

Arte-Resistência e Educação: o corpo rebelde desatando línguas nos cinemas negros e indígenas

Rudyeri Ribeiro Pantoja 

(Universidade Federal do Pará – UFPA, Cametá/PA, Brasil)

José Valdinei Albuquerque Miranda 

(Universidade Federal do Pará – UFPA, Cametá/PA, Brasil)

RESUMO — Arte-Resistência e Educação: o corpo rebelde desatando línguas nos cinemas negros e indígenas — O presente artigo apresenta e tensiona questões entre linguagem cinematográfica, representação, devires revolucionários e educação observando como os cinemas aqui retratados rompem com imagens estigmatizadas dos corpos negros, indígenas e LGBTI+. Em tela vemos corpos rebeldes: aqueles que não permitem ser enquadrados às expectativas normativas e que se recusam a sucumbir frente às políticas de morte estabelecidas para sua existência, transformando o audiovisual em um território fértil de experimentação e chamado à ação, uma verdadeira máquina de guerra.

PALAVRAS-CHAVE

Arte-resistência. Cinema. Cinema Negro. Cinema Indígena. Educação.

ABSTRACT — Art-Resistance and Education: the rebellious body untying tongues in the black and indigenous filmmaking — The present article presents and creates friction between cinematic language, representation, revolutionary becomings and education, examining how the cinemas portrayed here break stigmatized images of black, indigenous and LGBTI+ bodies. On the screen we see rebellious bodies: a body that refuses to conform to normative expectations and refuses to succumb to the death policies established for their existence, transforming the audiovisual media in a fertile territory for experimentation and call to action, a true war machine.

KEYWORDS

Art-resistance. Cinema. Black Cinema. Indigenous Cinema. Education.

RESUMEN — Arte-Resistencia y Educación: el cuerpo rebelde desatando lenguas en los cines negros e indígenas — El presente artículo presenta y tensiona cuestiones entre lenguaje cinematográfico, representación, devenires revolucionarios y educación observando cómo los cines aquí retratados desafían las imágenes estigmatizadas de los cuerpos negros, indígenas y LGBTI+. En pantalla vemos cuerpos rebeldes: aquel que no permite ser encasillado a las expectativas normativas y que se rehúsa a sucumbir frente a las políticas de muerte establecidas para su existencia, transformando el audiovisual en un territorio fértil de experimentación y llamado a la acción, una verdadera máquina de guerra.

PALABRAS CLAVE

Arte-resistencia. Cine. Cine Negro. Cine Indígena. Educación.

Introdução

O presente artigo apresenta os resultados de uma pesquisa em pós-graduação que investiga pontes possíveis entre o cinema experimental, o corpo e a educação, explorando linhas rizomáticas a partir de filmes, o estilo discursivo do manifesto e a rebeldia dos corpos. A pesquisa estabelece o que se caracteriza como um “corpo rebelde”: aquele que não permite ser enquadrado às expectativas normativas e que se recusa a sucumbir frente às políticas de morte estabelecidas para sua existência, especialmente corpos negros, indígenas e LGBTI+; investiga o que constitui um “filme-manifesto” (como seu caráter experimental, vanguardista e imperativos à luta); e lança questionamentos e provocações para o campo da educação a partir das produções audiovisuais cartografadas.

Para entender a natureza do filme-manifesto é importante, primeiramente, percorrer o nascimento do manifesto em si como um estilo de texto e discurso político. Puchner (2006) em sua tese *Poesia da Revolução* (ou *Poetry of the Revolution* sem tradução brasileira) investiga as origens do manifesto, traçando um panorama histórico que se inicia no Manifesto Comunista. O autor observa o surgimento de manifestos em diversas partes do globo, principalmente em contraposição a regimes ou normas opressoras, apresentando inclusive a entrada do estilo nas mais diversas áreas artísticas, sem nunca se descaracterizar de seu caráter político. Puchner destaca a entrada nas artes plásticas e literárias, ressaltando a indissociação da política e da arte e o apelo ao coletivo que nasce desse encontro que ele chama de “arte manifesto”:

[...] uma arte forjada à imagem do manifesto: agressiva em vez de introvertida; gritante em vez de reticente; coletiva em vez de individual. O modernismo radical e a arte de vanguarda devem, portanto, ser considerados uma arte baseada não nas doutrinas e teorias proclamadas nos manifestos, mas na influência formal do manifesto, sua poesia, na arte¹ (Puchner, 2006, p. 6, tradução nossa).

Geralmente inflamado e inflamável, vanguardista, ousado e repleto de enunciados imperativos que funcionam como convites para revoluções, o

manifesto enquanto estilo discursivo busca desafiar e perturbar o que se acredita ser regra. Para Puchner (2006), o manifesto se apresenta como um caminho, uma ponte para o futuro que pretende ser “julgado não por sua retórica ou méritos literários - sua poesia - mas por sua habilidade de mudar o mundo”² (tradução nossa). Enquanto um ato inerentemente político que tensiona o presente e fabula um futuro, o manifesto também se traduz em movimento.

Essa conversão em movimento, se dá tanto em sentido de agenciamento de corpo social quanto de formulação de ideais e estratégias de mudança, uma vez que o manifesto “passou a ser visto como um documento ‘revolucionário’, uma ‘resignificação subversiva do gênero’” (Bortolucce, 2015, p. 7), convocando outros corpos à essa dança e lançando provocações e convites à transformação.

[...] a existência de um texto programático e o pedido de uma adesão a ele são elementos que determinam, num texto, o seu caráter de manifesto. A isto se juntam outras obras não textuais que adquirem uma função de manifesto [...]: obras literárias, pinturas, filmes, canções e até mesmo atos terroristas são recebidos como manifestos. Cada caso deve ser analisado em seu contexto e nas relações que estas produções estabelecem com seu público (Bortolucce, 2015, p. 14).

No recorte dos resultados apresentado aqui, discute-se alguns dos temas e linhas rizomáticas que alimentam o cerne da pesquisa, partindo do corpo na expressão de sua rebeldia e em como a arte produzida por esses corpos rebeldes no cinema se constitui como uma “máquina de guerra”, não em sentido bélico ou violento, mas sim na forma de expressar resistência e pulsão de vida ao afastar-se da concepção de representação colonizada, uma vez que não mais são retratados pelo olhar do colonizador, do opressor e sim pelos próprios corpos e suas diferenças (aqui apresentados como os corpos negros LGBTI+ e indígenas), se aproximando de uma expressão da performatividade de corpos rebeldes no cinema. O trabalho dialoga com o pensamento de autores como Gilles Deleuze ao falar da obra de arte enquanto ato de resistência à máquina do estado e da poética do signo, o florescer da revolta e da rebeldia do corpo a partir da visão Albert Camus e por fim, como a expressão de tal rebeldia através da arte atribui a essas

obras uma dimensão de apreender com o cinema, como observado nos estudos de Celso Luiz Prudente sobre a dimensão pedagógica do cinema negro.

