



HAL
open science

Processo Criativo e Experiências amazônicas na narrativa cinematográfica contemporânea

Jorane Ramos de Castro

► **To cite this version:**

Jorane Ramos de Castro. Processo Criativo e Experiências amazônicas na narrativa cinematográfica contemporânea. Art and art history. Sorbonne Université; Universidade de Coimbra, 2023. Portuguese. NNT: 2023SORUL160 . tel-04611763

HAL Id: tel-04611763

<https://theses.hal.science/tel-04611763>

Submitted on 14 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSIDADE DE
COIMBRA

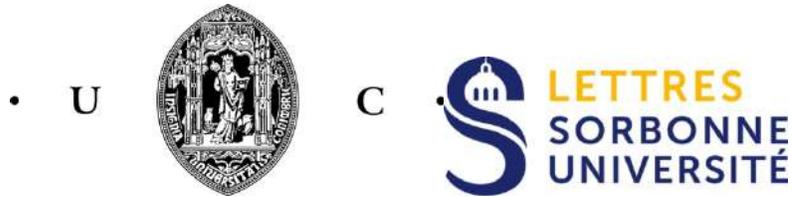
Jorane Ramos de Castro

**PROCESSO CRIATIVO E EXPERIÊNCIAS AMAZÓNICAS NA
NARRATIVA
CINEMATOGRAFICA CONTEMPORÂNEA**

VOLUME 1

Tese no doutoramento, desenvolvida em regime de cotutela entre a Universidade de Coimbra e a Sorbonne Université, apresentada para a obtenção do título de doutora no Doutoramento em Arte Contemporânea, no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra e no Doutoramento em História da Arte, no programa de Literatura na Sorbonne Université, orientada pelo Prof. Dr. Sérgio Dias Branco – Universidade de Coimbra e pelo Prof. Dr. Michel Riadel – Sorbonne Université.

Junho de 2023



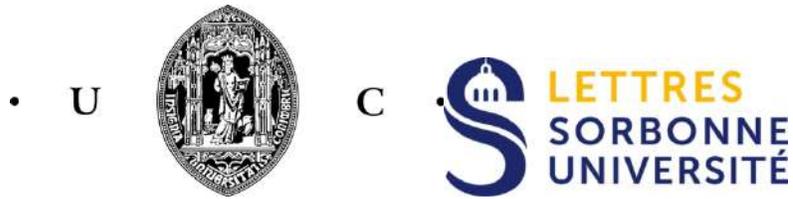
**UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COLÉGIO DAS ARTES
DOUTORAMENTO EM ARTE CONTEMPORÂNEA**

**SORBONNE UNIVERSITÉ
ETUDES LATINO-AMERICAIN ET LUSOPHONE
DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART**

Jorane Ramos de Castro

Processo Criativo e Experiências amazônicas na narrativa cinematográfica contemporânea

Tese de doutorado, desenvolvida em regime de cotutela entre a Universidade de Coimbra e Universidade Sorbonne Université, apresentada para a obtenção do título de doutora ao Doutorado em Arte Contemporânea, no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra e ao Doutorado em História da arte, no programa de Literatura da Universidade Sorbonne Université, orientada pelos Profs. Dr. Sérgio Dias Branco – Universidade de Coimbra e Prod. Dr. Michel Riadel – Sorbonne Université.



**UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COLÉGIO DAS ARTES
DOUTORAMENTO EM ARTE CONTEMPORÂNEA**

**SORBONNE UNIVERSITÉ
ETUDES LATINO-AMERICAIN ET LUSOPHONE
DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART**

Processo Criativo e Experiências amazônicas na narrativa cinematográfica contemporânea

Tese de doutorado intitulada “Processo Criativo e Experiências amazônicas na narrativa cinematográfica contemporânea”, autora: Jorane Ramos de Castro, desenvolvida em regime de cotutela entre a Universidade de Coimbra e Universidade Sorbonne Université, apresentada para a obtenção do título de doutora ao Doutorado em Arte Contemporânea, no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra e ao Doutorado em História da arte, no programa de Literatura da Universidade Sorbonne Université, orientada pelos Profs. Dr. Sérgio Dias Branco – Universidade de Coimbra e Prof. Dr. Michel Riadel – Sorbonne Université, 2023.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C355p Castro, Jorane Ramos de.
Processo criativo e experiências amazônicas na narrativa cinematográfica contemporânea / Jorane Ramos de Castro. — 2022.
290 f. : il. color.

Orientado pelos Professores: Prof. Dr. Sérgio Dias Branco; Prof. Dr. Michel Riaudel
Tese (Doutorado) - Colégio das Artes da Universidade de Coimbra,
Programa de Literatura da Universidade Sorbonne Université,
Coimbra, 2023.

1. Cinema. 2. Narrativa. 2. Processo criativo. 3. Direção cinematográfica – Amazônia. I. Título.

CDU 791

**Processo Criativo e Experiências amazônicas
na narrativa cinematográfica contemporânea**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Doutorado em Arte Contemporânea, no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra e ao Doutorado em História da arte, no programa de Literatura da Universidade Sorbonne Université, orientada pelos Profs. Dr. Sérgio Dias Branco – Universidade de Coimbra e Prof. Dr. Michel Riaudel – Sorbonne Université, 2023.

Aprovado em: Coimbra, 11 de dezembro de 2023.

Banca Examinadora:

Mme. Patrícia Sequeira Braz – Presidente

Mme. Lúcia Ramos Monteiro

Mme. Miriam Estela Nogueira Tavares

M. Alex Damasceno

M. Michel Riaudel

M. Sérgio Dias Branco

Dedico este trabalho a meus pais, Edna e José Carlos,
que me ensinaram a sonhar e a viver a liberdade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Professor Doutor Sérgio Dias Branco, do programa de Estudos Artísticos e Estudos Fílmicos e da Imagem, na Universidade de Coimbra pelo incentivo, pelas reflexões, pelas contribuições, pelo debate e pela confrontação de ideias. Agradeço também por ter me permitido superar todos os obstáculos teóricos e narrativos até a conclusão desta tese. Vossa contribuição, assim como a sintonia em percepção e interpretação, me deu a segurança para seguir e escrever agora estas palavras.

Agradeço ao meu coorientador Professor Doutor Michel Riaudel, do Departamento de Études Lusophones, Faculté de Lettres, Sorbonne Université, pela confiança e por ter me incentivado a enveredar pela reflexão e pensamento crítico no campo da arte e da cultura cinematográfica, a partir da Amazônia, mostrando-me as veredas, os encontros preciosos, os autores e suas obras.

Agradeço aos professores do Colégio das Artes, da Universidade de Coimbra, que me apresentaram um novo repertório sobre a contemporaneidade artística, Prof. Dr. Abílio Hernandez, Prof. Dr. António Olaio e Prof. Dr. Pedro Pousadas. Tenho enorme gratidão pela Dr.^a Maria Isabel Teixeira, que me acompanhou nos caminhos e meandros da Universidade de Coimbra.

Agradeço aos professores de Sorbonne Université, que me acompanharam durante o processo de elaboração desta tese e dos caminhos a serem traçados durante o processo de redação da tese, Prof. Dr. Alberto Da Silva e Prof.^a Dr.^a Marianne Bloch-Robin.

Agradeço ao Sr. Benedickt Schick, que ajudou a viabilizar a convenção de cotutela entre as duas universidades, o que permitiu que este processo, nem sempre percebido com facilidade por um estudante externo, tenha sido feito nas melhores condições. Da mesma

forma, agradeço à Dr.^a Filipa Machado, que permitiu o melhor encaminhamento do processo do doutoramento, até a sua finalização.

Agradeço aos Professores Prof. Dr. Iván Villarrea Álvarez (Universidade de Coimbra) e ao Prof. Dr. Alex Damasceno (UFPA/PPGARTES) que me abriram as portas da compreensão da teoria do cinema, e essencial para construir as bases desta dissertação.

Agradeço aos parceiros criativos do documentário “Terruá Pará”, que me proporcionaram uma reflexão sobre nosso ofício através de nossa colaboração criativa: Ofir Figueiredo (Produção Executiva), Juliana Guanais (Montagem), Márcio Câmara (Som), Beto Martins (Fotografia), Assis Figueiredo (Produtor Musical), Maurity Ferrão (Figurino e Caracterização) e Miguel Conte (Gaffer). Saibam que nossa caminhada foi integrada às reflexões que apresento nesta tese. Ney Messias, te agradeço pela generosidade de me permitir transformar um conceito teu em filme. Agradeço também à Tamires Cecim e a à Suelen Nino, que já foram minhas alunas, mas se tornaram profissionais extraordinárias, e que contribuíram de forma decisiva para que este filme se tornasse uma realidade.

Agradeço aos meus colegas da Universidade Federal do Pará, professoras e professores do Bacharelado em Cinema e Audiovisual, por terem aprovado a minha licença para cursar o doutorado, permitindo assim que pudesse me dedicar à minha pesquisa e à minha qualificação. Este tempo foi muito importante para fortalecer meus conhecimentos que serão seguramente transmitidos em sala de aula.

Agradeço ao Prof. Dr. Emmanuel Zagury Tourinho, por ter sido um grande exemplo de luta e de idoneidade durante os anos mais sombrios de nossa história recente, como Reitor da Universidade Federal do Pará, garantindo o seu bom funcionamento na adversidade. Sua atuação foi inspiradora e necessária para a defesa do ensino público e gratuito, tão importante para a construção da democracia e do futuro de nosso país. Agradeço à querida amiga Simone Neno, pela cumplicidade sonhadora que nos une; já fizemos muitos projetos

criativos e espero que façamos mais. Agradeço igualmente ao Prof. Dr. Nelson Souza Jr., pelas conversas e conselhos sobre os procedimentos acadêmicos a seguir durante esta trajetória dedicada à minha tese.

Agradeço à Prof.^a Dr.^a Selda Vale da Costa, por ter sido uma pioneira na pesquisa sobre cinema na Amazônia, e por ter, desta forma, influenciado novos profissionais a seguir nesta trajetória. Fico honrada por estar consigo nesta jornada.

Agradeço quem esteve ao meu lado durante estes anos desafiadores e me ajudou a me fortalecer diante de tanta adversidade: Dr.^a Silvia Levy, Dr. Marupiara Duarte Guerra, Waldisa Bayma, Camilla Gurgel Ibiapina e Vanessa Lígia.

Agradeço à Roseany Caxias e à Rosângela Mourão, que se encarregaram da correção ortográfica da tese, assim como das adequações à formatação.

