.H.M.B; CUNHA, J.L; BÔAS, L.V. **Pesquisa (auto)biográfica: diálogos epistêmicos-metodológicos**. Curitiba: CRV, 2018. p. 25-49.

ALVES, U. D. goyania - outubro ou nada: arquivos, imaginação, montagem, filme ensaio. 2023. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2023.

ANAQUIRI, M. K. O-Y. Venho do Povo das Águas: Uma Travessia Autobiográfica nas Culturas Indígenas e Formação Docente. 2022. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2022.

BAMBA, M. **A recepção cinematográfica**: teoria e estudos de casos. Salvador: EDUFBA, 2013.

BARBOSA, C. N. T. **A importância de se ver nas telas**: lesbianidade no cinema brasileiro (1990-2010). Dissertação (Mestrado em História) - Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-graduação, Universidade Federal Rural de Pernambuco. Recife, 2019

BERGER, J. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERGER, J. **Ways of seeing**. Londres: Penguin Books Ltd, 1972.

BERLANT, L; WARNER, M. Sex in public. In: **Publics and Counterpublics**. New York: Zone Books, 2005.

BIANCHI, B. S. Construções de lesbianidades no cinema brasileiro pós retomada - 1995 - 2018. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2020.

BRASIL. Agência Nacional do Cinema (ANCINE). Plano de diretrizes e metas para o

audiovisual - o Brasil de todos os olhares para todas as telas. 1. ed. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2013.

BRASIL. Decreto Nº 3.725-A, de 6 de novembro de 1866. Concede liberdade gratuita aos escravos da Nação designados para o serviço do exército. Rio de Janeiro, RJ: Leis do Império do Brasil, 1866.

BRASIL. Lei nº 6.880, de 9 de dezembro de 1980. Dispõe sobre o Estatuto dos Militares. Brasília, DF: Casa Civil, 1980.

BRASILEIRO, C. V. **Quando o sol aqui não mais brilhar**: a falência da negritude. São Paulo: n-1 edições ; Editora Hedra, 2022.

BUTLER, J. **Corpos que importam**. Os limites discursivos do “sexo”. São Paulo: n-1 edições, 2019.

BUTLER, J. **Quadros de guerra**: Quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CARTWRIGHT, L. **Film and the digital in Visual Studies**: Film Studies in the era of convergence. In: Mirzoeff, N. The Visual Culture Reader. Londres e Nova York: Routledge, 2002.

CASETTI, F; Di Chio, F. **Cómo analizar un film**. Barcelona: Paidós, 1991.

CASTORIADIS, C. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

DE LAURETIS, T. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 121-155.

DE LAURETIS, T. Queer Texts, Bad Habits and the Issue of a Future. **GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies**, v. 17, n. 2-3, p. 243-263, 2011.

DIÁRIO DE GOIÁS. Vereador aciona justiça para averiguar repasse de recursos da Prefeitura

à Marcha para Jesus. Diário de Goiás, Goiás, 01 de mai. De 2025. Disponível em: <https://diariodegoias.com.br/vereador-aciona-justica-para-averiguar-repasse-de-recursos-da-prefeitura-a-marcha-para-jesus/487888/>. Acesso em: 29 de jun. de 2025.

DIKOVITSKAYA, M. **Visual culture the study of the visual after the cultural turn**. London: The MIT Press, 2005.

DYER, R. **Gays and Film**. London: British Film Institute, 1977.

DYER, R. **The Matter of Images**. Essays on representations. Londres e Nova York: Routledge, 2000.

FANI KAYODE, R; HIST, A. Metaphysic: Every moment counts. In: BOFFIN,T; GUPTA, S (Orgs.). **Ecstatic Antibodies: Resisting the AIDS mythology**. London: Rivers Oram Press, 1990.

FLICK, U. **Uma introdução à pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Bookman, 2007.

FLORENCIO, S. P. N. **Educação, criação e autoria nas manifestações tradicionais das culturas populares: as manifestações da Festa do Divino de Pirenópolis – GO**. 2015. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade de Brasília/UnB. Brasília, 2015

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: o nascimento das prisões**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREIRE, P. **Educação como prática da liberdade**. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

GERALDES, A. A. F. **A memória dos objetos: verônicas, máscaras e flores da festa do divino de Pirenópolis/Goiás**. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Católica de São Paulo. São Paulo, 2015

GRUNVALD, V. Cinema queer? Sugestões de-formativas. In: Fórum Doc. BH. 20 anos. **Festival do filme documentário e etnográfico**. Fórum de antropologia e cinema. Belo Horizonte: Filmes de Quintal. 2016.

GUERREIRO, Nelson. Estás onde? Reflexões sobre autobiografia e auto-ficção nas práticas

artísticas contemporâneas. **Cadernos PAR**, v. 11, n.4, mar. 2011, p. 125-138. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.8/407>. Acesso em: 3 jun 2025.