Encara-se as potencialidades do audiovisual e sua habilidade de fazer pensar e de criação como uma janela que permite o contato com mundos outros de forma horizontal e distante de construções estereotipadas dos grupos sociais representados. Esse contato saudável é também frutífero de forma que a exposição a tais obras contribui para desmistificar esses grupos sociais, oferecendo a complexidade necessária de sua forma de existir no mundo, que é perceptível especialmente no jeito que os artistas se manifestam sobre seu criar com o cinema. Tais obras ganham uma dimensão pedagógica como pensada por Prudente, sem necessariamente serem didáticas e instrumentais: só as imagens ressignificadas já destroem sozinhas estigmas.

Revolta e rebeldia dos corpos

Em *O homem revoltado*, Albert Camus reflete sobre a revolta, a violência e a morte em contextos de guerra, sistemas de opressão e suicídio. O assassinato é uma demonstração de poder e manifestação última de um ponto de ruptura inerentemente violento. O sentimento de revolta, antes de tudo, é uma negação que se transmuta no catalisador de uma reação violenta. Considerando as nuances e complexidades exploradas nesse texto, surge o questionamento: há alguma função revolucionária na contra-violência? Não na violência que atenta contra a vida, mas em uma reação que em si é contra-violência aos regimes opressores?

“Que é um homem revoltado? Um homem que diz não. Mas, se ele recusa, não renuncia: é também um homem que diz sim, desde o seu primeiro movimento” (Camus, 2023, p. 25). A revolta parte de uma negação, mas também pressupõe uma afirmação. O corpo oprimido reage ao lugar em que está, às violências a que é submetido e se conscientiza sobre si, sobre sua própria essência e existência. Se a consciência se constrói com a revolta, como diz Camus, é seguro inferir que a compreensão e (re)conhecimento dos estigmas leva o corpo a um estado

transitório de sua existência. O que nasce a partir da revolta com as opressões impostas a um corpo? O que se afirma a partir dessa descoberta?

A revolta se manifesta em rebelião. A rebeldia é um ato, uma ação. O corpo não é mais um corpo subjugado: é um corpo que se rebela contra as estruturas que tentam violentamente enquadrar seus desejos e suas possibilidades de vida. Corpos rebeldes são aqueles que habitam esse mundo provocando fissuras nas bases moralizantes e normalizadoras. Que sobrevivem apesar das políticas assassinas pensadas para exterminar seus corpos e que se revoltam e reagem contra o aparelho do estado que faz de tudo para mitigar suas existências físicas, seus vínculos com a ancestralidade, suas produções artísticas, culturais e sociais, seu passado, presente e futuro. O corpo rebelde vê na potência de sua diferença pulsão de vida, possibilidades outras de existência. É um corpo que “se monta, desmonta e se remonta a seu modo, um corpo-invenção que cria múltiplas possibilidades de existência, enfim, um corpo que escapa da demarcação heteronormativa e inventa a si como espaço de heterotopia.” (Maciel, 2021, p. 46).

Rebeldia é ver na potência de sua diferença pulsão de vida, possibilidades outras de existência. Esses corpos rebeldes se fazem presentes na sociedade e na arte, estão representados por diversos grupos sociais minoritários, alvos das mais violentas tentativas de controle e perseguição. Rebelar-se contra as estruturas opressoras e permanecer existindo na produção e criação de uma arte-resistência, é uma contra-violência. Não violência física ou análoga. Contra-violência como única escolha possível para que esse corpo se sinta livre na artesanaria de sua existência.

Nas diversas obras que inspiram essa pesquisa vemos a presença de corpos rebeldes em posição de resistência e contraposição às opressões, produzindo enunciados e chamados para ação. São obras e artistas provocativos que rompem com a norma com a mesma potência que desafiam as tentativas de

controle de seus corpos rebeldes. A arte produzida por esses artistas nada mais é que a imanência de sua força convertida em expressão.

Essa rebeldia se materializa em ação. Em pulsão de vida e resistência em forma de obra de arte independente de seu formato, meio ou linguagem, sobretudo na celebração do que é próprio a esses corpos, na produção e controle de suas próprias narrativas. Se há uma estrutura homogeneizante, de regulação, controle e até extermínio de determinados corpos, o que é o corpo rebelde senão um manifesto?

Arte-resistência e educação

“Resistência” é uma palavra comumente vista em contextos de luta por direitos e reivindicações sociais. Usada à exaustão em slogans, discursos, frases de efeito a ponto de a palavra às vezes soar banalizada, como se a repetição automatizasse a palavra a ponto de perder seu sentido e força. Afinal, o que significa resistir? Sob a perspectiva aqui empregada, o ato de resistir entrelaça a criação com a arte e a produção da existência: um corpo rebelde manifesta resistência primeiro em contínua existência, em luta constante em continuar vivo. Uma vida que continua buscando formas criadoras de manifestar sua perspectiva de mundo através da arte-resistência. A expressão artística é a imanência dessa insistência.

Os corpos rebeldes sobrevivem aos históricos ataques e às políticas de morte planejadas para o seu corpo. Desse modo, firmam ato de resistência. E isso vaza para o que produzem e como vivem. Pode-se compreender a arte-resistência, portanto, ligada a uma “máquina de guerra” dos corpos rebeldes capaz de produzir fissuras e alimentar microrrevoluções. A característica política dessas obras de arte, ainda que se iniciem em enunciados individuais, produzem agenciamentos coletivos.

[...] quando a arte e a literatura não se convertem em meros instrumentos de informação ou comunicação, por elas passa uma linha feitiçeira, em seus espasmos de criação, por ali se fabula um ‘povo que falta’, uma comunidade de intercessoras e intercessores com quem se possa seguir e lutar, soltar gritos de alegria e rebeldia, produzir afinidades e enunciações coletivas, afirmar a vida em sua singularidade e intensa liberdade [...] (Costa, 2022, p. 6).