Agradeço aos meus amigos e parceiros do movimento em defesa do audiovisual e do cinema brasileiros, que durante todos estes anos me ajudaram a refletir sobre caminhos tortuosos da gestão e na articulação política de coletivos em defesa da cultura cinematográfica brasileira, e fortalecer a jornada que escolhemos trilhar. Agradeço à associação de produtores, realizadores e gestores CONNE – Conexão Audiovisual Norte, Nordeste e Centro-oeste, da qual fui diretora da Região Norte, que me ajudou a construir meu pensamento sobre a nacionalização do cinema brasileiro, bandeira tão necessária para o fortalecimento de nossa identidade. Agradeço à Associação de produtores independentes - API, que congrega produtores que pensam o audiovisual brasileiro de forma plural, diversa e combativa. Agradeço também ao coletivo + MULHERES, que reúne lideranças femininas do audiovisual de todo o país, para exigir isonomia de gênero em todos os certames. Lutamos estes anos todos para defender nossa cultura e nossa democracia. Saímos vitoriosas e vitoriosos, apesar da exaustão. Aprendemos muito e ainda vamos aprender muito mais. Obrigada pela companhia nesta caminhada para a reconquista da nossa soberania e de nossa

brasilidade.

Agradeço à minha grande amiga e parceira Shirley de Almeida Reis Azevedo, que durante todos estes anos de tese sempre esteve ao meu lado e me incentivou nos momentos que acreditava que eu poderia falhar. Tua amizade é muito preciosa. Obrigada por tanto.

Agradeço aos meus amigos de vida toda, e para a vida toda, pois sempre estiveram ao meu lado, mesmo nas minhas ausências: Adriane Canan, Afonso Gallindo, Calixte et Jean Parpais, Cristine Klautau, Danielle Santos, Dênio Maués Vianna, Elna Maria Trindade, João de Jesus Paes Loureiro, Julie Parpais-Meslin e Sébastien Meslin, Larissa e Marcos Eluan, Lorena Montenegro, Luís Marcelo Mendes, Makiko Akao, Marco Antônio Moreira, Mariano Klautau Filho, Miguel Chikaoka, Moana Mendes, Moema Mendes, Octavio Cardoso, Orlando Maneschy, Rosário Lima, Sébastien Meslin, Suzana Penner, Tamara Saré, Tina Leme Scott, Tina Vieira, Val Sampaio, Vitor Souza Lima e Viviane Dahan. Que bom ter vocês por perto.

Agradeço à minha querida família, que sempre me deu o suporte necessário para conseguir vencer todos os desafios que enfrentei. Levo vocês no lado esquerdo do peito: agradeço muito ao meu querido pai, José Carlos Castro, que tanto me ensinou, mas também minha mãe Edna Castro, ao meu irmão Carlos Potiara Castro, e ainda Eloisa Ramos Cardoso, Edenise Ramos Meireles, Edison Cabral Ramos, Vicente Serrão de Castro (Mestre Vicente Sicudera), Ana Barreiros Dias de Castro (Dona Aniquinha), Luís Goncalves Ramos e Esmeralda Cabral Ramos, meus exemplos de vida amazônica.

RESUMO

O objetivo desta dissertação é analisar o processo criativo de realização fílmica em trabalhos da autora, na Amazônia brasileira. No primeiro momento, buscam-se referências teóricas para explicar como se criou o conceito de autoria, para se apropriar deste conceito e aplicá-lo ao tema da tese. Para tanto, nos apoiamos em experiências relatadas por realizadoras sobre as suas criações narrativas, como o fazem Trinh T. Minh-Ha e Alice Guy, entre outras. Em seguida, apresenta-se uma reflexão sobre o universo fílmico amazônico e as possibilidades de criação cinematográfica a partir da reflexão apresentada. Uma análise de experiências de narrativas cinematográficas em filmes realizados pela autora é apresentada como exemplificação de dinâmica. Por fim, é feita uma descrição detalhada do processo criativo do filme documentário “Terruá Pará” desde a sua concepção, passando pela sua conceituação, para acompanhar o processo de realização. A finalização e criação final do filme é feita de forma detalhada em bases teóricas. São utilizadas referências de universo amazônico e de experiência cinematográfica. O resultado é um trabalho reflexivo sobre a própria obra fílmica, como base no fortalecimento de práticas atuais e futuras da autora.

Palavras-chave: Cinema, Narrativa, Processo criativo, Direção cinematográfica, Amazônia.

ABSTRACT

The objective of this dissertation is to analyze the creative process of filmic realization in films made by the author in the Brazilian Amazon. In the first moment, we seek theoretical references to explain how the concept of authorship was created, in order to appropriate this concept and apply it to the theme of the thesis. For this, we rely on experiences reported by filmmakers about their narrative creations, such as Trinh T. Minh-Ha and Alice Guy, among others. Next, we present a reflection on the Amazonian filmic universe and the possibilities of cinematographic creation from the reflection presented. An analysis of cinematographic narrative experiences in films made by the author is presented as an exemplification of dynamics. Finally, a detailed description of the documentary film *Terruá Pará* is made from its conception, passing through its conceptualization to follow the process of realization. The finalization and final creation of the film is detailed and referenced in the theoretical bases. References of Amazonian universe and cinematographic experience are used. The result is a reflective work on the filmic work itself, as a basis for strengthening the author's current and future practices.

Keywords: Cinema, Narrative, Creative process, Cinematographic direction, Amazon Rainforest.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Processo de seleção de fotos para uma dinâmica na FotoAtiva. Projeto “24h de Belém”, em 1988.....	2
Figura 2	Processo de seleção de fotos para uma dinâmica na FotoAtiva Belém, Pará. 1988.....	2
Figura 3	Apresentação de um FotoVaral, na Praça da República, Ao lado do Theatro da Paz, Belém, Pará. 1987..	3
Figura 4	Frame do filme “Meshes of the Afternoon” Dirigido por Maya Daren.....	31
Figura 5	Influenciada pelos surrealistas, Maya Daren criava enquadramentos Surpreendentes, talvez para comunicar uma sensação de desequilíbrio. Frame do filme “Meshes of the Afternoon” dirigido por Maya Daren..	32
Figura 6	Além de escrever e dirigir seus filmes, Maya Daren atuava neles, como nesta cena do filme “Meshes of the Afternoon”.....	32
Figura 7	Frame de “Visages, villages” Documentário codirigido por Agnès Varda e JR.....	34
Figura 8	Frame de “Cleo de 5 à 7” dirigido por Agnès Varda, com Corinne Marchand no papel de Cleo. Fonte: https://talivera.fr/actualites/zoom-artiste-agnes-var-da-la-cineaste-de-loptimisme/	34
Figura 9	Agnès Varda começou como fotógrafa de cinema e aos poucos conquistou seu lugar como realizadora.....	35
Figura 10	Frame do filme “Avenue de l’Opéra”, de Alice Guy, França. Filmado de três para frente, uma entre as muitas experimentações feitas por Alice Guy.....	36
Figura 11	La fée aux Choux (A fada dos repolhos) Primeira ficção filmada por Alice Guy, e talvez a primeira ficção do cinema.....	36
Figura 12	Alice Guy filme “A vida de Cristo” no Parque de Buttes Chaumont, em Paris. Alice Guy está atrás da câmera, em cima de um praticável.....	37
Figura 13	Frame do filme “ <i>Reassemblagem, from the firelight to the screen</i> ” Escrito e Dirigido por Trinh T. Minh-há.....	55
Figura 14	Cineasta Trinh T. Minh Ha.....	55
Figura 15	Desenho da Araceúna, pássaro imaginário amazônico. Título da música de Pio Lobato.	125

Figura 16	Largo de Nazaré, Belém do Pará. Registro das samaumeiras que permanecem no largo, até hoje, em 2023. Desenho de Joseph Léon Righini, 1867. Obra pertencente à Biblioteca Guita e José Mindlin.....	139
Figura 17	Amanda Alencar interpreta a música “Samaumeira”, com a partitura impressa e colada na parede, durante a filmagem de “Terruá Pará”.....	141
Figura 18	Equipe do documentário filmando uma cena no supermercado. Equipe: Pablo Ramírez Durón (DOP), Márcio Câmara (Som), Cláudio Castro (1º Assistente de fotografia), Jorge Azevedo (2º Assistente de fotografia), Lorenna Montenegro (Assistente de Direção) e Jorane Castro (Direção)..	154
Figura 19	Equipe do documentário filmando na Praça Batista Campos (Belém) Equipe: Pablo Ramírez Durón (DOP), Silvana Saldanha (Produção) Cláudio Castro (1º Assistente de fotografia) e Jorge Azevedo (2º Assistente de fotografia).....	154
Figura 20	Equipe do documentário filmando uma cena na Avenida Braz de Aguiar (Belém). Equipe: Pablo Ramírez Durón (DOP), Márcio Câmara (Som), Cláudio Castro (1º Assistente de fotografia) e Jorge Azevedo (2º Assistente de fotografia). A moça de branco é a Luka Amorim, blogueira e personagem do filme.....	155
Figura 21	Equipe do documentário filmando em um barco, atravessando o Rio Guamá (Belém). Equipe: Pablo Ramírez Durón (DOP), Cláudio Castro (1º Assistente de fotografia) e Jorane Castro (Direção).....	155
Figura 22	Título do filme, com imagens produzidas no formato Super 8mm, e em seguida passaram pelo processo de <i>telecinagem</i> para poderem ser montados.....	157
Figura 23	“Invisíveis Prazeres Cotidianos” é um filme que apresenta diferentes atmosferas da cidade. Nesta imagem, a blogueira e personagem, a fotógrafa Nailana Thiely.....	158
Figura 24	Making of do filme “Invisíveis Prazeres Cotidianos”. Fotografias da blogueira e personagem, a fotógrafa Nailana Thiely e a diretora do filme e autora desta tese.....	159
Figura 25	Filmagem da travessia dos personagens da Ilha do Combu para o centro da cidade de Belém. Equipe: Pablo Baião (DOP), Pedro Von Kruger (1º Assistente de fotografia). Fotografia de Marcelo Lélis.....	161
Figura 26	Primeiro dia de filmagem, na Ilha do Combu (Belém). Elenco: Dira Paes (Rosa), Letícia Azevedo (Deisi) e Guilherme do Rosário (Anderson). Fotografia de Marcelo Lélis.....	162
Figura 27	Travessia dos personagens da Ilha do Combu para o centro de Belém. Elenco: Dira Paes (Rosa), Letícia Azevedo (Deisi), Guilherme do Rosário (Anderson) e Adriano Barroso (Everaldo). Fotografia de Marcelo Lélis....	163