HERNÁNDEZ, F. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: Tourinho, I; Martins, R. (orgs.). **Educação da cultura visual: conceitos e contextos**. Santa Maria: Editora UFSM, 2011.

hooks, b. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. São Paulo: Elefante, 2021.

HORNE, P; LEWIS, R. **Outlooks, Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures**. Londres: Routledge, 1996.

JESUS, J. G. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos**. Guia técnico sobre pessoas transexuais, travestis e demais transgêneros, para formadores de opinião. Brasília, 2012.

JULLIER, L; Marie, M. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

LACERDA, C. Cinema gay brasileiro: Políticas de representação e além. Tese (Doutorado em Comunicação) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2015.

LIRA, C. H. S. O exército moderno é a nação armada: o serviço militar obrigatório no Piauí e a fabricação de cidadãos soldados entre os anos de 1908 e 1928. 2023. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria - RS, 2023.

LLANSOL, M. G. **Finita: diário II**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

MARAVILHA, T. MANIFESTO #MENOSPRECÁRIAS. In.: FESTIVAL PRECÁRIAS. **Revista de Pensamentos do Festival Precárias**. Lisboa: Festival Precárias, 2024.

MARCONI, D. **Ensaio sobre autoria queer no cinema brasileiro contemporâneo**. Belo Horizonte: UFMG, 2021.

MARTÍNEZ LUNA, S. **Cultura Visual: la pregunta por la imagen**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones Argentina, 2019.

MARTINS, R. Narrativas visuais: imagens, visualidades e experiência educativa. **Revista VIS**, Brasília, v. 8, n. 1, p. 33-39, jan./jun. 2009.

MAZUI, G. '**Se não puder ter filtro, nós extinguiremos a Ancine**', diz Bolsonaro. G1, Brasília, 19 set. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/07/19/se-nao-puder-ter-filtro-nos-extinguiremos-a-ancine-diz-bolsonaro.ghtml>. Acesso em: 21 mai. 2025.

MÉLO, T. M. M. PUTA HÍBRIDA OU A LENDA DA GAROTA DO PAU BRASIL: escritos sobre ativismos de um corpo dissidente enquanto potência. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Artes Cênicas) – Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade de Brasília. Brasília, 2018.

MIGLIORIN, C; BARROSO, E. I. Pedagogias do cinema: montagem. Significação: **Revista De Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 43, n. 46, p. 15-28, 2016. Disponível em: <https://revistas.usp.br/significacao/article/view/115323> Acesso em: 08 set. 2024.

MIRZOEFF, N. **How to see the world: In introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More**. Nova York: Basic Books, 2016.

MIRZOEFF, N. **The right to look: A counterhistory of visibility**. Durham: Duke University Press, 2011.

MITCHELL, W. J. T. What is visual culture? In: LAVIN, I. **Meaning in Visual Arts: Views from the Outside**. Princeton: Institute for Advanced Study, 1995.

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

MONDZAIN, M.J. **Confiscação**. Das palavras, das imagens e do tempo. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2022.

MORENO, A. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. Niterói: Editora da

Universidade Federal Fluminense, 2001.

MULVEY, L. **Visual and other pleasures**. New York: Palgrave, 1989.

NAGIB, L. **O cinema da retomada**: Depoimentos de 90 Cineastas dos Anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

O POPULAR. Anuário Goiás 2023 - 2024. Goiânia, 2023.

OLIVEIRA, I. F; FERREIRA, G. B. Da urgência da Arte Travesti: resistências entre tradições e contradições. In: ALMEIDA, H. B; HENNING, C. E. **Desafios e resistências em gênero e sexualidade no Brasil contemporâneo**. Goiânia: Cegraf UFG, 2024

OLIVEIRA, P. P. Josafá Duarte e o Cinecordel: O Cineasta Cabra da Peste Contra o Dragão de Roliúdi. 2019. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2019.

OLIVEIRA, T. R. Filmes feitos em Goiás: um recorte recente da história audiovisual. **Rebeca** – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, São Paulo, online, v. 12, n. 1, pp. 01-18, jan./ jun. 2023.

PARKER, T. **Screening the Sexes**: homosexuality in the movies. New York: Da Capo Press, 1993.

PEPICE, M. A. V. Disputa pela Ancine: censura e o governo Bolsonaro para o audiovisual. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Gestão de Projetos Culturais e Eventos) – Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo - SP, 2023.

PINHEIRO, A. C. M. A representação de transexuais e travestis no cinema brasileiro. TCC (Graduação em Audiovisual) - Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília. Brasília, 2014.

PRADO, E. E. C. Sobre aqueles que filmam e aqueles que filmamos: “Eu Não Nasci Para

Isso” e a mise-en-scène documentária. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação Cinema e Audiovisual) - Unidade Universitária Goiânia-Laranjeiras, Universidade Estadual de Goiás. Goiânia - GO, 2021.