Os agenciamentos coletivos desvelam uma característica de organização política, social e afetiva dos corpos rebeldes: a comunidade. Os chamados para ação convertem-se em uma enunciação coletiva nunca uniforme e sempre heterogênea. “Na revolta o homem se transcende no outro, e, desse ponto de vista, a solidariedade humana é metafísica” (Camus, 2023, p. 29). Há força e poder na comunidade para rebelar-se, para resistir e celebrar a fabulação de existências.

O conceito de filme-manifesto proposto aqui é uma perturbação, uma “máquina de guerra” contra o poder e normalização dos corpos, um convite a explorar um território de descoberta e transformação. “Faz valer um furor contra a medida, uma celeridade contra a gravidade, um segredo contra o público, uma potência contra a soberania, uma máquina contra o aparelho.” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 8). Uma máquina de guerra que não está associada a um sentido armamentista ou que reproduz a violência de seu algoz, mas sim à expressão de uma arte-resistência através do signo.

Deleuze afirma que a busca pela verdade do signo parte da violência do encontro com ele. “[...] é preciso sentir o efeito violento de um signo, e que o pensamento seja como que forçado a procurar o sentido do signo” (Deleuze, 2010, p. 22). Uma vez que o signo a princípio é associado a um objeto preexistente e estabelecido no mundo, sua ressignificação pelo âmbito da arte é uma violência, ao passo em que desloca o significado do objeto e nos obriga a buscar um novo sentido para este. Desse modo, Deleuze considera que o fracasso em compreender o significado imediato do signo leva à busca pela verdade dele e, portanto, é uma cifra que potencializa o apreender.

Cada linha de aprendizado passa por esses dois momentos: a decepção provocada por uma tentativa de interpretação objetiva e a tentativa de remediar essa decepção por uma interpretação subjetiva, em que reconstruímos conjuntos associativos. O que acontece no amor, acontece também na arte. É fácil compreender a razão: o signo é sem dúvida mais profundo que o objeto que o emite, mas ainda se liga a esse objeto, ainda está semi-encoberto (Deleuze, 2010, p. 34).

Esse caráter de cifra do apreender da poética do signo atrelado a um cinema manifesto instigante, provocante e subversivo como o filme-manifesto, serve de ponte a outra linha rizomática da pesquisa: a educação. Uma relação entre cinema e educação que vá além do exercício da informação e comunicação, da experiência de ver um filme e simplesmente debatê-lo. Em contrapartida, construir outras possibilidades onde o audiovisual apareça como dispositivo de expressão, resistência e criação com a apreensão da linguagem do audiovisual e o uso de uma poética dos signos.

O corpo rebelde no audiovisual é um corpo que está em posição de ataque e defesa. Não mais vulnerável ou preso às preconceções e imagens calcificadas de sua existência. Há uma diferença latente em obras audiovisuais que buscam romper com imagens calcificadas de tais corpos, abrindo espaço para as mais diversas performatividades e fabulações de vida. É também importante observar as estratégias de representação estabelecidas e seguidas durante muito tempo que foram prejudiciais a tais corpos e que até hoje são combatidas. Como essas produções se afastam das imagens estereotipadas e estigmatizadas de seus corpos? Qual o ponto de ruptura? O que contestam? O que negam e o que afirmam?

Filme-manifesto e performatividade do corpo

Nas obras audiovisuais aqui apresentadas há uma construção na materialidade da obra que não dissocia o discurso político da imagem. Não é nem só um nem só outro, mas sim os dois. Uma estética que é política, uma micropolítica estética, pois tais obras desvelam visões artísticas que convidam ao pensar e ao agir em defesa da representatividade dos corpos. O filme-manifesto opera em um espaço em que a expressão artística não se separa do corpo político. Tudo que se apresenta já se compõe enquanto ato de afirmação e performatividade.

O discurso movimenta as cenas e convida a um movimento coletivo de resistência, contraposicionamento e transformação. Um convite à rebeldia já desperta que, como uma fileira de dominós reverbera um no outro até formar um panorama,

um padrão no chão, uma imagem criada por filamentos de peças que afetam umas às outras, se espalham e vão criando ainda mais desenhos e panoramas.

A base é o tripé corpo-discurso-obra, expressão e imagem. A linguagem audiovisual é empregada de modo que a construção narrativa e/ou visual se afaste de uma representação limitada, estereotipada e abra espaço para a reconstrução daquele corpo e o traslado do significado de ponto a outro. É por essa razão que a performatividade do corpo (e não sua representação colonizada) é também um dos maiores signos do cinema produzido pelos corpos rebeldes.

O audiovisual carrega grande potência e poder. A imagem pode construir, destruir e reconstruir concepções e narrativas. O corpo é constituído através das imagens de um filme. Estabelecemos aqui a representação como um movimento em falso que alimenta concepções rasas sobre o corpo alheio (geralmente de minorias marginalizadas) de forma vil e violenta e tem sido uma ferramenta de poder há centenas de anos. É o olhar na sua relação com a arte que coloca os corpos em uma posição de outridade.

Falando do ponto de vista racial, historicamente desde a colonização, o imaginário do corpo negro e indígena se forma e é decalcado a partir do olhar dos colonizadores. Esse olhar vem acompanhado de um vício de representação, que Stuart Hall chamou de “regime racializado de representação”, que tem como pilar o estereótipo. Esse artifício age como uma forma de reduzir um grupo social à características simplificadas e superficiais, minando sua subjetividade e complexidade (o negro como animalesco, violento, hipersexualizado; o indígena como preguiçoso, submisso ou selvagem; homossexual como promíscuo, trágico ou o assexuado engraçado para citar alguns exemplos). Hall afirma que a estereotipagem “tende a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder. Este geralmente é dirigido contra um grupo subordinado ou excluído” (Hall, 2016, p. 192).

Em um segmento do documentário *O Negro da Senzala ao Soul* (1977), a historiadora Beatriz do Nascimento (1942-1995), ao refletir sobre o movimento de

aquilombamento, afirma que a história do Brasil foi escrita por mãos brancas: a construção do negro e do indígena na história, na cultura e no imaginário brasileiros é “performada”, (ou seja, maquiada). Uma construção imagética estereotipada que aqui chamamos de “representação”. No cinema, um dos exemplares mais infames ocorre ainda na formação da linguagem com o violentamente racista *o nascimento de uma nação* (1915), filme estadunidense que retratava o período da guerra civil vangloriando a *ku klux klan* e representando personagens negros (interpretados por pessoas brancas praticando blackface) como vilões selvagens e violentos que devem ser combatidos e exterminados.