Figura 28	Filmagem da travessia dos personagens da Ilha do Combu para o centro de Belém. Elenco: Dira Paes (Rosa), Letícia Azevedo (Deisi), Guilherme do Rosário (Anderson) e Adriano Barroso (Everaldo). Equipe: Pablo Baião (DOP), Pedro Von Kruger (1º Assistente de fotografia), Márcio Câmara (Som) e Mário Souza (Assistente de som) Fotografia de Marcelo Lélis.....	163
Figura 29	Filmagem no Mercado do Ver-o-Peso. Elenco: Adriano Barroso (Everaldo). Equipe: toda a equipe do set de filmagem.....	164
Figura 30	Filmagem da cena inspirada no filme de Barbara Loden, Wanda (1970). Elenco e Equipe na fotografia: Dira Paes (Rosa) e Letícia Azevedo (Deisi); Pablo Baião (DOP), Pedro Von Kruger (1º Assistente de fotografia).....	165
Figura 31	Filmagem da cena inicial do filme, na Baía do Marajó, em frente à Belém Elenco e Equipe: Lorena Lobato (Eva); Beto Martins (DOP), Carlinhos Albuquerque (1º Assistente de fotografia) e Cezar Moraes (2º Assistente de fotografia).....	167
Figura 32	Filmagem da cena inicial do filme, na Baía do Marajó, em frente à Belém. Elenco e Equipe: Lorena Lobato (Eva); Beto Martins (DOP) e Carlinhos Albuquerque (1º Assistente de fotografia).....	167
Figura 33	Filmagem do barco de cena, durante a filmagem da cena inicial, na Baía do Marajó, em frente à Belém. Elenco e Equipe: Lorena Lobato (Eva); Márcio Câmara (Som) e Fernando Martins (1º Assistente de som).....	168
Figura 34	Equipe preparando o set para a filmagem noturna, em Salinópolis (Pará).	169
Figura 35	Filmagem da festa de aparelhagem, em Salinópolis (Pará). Elenco e Equipe: Lorena Lobato (Eva); Keila (Keithy) e Ane Oliveira (Melina); Jorane Castro (Diretora); Beto Martins (DOP) e Cezar Moraes (2º Assistente de fotografia).....	169
Figura 36	Filmagem de Lorena Lobato, no papel de Eva, contracenando com não atores, na Praia do Atalaia (Salinópolis, Pará). Frame do filme	174
Figura 37	Frame da cena do encontro de Eva (Lorena Lobato) e Jonas (Ramón Rivera), na Praia do Atalaia (Salinópolis, Pará). Frame do filme.....	178
Figura 38	Trio Manari ensaiando para a primeira cena do filme Terruá Pará, no igarapé do Balneário Paraíso dos Reis, Vila do Camutá, Bragança, Pará....	205
Figura 39	Keila, compositora e cantora de Tecnobrega, durante as filmagens do filme Terruá Pará, Bairro do Curió-Uma, Belém (Pará).....	210

Figura 40	Pio Lobato e Mestre Vovô, ensaiando para as filmagens do filme Terruá Pará, Ceasa, Belém (Pará).....	214
Figura 41	Imagem de aplicativo com o efeito “Resposta por Impulso”, utilizado no desenho de som, na sala de mixagem. Estúdio Carranca, Recife, Pernambuco.....	215
Figura 42	Dona Onete e As Sereias do Mar ensaiando para cena do filme “Terruá Pará”, na Praia do Murumbira, Belém, Pará.....	219
Figura 43	Apresentação do filme na Mostra de Cinema de Tiradentes (MG), em 22 de janeiro de 2023, no Cine Tenda.....	221
Figura 44	Cartaz do Filme Terruá Pará.....	225
Figura 45	Frames do filme “A Cordilheira dos Sonhos”, de Patricio Guzmán. Onde ele cria uma metáfora visual para o Golpe de Estado do Chile DE 1973.....	237

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – PERCURSO TEÓRICO SOBRE PROCESSO CRIATIVO NA PERSPECTIVA CRÍTICA.....	20
1.1. Pioneirismo da noção do processo criativo.....	24
1.2. Novos Conceitos e Questões.....	27
1.3. A teoria dos autores e o processo criativo.....	29
1.4. O processo criativo pela perspectiva do pensamento crítico feminista....	42
1.5. A articulação entre teoria feminista e a teoria dos autores.....	45
1.6. As contribuições de realizadoras e teóricas feministas do cinema para a análise do processo criativo.....	50
1.7. A crítica do processo criativo pela perspectiva do cinema de colonial.....	56
1.8. O lugar do olhar.....	65
CAPÍTULO 2: INTERPRETAÇÕES CONTEXTUALIZADAS SOBRE CINEMA: DA CRÍTICA AO CAPITALISMO À CRÍTICA FEMINISTA DECOLONIAL.....	67
2.1. Trajetória no Subdesenvolvimento: O cinema brasileiro e Paulo Emílio Salles Gomes (Brasil)	70
2.2. A dialética do espectador segundo Tomas Gutiérrez Alea (Cuba) e por um cinema imperfeito de Júlio García Espinosa (Cuba)	73
2.3. O cinema revolucionário de Jorge Sanjinés (Bolívia).	92

2.4.	A poética política no cinema de Patricio Guzmán (Chile).	96
2.5.	Reflexões acerca das contribuições dos autores latino-americanos.....	99
CAPÍTULO 3: PENSAR O AUDIOVISUAL A PARTIR DA AMAZÔNIA.....		101
3.1.	O olhar na planície.....	101
3.2.	A cultura como natureza e razão ecológica.....	102
3.3.	O lugar da planície amazônica.	104
3.4.	A natureza da natureza e da tragédia: a Amazônia desvendada.....	108
3.5.	Amazônia Cultural.	109
3.5.1.	Intensificação de produção de commodities (mercadorias) e desmatamento.....	113
3.5.2.	Terras de uso comum ou terras para commodities (mercadorias)	119
3.6.	Amazônia: natureza, cultura, imaginário e raízes da música.....	123
3.7.	A cultura enquanto parte da natureza.....	126
3.8.	Micro e Fito-Narrativas.....	128
3.9.	Cartografias imaginárias das águas.....	133
3.10.	Herança Orgânica e Técnica.....	136
3.11.	Música aérea e visual.....	138
3.12.	Geografia narrativa amazônica.....	144
CAPÍTULO 4: POÉTICA E PROCESSO CRIATIVO NA EXPERIMENTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA: ANÁLISE SOBRE ESCOLHAS E EXPERIMENTOS NARRATIVOS NOS FILMES “INVISÍVEIS PRAZERES COTIDIANOS”, “RIBEIRINHOS DO ASFALTO” E “PARA TER ONDE IR”		145

4.1.	Apresentação de escolhas criativas.....	145
4.2.	Processo analítico da realização do filme “Invisíveis Prazeres Cotidianos”	146
4.2.1.	Análise sobre a argumentação do projeto.....	146
4.2.2.	Escolhas estéticas e tratamento narrativo.....	153
4.3.	Processo analítico da realização do filme “Ribeirinhos do Asfalto”	159
4.4.	Processo analítico da realização do filme “Para ter onde ir”	166
4.4.1.	Reflexões sobre o processo criativo.....	167
4.4.2.	Considerações finais sobre o filme “Para ter onde ir”	179
4.5.	Reflexões finais.....	180
CAPÍTULO 5: RELATO DE UM PROCESSO CRIATIVO: A REALIZAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO “TERRUÁ PARÁ”		181
5.1.	Apresentação do projeto e desafios narrativos.....	181
5.1.1.	Origem do projeto.....	184
5.1.2.	Projeto de documentário.....	185
5.1.3.	Conceito de “Terruá Pará”	193
5.1.4.	Concretização do projeto.....	196
5.2.	Análise do processo criativo.....	198
5.2.1.	Escolhas estéticas de concepção fílmica.....	205
5.2.2.	Universo musical.....	209
5.2.3.	Estratégia de produção.....	210
5.2.4.	Processo de montagem.....	211
5.2.5.	Processo de Criação de ambiente sonoro e musical.....	213

5.2.6.	Concepção visual do filme.....	216
5.2.7.	Notas sobre a realização.....	217
5.3.	Impressões acerca da primeira projeção pública.....	220
5.4.	Conclusão sobre o processo em sua completude.....	225
CONCLUSÃO.....		228
BIBLIOGRAFIA.....		240
6.1.	Trabalho acadêmico.....	246
6.2.	Revistas e Catálogos.....	246
6.3.	Matérias jornalísticas.....	246
FILMOGRAFIA.....		247
7.1.	Filmes.....	247
7.2.	Série.....	251
CONFERÊNCIAS.....		252
ANEXOS.....		253
8.1.	Filme “Terruá Pará”	
8.1.1.	Roteiro Técnico.....	
8.1.2.	Ficha Técnica.....	
8.1.3.	Informações técnicas e créditos.....	
8.1.4.	Texto sobre concepção sonora de “Terruá Pará”	
8.1.5.	Partitura gráfica da composição “Samaumeira”	
8.1.6.	Partitura gráfica da composição “Colagens Interdimensionais”	
8.1.7.	Descrição do processo criativo de composição “Samaumeira” e “Colagens Interdimensionais”	

8.1.8.	Cartaz do filme.....
8.1.9.	Partitura gráfica da composição “Samaumeira”
8.2.	Filme “Para ter onde ir”
8.2.1.	Informações técnicas e créditos.....
8.2.2.	Participação em festivais e prêmios recebidos.....
8.2.3.	Texto sobre concepção sonora de “Para ter onde ir”
8.3.	Filme “Ribeirinhos do Asfalto”
8.3.1.	Informações técnicas e créditos.....
8.3.2.	Participação em festivais e prêmios recebidos.....
8.4.	Filme “Invisíveis Prazeres Cotidianos”
8.4.1.	Informações técnicas e créditos.....
8.4.2.	Participação em festivais e prêmio recebido.....
8.5.	Filme “Mestre Cupijó e seu ritmo”
8.5.1.	Informações técnicas e créditos.....
8.5.2.	Participação em festivais e prêmios recebidosFestivais.....
8.6	Filme “Aqui também é o mundo”
8.6.1.	Informações técnicas e créditos.....
8.7.	Links dos filmes.....

INTRODUÇÃO

A minha primeira experiência com a produção de imagem foi quando tinha quatorze anos. Depois de passar alguns anos fora de minha cidade e não conseguindo me adaptar facilmente no retorno, aceitei, ainda bem, o convite para participar de um curso de fotografia analógica. Era o ano de 1984, e, na verdade, não tinha ideia do que se tratava, mas por conselho de um de meus únicos amigos da época, comecei a frequentar a Associação FotoAtiva, que tinha sido criada neste mesmo ano.

A FotoAtiva existe até hoje como uma associação de fotógrafos paraenses, mas o seu alcance é muito maior, pois ao longo destes quase 40 anos, tornou-se referência para a fotografia brasileira, pela originalidade dos autores que a frequentam. Criada por Miguel Chikaoka, fotógrafo e arte-educador brasileiro, é um modelo de aprendizado para a descoberta de novas sensibilidades através da experiência de olhar, ver e sentir. A relação com a criação artística passa primeiro pelo entendimento do olhar único de cada indivíduo através de suas experiências vividas e de sua trajetória social. O processo de ensino da FotoAtiva se dá através de uma vivência sensível que aperfeiçoa e afina o olhar de cada aluno. A técnica fotográfica não é a estrutura principal, pois se trata apenas de um meio de expressão, já que o que importa realmente é a maneira como o estudante consegue descobrir o seu próprio olhar. Com a ideia de “descondicionamento do olhar”, Miguel Chikaoka consegue comunicar uma maneira de seus pupilos se encontrarem enquanto fotógrafos ou artistas. As primeiras aulas sempre são de entendimento do processo de captação da luz, com a utilização de câmeras obscuras, de fotogramas com impressão de objetos em papel fotográfico, com fotografia artesanal em câmeras fabricadas pelos alunos, como os modelos de *pin-holes*, e de ações em torno destes processos analógicos, que sempre são atualizados e adaptados com o passar dos anos para as novas tecnologias.