PRADO, N. A. Perguntas para o fim do mundo deles. **Rebeca** – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, São Paulo, online, v. 9, n. 2, p. 351-352, jan./jun. 2020.

PRECIADO, P. B. **Manifesto contrassexual**. Práticas subversivas da identidade sexual. São Paulo: n-1 edições. 2022.

PRECIADO, P. B. **Um apartamento em Urano**: crônicas da travessia. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

PROFANA, V. **Ventura Profana sobre a transformação de vidas travestis**: “Relações de incômodo”. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BaGdT5V3et8>. Acesso em: 29 jun. 2025.

RAGO, M; Pelegrini, M. **Neoliberalismo, feminismos e contracondutas**: perspectivas foucaultianas. São Paulo: Intermeios, 2019.

RIAL, C. S. **Mídia e sexualidades**: breve panorama dos estudos de mídia. In: Grossi, M. P. [et al.] Movimentos sociais, educação e sexualidades. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

RIBEIRO, G. E. **Você sabe quem foram os “Voluntários da Pátria” que deram nome à rua central de Campos?**. Jornal Terceira Via / coluna História Escrita, Campos dos Goytacazes, 02 set. 2020. [Disponível em: <https://j3news.com/2020/09/02/voce-sabe-quem-foram-os-voluntarios-da-patria-que-deram-nome-a-rua-central-de-campos/>]. Acesso em: 12 mai. 2025.

RIBEIRO, T; SOUZA, R; SAMPAIO, C.S. **Conversa como metodologia de pesquisa**: por que não? Rio de Janeiro: Ayvu, 2018.

RICHARD, N. Estudios visuales y políticas de la mirada. In: DUSSEL, Inés; GUTIERREZ, Daniela (org.). **Educar la mirada**: políticas y pedagogías de la imagen. Buenos Aires:

Manantial: OSDE, 2006, p. 97-109.

ROCHA, R. **Misoginia, assédio sexual e moral: a realidade diária das mulheres no trabalho**. CUT Brasil, São Paulo, 19 mar. 2024. Disponível em: <https://www.cut.org.br/noticias/misoginia-assedio-sexual-e-moral-a-realidade-diaria-das-mulheres-no-trabalho-9aff>. Acesso em: 31 mai. 2025.

ROGOFF, I. Studying Visual Culture. In: Mirzoeff, N. **The Visual Culture Reader**. Londres e Nova York: Routledge, 2002.

RUSSO, V. **The celluloid closet: homosexuality in the movies**. New York: Harper & Row Publishers, 1987.

SÁNCHEZ DE SERDIO, A. Visualidade, produção de conhecimento e pedagogia do olhar. In: Martins, R; Tourinho, I (Orgs.). **Processos e Práticas de Pesquisa em Cultura Visual e Educação**. Santa Maria: Editora UFSM, 2011.

SEGATO, R. **Contra-pedagogías de la crueldad**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

SILVA, C. **Idheias, a OSC da Operação Tenebris, já levou quase R\$ 13 milhões no governo Caiado**: suspeitas de corrupção no DF não impediram contratos milionários em Goiás. Goiás 24 horas, Goiás, 27 de jun. de 2025. Disponível em: <https://goias24horas.com.br/207719-idheias-a-osc-da-operacao-tenebris-ja-levou-quase-r-13-milhoes-no-governo-caiado-suspeitas-de-corrupcao-no-df-nao-impediram-contratos-milionarios-em-goias/>. Acesso em: 29 de jun. de 2025.

SILVA, N. R. D. Mulheres que dirigem filmes em Goiás e a criação de um documentário sobre ser mulher fazendo filme: 1966 a 2022. 2023. 762 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2023.

SILVA, T. T. A produção social da identidade e diferença. In: Silva, T. T. (Org.); Hall, S; Woodward, K. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ:

Vozes, 2014.

SMITH, M. Naming, Networks, and Scientific Regimes of Vision. Interview with Lisa Cartwright. In: SMITH, M. **Visual Culture Studies**. Los Angeles, CA: Sage, 2008.

STURKEN, M; CARTWRIGHT, L. **Practices of Looking**. A Introduction to Visual Culture. Nova York: Oxford University Press, 2018.

TOURINHO, I; MARTINS, R. Circunstâncias e ingerências da cultura visual. In: Tourinho, I; Martins, R. (Orgs.). **Educação da cultura visual: conceitos e contextos**. Santa Maria: Editora UFSM, 2011.

TRAVESSIAS 6. Ventura Profana. **Travessia 6** – Colaborações Arte Contemporânea na Maré. 2020. Disponível em: <https://2020.travessias.org.br/artista-ventura-profana.html>. Acesso em: 29 jun. 2025.