Um movimento de retomada associado ao rompimento com a representação estigmatizada que vale a pena ressaltar, é a reivindicação da comunidade trans, indubitavelmente uma das parcelas mais marginalizadas da sociedade, contra a prática do chamado *transfake*. Segundo Renata Carvalho, atriz e pesquisadora travesti brasileira, o *transfake* diz respeito ao ato de atores e atrizes cisgêneros interpretarem personagens trans. Esta é apenas a ponta do iceberg, uma vez que a problemática geralmente começa nos autores da obra, quando construída por pessoas cisgêneros que não necessariamente se sensibilizam com a representação daqueles corpos:

As narrativas mais comuns na arte para travestis e transexuais são a criminal, em que nós somos colocadas como perigosas; a sexual, do pornô, que eu costumo dizer que é o único lugar onde o nosso corpo é aceito completamente; a da estética, em que mulheres trans são ligadas a uma imagem muito masculina e homens trans atribuídos a imagens femininas; a da farsa, que reforça que somos uma mentira; a do segredo, que sempre tem algo a revelar e esconder, a surpresinha; a da doença, sempre nos associando a um corpo doente e causador de doença, muito pela aids; e, por fim, a narrativa do erro, que retrata um corpo errado, que precisa de ajuda médica ou divina (Renata Carvalho, 2021)³.

Renata ainda afirma que essa representação do corpo trans por um profissional cisgênero reforça uma concepção do imaginário popular de que pessoas trans são corpos falsos que fingem pertencer a outro gênero: “Quando um ator como Rodrigo Santoro faz uma personagem trans e, na vida real, ele continua

como Rodrigo Santoro, isso reforça a ideia de que somos homens de saia”. Santoro interpretou Lady Di em *Carandiru* (2003), uma travesti encarcerada na prisão retratada no longa.

Ainda que relativamente recente, a discussão acerca do *transfake* consegue pautar um importante e urgente debate sobre construção de imaginário a partir de representatividade de minorias no audiovisual. Seguindo os parâmetros estabelecidos nesse texto, é seguro afirmar que o *transfake* é uma armadilha da representação e não da performatividade, uma vez que está relacionado tanto à estereótipos do corpo trans na sociedade, quanto a uma barreira fisicamente imposta a tais corpos, impedindo que representem a si próprios. A presença dos corpos trans e travestis na mídia ainda causa alvoroço, em grande parte pelo lugar de marginalização imposto reforçado pela representação midiática. Casos recentes apontam uma certa mudança de direção, ainda que cercados de controvérsias: a adaptação cinematográfica de *Geni e o Zepelim* de Anna Muylaert recebeu duras críticas ao escalar uma atriz cisgênero para um papel que era descrito no projeto do longa como sendo o de uma travesti. Após as críticas, uma atriz transgênero foi escalada, mas a situação como um todo ainda sugere extrema falta de tato com o tema. Vale destacar *Eu vi o brilho da TV* (2024) de Jane Schoenbrun, diretora transgênero que constrói uma alegoria trans em diálogo com o gênero do terror, retratando o horror de estar preso dentro de seu próprio corpo.

Ainda que o debate sobre representação e representatividade tenha avançado, essas reivindicações não são recentes, como visto em *Línguas desatadas* (1989) de Marlon Riggs, que já criticava a imagem construída pelas piadas e pela cultura popular dos corpos negros e LGBTI+. Em um movimento de rebeldia (primeiro de amar seu corpo e depois de falar através de sua arte), Riggs desloca o significado de um corpo negro *queer* e o humaniza. Ainda que perpassasse pelas violências às quais aqueles corpos estão socialmente à mercê, *Línguas desatadas* celebra aquelas vidas e existências, convida à luta e ao amor.

A revolta e a rebeldia se manifestam na imanência da obra de arte que ressignifica o corpo rebelde. A performatividade do corpo rompe com a imagem distorcida da representação estereotipada e ativa processos de um devir revolucionário. A criação no campo do audiovisual, dessa forma, torna-se um modo de enfrentamento onde o corpo enquanto signo produz suas enunciações, afirma seus imperativos e convida à transformação. É nesse processo de criação que se tece as engrenagens do filme-manifesto como uma máquina de guerra: com expressão que experimenta o potencial revolucionário da criação artística que rompe com o imaginário construído pelo estereótipo e perturba a ordem do que antes parecia regra sacramentada. No cinema, isso acontece de inúmeras formas, mas antes de tudo é de vital importância reconhecer na linguagem seu caráter de fazer pensar, para além de uma instrumentalização didática. Abandonar ideia de representação simplista de corpos e realidades, uma vez que o cinema é “consciente de que não é a representação do mundo, mas a proposição de mundos, como se expusesse, além de suas imagens, sua própria linguagem, ou seja, as condições para sua existência.” (Almeida, 2014, p. 226), e assim perceber na rebeldia e na performatividade do corpo uma profunda dimensão pedagógica, possibilidades do pensar e do aprender.

Rompendo com os processos de poder e se manifestando através de uma arte-resistência, o devir-revolucionário encontra no audiovisual um território possível para expressar multiplicidade. A dimensão pedagógica do audiovisual, como pensado por Celso Luiz Prudente, surge como uma linha de criação e resistência que enfraquece as representações vigentes dos corpos rebeldes, estabelecendo um parâmetro positivo de representatividade e, portanto, performatividade. Esse processo ocorre quando há o deslocamento do lugar de marginalização desses corpos em estado de devir-minoritário, imprimindo suas performatividades múltiplas em suas obras audiovisuais:

No projeto cinematográfico em que o negro vai para além da posição de protagonista, sendo sujeito histórico, na medida em que reescrever com a objetiva a sua própria representação, inspirando assim as minorias como um todo na luta contra a euro-heteronormatividade, que foi dada pela imagética de dominação do euro-hétero-macho-autoritário (Prudente, 2018, p. 105).

Criar vida e arte de encontro a esses ideais de dominação é criar modos de enfrentamento. É possível pensar a dimensão pedagógica não só para os cinemas negros, mas em todo cinema feito por corpos nas encruzilhadas da existência que objetivam romper com as estruturas doentes e opressoras vigentes. Há um indubitável poder e uma contribuição cultural e social imensas que promovem o enriquecimento da sociedade democrática ao desconstruir estigmas que outrora eram regras, para aprender com as alteridades e as perspectivas das diferenças.