A dinâmica do trabalho sempre foi feita em grupo. Saíamos para fotografar juntos, em diferentes ocasiões, fotógrafos de diferentes idades e vindo de universos diversos. O

processamento do material com os suportes argênticos de papel e de película eram feitos em conjunto no pequeno laboratório da primeira sede da FotoAtiva. A etapa de seleção era realizada também de forma coletiva, com a análise das provas-contatos de cada fotógrafo. Este processo acontecia com cumplicidade e respeito pelas imagens produzidas por cada um.

Figura 1: Processo de seleção de fotos para uma dinâmica na FotoAtiva.



Fonte: Fotografia de Miguel Chikaoka.

Figura 2: Processo de seleção de fotos para uma dinâmica na FotoAtiva. Belém, Pará, 1988.



Fonte: Fotografia de Miguel Chikaoka.

Figura 3: Apresentação de um FotoVaral, na Praça da República, ao lado do Theatro da Paz, Belém, Pará, 1987.



Fonte: Fotografia de Miguel Chikaoka.

Nossas primeiras exposições foram feitas no formato de Foto-Varal, modelo idealizado por Chikaoka. O sistema consistia em esticar um longo fio amarrado em árvores e em postes, onde eram penduradas as cópias de fotos previamente coladas em um papelão e estendidas uma ao lado da outra, no formato de varal de roupas. Estas instalações eram expostas nas praças de Belém, por ocasião de eventos culturais. A década de 1980, no Brasil, marcou um período de muito otimismo político e social provocado pelo fim da ditadura militar, e este momento permitia que os primeiros FotoAtivistas desenvolvessem um fôlego criativo mais livre e sem formalismos.

Desta maneira, hoje temos uma fotografia paraense sólida e que tem uma reputação instalada na história das artes visuais brasileiras. Os representantes desta linguagem são inúmeros e cada um com um olhar peculiar, desenvolvido dentro de seu próprio processo de criação. A fotografia do Pará tem como expoentes: Alberto Bitar, Alexandre Sequeira, Camila Fialho, Dirceu Maués, Elza Lima, Flavya Mutran, Guy Veloso, Ionaldo Rodrigues, Irene Almeida, José Viana, Luciana Magno, Mariano Klautau, Miguel

Chikaoka, Octavio Cardoso, Orlando Maneschy, Paula Sampaio, Suely Nascimento, Wagner Almeida, Walda Marques, entre outros. Os artistas, aqui citados em ordem alfabética, se formaram ou colaboraram em projetos da FotoAtiva, assim como eu. Cada um tem uma trajetória única e pessoal, dentro do panorama da fotografia amazônica. Estes fotógrafos compõem uma diversidade de olhar e também um compromisso com a qualidade artística, mas também construída no contexto político e social de nossa realidade brasileira e amazônica. Desta forma, se trata de uma fotografia de arte comprometida, pública. Como reflexo desta característica, os fotógrafos do Pará participam de exposições, de eventos e de bienais representando a fotografia amazônica nos mais diferentes certames.

A característica de meu trabalho, neste tempo de FotoAtiva, sempre foi a de ter uma relação próxima com a linguagem do cinema. As fotografias que foram expostas neste período eram sempre em formato de díptico ou tríptico, construindo uma narrativa em mais de uma imagem, ou com fotografia que simulavam o movimento, ou ainda trabalhos de fotografia animada com o formato de cromo-clipe, que era uma sequência de slides em cromo, que se projetavam uma em seguida das outras, em um ritmo programado no próprio projetor. Ou seja, mesmo nesta primeira experiência, já havia uma familiaridade com a imagem em movimento. E também houve uma inquietação sobre a natureza do processo criativo e de seus alcances no campo da arte.

De todas as minhas experiências de vida, acredito que a passagem pela FotoAtiva foi a mais definidora de minha forma de trabalhar e atuar como realizadora. Pois foi ali que descobri as possibilidades de pensar em como funciona a criação artística e as diferentes etapas que a compõem. A vivência dentro de um coletivo de artistas me serviu como experiência para a prática de realização cinematográfica, em dois pontos bem específicos. O primeiro é o conhecimento da linguagem fotográfica para a composição de enquadramentos dos filmes, e o segundo é a prática de trabalho em equipe, com confiança e respeito pelas expertises dos profissionais que atuam em parceria no set. Esta instrumentalização segue sendo muito útil no meu processo de trabalho, até o momento.

A artista plástica ítalo-brasileira Anna Maria Maiolino fala de seu processo de criação e conta que quando não conseguia tempo para criar suas obras, por estar muito ocupada com as funções de esposa e mãe no exílio político dos anos 1970, ela levava sempre consigo um caderno. Ali ela anotava tudo o que pensava e, de certa forma, criava como expressão artística. Era uma folha em branco na qual ela poderia escrever e desenhar, pois são dois meios de expressão nos quais ela conseguia fazer fluir suas emoções e sua expressão artística. Suas palavras para descrever esta descoberta são comoventes:

O encontro com a folha em branco foi incrível. Escrever era uma forma de pensar sobre mim, sobre as coisas. Passei a perceber que, para mim, o pensar é feito de sentir, penso com sentimentos. Pensar, então, passa a ser pura poesia. Nela, encontrei a possibilidade de realizar uma obra com um argumento mínimo (Maiolino, 2022: 14).

Refletindo sobre a experiência de Anna Maria Maiolino, percebo que ao longo de minha trajetória como realizadora, a fotografia foi aos poucos se tornando um instrumento de pesquisa, quase um caderno de notas visuais, um borrão, como a página em branco que Maiolino utilizou para extravasar sua vontade de criar. A praticidade das câmeras fotográficas digitais, e posteriormente as câmeras de telefones móveis, permitiu colecionar imagens que eram, para mim, como anotar ideias que mais tarde poderiam se transformar em cenas de filmes. Era uma maneira de aprofundar a visualidade de cada trabalho, pesquisando antes de escrever o roteiro. Era também uma fabulosa ferramenta para exemplificar e comunicar visualmente o que imaginei aos parceiros do processo criativo cinematográfico como sugestões de cor, de enquadramentos, de contrates, ou ainda de temas. Essas imagens eram parte do processo, mas nunca foram utilizadas como material de feitura do filme. Estavam dentro de uma perspectiva de busca para encontrar o que poderia compor a imagem do projeto final.

A feitura de um filme é uma descoberta a cada etapa, e em cada uma delas vive-se a construção de um processo coletivo de criação. Acredito que a escolha por esta prática coletiva é também um reflexo das experiências e vivências que pude ter na FotoAtiva. Estar em um set de filmagem é, da mesma forma, confiar no trabalho dos parceiros e fazer dele

uma ação coletiva em torno de uma ideia. Foi um aprendizado formador e que direcionou uma prática que une formação e trajetória.

Maiolino (2022) descreve isso muito bem quando fala: “o funcionamento do sistema inerente ao homem que nós, intuitivamente utilizamos: a relação do seu corpo/olho com o mundo físico circunspecto e o espaço” (Maiolino, 2022: 47). A relação de criação coletiva de um set de cinema é como uma travessia de um rio, com correntes fortes e vento intenso, mas onde se vê a ilha que se quer alcançar brilhando ao longe sob o sol. A jornada tortuosa, que ninguém conhece o lugar aonde chegar, é o que se faz quando persistimos em construir uma narrativa audiovisual.

Acredito que estes processos de descobertas em coletivos são o que permitem uma construção de olhar, e que quando aplicado ao cinema, pode ser uma vivência em torno de acreditar que arte também é resistência e é escolha de um paradigma, que pode não ser novo, mas com certeza é único. Seria, a meu ver, a importância da construção do olhar para o artista.

A fotografia, como disse, chegou na minha vida meio que por acaso, e fui caminhando com ela ao longo de minha trajetória. Porém, a música já estava na vida de minha família quando nasci. De meu lado paterno, tenho a sorte de chegar no meio de músicos, por mais que eu mesma nunca tenha desenvolvido nenhuma habilidade para tocar instrumento algum. Meu avô, conhecido como Mestre Vicente Sicudera, era maestro e professor de música na cidade de Cametá, às margens do rio Tocantins, cidade onde nasceu meu pai. Desta forma, todas as minhas tias, o meu tio e boa parte de primos e de primas têm uma formação musical e tocam um instrumento o que suscitou quatro gerações de músicos na família. Mestre Sicudera tinha uma formação sólida de conservatório e repassou este conhecimento para os seus alunos. A tradição musical desta região do Pará deve-se muito ao legado de meu avô, como relata o professor Vicente Salles, em seu livro *Músicos e Música do Pará* (Secult, 2007). Não tive a sorte de conhecê-lo, pois ele faleceu antes de meu

nascimento. Mas tenho guardadas algumas partituras de jaculatórias e outras composições que ele fazia sempre para a festa do padroeiro da cidade, São João Batista. As músicas de Mestre Vicente Sicudera ainda são tocadas em algumas missas na igreja matriz de Cametá.

O maior herdeiro desta tradição musical familiar foi meu tio, irmão de meu pai. Na morte do pai, em 1962, Joaquim Maria Dias de Castro, que ficou conhecido mais tarde como Mestre Cupijó, assumiu a direção da banda musical da cidade, Sociedade Euterpe Cametaense. A banda é uma das mais antigas da Amazônia, pois foi criada em 1874 e, inclusive, foi a banda que tocou na festa da abolição da escravidão, em 1888. A Euterpe Cametaense atendia a cidade em seus festejos cívicos e religiosos, tocando em todas as comemorações de Cametá. Era uma formação clássica de fanfarra, com instrumentos de sopro e de ritmo. Mestre Cupijó manteve a banda até o seu falecimento, em 2012.

Em paralelo ao trabalho da banda local, o Mestre Cupijó montou um “jazz”, que era como se chamavam os grupos musicais que tocavam nos bailes e nas festas da região, já no final dos anos 1970. *Os Azes do Ritmo*, nome atribuído ao grupo, capitaneada pelo Mestre Cupijó, tocava em todo o Pará, viajando quase sempre de barco para se deslocar nas diferentes localidades, algumas delas sem luz elétrica. Eles iam de uma “sede” da festa para um “centro comunitário” ou para um “barracão” da Santa ou do Santo. O contrato era para tocar geralmente a noite toda, durante os dias que durassem o evento. Na década de 1970, a importância de músicos para animar a festa era importante, mas ao longo dos anos foram substituídos pelas aparelhagens elétricas, menos custosas.

Os Azes do Ritmo ensaiavam na casa de minha avó, Dona Ana, quase todos os dias da semana. Era uma casa de madeira, alta em palafitas, com uma sala grande, um pequeno depósito para os instrumentos, dois quartos e uma cozinha. O espaço das crianças era o quintal, pois na sala ficavam os instrumentos e não se podia brincar lá. Não era um problema, pois Cametá tinha muitos espaços para a alegria da criançada, como o castanhal no fundo da casa e o rio Tocantins para ir nadar.