TURÍBIO, M. ; ABREU, C. Desfiguração dos povos em diálogo com Zabziam, em Close-Up (1990). In: IX Congreso Internacional Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, 2024, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. **El destino de las imágenes escenarios posibles para el cine y el audiovisual ante la emergencia de las multipantallas: actas del [...]**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2024. p. 623-634. Disponível em: <https://asaeca.org/publicaciones/ix-congreso-internacional-asaeca-el-destino-de-las-imagenes-escenarios-posibles-para-el-cine-y-audiovisual-ante-la-emergencia-de-las-multipantallas/>. Acesso em: 31 mai. 2025.

TURÍBIO, M. Das imagens restou algo em mim. **Coleção Desenredos**. 18 ed. Goiânia: CEGRAF/UFG. 2025. [no prelo]

VERGUEIRO, V. Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2015.

VICTOR, B; VITÓRIO, I; MARAVILHA, T. **Pirenopolynda** - sagrada e profana. Porto Alegre: FRAPA, 2024. Disponível em: <https://frapa.art.br/banco-de-roteiros>. Acesso em: 22 jun. 2025.

WAUGH, T. Lesbian and Gay Documentary: Minority Self-Imaging, Oppositional Film Practice, and the Question of Image Ethics. In: Gross, L. Katz, J. S. Ruby, J. **Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television**. New York: Oxford University Press, 1988.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: Silva, T. T. (Org.); Hall, S; Woodward, K. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Terra e Paz. 2005.

Lista de audiovisuais citados:

A última valsa. Direção de André Srur. Goiânia: André Srur, 2021.

Até a luz voltar. Direção de Alana Ferreira. Cidade de Goiás: Mirra Filmes, 2022.

Ceci n'est pas un film de cow-boys. Direção de Benjamin Parent. França: Canal+, 2012

Close-Up. Direção de Abbas Kiarostami. Irã: Les Films du Paradoxe, 1990.

Edifício Panarello. Direção Erik Ely. Anápolis: Filmes que não se veem, 2019.

Ela só quer ser Maria. Direção de Victor Vinícius. Goiânia: Estratos Filmes, 2018.

Elvis & Madona. Direção de Marcelo Laffitte. Rio de Janeiro: Pipa Filmes, 2010.

Estrela Guia. Direção de Denise Saraceni e Carlos Araújo. Brasil: Rede Globo, 2001.

Eu não nasci pra isso. Direção de Erik Ely. Anápolis: Filmes que não se veem, 2024.

Fome. Direção: Manda Ramoos. Goiânia: Viela 36, 2019.

Hugo. Direção de Lázaro Ribeiro. Cidade de Goiás: LR Produções, 2017.

Jesus. Direção: Peter Sykes e John Krish. Estados Unidos, 1979.

Me balance suavemente, me balance agora. Direção de Gabriel Newton. Goiânia: Estratos Filmes, 2018.

Nata. Direção Erik Ely. Anápolis: Filmes que não se veem, 2020.

O que resta de imagem em mim. Direção de Mavi Turíbio. Goiânia: Jocy Meneses e Mavi Turíbio, 2024.

O Segredo de Brokeback Mountain. Direção de Ang Lee. Estados Unidos: Europa Filmes, 2006.

Pirenopolynda. Direção de Tita Maravilha; Izzi Vitório; Bruno Victor. Pirenópolis: Tita Maravilha; Izzi Vitório; Bruno Victor, 2023.

Sr. Raposo. Direção de Daniel Nolasco. Goiânia: Dafuq Filmes, 2018.

Tela Preta. Direção Erik Ely. Anápolis: Filmes que não se veem, 2019.

Anexos

Anexo I. Tabela com a relação de filmes para o recorte da pesquisa

CURTA-METRAGENS GOIANOS DE FICÇÃO EXIBIDOS ENTRE 2022 E 2017				
Mostras e Festivais https://goaniamostracurtas.com.br/22/public/ https://elasfazemcinema.historia.ufg.br/ https://digofestival.com.br/ https://fica.go.gov.br/		Siglas: GMC - Goiânia Mostra Curtas EFC - Elas fazem Cinema: mostra de filmes realizados por mulheres DIGO - Festival Internacional de Cinema de Diversidade Sexual e de Gênero de Goiás FICA - Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental		
ANO	TÍTULO / MINUTAGEM	REALIZADOR A/DIREÇÃO	MOSTRA OU FESTIVAL	FONTE
2022	Até a luz voltar - 23'	Alana Ferreira	21º GMC, 23ª FICA	https://filmfreeway.com/AteaLuzVoltar
2022	Codnome meu amor - 9'30"	Viviane Goulart, João Batista Silva	21ª GMC	https://youtu.be/xel9ZkSaq3U
2022	Conto dos lobos - 19'	Matheus Amorim	23º FICA	
2022	Maykon - 7'	Sildênia Santos, PH Macedo e Pollyanna Marques	23º FICA	
2021	A última valsa - 21'	André Srur	21ª GMC	https://www.youtube.com/watch?v=BxCdwVsND08
2021	Antiquíssimo - 6'	Laura de Freitas	EFC 2022, 23ª FICA	
2021	Eldorado - 12'	Emiliano Freitas e Juliana Freire	23º FICA	
2021	Hawalari - 15'	Cássio Domingos	20ª GMC	
2021	Isolada - 12'	Ana Domitila Rosa	EFC 2021	
2021	Nossa Vity - 19'	Brian Ream	23º FICA	
2021	Por dentro [Goiânia] - 15'	Gustavo Silvestre e	23º FICA	https://www.youtube.com/watch?v=yBHoqb1SNDY