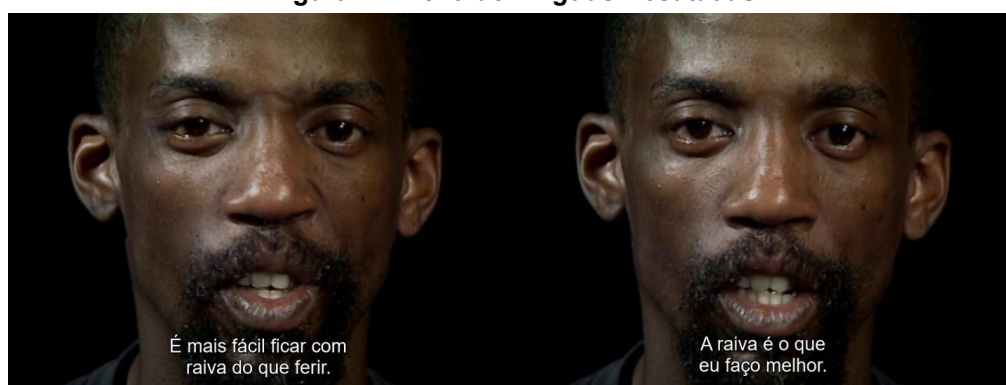
Nós e línguas desatadas

Uma das principais referências para o estudo que compõe este artigo, é o documentário *Línguas desatadas* (1989) de Marlon Riggs (1957-1994), multiartista e ativista negro e homossexual que dedicou vida e obra a explorar pelo audiovisual as complexidades envolvendo a negritude, sempre em interseção com a afirmação da diferença. O filme funciona como uma linha rizomática que se conecta aos principais temas abordados nesse texto: é uma obra ousada, vanguardista, que constrói com os corpos negros LGBTI+ enunciados de luta e resistência, afirmando a singularidade das vidas *queers* através da arte cinematográfica. O discurso movimenta as cenas na obra durante todo o filme. O filme é um manifesto em si.

Convites à rebeldia e imperativos à insurreição coletiva como “Nós podemos fazer uma revolução juntos” (seja através da luta ou através do amor) não são estranhas à *Línguas Desatadas*; há a presença do corpo afirmando sua singularidade por imagens, pela dança, por performance ou por poesia; insurreições e performatividades do corpo negro potencializadas pelo sentimento de raiva, dor, mas não só: há a celebração da protagonização de corpos negros, afrolatinos, trans, bem como a valorização da expressão cultural – na época underground – do

ballroom e as formas daquelas pessoas se comunicarem. O próprio título do documentário faz uma alusão a um imperativo: romper o silêncio da fala e, portanto, da expressão. É o desatar da língua, motivado pela revolta que leva à rebeldia da expressão. Um desatar que rasga o silenciamento do racismo, da homofobia, da transfobia. “O silêncio é um suicídio” é uma das primeiras frases do filme.

Figura 1 – Cena de *Línguas Desatadas*



Fonte: Obra de Marlon Riggs - Captura de tela.

Os convites à revolução ou a produção de um devir revolucionário a princípio não apontam para uma guerra contra o sistema. Primeiro há de ser feita uma revolução pessoal, interna. Reconstruir sua identidade e abandonar as personas criadas para e por uma sociedade que martela estigmas e marginaliza sujeitos que desviam do padrão social. O documentário é costurado por experiências pessoais, tanto de Riggs, quanto de outros sujeitos pertencentes à comunidade LGBTI+ negra, que sugerem a reconstituição da identidade após a negação das estruturas dominantes. O ato revolucionário é a afirmação da diferença, é o autoamor. É não simplesmente expor as violências que aqueles corpos sofrem, mas celebrar a existência e o protagonismo de corpos LGBTI+ negros, bem como suas manifestações culturais, reivindicando um lugar para aqueles corpos que fuja desta situação de sofrimento perpétuo.

Figura 2 – Cenas de *Línguas Desatadas*



Fonte: Obra de Marlon Riggs - Captura de tela.

Riggs lança um olhar crítico e problematiza as cobranças e os preconceitos advindos da sociedade patriarcal, racista e machista e seus regimes de poder, controle e dominação aos quais temos que sobreviver. Se por um lado ele descreve a homofobia e a heteronormatividade em meio à comunidade negra, por outro ele tem de enfrentar o racismo no meio LGBTI+. Mas afinal o que significa ser negro? O que significa ser gay? O que significa ser homem? Todos esses termos e nomenclaturas trazem consigo uma definição com carga cultural pesada, influenciadas pelos processos históricos que todos conhecemos. De certa forma, renegar essas estruturas e reconstruir outras identidades no reconhecimento da diferença é um ato impregnado de contraviolência.

Figura 3 – Cenas de *Línguas Desatadas*



Fonte: Obra de Marlon Riggs - Captura de tela.

O filme-manifesto, portanto, por sua natureza política, sua estrutura geralmente subversiva e experimental, incorporando o discurso inflamável de guerra

às estruturas que degradam e marginalizam grupos sociais inteiros, valorizando corpos e vivências outras a partir da perspectiva dessas outras vivências, também configura uma reação violenta. Um ato de resistência que rompe com a política de subjugação dos corpos e seus regimes de controle na sociedade.

Em *Línguas Desatadas*, Marlon Riggs coloca o corpo preto e *queer* na posição de protagonismo, desnudando seu físico e seu metafísico de modo político, feroz e afirmativo. Riggs desloca o sentido comumente visto de um corpo à princípio representado como marginal, perigoso, estigmatizado. Um símbolo da revolução que começa internamente e é capaz de abalar estruturas inteiras. Naquele momento o próprio corpo torna-se um signo. Riggs rompe com estruturas violentas de forma contraviolenta. Mas a natureza dessa contraviolência é indubitavelmente libertária e revolucionária.

Cinemas indígenas e demarcação de telas

Diversos cineastas indígenas em atividade referem-se ao uso do audiovisual como “uma demarcação de telas”, uma oportunidade de expressar a cultura e a identidade dos povos originários autenticamente, longe dos processos de estereotipização construídos historicamente pelo olhar não-indígena no audiovisual. Para além das problemáticas representações, a participação de profissionais indígenas é pífia em tais produções (tanto na frente quanto atrás das câmeras), onde por muitas vezes são empregados atores não-indígenas caracterizados de forma caricata para representá-los. Há inúmeros exemplos desta representação vistos em novelas, filmes e séries. A demarcação de telas, portanto, funciona como uma reivindicação de um direito de ver e ser visto, é uma demarcação de suas existências na tela, tanto enquanto diversidade de povos bem como profissionais e artistas do audiovisual nas mais diversas funções.