De noite, parte dos moradores de Cametá vinha ouvir os ensaios musicais, e ficavam do lado de fora ao relento. Tornou-se um hábito na cidade, que tinha pouca atividade noturna. Naqueles dias, a luz elétrica era fornecida por um motor a óleo diesel que funcionava até as 21h. Meus primos e eu, ainda crianças, ficávamos sentados no assoalho de madeira, enquanto Mestre Cupijó comandava os ensaios.

Mestre Cupijó gostava de pesquisar os ritmos tradicionais da região, onde vários antigos quilombos ainda existem como comunidades ribeirinhas, mas diferentes em suas identidades étnicas de afrodescendentes. Sua curiosidade o levou a encontrar os músicos das comunidades, onde se tocava o samba de cacete e o banguê, entre outros ritmos de raízes. Ele chegou a compor com alguns destes músicos e gravou composições de autoria deles, mais tarde, em seus discos, gravados em formato de LPs. Este contato com as tradições locais do Tocantins fez com que as composições que Mestre Cupijó gravaria mais tarde fossem uma junção deste conhecimento tradicional com o seu talento de maestro, mas tendo também uma certa influência das músicas escutadas no rádio, do Caribe e das Guianas, ritmos como os mambos e boleros. Outro fator importante foi a introdução de instrumentos elétricos, como guitarra, bateria e baixo, ao lado de outros mais tradicionais de percussão, como o curimbó e as maracas.

Foi esta a originalidade da contribuição do Mestre Cupijó para a música paraense, e que ficou registrada, pois seus títulos foram lançados recentemente pela editora franco-alemã Analog África, que lançou uma coletânea do Mestre em 2014. Em 2019, dirigi um documentário intitulado *Mestre Cupijó e seu Ritmo*, que ressalta a riqueza da música e dos ritmos que constituem as raízes das mesclas culturais dos povos amazônicos.

Portanto, a música chegou para mim desta forma, no ambiente familiar. Nossas brincadeiras de crianças eram ouvindo os ensaios da música, a composição do Mestre no quintal da casa dele, ou, ainda, indo acompanhar as festas no terreiro da Mestra Yolanda do Pilão, na periferia de Cametá. Foi durante estas férias que a música paraense se tornou parte

de meu universo afetivo, e que permanece até hoje, mas de forma intuitiva, sem uma devida formulação acadêmica. Mais tarde, senti necessidade de aprofundar o entendimento acadêmico dos processos que regem a criação artística.

O processo criativo dentro da esfera da arte se aplica à comunicação de um autor através da criação de elementos artísticos que ele apresenta em sua obra. O processo criativo é o caminho que se estabelece entre a ideia do autor até a realização da obra, e porque forma o artista comunica a mensagem que ele quer transmitir com o seu trabalho. Esta ideia se transforma em obra e carrega consigo sentimentos, emoção estética, uma crítica social, uma reflexão pessoal, uma provocação.

O conceito de processo criativo, que se firma como guia da criação artística é uma reflexão importante dentro da análise de obras e trajetórias artísticas e cinematográficas. Os processos criativos são tão distintos como quantos números de artistas, pois cada um desenvolve uma metodologia pessoal que pode ser de inúmeras naturezas e se distinguem pela sua duração, pela sua intensidade, pela sua dificuldade de realização física da obra, pelo desafio técnico. Dentro deste universo infinito da criação, o artista tenta aprender a desenvolver seu método pessoal de expressão, que se adeque ao seu fazer artístico. Fayga Ostrower, gravurista e professora brasileira, reflete sobre esta questão:

Sejam quais forem os modos e os meios, ao se criar algo, sempre se o ordena e se o configura. Em qualquer tipo de realização são envolvidos princípios de forma, no sentido amplo em que aqui é compreendida a forma, isto é, como uma estruturação, não restrita à imagem visual. Partindo dessa concepção, achamos importante fundamentar a ideia dos processos criativos utilizando noções teóricas sobre a estrutura da forma. Veremos, também, que no próprio modo de se estabelecerem certas relações mediante as quais vai surgir para nós o sentido da forma, dos limites e do equilíbrio, o fator cultural valorativo atua sobre as configurações individuais e já preestabelece certos significados (Ostrower, 2022: 5).

A produção de arte através do processo criativo permite transitar por meio de teorias que tentam combinar e explicar o fazer artístico para que ele se transforme em um

objeto que se comunica com outros indivíduos. Isso significaria dizer que se trata de criar uma estrutura de pensamento para transformar esta ideia em objeto de significado.

Portanto, a obra de arte pode ser vista como uma manifestação de ações provocadas pelo subconsciente do indivíduo, ou ainda como uma expressão do inconsciente coletivo. Desta forma, ela surge na sociedade como um recorte de conteúdos que estão localizados nas camadas do inconsciente comum a todos os seres humanos. O impacto do que sentimos quando nos conectamos com uma obra de arte é como se houvesse uma ligação com o íntimo entre a obra de arte e o seu observador, como se fosse uma conexão afetiva ou sentimental. Este sentimento pode ser individual, ou coletivo.

As intenções artísticas se estruturam com a ideia de que o artista possui um instinto inato para a criação e que precisa produzir, a partir de sua visão dentro da sociedade na qual está inserido, ou seja, a arte está sempre impregnada de um contexto social que a define. Acompanhando a criação do artista através de sua linguagem simbólica e complexa, a arte caminha para uma versão de uma interpretação mais complexa da sociedade, baseada nas vivências de um grupo social.

Os estudos e as pesquisas sobre a concepção de processo criativo na arte se tornam um campo de pesquisa interessante quando se pensa em analisar uma trajetória de produção artística e cinematográfica. O entendimento do processo teórico chega a proporcionar um entendimento de que a arte pode ser estudada em seus processos em termos acadêmicos, e não apenas no entendimento de um processo intuitivo e desordenado. O processo de criação, por ser muito diverso, pode ser definido como único por indivíduo, mas ainda assim existem pontos em comum, como Fayga Ostrower explica:

Em cada função criativa sedimentam-se certas possibilidades; ao se discriminarem, concretizam-se. As possibilidades, virtualidades talvez, se tornam reais. Com isso excluem outras - muitas outras - que até então, e hipoteticamente, também existiam. Temos de levar em conta que uma realidade configurada exclui outras realidades, pelo menos em tempo e nível idênticos. É nesse sentido, mas só e unicamente nesse, que, no formar, todo construir é um destruir. Tudo o que num dado momento se ordena, afasta por aquele momento o resto do acontecer. É um aspecto inevitável que acompanha o criar e, apesar de seu caráter delimitador, não deveríamos ter dificuldades em apreciar suas qualificações dinâmicas. Já nos prenuncia o problema da liberdade e dos limites (Ostrower, 2018: 26).

Procurei entender por que este conceito me interessou para poder elegê-lo como um tema central de minha tese de doutorado. Como a trajetória artística tem relação direta com a emoção e a criação, o entendimento de suas diferentes etapas e particularidades se estabelece como definidor do trabalho apresentado nesta tese, como parâmetro científico para a compreensão da criação artística.

As práticas metodológicas foram bastante tradicionais no desenvolvimento deste trabalho. O começo foi por uma extensa pesquisa bibliográfica para poder entender como se deu a construção da teoria fílmica, e em seguida sendo mais aprofundando à teoria do cinema feminista, que foi escrito por autoras que eram também diretoras, e que me interessavam mais pela proximidade de pontos de vistas, como Mulvey (1993) e Mihn-Ha (2012). Neste caminho, cheguei a outras autoras que me abriram novos caminhos para pensar o ecofeminismo, como as contribuições de Plumwood (2021) e de Castro (2021). Seguindo neste caminho, e acreditando precisar de embasamento teórico para entender o que é filmar a Amazônia, dediquei-me a ler os autores dos povos originários como Krenak (2019) e Yanomami (2013). Fizem parte desta pesquisa outros autores que contribuíram de forma decisiva para esta tese, como Moraes (1926), Neves (2022) e Mancuso (2019).

A relação entre a realização cinematográfica e a reflexão teórica sempre foi uma escolha presente em meus trabalhos acadêmicos. Acredito que uma fortaleça a outra, e que a atuação entre duas formas de pensamento torna-se uma maneira de construção da pesquisa, só que no momento em que se desenvolve existem desdobramentos que se

apresentam juntos a conceitos que levam a descobrir a complexidade das interligações entre estas duas linguagens.

Ao longo de meu percurso acadêmico, minhas dissertações finais giravam em torno da reflexão entre a prática e a teoria dentro da atividade cinematográfica. A minha primeira graduação, em Comunicação Social, voltada para o jornalismo, na Universidade Federal do Pará, (Belém, Brasil) foi onde fiz as primeiras incursões pela linguagem audiovisual. Durante uma disciplina de linguagem audiovisual, realizei com a parceria de colegas o primeiro vídeo de minha carreira, *Cenesthesia*, 1988, 8 minutos, filmado e finalizado em VHS, formato que naquele momento era o mais acessível. O trabalho de conclusão de curso de Comunicação Social, em Jornalismo, em 1990, consistiu em realizar uma pesquisa de um tema específico para a criação de um roteiro de curta-metragem documental que tratava da vida dos moradores de uma comunidade de camponeses chamada Vila Pernambuco, no município de Inhangapi, Estado do Pará. Durante a elaboração deste trabalho, tive a possibilidade de me familiarizar com a literatura sobre cinema e sobre a escrita de roteiro, que ainda eram bem irrisórias para a época, pois havia poucas publicações sobre o assunto em português. O trabalho foi apresentado e aprovado. Infelizmente, pela minha inexperiência, não consegui elaborar o roteiro. A avaliação foi feita baseado no detalhamento da pesquisa e das propostas de temas a serem desenvolvidos.

Apesar de ter concluído uma graduação, considerei que era importante fazer um curso de cinema para poder tornar desta profissão meu ofício. Nesse período coincidiu de ir morar em Paris acompanhando minha mãe que ia realizar um estágio pós-doutoral. Aproveitei a oportunidade para fazer uma formação específica em cinema, matriculando-me no Curso de Graduação em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais, na Universidade de Paris VIII, na França. Foi ali que aperfeiçoei meu conhecimento frequentando aulas com professores excelentes que muito ajudaram na minha formação, como Claude Bailblé e Prosper Hillairet, entre outros. Foi também um momento em que pude frequentar cinemas, bibliotecas e cinematecas, onde consegui fortalecer minhas leituras, ampliar as fontes

documentais e as referências bibliográficas e, sobretudo, assistir filmes com a preocupação do olhar de quem busca de estudar, repertoriar e descobrir a trajetória do cinema como arte e suas múltiplas expressões.