		Larry Machado		
2020	A falta dela - 15'	Joyci Viegas	23ª FICA	
2020	Memby - 18'	Rafael Castanheira Parrode	23ª FICA	https://embaubaplay.com/catalogo/memby/
2020	Os amantes são "alterofilistas" - 4'	Juliano Moraes	21ª gmc	https://vimeo.com/414891406
2019	A bicicleta - 12'05"	Milena Ribeiro	EFC 2019, 19ª GMC	
2019	Apartamento Vazio - 16'	Paulo Moraes, Pedro Hagaferri	19ª GMC	
2019	Cris, das Onze às Quatro - 15'	Yolanda Margarida	19ª GMC	
2019	Fome - 18'	Manda Ramoos	EFC 2020	https://youtu.be/BXT3ZPoZgZk
2019	Guará - 20'	Fabrcio Cordeiro, Luciano Evangelista	19ª GMC	
2019	Julho - 17'	Danilo Daher, Daniel Calil	19ª GMC, 20ª GMC	
2019	Lily's Hair - 15'	Raphael Gustavo da Silva	19ª GMC	
2019	O Jardim das Pedras - 24'	Absair Weston	19ª GMC	
2019	O retorno de vênus - 16'53"	Vanessa Goveia	EFC 2019	
2019	Relatos Tecnopobres - 13'	João Batista Silva	20ª GMC	
2019	Rio das Almas e Negras Memórias - 22'	Taize Inácia, Thaynara Rezende	19ª GMC, EFC 2020	https://vimeo.com/346237314
2018	Alô, maman - 11'	Michely Ascari	18ª GMC	https://vimeo.com/242366311
2018	Ela só quer ser Maria - 11'	Victor Vinícius	19ª GMC	https://festivaltaguatinga.com.br/festivalTagua/14/assista/vote/filme/1166

2018	Lilith - 20'	Edem Ortegal	18ª GMC	
2018	Morte Insossa - 7'	Bruno Mendes	19ª GMC	https://festivaltaguatinga.com.br/festivalTagua/14/assista/vote/filme/1794
2018	O cego da casa amarela - 18'	Joachim Nadar, Lemuel Gandara	18ª GMC	https://youtu.be/XHzsNs-CSHo
2018	Sr. Raposo - 22'	Daniel Nolasco	18ª GMC	https://vimeo.com/238990883
2018	Me balance suavemente, me balance agora - 18'	Gabriel Newton	DIGO	https://www.youtube.com/watch?v=uiLKor1t0GU
2017	A Câmera de João - 22'	Tothi Cardoso	19ª GMC	https://vimeo.com/202317652
2017	A piscina de Caique - 15'	Raphael Gustavo da Silva	17ª GMC	https://www.primevideo.com/detail/0KVRB4JIYDM4Z4QAAYVB1Q74KP/ref=atv_sr_file_c_Tn74RA_1_1_1
2017	Algo do que fica - 23'	Benedito Ferreira	17ª GMC, 20ª GMC	
2017	Frame Fatal - 21'	Thiago Rabelo	18ª GMC	https://youtu.be/JCM0l8d1peg
2017	Havia cinzas dentro de mim - 20'	Daniel Calil	17ª GMC	
2017	Intervenção - 17'	Isaac Brum Souza	17ª GMC	https://youtu.be/SkJq0-xZtVo
2017	Intocável - 17'	Matheus Medeiros	17ª GMC	
2017	João de barro - 23'	Absair Weston	17ª GMC	
2017	Natureza Morta - 4'22"	Michely Ascari	EFC 2018	https://vimeo.com/247638853
2017	Netuno - 17'	Daniel Nolasco	17ª GMC	https://ok.ru/video/2306539063878
2017	O tamanho da pedra - 16'	Hélio Fróe	18ª GMC	
2017	Procura-se Marina - 10'55"	Yolanda Margarida	EFC 2017	https://www.youtube.com/watch?v=DeNeU7nrUxg&t=2s
2017	Um garoto chamado Suzy - 22'	Gabriel Newton, Felipe Sousa	17ª GMC	https://youtu.be/W5Jd2htKOzU
2017	Viúva Negra - 15'	Vanessa Goveia	EFC 2018	