Alberto Alvares, cineasta Guarani Nhandewa, em seu trabalho de conclusão de curso escreve sobre o processo de romper com as imagens cristalizadas dos indígenas. Ele afirma que partindo do momento em que “invertemos o ponto de

vista da câmera e produzimos nosso próprio registro, transmitimos ao mundo nosso olhar. Deixamos de ser ‘caça’, e nos tornamos caçadores.” (Alvares, 2018, p. 7). Um corpo rebelde tomando as rédeas de sua própria narrativa.

Na fala de Alberto e outros cineastas indígenas, fica impressa a importância do audiovisual como um documento de registro histórico da memória e da cultura de seus povos. Contudo, a intenção não é necessariamente produzir para exportar. Antes de tudo é um olhar que valoriza onde e com quem o filme está sendo construído. Alguns deles citam casos em que os mais velhos do povoado têm muito conhecimento que vai se perdendo durante o processo de fragmentação cultural e do conflito geracional. Nesse sentido, o audiovisual registra o conhecimento acumulado que constitui a identidade cultural desses povos, permitindo que a sabedoria dos mais velhos, que são verdadeiras bibliotecas humanas, não se perca. Como é no caso do filme *Os verdadeiros líderes espirituais* (2014), dirigido pelo próprio Alberto e que acompanha a rotina de alguns líderes mais velhos do povo ao qual ele pertence.

Périgo e Prudente (2020), escrevem sobre esse importante aspecto do cinema como dispositivo de registro cultural, em um artigo que explora as frutíferas contribuições da dimensão pedagógica do Cinema Negro para o etnoletramento na educação básica, que funciona como poderoso aliado de povos tradicionais para sensibilização do olhar de suas identidades culturais e seus costumes, além de uma enriquecedora contribuição e troca pelo registro das epistemologias e cosmovisões:

Nesse sentido, a arte cinematográfica apresenta diferentes dimensões epistemológicas e permite, na temporalidade, relações atemporais, como tem sido demandada, por exemplo, no processo religioso, possibilitando a populações ribeirinhas e, notadamente, quilombolas a comunicação com as suas ancestralidades, cultivando sua força vital pelo resgate de identidade sob uma perspectiva ontológica, na qual se humanizam em relação paradigmática com ancestrais como Orixás, laras, Xangôs, entre outros (Périgo; Prudente, 2020, p. 423).

Para além de um aparato de registro da identidade cultural, o audiovisual também funciona como importante instrumento de denúncia. Por sua capacidade de comunicação e facilidade de acesso, principalmente com a popularização dos smartphones que oferecem ferramentas tanto de gravação como edição de vídeos, o audiovisual tornou-se uma poderosa arma para denunciar as violências e intimidações que os povos indígenas sofrem.

Desse modo, o cinema indígena adquire uma inerente característica de resistência, uma vez que opera na contracorrente das expectativas dos não-indígenas, desafiando os lugares aos quais grupos étnico-raciais são colocados. “É mais uma revolta do olhar que uma revolução. É um olhar que não aguenta mais a mesmice.” como afirmado por Ailton Krenak⁴, líder indígena e autor de diversos livros.

No entanto, é necessário evitar aqui as generalizações: não está sendo dito que os artistas do cinema indígena não conseguem produzir um produto que siga os padrões clássicos do fazer cinematográfico. Referindo-se à quantidade massiva de documentários feitos por cineastas indígenas, Ítalo Mongconänn, cineasta Xokleng/Laklãnõ, ressalta a importância do audiovisual indígena de diversificar-se para além de um público “alternativo”, com o objetivo de alcançar um número maior de espectadores “a partir de diversos gêneros cinematográficos, para assim, termos mais visibilidade e sermos vistos como parte da produção cinematográfica brasileira” (Mongconänn, 2021, p. 27). Uma visão que converge com a fala de Ariel Kuaray, cineasta Mbyá em que é possível perceber que, mesmo quando não se trata de documentários, o jeito de construir e encarar a narrativa ainda é diferente. Ariel fala sobre o desejo de adaptar uma parte da cosmogonia de seu povo para o cinema: “Eu falo ficção porque o cinema ocidental colocou esse nome. Mas para nós, não existe ficção ou realidade.” (Kuaray, 2018, p. 159)

As potencialidades do audiovisual no processo de desconstrução do olhar é um catalisador do pensamento crítico. As obras audiovisuais dos cinemas negros e indígenas apresentam múltiplas possibilidades. Questões como preservação e

conscientização em relação ao meio ambiente, denúncias e reivindicações, o resgate histórico de figuras e movimentos outrora apagados e das nossas raízes, luta por direitos seja à terra ou à vida, conflitos geopolíticos, processos históricos que levaram à persistência e resistência, cosmovisões diversas e suas particularidades... O desafio, portanto, é a desmistificação da própria linguagem cinematográfica e a desconstrução do olhar em relação ao cinema, para que se perceba a contribuição cultural e pedagógica de filmes que não se encaixam em uma estrutura padrão e clássica, e que não se instrumentalizam no uso do cinema como ferramenta de apoio pedagógico, mas sim valorizando sua linguagem e forma de construção política-artística.

Ao se tratar de cinema ainda há certos equívocos e desconfiças, muito em parte pelo audiovisual como um todo ser visto como mero produto de entretenimento e não material de potencial artístico ou de outras competências, como por exemplo, a pedagógica. É fato que o audiovisual faz parte de uma grande indústria cultural que, como basicamente qualquer outra área da nossa sociedade, opera seguindo a lógica do lucro. O maior exportador do mundo e principal líder quando se fala de cinema é os Estados Unidos e sua soberana indústria hollywoodiana.

Para apresentar alguns dados recentes: em 2019 o filme *Vingadores: Ultimato* ocupou mais de 90% das telas de cinema do país inteiro⁵. No final de 2022 filmes hollywoodianos ocupavam em torno da mesma quantidade, principalmente a sequência de *Avatar* (2009) com 72% de todas as salas. Além da presença e popularidade inegáveis de produções hollywoodianas no nosso cotidiano e nos meios de comunicação em massa, influenciados pelos algoritmos do que é preciso uma obra ter para ser sucesso.

Os cinemas que independem das grandes redes de exibição e projetam o circuito alternativo do audiovisual são escassos e geralmente sofrem para conseguir se manter. Poucos filmes conseguem furar essa bolha. O sucesso recente do filme *Ainda Estou Aqui* (2024) é louvável, mas uma exceção,

impulsionado pela aclamação internacional do longa brasileiro e suas indicações ao Oscar. Como se o cinema nacional precisasse de validação externa (e especificamente estadunidense) para ser valorizado. O problema é: nem todo filme brasileiro irá concorrer ao Oscar, ou terá condições orçamentárias para a autopromoção como o filme de Walter Salles.