O trabalho de avaliação final deste curso foi a realização de um filme, *Post Scriptum*, ficção, 15 minutos, 1993, que fiz com o apoio e a estrutura da Universidade de Paris VIII, na França, e com a colaboração de meus colegas estudantes do curso de Cinema e Audiovisual. Foi um importante aprendizado, pois foi filmado em 16mm, formato que exigia apuro técnico o que complicava bastante o processo de finalização, por se tratar de suporte de captação em negativo colorido argêntico. Consegui realizá-lo graças aos equipamentos fornecidos pelo Curso de Estudos Cinematográficos e Audiovisuais, inclusive a moviola para 16mm na qual foi feita a montagem. Infelizmente não chegou a ser exibido em festivais. O processo todo de produção deste curta foi formador para o entendimento de todas as etapas da feitura de um filme. Para a obtenção do diploma, tive que escrever um memorial que detalhava os diferentes processos tecnológicos e narrativos, as dificuldades, os erros e os acertos vivenciados durante a produção. Neste momento, não consegui relatar minhas escolhas enquanto realizadora, pois talvez ainda não tivesse maturidade e experiência para defender esteticamente uma narrativa. Apesar de concluir o curso permanecia a inquietação teórica de entender o sentido ontológico do processo criativo, sua relação com a sensibilidade e a subjetividade do autor e as inúmeras possibilidades de se exprimir enquanto criação artística. Esse desafio que me acompanha esteve na base da construção do meu projeto de pesquisa sobre o processo criativo para efeitos de elaboração de minha tese de doutorado.

Durante o Mestrado, em 1995, realizado da Universidade de Paris VII, França, consegui aprofundar a minha pesquisa sobre a realização e produção cinematográfica. A dissertação de mestrado consistiu em uma avaliação de processos de produção fílmica, feitas a respeito das experiências que vivenciei trabalhando em diferentes filmes, até aquele momento. Por ser início de carreira, talvez não tivesse me dado conta de quão pouco eu tinha para apresentar e discutir. Hoje, com uma trajetória mais consolidada, consigo ter uma

visão mais completa de minhas capacidades do que naquela época. Portanto, a minha tese de mestrado foi um ensaio e um mergulho no conhecimento de práticas em cinema mesmo que até aquele momento as minhas experiências fílmicas se resumissem à participação em alguns curtas-metragens e longa-metragem como equipe de produção.

Fiquei afastada de estudos acadêmicos para me dedicar a produzir filmes regularmente desde 2001. A partir deste momento, fiz algumas pausas para estudar, mas geralmente eram cursos rápidos, específicos e com conteúdo técnico. Dois deles sobre roteiros e processo criativo, realizados na Escola Internacional de Cinema e TV de San Antônio de los Baños, em Cuba. A decisão de integrar um programa de doutorado se deu pela necessidade de ter uma formação mais sólida para me auxiliar no exercício da função de professora do Bacharelado em Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal do Pará, onde faço parte do quadro docente desde 2009. Ali eu pude continuar, com meus alunos, a discussão sobre a importância da construção do olhar no cinema, e os ensinando os primeiros passos da realização cinematográfica. Ingressei na Universidade de Coimbra, no ano letivo de 2017-2018, momento em que já tinha lançado meu primeiro longa-metragem de ficção, *Para ter onde ir*, 2018, sobre uma viagem e a vida de três mulheres bastante diferentes que buscam se encontrar em seus lugares de gênero e de classe.

No entanto, já estava preparando mais dois projetos de filmes documentários que tratam do processo criativo na música e, por isso, de certa forma ajudaram a construir o problema e o objeto de pesquisa desta tese. O primeiro foi o *Mestre Cupijó e seu Ritmo*, documentário já mencionado anteriormente, que mostra as raízes da inspiração para suas composições, vinda de ritmos tradicionais como o samba de cacete e o banguê, ou até referências como o mambo caribenho.

O segundo, o documentário *Terruá Pará*, é parte do projeto de tese, pois é, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre as práticas do processo criativo e a experimentação de uma narrativa cinematográfica. O filme foi desenvolvido em paralelo à elaboração da tese.

Não foi uma tarefa fácil dar conta de duas formas de expressão, a escrita da tese e a produção e realização do filme, integradas como um só corpo. No entanto, foi uma experiência incrível e uma aprendizagem da flexibilidade, ou seja, de exercitar a reflexão crítica sobre práticas em movimento. Neste segundo documentário, mais uma vez a música orienta o desenvolvimento da narrativa cinematográfica que é centrada na tradição amazônica que para os músicos é um sinônimo de leveza e alegria. O filme recria este espírito, desenhando uma estrutura em encenações, cada uma delas desvenda uma parte o universo onde surgiu a música paraense.

Neste projeto, o que me propunha era fazer uma síntese com uma aproximação teórica, com metodologia encaminhada através de um olhar interdisciplinar a partir da construção do objeto. Portanto, para definir os autores que propõe questionamentos dentro da proposta de processo de criação artístico, como uma abordagem de narrativa teórica metodológica, tendo dentro da realização cinematográfica como pesquisa de campo. O tema escolhido, a música paraense contemporânea, pode guiar a dissertação com o pensamento sendo formulado sobre em relação à música e à cultura regional. O documentário se enquadra em uma reflexão teórica onde se procura mostrar como construir imagem e movimento. Desta forma, esta dissertação engloba a visão da realização do filme *Terruá Pará* que pode ser considerada a culminância de um processo de reflexão que perdura desde a minha primeira graduação.

A partir da definição do problema de pesquisa, procurei desenhar o caminho metodológico para poder desenvolver a pesquisa, partindo do entendimento sobre a relação seminal entre teoria e metodologia, e metodologia enquanto lógica de pesquisa.

Trabalhamos com a ideia de eixos temáticos para organizar melhor os materiais levantados na pesquisa bibliográfica, documental e imagética. Também fez parte da metodologia a pesquisa para elaborar o projeto de filme e viabilizar sua realização. Levamos

em conta a classificação do material coletado com o objetivo de facilitar a organização dos capítulos da tese. Concebemos, assim, uma estrutura em quatro eixos: 1 - Teórico; 2 - Histórico; 3 - Temático; 4 - Fílmico. O primeiro corresponde à pesquisa documental e bibliográfica visando entender a construção de perspectivas no cinema e rupturas na produção cinematográfico, percorrendo a literatura produzida sobre cinema/processo criativo, autoras feministas e os filmes por elas realizados. Igualmente uma revisão bibliográfica e documental minuciosa sobre pensamento crítico pós-colonial no campo da arte. O segundo eixo corresponde à pesquisa sobre a cultura amazônica e sua história, em especial sobre a música e o cinema, mas no sentido de contextualizar os impactos socioterritoriais que vive a Amazônia devido os processos de transformação. Foi importante analisar essas mudanças e os impactos de empreendimentos econômicos e governamentais sobre a floresta, a biodiversidade e as comunidades que ali vivem, pois é neste contexto da realidade social e étnica, que se forma a ideia de *terruá*, como chão da música e da arte integrada à natureza nas diferentes formas de vida na Amazônia.

No terceiro eixo, detalhamos o corpus de análise de três filmes por mim realizados (*Invisíveis Prazeres Cotidianos*, *Ribeirinhos do Asfalto* e *Para Ter Onde ir*), explicitando o processo criativo em cada um deles, as narrativas, os desafios de linguagem e de produção.

O quarto eixo corresponde à realização do filme *Terruá Pará*, desde a elaboração do projeto de filme, escrita do roteiro, captação de recursos, formação de equipe, filmagem, montagem e primeira apresentação na 26ª Mostra de Cinema de Tiradentes, em Minas Gerais, em janeiro de 2023, e no Instituto Itaú Cultural, em 28 março de 2023, dentro da programação “Encontros de Cinema”. O momento de experimentar a recepção do filme pelo público é também de reflexão sobre as mensagens por ele expressas. Este eixo deu origem ao Capítulo 5 onde é feita a análise sobre o processo criativo na produção do *Terruá Pará*, as práticas e narrativas no trabalho autoral e, portanto, uma reflexão sobre a sensibilidade e o sentido da arte como dimensão de viver no mundo.

A presente tese se compõe de cinco capítulos articulados aos eixos metodológicos. O primeiro capítulo da tese apresenta um conteúdo mais teórico, para o entendimento e a definição de qual seriam o embasamento metodológico da dissertação. O segundo capítulo é dedicado ao traçado de linhas mais clássicas da teoria do cinema, que reúnem a literatura mais corrente, pois inclui textos que fazem parte da historiografia do cinema mundial. As questões teóricas seguem se aprofundando no segundo capítulo, porém são mais específicas e dedicadas aos temas que serão abordados na tese como um todo e que me ajudaram a aprofundar conhecimentos em temas pautados no mundo contemporâneo como a decolonialidade e o feminismo. Aqui me deparei com uma bibliografia mais recente e atual, que engloba obras sobre as questões de gênero e a questão do lugar de representatividade, linhas de pensamento ligado às produções do Sul e que questionam a herança colonial na produção de conteúdo teórico e cultural. Este capítulo foi muito importante para me ajudar a entender melhor as práticas profissionais do cinema, assim como foram a base para o entendimento e análise de minha própria atuação como realizadora. Dentro destes conceitos, entendi melhor o cinema como lugar de intervenção e atuação social.

Os três últimos capítulos da tese apresentam um tema da pesquisa que é a prática de produção cinematográfica na Amazônia, a partir de minha experiência como realizadora. Senti a necessidade de falar de pertencimento cultural e o terceiro capítulo da tese é dedicado a definir questões ligadas ao entendimento da floresta amazônica como ser cultural. Neste capítulo, detalho a reflexão de diferentes autores sobre o conceito da criação na região e o seu entendimento como espaço original e sensível. São citados escritores que analisaram de diferentes maneiras a Amazônia, e utilizo as reflexões deles para me embasar no que considero que é o universo no qual me insiro culturalmente.

Em seguida, trato de fazer um panorama reflexivo de minhas realizações, explanando sobre cada processo criativo de três filmes de estruturas e conteúdos bem diferentes. O primeiro filme é um documentário, *Invisíveis Prazeres Cotidianos*, 26 minutos, 2004. Apesar de ser um filme que retrata um período preciso dos avanços tecnológicos da

internet, acredito que ainda assim é um filme que pode interessar quem o assiste hoje, pois se trata de um retrato da cidade de Belém, no começo do século XXI. Porém, as questões que me moveram a realizar o filme acabaram sendo ultrapassadas pelo tempo, principalmente na análise da evolução da sociedade de conectividade nas redes, e as ideias da época ficaram ultrapassadas.

Ribeirinhos do Asfalto, 2011, 26 minutos, é uma ficção que aborda de forma realista a vida dos moradores das ilhas de Belém, e a sua relação com a cidade, que fica no continente. Estas diferenças são retratadas na história de uma família, em um único dia de unidade espaço-tempo fílmico. O processo de realização é tratado como forma de aperfeiçoamento de filmagem de ficção que se mescla com uma linguagem documental. Estes pontos foram detalhados junto com o relato da prática de realização.

O último filme abordado no quarto capítulo é o meu primeiro longa-metragem de ficção, *Para Ter Onde Ir*, ficção, 100 minutos, 2016. Com a complexidade e desafio maior, o processo criativo do filme foi detalhado em um artigo publicado em 2017, na Revista de Avanca Cinema, em Portugal. A elaboração deste texto fez com que eu pudesse colocar no papel as ideias que desenvolvi durante a filmagem e que me permitiram pensar na linha de pesquisa para produzir o projeto para efetuar meu doutoramento. A descrição de todo o processo criativo acompanha a reflexão que se desloca entre prática e teoria, o que foi um exercício necessário para chegar a conclusão dos processos do filme.