2017	Hugo - 28'	Lázaro Ribeiro	19º FICA	https://youtu.be/UftqesoYEgo
Links acessados em 11 de junho de 2023.				

Anexo II. Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

Este termo trata-se de um convite para você participar, de forma voluntária, da pesquisa intitulada **REPRESENTAÇÕES CONTRA-NORMATIVAS DE GÊNEROS E SEXUALIDADES NO CINEMA CONTEMPORÂNEO EM GOIÁS**. Meu nome é -----
-----, sou discente a nível de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, e a área de atuação deste projeto é Linguística, Letras e Artes. Após receber o detalhamento e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte da pesquisa, por favor, assine ao final deste documento. Uma cópia do documento será encaminhada aos seus cuidados e outra ficará comigo. Ressalto que em caso de recusa na participação, em qualquer etapa da pesquisa, não haverá nenhuma penalização para você. Mas, se aceitar participar, as dúvidas sobre a pesquisa poderão ser explicadas pelas pessoas responsáveis pela pesquisa, via e-mail (mvturibio@discente.ufg.br) e, inclusive, sob forma de ligação a cobrar, através do seguinte contato telefônico: (31) 993499913. Ao persistirem as dúvidas sobre os seus direitos como participante desta pesquisa, você também poderá fazer contato com o **Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás (CEP-UFG)**, pelo telefone (62) 3521-1215, que é a instância responsável por esmiuçar as dúvidas relacionadas ao caráter ético da pesquisa. O Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás (CEP-UFG) é independente, com função pública, de caráter consultivo, educativo e deliberativo, criado para proteger o bem-estar de participantes da pesquisa, em sua integridade e dignidade, visando contribuir no desenvolvimento da pesquisa dentro de padrões éticos vigentes.

1. Informações Importantes sobre a Pesquisa:

Título: Representações contra-normativas de gêneros e sexualidades no cinema contemporâneo em Goiás.

A presente pesquisa tem como **objetivo geral** investigar as imagens de gêneros e sexualidades no cinema contemporâneo de ficção em Goiás, e averiguar seus potenciais pedagógicos nas representações de identidades não cisheteronormativas. Você fará parte de uma conversa individual e uma conversa coletiva e para isso deverá reservar um período de até 90 minutos para encontros individuais, e em segundo momento, até 180 minutos para encontros coletivos, a serem combinados com as pessoas participantes se acontecerão em formato presencial, na cidade de Goiânia - Goiás, ou em ambiente digital, na plataforma Google Meet. Investigaremos individualmente em conversas narrativas sobre os processos de produção, execução e circulação das obras autorais e no coletivo a partir das imagens fílmicas produzidas pelas participantes.

1.1 Nos encontros realizados serão obtidos registros das conversas (imagem e som). Assim, como também serão obtidas cópias de diálogos realizados em plataformas assíncronas (Whatsapp, Telegram, E-mail, entre outras) para fins de produção e análise dos resultados da pesquisa.

() Permito a gravação e divulgação dos meus relatos nos resultados publicados da pesquisa;

() Não permito a gravação e divulgação dos meus relatos nos resultados da pesquisa;

1.2 Os riscos principais decorrentes da pesquisa são a experimentação de desconforto e/ou constrangimento psicossocial ocasionados pelas discussões que ocorrerão nos encontros; Enquanto benefícios, espera-se com a pesquisa enriquecer os debates de gêneros e sexualidades nas produções audiovisuais das participantes, e pensar as potências de inclusão das produções em discussões nos ambientes formais e informais de educação, assim, contribuir na divulgação de trabalhos audiovisuais realizados no estado de Goiás. Além de estruturar caminhos para o pensamento crítico sobre suas produções e representações de identidades não cisheteronormativas.

1.3 É importante evidenciar que sua identificação, bem como dados pessoais poderão ser tratados de forma totalmente confidencial, se desejo da participante, compreendendo os benefícios de divulgação da produção autoral com a assinatura das obras fílmicas discutidas na pesquisa;

() Permito a divulgação do meu nome e imagem nos resultados publicados da pesquisa;

- () Não permito a divulgação do meu nome e imagem nos resultados da pesquisa;
- 1.4 Assinar este documento dá a você a garantia expressa de se recusar a participar ou retirar o seu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma;
- 1.5 Assinar este documento também dá a você a garantia de se recusar a responder questões que lhe causem constrangimento em entrevistas e questionários;
- 1.6 Você tem direito de pleitear indenização no caso de não serem respeitados os compromissos que o pesquisador responsável incluiu neste documento e que você assinou de maneira ciente;
- 1.7 Para a pesquisa é importante que os arquivos das contribuições das pessoas participantes e os materiais resultantes dos processos de investigação sejam armazenados para possíveis desdobramentos e divulgação do estudo. Toda nova pesquisa a ser feita com estes dados será submetida para aprovação do Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás (CEP-UFG).
- () Permito que meus depoimentos e os materiais audiovisuais nos quais eu participei sejam armazenados
- () Não permito que meus depoimentos e os materiais audiovisuais nos quais eu participei sejam armazenados