Fato é: o cinema hollywoodiano ocupa grande parte não só dos espaços físicos, mas também do imaginário popular. Este tipo de cinema, por mais que tenha alguns produtos divergentes, é baseado em uma estrutura clássica e palatável. Infalível e sem grandes desafios de apreensão. Sua hegemonia solidifica uma fórmula específica. Essa receita pronta de como contar uma história torna-se o padrão, um parâmetro a ser seguido. E o que não se enquadra nesse padrão não é agradável, não é bom.

Com esse processo, ao cinema é atribuído também um caráter exclusivamente de entretenimento, o descaracterizando de suas qualidades que envolvem o pensar e o provocar. Essa descaracterização impede a dimensão pedagógica do cinema de ser acessada, uma vez que, se o produto audiovisual não seguir fórmulas ou se restringir à instrumentalização didática de algum tema específico, a obra pode não ser vista como útil ou pedagógica.

Como distração ou passatempo, o cinema se converte numa espécie de intervalo, de afrouxamento, de descanso entre atividades sérias, importantes, significativas. Subtrai-se, assim, sua possibilidade de pensar, inclusive de pensar contra si mesmo. Transformado em ilusão, como se sua função fosse apreender ou representar o real – tarefa que será sempre falha, trate-se de cinema, fotografia, literatura, ciência ou filosofia –, é-lhe vedado o exercício do questionamento, da desestabilização, do estranhamento, da contestação. (Almeida, 2014, p. 225).

Considerações finais

O cinema é constantemente associado exclusivamente ao entretenimento, descaracterizado de suas qualidades que envolvem o pensar e o provocar. Essa deturpação impede a dimensão pedagógica do cinema de ser acessada, uma vez

que, se o produto audiovisual não seguir fórmulas ou se restringir à instrumentalização didática de algum tema específico, a obra pode não ser vista como útil ou pedagógica, já que “é-lhe vedado o exercício do questionamento, da desestabilização, do estranhamento, da contestação.” (Almeida, 2014, p. 225)

Cinemas que divergem da tradicional fórmula hollywoodiana com seus outros modos de estruturação de enredo e construção da narrativa que contam, sofrem com a cristalização de um padrão. Já não é possível contar com a presença nas telas e se não despertam o interesse justamente por sua diferença, como podem se manter? Como alcançar o público? Afinal, maneiras de contar histórias que fogem do padrão também são enriquecedoras para a diversidade cultural de um país.

Nesse entremeio, destaca-se o filme-manifesto. Produzido por experimentação criativa, distancia-se das fórmulas narrativas tradicionais, criando um território no audiovisual que não só movimenta, mas também convida os corpos a dançar por meio de uma arte-resistência. Assim como os cinemas negros e indígenas, combatem a representação hegemônica e apresentam novos caminhos narrativos para os corpos rebeldes, que assumem o protagonismo de suas próprias narrativas. Neles, os signos são ressignificados e ganham inevitavelmente uma cifra do aprender, abrindo janelas para outras formas de existir e experimentar o mundo. Enfim, a experiência com o filme-manifesto apresenta novas possibilidades de aprendizado e vivência com a arte-resistência na educação.

É importante, portanto, encontrar e criar caminhos de acesso a essa dimensão do cinema como um território de experimentação e criação onde a descoberta e a construção de novas possibilidades de vida é uma constante. Não necessariamente de um jeito instrumentalizado ou demasiadamente didático, mas que apresente os corpos (e os mundos que habitam) de forma profunda. O cinema, especialmente o filme-manifesto, como um espaço de criação e afirmação das liberdades dos corpos rebeldes e das diferenças, cria possibilidades de uma produção flexível, que expressa os desejos e as subjetividades de modo autoral e educativo.

Notas

- ¹ No original: “[...] an art forged in the image of the manifesto: aggressive rather than introverted; screaming rather than reticent; collective rather than individual. Radical modernism and avant-garde art must therefore be regarded as an art based not on the doctrines and theories proclaimed in manifestos but on the formal influence of the manifesto, its poetry, on art” (Puchner, 2006, p. 6).
- ² No original: “judged not by their rhetorical or literary merits— their poetry—but by their ability to change the world” (Puchner, p. 2, 2006).
- ³ Fala de Renata Carvalho sobre a prática do *transfake* disponível no link: <https://queer.ig.com.br/2021-03-02/transfake-a-exclusao-de-pessoas-trans-da-arte-que-fortalece-os-estereotipos.html>.
- ⁴ Fala de Airton Krenak durante a Bienal de Cinema Indígena. Disponível em: <https://outraspalavras.net/blog/a-surpreendente-bienal-de-cinema-indigena/>. Acesso em: 02 dez. 2024.
- ⁵ Matéria de Ancelmo Gois sobre a dominação hollywoodiana nas telas brasileiras, disponível em: <https://oglobo.globo.com/blogs/ancelmo-gois/post/2022/12/hollywood-domina-quase-90percent-das-salas-de-cinema-no-pais-sem-cota-de-tela-filmes-brasileiros-estao-condenados.ghtml>. Acesso em: 28 nov. 2024.

Referências

- ALMEIDA, Rogério de. Possibilidades formativas do cinema. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 220-237, dez. 2014.
- ALVARES, Alberto. *Da aldeia ao cinema: o encontro da imagem com a história*. Licenciatura com ênfase em Matemática – Formação Intercultural para Educadores Indígenas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2018.
- BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. O MANIFESTO COMO POÉTICA DA MODERNIDADE. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Brasil, v. 20, n. 21, p. 5–17, 2015. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i21p5-17. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/l/article/view/114486>. Acesso em: 11 nov. 2024.
- CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. 16ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2023.
- CARANDIRU. Direção: Hector Babenco. Produção: HB Filmes e Globo Filmes. Brasil, 2003. DVD (147 min).
- COSTA, Gilcilene Dias da. Cartografias literárias nas artes de escrever-pesquisar. In LEMOS, Flávia Cristina Silveira et. al. (Organizadores). *Encontros de Michel Foucault com Gilles Deleuze e Félix Guattari: governamentalidades, arqueogenealogias e cartografias*. – Curitiba: CRV, 2022.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. 94p.
- EU VI O BRILHO DA TV. Direção: Jane Schoenbrun. Produção: Ali Herting, Sam Intili, Dave McCary, Emma Stone. Estados Unidos: A24, 2024. I saw the tv glow.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016. 260p.