O quinto e último capítulo é dedicado à experiência fílmica mais recente da produção do documentário *Terruá Pará*, que foi produzido acompanhando o período do doutorado. Portanto, tive a oportunidade de fazer caminhar os dois processos concomitantemente: a reflexão intelectual e a prática criativa. Acredito que a realização foi ainda mais frutífera por estar ajustada para exercício de reflexão teórica adquirida durante o doutoramento. As decisões criativas tomadas eram embasadas em ideias que estavam constituídas de conhecimento obtido durante a pesquisa, talvez por isso o processo de

realização tenha sido muito mais complexo e mais aprofundado. Acredito que, para um filme em forma de ensaio cinematográfico, como se tornou *Terruá Pará*, este foi o melhor método de trabalho para alcançar uma elaboração sólida para o filme. Este processo foi detalhado neste capítulo, e foi associado aos pensamentos dos autores citados nos capítulos anteriores.

O conhecimento acumulado durante este processo de investigação em torno da atividade cinematográfica foi um exercício enriquecedor por se tratar de um projeto que conjuga tanto prática quanto teoria. Acredito que nas próximas etapas de minha vida acadêmica e de realizadora serão acrescidos de um novo nível de conhecimento, onde os dois podem ser conjugados. Estas são as reflexões e os conteúdos propostos nesta tese.

1. CAPÍTULO 1: PERCURSO TEÓRICO SOBRE PROCESSO CRIATIVO NA PERSPECTIVA CRÍTICA

O processo criativo e a poética se firmam como um entendimento do que se pode produzir como reflexão para aprofundar a linguagem de criação artística. A reflexão sobre a narrativa do cinema pela análise do processo criativo é aqui pensada a partir do ponto de vista de quem idealiza e realiza filmes. O filmar e o criar cinematográfico se formam na experiência e no acordo estabelecido entre uma pessoa com a câmera que quer registrar o momento e com uma outra que aceita ser filmada, como reflete Comolli (2008), cineasta e teórico francês ao falar do conhecimento e da perspectiva do olhar:

Há em todo mundo do saber inconsciente sobre o olhar do outro, um saber que se manifesta por uma tomada de posição, uma postura. A cinematografia fornece a prova disso, porque suscita e solicita esta postura e, ao mesmo tempo, porque a registra, nela inscreve sua marca. O sujeito filmado, infalivelmente, identifica o olho negro e redondo da câmara como olhar do outro materializado. Por um saber inconsciente, mas certo, o sujeito sabe que ser filmado significa se expor ao outro (Comolli, 2008: 81).

Qual a diferença de um olhar de dentro, elaborado por realizadores inseridos culturalmente em uma dada região, para um olhar de fora lançado por diretores que a olham de longe, de um outro lugar que é o seu universo de referência? A questão do pertencimento pode ser vista como uma maneira de decodificar com profundidade traços característicos de culturas. Com a apropriação dos meios cinematográficos de produção, os filmes foram sendo realizados também por pessoas que pertencem a diferentes comunidades que antes estavam fora do circuito de criação cinematográfica e de audiovisual. Um dos bons exemplos disso é o projeto *Vídeo nas Aldeias*, idealizado pelo antropólogo e cineasta brasileiro Vicente Carelli. O projeto tinha como intuito realizar oficinas de formação audiovisual para indígenas brasileiros, levando os instrutores e os equipamentos nos lugares onde eles moravam. Com este projeto pedagógico e político no sentido de ser um acontecimento etnicamente afirmativo e contextualizado, a produção do cinema indígena começou a ser feita e se expandiu, passando mesmo a ser vista em festivais e salas de cinema. O projeto foi possibilitado pelo barateamento dos custos de equipamentos, o que facilitou também a

democratização dos conhecimentos tecnológicos. Este fato foi muito importante para o desenvolvimento das ideias centrais desta tese, pois traz uma dimensão importante na construção do olhar. O projeto *Vídeo nas Aldeias* criou a possibilidade de protagonismo de indígenas que começaram a se colocar como autores de histórias que tinham legitimidade cultural para contar, mas que, até então, eram interpretados pelo olhar do outro, o cineasta de fora. Com o passar dos anos, os realizadores indígenas já ocupam o espaço como produtores de conteúdos para as mais diversas janelas audiovisuais¹, e ocupam um lugar perene na cinematografia contemporânea brasileira.

A realização cinematográfica ajuda a consolidar o olhar de uma sociedade sobre si mesma, e através dele se interpretar e redefinir os objetivos e o sentido de seus desenhos culturais. Isso foi observado ao longo dos últimos anos, quando começamos a ver filmes realizados sobre os próprios membros das comunidades, sejam as favelas, os quilombos, as comunidades ribeirinhas ou ainda as aldeias indígenas. Este novo paradigma foi importante para modificar e colocar em questão os parâmetros de produção e de linguagem cinematográficas que eram mais ou menos consensuais. Assim, o audiovisual se inscreve numa dimensão de ruptura, de mudança na linguagem, e se aproxima do pensamento decolonial ao trazer uma narrativa que poderia se tornar uma nova maneira de inscrever a função da arte na sociedade, de produzir modelos narrativos que ajudam a estabelecer uma nova ordem de funcionamento social.

Esta tese aborda uma reflexão acerca dos conceitos e de perspectivas teóricas presentes no debate sobre o processo criativo no cinema e no audiovisual, sobre a natureza da criatividade, no sentido de conhecer como se estrutura esse movimento subjetivo e objetivo ao mesmo tempo, de criação ou de produção de ideias novas.

Entendemos que esse exercício cognitivo exige olhar para as subjetividades, para os processos instituintes do autor, quais os caminhos e percursos que desenvolveu em sua

¹ Projeto Vídeo nas Aldeias: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/>

história pessoal, aqueles que mais os marcaram, pois podem ser geradores contínuos de emoções, os desejos profundos para transmitir essa subjetividade materializada na arte, no cinema, transportar o imaginário para objetos, para movimentos, cores, ritmos, poesia, produtos, ambientes. A teorização sobre a criatividade ressalta o sentido do ato de criar, de inventar, de inovar, de interligar sobre que estruturas individuais e coletivas acontece a criatividade humana. Para além de ser uma dimensão humana comum, o imaginário identifica particularidades do sujeito, com sua subjetividade possui uma maneira própria de enxergar o mundo, de decifrá-lo, de construir relações entre fatos e acontecimentos, de inventar a partir de estímulos internos e externos da sua experiência pessoal, e de produzir rupturas de entendimento e interpretação novas no campo epistemológico. A arte sempre está na fronteira do entendimento do mundo e por isso, consideramos que o cinema incomoda, interpela, desperta, choca os lugares de fala, mas transforma, pois provoca sensações no autor/espectador e o instiga a repensar e a transpor os limites da realidade.

David Lynch, diretor e roteirista estadunidense, considera, no seu livro *Catching the Big Fish* (Lynch, 2006: 155), que cada filme ou cada projeto é um experimento. Pergunta: “Como traduzir uma ideia? Como traduzir e ir de uma ideia até o filme e não até uma cadeira?”² Acredito que essa perspectiva significa a busca de sentido da arte e do trabalho artístico. Essa procura é, no sentido da criação, ilimitada, como processo criativo. A construção de uma narrativa inclui e propulsa o universo diegético do filme para significar a representação de uma sociedade, mas também a construção e a representação do contexto retratado no filme.

Portanto, no cinema, experimenta-se a linguagem narrativa, e analisa-se a maneira de contar uma história, desafiando os princípios criativos estabelecidos e que influenciaram muitas concepções teóricas de arte e do pensamento filosófico, através de criação de lugares contextualizados no tempo e no espaço, e, portanto, em diferentes experiências humanas. Em certo sentido, estamos diante do olhar do filósofo alemão Benjamin (1985: 221), em que

² Tradução da autora.

o narrador figura: “O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe ouvir e dizer. Seu dom é de poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida” (Benjamim, 1988: 221).

A função do relato cinematográfico é integrar-se ao lugar do narrador e pensar na construção artística como um observador de seu tempo, que antecipa o devir, pois se baseia em visões de uma interpretação sensível de sua realidade. Nesta construção, acontece também a proposta de um olhar para a sociedade de si mesma, vista pelo prisma de um narrador-autor que revela seu universo artístico.

Na reflexão do cineasta e teórico soviético Serguei Eisenstein, a obra de arte deve ser entendida de forma dinâmica, em movimento, ou seja, como um processo no qual as imagens são organizadas no sentimento e na mente do espectador. E por isso “constitui a peculiaridade de uma obra de arte realmente vital e a distingue da inanimada, na qual o espectador recebe o resultado consumado de um determinado processo de criação, em vez de ser absorvido no processo à medida que este se verifica” (Eisenstein, 1990: 21).

Portanto, a análise de processos criativos pelo cinema pode ser também reveladora de uma formação do pensamento de uma sociedade contemporânea que se define pelo consumo excessivo de imagens, de forma automática, e sem haver a presença e formação de uma perspectiva crítica que sirva como contraponto. Por isso, faz-se necessário pensar a produção de imagens também pela ideia de definição de imaginário, e através desde, do poder.

1.1. Pioneirismo da noção do processo criativo

A literatura crítica que aborda o tema do processo criativo é bastante ampla e diversa e se apropria de conceitos como o de poética e experimentação. Atualmente, muito utilizada para a análise de trabalhos artísticos, a linha de investigação de poética é constituída por várias tendências ou linhas de interpretação, da noção de processo criativo abarcando o caminho do conhecimento do início ao fim da construção da obra cinematográfica, que pode atuar como linguagem na construção de um filme. Os fundamentos do termo “poética”, dentro do conceito de processo criativo, envolvem, portanto, estudos ampliados sobre as possibilidades interpretativas. Eles têm sido abordados, nesse sentido, inclusive por autores contemporâneos que se dedicaram a estudar a estética cinematográfica, dentro da arte produzida no seu tempo, e os princípios de composição poética.

Pensando do ponto de vista do conceito fundamental do termo poética direcionado para “imitação” ou “mimeses”, esse termo seria a representação mimética que está intimamente ligada à sua prática, o que nos redireciona para a própria criação artística, muito mais que uma “imitação” do mundo real, mas ligado profundamente à representação ou a uma releitura sob o olhar do artista. Portanto, a poética está obrigatoriamente ligada a um aspecto da arte como ato criador.

Quando se fala do “estilo” de um cineasta, o que implicitamente deve conter a sua poética, está sendo feita uma referência ao que contribui para desvendar a sua visão de intérprete, conscientes ou inconscientes, através de suas imagens, suas obsessões, suas subjetividades, suas interpretações, seu ritmo, enfim as suas escolhas que se traduzem na forma como o tema foi tratado, em suas escolhas formais.