2. Consentimento da Participação na Pesquisa:

Eu,, abaixo assinado, concordo em participar do estudo intitulado **IMAGENS DE GÊNEROS E SEXUALIDADES NO CINEMA CONTEMPORÂNEO DE FICÇÃO EM GOIÁS: REPRESENTAÇÕES E IDENTIFICAÇÕES**. Informo ter mais de 18 anos de idade e destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Recebi devidamente informações e explicações realizadas pelo pesquisador responsável _____ sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

Goiânia, de de 2023

Nome e CPF da pessoa participante

Assinatura por extenso do pesquisador responsável

Anexo III. Termo de Compromisso - Ciência dos termos da Res. CNS nº. 466/12 e/ou Resolução CNS nº. 510, assinada por todas as pesquisadoras envolvidas no estudo, inclusive orientação.

TERMO DE COMPROMISSO

Declaro que cumprirei os requisitos da *Resolução CNS n.º 466/12* e/ou da *Resolução CNS n.º 510/16*, bem com suas complementares, como pesquisador(a) responsável e/ou pesquisador participante do projeto intitulado “**REPRESENTAÇÕES CONTRA-NORMATIVAS DE GÊNEROS E SEXUALIDADES NO CINEMA CONTEMPORÂNEO EM GOIÁS**”. Comprometo-me a utilizar os materiais e os dados coletados exclusivamente para os fins previstos no protocolo da pesquisa acima referido e, ainda, a publicar os resultados, sejam eles favoráveis ou não. Aceito as responsabilidades pela condução científica do projeto, considerando a relevância social da pesquisa, o que garante a igual consideração de todos os interesses envolvidos.

Data: 23/05/2023

Nome da Pesquisadora	Assinatura Manuscrita ou Digital
1. -----	
2. Carla Luzia de Abreu	

Anexo IV. Parecer Consubstanciado do Comitê de Ética em Pesquisa



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Imagens de Gêneros e Sexualidades no Cinema contemporâneo de ficção em Goiás: Representações e Identificações

Pesquisador: Marcus Vinícius Turbido de Brito

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 70117523,9.0000.5083

Instituição Proponente: Faculdade de Artes Visuais

Patrocinador Principal: FUNDAÇÃO DE AMPARO A PESQUISA DO ESTADO DE GOIÁS

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 6.185.595

Apresentação do Projeto:

As informações apresentadas neste parecer foram retiradas dos documentos relativos ao projeto de mestrado "IMAGENS DE GÊNEROS E SEXUALIDADES NO CINEMA CONTEMPORÂNEO DE FICÇÃO EM GOIÁS: REPRESENTAÇÕES E IDENTIFICAÇÕES", do pesquisador MARCUS VINÍCIUS TURBIDO DE BRITO, desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás e orientado pela Profa. Dra. CARLA LUZIA DE ABREU. O trabalho tem como proposta investigar as imagens de gêneros e sexualidades no cinema contemporâneo de ficção em Goiás, e averiguar seus potenciais pedagógicos nas representações de identidades não cisheteronormativas. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, pautada na proposta de conversas individuais e coletivas a serem conduzidas com sete pessoas realizadoras do audiovisual em Goiás. Para levantamento das/os potenciais participantes será realizado um levantamento das produções em andamento ou lançadas nos últimos sete anos, de longas ou curta metragens de ficção com personagens de identidades não cisheteronormativas, oriundas do circuito de cinema Goiano. A parte empírica da pesquisa está prevista para ser realizada entre setembro de 2023 e julho de 2024. A pesquisa deverá ser concluída até janeiro de 2025.

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo geral

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2, sala 110
Bairro: Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.690-970
UF: GO **Município:** GOIÂNIA
Telefone: (62)3521-1215 **Email:** cep.ppi@ufg.br



UNIVERSIDADE FEDERAL DE
GOIÁS - UFG



Continuação do Projeto: 8.185.556

Investigar as imagens no cinema contemporâneo de ficção em Goiás, e averiguar seu potencial pedagógico nas representações de identidades não cisheteronormativas.