JORDÃO, Pedro. *Transfake*: a exclusão de pessoas trans que fortalece os estereótipos na arte. iG Mail, 2021. Disponível em: <https://queer.ig.com.br/2021-03-02/transfake-a-exclusao-de-pessoas-trans-da-arte-que-fortalece-os-estereotipos.html>. Acesso em: 25 de mar. de 2025.

KARAI HA'EGUI KUNHÃ KARAI 'ETE - Os verdadeiros líderes espirituais. Direção: Alberto Alvares Guarani. Produção: [S.l.]: Alberto Alvares, 2014. son., color.

LÍNGUAS DESATADAS. Direção: Marlon Riggs. Estados Unidos. Signifyin' Works, 1989. Vídeo, mono, colorido. Tongues untied.

MACIEL, Caroline Do Socorro Freitas. *Arte performativa de gênero*: corpo-manifesto e heterotopias inventivas na educação. 2021. Dissertação (Mestrado em Educação e Cultura) - Universidade Federal do Pará, Cametá, 2021.

MONGCONANN, Ítalo. Reflexões de um cineasta indígena sobre o cinema indígena contemporâneo *Proa*: Revista de Antropologia e Arte, [S. l.], v. 1, n. 11, p. 22–30, 2021. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16576>. Acesso em: 25 de mar. de 2025.

MONTENEGRO, Janda. *'Vingadores: Ultimato' ocupa quase todas as salas de cinema no Brasil e gera polêmica*. CinePOP, 2019. Disponível em: <https://cinepop.com.br/vingadores-ultimato-ocupa-quase-todas-as-salas-de-cinema-no-brasil-e-gera-polemica-209698/>. Acesso em: 25 de mar. de 2025.

NASCIMENTO, Beatriz. [Depoimento em:] O NEGRO, da senzala ao soul. Direção: TV Cultura. São Paulo: TV Cultura, 1977.

O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO. Direção: David Wark Griffith. Produção: David W. Griffith, Frank E. Woods. Estados Unidos: David W. Griffith Corp. / Epoch Producing Corporation, 1915. (187 min.).

PÉRIGO, Agnaldo; PRUDENTE, Celso Luiz. A dimensão pedagógica do cinema negro na percepção do etnoletramento em educação básica. *Amazônica*: Revista De Antropologia, Belém, v. 12, n. 1, p. 419-444, jul. 2020.

PRUDENTE, Celso Luiz. A dimensão pedagógica do cinema negro: uma arte ontológica de afirmação positiva do íbero-ásio-afro-ameríndio: a origem do cinema negro e sua dimensão pedagógica. In: PRUDENTE, Celso Luiz; SILVA, Dacirlene Célia (org.). *A dimensão pedagógica do cinema negro*: aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro: o olhar de Celso Prudente. Curitiba: Prisma, 2018. p. 67-109.

PUCHNER, Martin. *Poetry of revolution*: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes. Princeton: Princeton University Press, 2006.

SANCHES, Pedro Alexandre. *A surpreendente Bienal de Cinema Indígena*. Blog da Redação, 2016. Disponível em: <https://outraspalavras.net/blog/a-surpreendente-bienal-de-cinema-indigena/>. Acesso em: 25 de mar. de 2025.

WITTMANN, Luisa Tombini; TÉO, Marcelo. Entrevista com Ariel Ortega, cineasta Mbyá-Guarani. *Fronteiras*: Revista Catarinense de História, n. 31, p. 159-163, 22 out. 2018. Disponível em: <https://periodicos.uffs.edu.br/index.php/FRCH/article/view/10569>. Acesso em: 25 de mar. de 2025.

Rudyeri Ribeiro Pantoja

Artista audiovisual e pesquisador acadêmico do norte do Brasil, natural de Cametá. Possui graduação em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Pará (2021); Mestrado pelo programa de Pós-Graduação em Educação e Cultura na linha Cultura e Linguagens, pela Universidade Federal do Pará, CUNTINS/Cametá onde fez parte do Grupo de Pesquisa ANARKHOS – Filosofia da Diferença, Corpo, Arte e Literatura em Educação e desenvolveu uma pesquisa que experimentou pontes possíveis entre o cinema e a educação, especificamente a potencialidade da expressão dos corpos rebeldes através do filme-manifesto, sob o olhar da cartografia e da micropolítica dos desejos. Atualmente é Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Educação na Amazônia (PGEDA) também pela UFPA, onde desenvolve uma pesquisa que expande a experimentação proposta na dissertação, apresentando agora o conceito de Vídeo Marginal como prática educativa. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Cinema, atuando principalmente nos seguintes temas: cinema, curta-metragem, ficção, documentário e videoclipe. Desde 2016 já atuou em diversas áreas da produção e da pós-produção. Direção, roteiro, montagem, colorização, making off, fotografia still, assistência de fotografia e assistência de produção são as principais funções exercidas no audiovisual. Dirigiu, roteirizou e montou dois curta-metragens: "Traçados", lançado em 2020 e que se fez presente em diversos festivais de cinema pelo país; e "Sangria" de 2024, filmado em Cametá no qual repete os créditos de direção, roteiro e montagem. Age também como produtor cultural em Cametá e já produziu três edições do evento cultural e multiartístico Circuito Cametaense de Artes Independentes, junto aos coletivos Aningal e Carlotas.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-4903-5810>

E-mail: rudyerirp@gmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/5895539514526034>

José Valdinei Albuquerque Miranda

Doutor e Mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor Associado da Universidade Federal do Pará, Faculdade de Educação, Campus Universitário do Tocantins/Cametá (UFPA). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação e Cultura do CUNTINS (PPGEDUC/UFPA). Docente do Programa de Pós-Graduação em Educação na Amazônia (PGEDA/EDUCANORTE/POLO BELÉM). Membro da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Educação (ANPED). Coordenador da Linha de Pesquisa Culturas e Linguagens (PPGEDUC/UFPA). Vice-coordenador e Pesquisador do Grupo ANARKHOS - Micropolíticas, Performances e Experimentações Literárias (Diretório CNPQ). Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Filosofia da Educação e Pesquisa em Arte e Educação. Desenvolve estudos relacionados à Filosofia da Diferença, Arte e Educação. Atualmente coordena o Projeto de Pesquisa "Nomadismo e Educação" (UFPA).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1259-8655>

E-mail: jvaldineimiranda@gmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/6745148327397484>

Recebido em 26 de março de 2025

Aceito em 26 fevereiro de 2026