Objetivos específicos

- Acessar redes de pessoas realizadoras audiovisuais do estado de Goiás que produziram ou produzem, imagens de gêneros e sexualidades no cinema de ficção, nos últimos sete anos.
- Perceber em conversa com realizadoras audiovisuais quais procedimentos são aferidos quanto a intencionalidades, ou ausências destas, no processo de representação e identificação de narrativas LGBTQ+.
- Escutar coletivamente o que as imagens fílmicas do cinema de ficção goiano tem a dizer sobre gêneros e sexualidades.
- Analisar a viabilização e os impedimentos no potencial de uso das produções regionais pesquisadas, na construção de uma pedagogia crítica em ambientes formais e não formais de educação.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

O pesquisador afirma que: "Os riscos principais decorrentes da pesquisa são a experimentação de desconforto e/ou constrangimento psicossocial ocasionados pelas discussões que ocorrerão nos encontros". Já os benefícios são descritos da seguinte forma: "espera-se com a pesquisa enriquecer os debates de gêneros e sexualidades nas produções audiovisuais das participantes, e pensar as potências de inclusão das produções em discussões nos ambientes formais e informais de educação, assim, contribuir na divulgação de trabalhos audiovisuais realizados no estado de Goiás. Além de estruturar caminhos para o pensamento crítico sobre suas produções e representações de identidades não cisheteronormativas".

De modo geral, os riscos e benefícios apresentados são adequados ao tipo de pesquisa que se pretende realizar, atendendo aos requisitos das resoluções CNS 466/2012 e CNS 510/2016.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

O trabalho apresenta uma temática relevante e poderá trazer importantes contribuições para campo teórico e prático do audiovisual, especialmente por discutir aspectos relacionados à representação de grupos minoritários.

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2, sala 110
Bairro: Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.090-970
UF: GO **Município:** GOIÂNIA
Telefone: (62)3521-1215 **E-mail:** coop.prpi@ufg.br



UNIVERSIDADE FEDERAL DE
GOIÁS - UFG



Continuação do Parecer: E 185.556

Atende aos requisitos de uma pesquisa científica, o projeto está bem escrito, os objetivos são exequíveis e a metodologia proposta é detalhada e adequada, permitindo alcançar os resultados esperados. Os pesquisadores envolvidos apresentam domínio e formação exigida para aplicação da pesquisa com êxito.

De modo geral, considera-se que os aspectos éticos do fange a pesquisa com seres humanos serão atendidos e projeto trará contribuições para a área das artes e cultura visual.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

O pesquisador apresentou os seguintes documentos protocolares básicos relativos ao tipo de pesquisa que irá realizar: projeto de pesquisa; resumo das informações básicas do projeto; folha de rosto; termo de compromisso assinado; e termo de consentimento livre esclarecido (TCLE) relativo às conversas individuais e coletivas. Com relação à adequação dos termos e documentos, todos eles foram considerados adequados.

Recomendações:

Sem recomendações adicionais.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Não foram identificadas pendências ou pontos que possam gerar quaisquer óbices éticos no protocolo em questão. Desse modo, este protocolo é considerado APROVADO, salvo melhor juízo deste Comitê de Ética.

Considerações Finais a critério do CEP:

Informamos que o Comitê de Ética em Pesquisa/CEP-UFG considera o presente protocolo APROVADO. O mesmo foi considerado em acordo com os princípios éticos vigentes. Reiteramos a importância deste Parecer Consubstanciado, e lembramos que o(a) pesquisador(a) responsável deverá encaminhar ao CEP-UFG os relatórios parciais e o Relatório Final baseado na conclusão do estudo e na incidência de publicações decorrentes deste, de acordo com o disposto na Resolução CNS n. 466/12 e Resolução CNS n. 510/16. O prazo para entrega do Relatório é de até 30 dias após o encerramento da pesquisa, previsto para janeiro de 2025.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2, sala 110
Bairro: Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.090-970
UF: GO **Município:** GOIÂNIA
Telefone: (62)3521-1215 **E-mail:** cep.prpi@ufg.br

Página 03 de 04



UNIVERSIDADE FEDERAL DE
GOIÁS - UFG



Continuação do Parecer: 6.185.556

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_2142997.pdf	30/05/2023 11:18:33		Aceito
Folha de Rosto	folha_de_rosto_marcus_turibio.pdf	30/05/2023 11:18:11	Marcus Vinícius Turibio de Brito	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	CEP_TCLE_turibio.pdf	30/05/2023 11:17:26	Marcus Vinícius Turibio de Brito	Aceito
Outros	CEP_Termo_Compromisso_turibio.pdf	30/05/2023 11:17:16	Marcus Vinícius Turibio de Brito	Aceito
Outros	CEP_Instrumento_de_Coleta_de_Dados_turibio.pdf	30/05/2023 11:16:52	Marcus Vinícius Turibio de Brito	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	CEP_Projeto_de_Pesquisa_Mestrado_turibio.pdf	30/05/2023 11:16:29	Marcus Vinícius Turibio de Brito	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

GOIÂNIA, 17 de Julho de 2023

Assinado por:

Rosana de Moraes Borges Marques
(Coordenador(a))

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2, sala 110
Bairro: Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.090-970
UF: GO **Município:** GOIÂNIA
Telefone: (62)3521-1215 **E-mail:** cep.prpi@ufg.br

Página 04 de 04