Ricciotto Canudo, italiano radicado em Paris, foi um dos primeiros teóricos a valorizar o cinema como arte, e é considerado até hoje como um dos precursores da teoria e

da crítica do cinema, e preconiza o que viria a ser a “linguagem cinematográfica” quando diz, em seu livro póstumo *L’usine aux images*, que o “O cinema, multiplicando o interesse humano pela expressão pela imagem, formará uma língua verdadeiramente universal com características ainda desconhecidas” (Canudo, 1995: 31). Essa é uma tese de Ricciotto Canudo se empenhou em tentar construir o reconhecimento do cinema como arte. Seus escritos sobre cinema foram publicados entre 1908 e 1923, em diferentes revistas francesas e onde ele defendia a arte cinematográfica, ainda em seus primórdios. A criação do termo “Sétima Arte” é também atribuída a ele, e se tornou um conceito ainda utilizado hoje e que contribui, de certa forma, para quem pensa, teoriza e escreve sobre cinema. Em seu *Manifesto das sete artes*, publicado originalmente em 1923, Canudo sentencia, com grande entusiasmo, que o cinema se tornaria a arte completa por associar as artes do tempo e as artes do espaço:

Mas esta arte de síntese total, que é o cinema, este fabuloso recém-nascido da Máquina e do Sentimento, começa a parar seus balbucios, para entrar na infância. Sua adolescência virá, logo, recuperar sua inteligência e multiplicar seus sonhos; nós pedimos para apressar seu florescimento, para se precipitar o advento de sua juventude. Nós precisamos do cinema para criar a arte total, rumo ao qual todas as outras (artes), desde sempre, se direcionam (Canudo, 1995: 8)³.

Neste trecho, Canudo mostra o que vislumbra para o futuro do cinema, que irá talvez se concretizar quando a ideia de autoria no cinema surge no quadro da crítica cinematográfica. O autor faz uma projeção muito otimista para o futuro do cinema, que ele descreve como arte-total. O conceito de sétima arte, ainda reproduzido popularmente, se refere ao conjunto de todas as artes do espaço (arquitetura, pintura e escultura) e do tempo ou do ritmo (música, poesia e dança), que segundo o autor, se reúnem e se fundem finalmente quando o cinema foi criado. Não se trata de uma classificação por ordem numérica, mas sim de conjunto. Portanto, o cinema seria a arte que permite a sublimação de todas as artes, e que em conjunto se expressam de forma plena, criando uma dimensão que

³ Tradução da autora.

ultrapassa a expressão artística e se configura numa interpretação de existência, real e imaginária.

Esta seria a essência da construção fílmica, a criação e recriação da narrativa ao longo do processo que transforma uma ideia em filme. Portanto, o foco do trabalho criativo de um autor de cinema seria o caminho percorrido por suas tomadas de decisão até a concretização do filme, com as interações artísticas que existem entre os diferentes departamentos criativos.

Muitos cineastas têm consciência da sua arte e de seu ofício, e muitos deles deram a esta reflexão a forma de uma verdadeira teoria explicando a dinâmica do processo criativo. Neste contexto, a teoria dos autores, surgida a partir de artigos publicados na revista francesa *Cahiers du Cinéma*, criada em 1951 por André Bazin, e ainda publicada atualmente, acompanha a reflexão e os procedimentos das várias etapas para constituir um filme. Estas descrições são frequentemente rigorosas, quase sempre bastante imaginativas, mas principalmente tem um sentido particular de desvendar o procedimento de cada um deles, e oferecendo uma apresentação detalhada sobre as principais questões relacionadas com o cinema. Estes fatos envolvem questionamentos sobre: sociedade, ideologia e política; sobre arte e estética; sobre o realismo e a representação; sobre a linguagem; sobre questões antropológicas e históricas; sobre poética, e o seu lugar no panorama cinematográfico mundial.

No livro *Esculpir o tempo*, o cineasta russo Andrei Tarkovski, considera o tempo como a matéria da qual o cinema é feito. Durante a feitura de um filme, o autor vai ter que desvendar o caminho criativo de como chegar a materializar a sua ideia, imprimindo nas imagens a sua concepção poética do tempo. O teórico russo reflete sobre a arte enquanto metalinguagem, interação humana profunda espiritualmente e expressão do amor:

A arte é uma metalinguagem com a ajuda da qual os homens tentam comunicar-se entre si, partilhar informações sobre si próprios e assimilar a experiência dos outros. Mais uma vez, isso nada tem a ver com vantagens práticas, mas com a concretização da ideia do amor, cujo significado encontra-se no sacrifício: a perfeita antítese do pragmatismo. Simplesmente não posso acreditar que um artista seja capaz de trabalhar apenas para dar expressão a suas próprias ideias ou sentimentos, os quais não têm sentido a menos que encontrem uma resposta. Em nome da criação de um elo espiritual com outros, a auto-expressão só pode ser um processo torturante, que não resulta em nenhuma vantagem prática: trata-se, em última instância, de um ato de sacrifício. Mas valerá a pena o esforço, apenas para se ouvir o próprio eco? (Tarkovski, 1998: 43).

O embate de um realizador está em materializar o tempo e o espaço na narrativa de um filme, em que se cruzam o tempo da obra e o tempo do autor. Neste sentido, os escritos do cineasta Andrei Tarkovski permitem levar a reflexão além da obra, para pensá-la como objeto de revisão da vida e do tempo que passa.

1.2. Novos Conceitos e Questões

Embora haja outros autores importantes, vou concentrar aqui a descrever esses que parecem ser os mais pertinentes no que tange ao pensamento do processo criativo no alinhamento da concepção de linguagem cinematográfica e de movimento que fui formulando ao longo de minha pesquisa. Acredito que a contribuição da teoria de análise e a estética do cinema, proposta pelo escritor francês Jacques Aumont, abriu uma linha de trabalhos que no futuro se multiplicariam em várias vertentes teóricas, mas voltadas a uma reflexão sobre poética na obra cinematográfica (Aumont, 1995).

Aumont se dedica a pensar uma abordagem da estética do filme buscando o poder da imagem. Este autor ainda reflete sobre o futuro do cinema como arte, diante das inúmeras possibilidades que foram estabelecidas a partir dos novos meios. As imagens podem ser vistas como ferramentas de pensamento, bem como expressões de uma possibilidade humana de criar imagens que possuem poder próprio de refletir, ainda que a ficção se apresente como matéria e imagem, em que se imprimem poderes desta

representação. Por isso, ele ainda propõe levar mais adiante a reflexão e tentar identificar sentidos neste poder da imagem. É nessa perspectiva que Aumont questiona “em que os filmes pensam”, em seu livro de 1995:

Todo o trabalho do cinema clássico e de seus subprodutos, hoje predominantes, visou, portanto, *espacializar* os elementos sonoros, oferecendo-lhes correspondentes na imagem - e, portanto, a garantir entre imagem e som um vínculo biunívoco, "redundante", poder-se-ia dizer. Essa espacialização do som, que caminha junto com sua *diegetização*, não deixa de ser um paradoxo, se pensarmos que o som fílmico, que sai de um alto-falante geralmente escondido, às vezes múltiplo, está de fato bem pouco ancorado no espaço real de uma sala de projeção (ele como que “flutua”, sem fonte bem definida).

Há alguns anos, assiste-se a um retorno do interesse por formas de cinema nas quais o som já não seria, ou nem sempre seria, submetido à imagem, mas sim tratado como um elemento expressivo autônomo do filme, podendo entrar em diversos tipos de combinações com a imagem (Aumont, 1995: 49).

O lugar da personagem no cinema é o seu lugar de poder na sociedade. O cinema reproduz este modelo narrativo, que perpetua um modelo de sociedade e de dominação. A estética e o conteúdo são a mesma construção. Mais adiante, ele continua explicando o papel e a importância da evolução da linguagem cinematográfica:

Essa determinação, que pode parecer mais essencial a nosso propósito, é de fato inseparável da precedente. Simplificando bastante, e correndo o risco de caricaturar um pouco as posições de uns e de outros, é possível dizer que sempre existiram duas atitudes principais a propósito da representação fílmica, encarnadas por dois tipos de cineastas: André Bazin caracterizou os últimos, num texto célebre ("A evolução da linguagem cinematográfica"), como "os que acreditam na imagem" e "os que ao-editam na realidade" - em outras palavras, os que fazem da representação um fim (artístico, expressivo) em si e os que a subordinam à restituição o mais fiel possível de uma suposta verdade, ou de uma essência, do real (Aumont, 1995: 46).

André Bazin, cineclubista e teórico francês, tinha uma postura cética em relação a esta linha da crítica, pois ele considerava que podia haver efeitos perversos no elogio sistemático e sobre a forma de filmes que eram, na opinião dele, menores. Ou seja, em sua opinião, os autores eleitos eram sempre frutos de uma escolha pessoal de alguns críticos e cinéfilos, que escreviam na revista (Bazin, 1985).

Portanto, a evolução da linguagem cinematográfica se configura como um avanço do conhecimento da narrativa em imagens em movimento, e que se desenvolve ao longo dos anos, passando por um momento em que as narrativas eram longas, explicativas e didáticas para chegar no século XXI com uma dinâmica de uma linguagem rapidamente eficaz, já que a população se encontra educada para o mundo audiovisual que a prepara para o futuro.

1.3. A teoria dos autores e o processo criativo

O conceito de teoria dos autores, criado a partir de um debate dentro da equipe de críticos dos *Cahiers du Cinéma*, define quem deve ser um cineasta a ser respeitado e admirado, pela solidez de sua obra, ou ao contrário, ser desprezado pela sua falta de qualidade criativa.

Os críticos do *Cahiers du Cinéma*, que produziram o pensamento em torno da ideia do autor de cinema, entendiam que, assim como um escritor é o autor do livro, o cineasta seria o autor do filme, conceito que ficou conhecido como a “Política dos Autores”. Como afirma Sérgio Dias Branco: “O jovem grupo dos Cahiers du Cinéma sabia que afirmar o nome de um autor era enunciar uma exceção” (Branco, 2016: 98). Mas quando eles faziam a seleção entre os diretores de cinema da época, a partir do final da década de 1950, quase todos eram vindos de um mesmo recorte social, de uma mesma sociedade e de um mesmo gênero, e de uma mesma raça: eram homens, brancos, europeus ou anglo-saxões. Já era uma seleção dentro de uma seleção de quem podia e fazia cinema naquele momento. Os eleitos pelos defensores da política dos autores eram cultuados por estes jovens críticos, mas eles formavam uma seleção dentro de um grupo maior. Era uma elite intelectual branca que escrevia sobre cinema, composta por homens, cultuando, portanto, uma elite com esse perfil seletivo, reproduzindo assim uma estrutura de certa forma hegemônica no campo da produção cinematográfica autoral.

Trazendo esta reflexão para a atualidade, o que parecia inovador naquele momento histórico, hoje seria considerado ultrapassado, reacionário, limitado e mesmo reprodução social no sentido aplicado por Bourdieu (2011) sobre o *modus operandi*. Hoje não seria possível se conceber uma política dos autores sem realizadoras mulheres, LGBTQIA+, negros, indígenas, periféricos, fora do eixo de domínio cultural, “do Sul” como geralmente se referem aos países que foram colonizados pelos países “do Norte”, e de todas as possíveis minorias consideradas por nossas sociedades. Inclusive porque naquele momento, para este grupo de críticos, nenhuma realizadora é designada como “autora”. Não que elas não existissem, havia muitas. Sempre houve. Na série documental estadunidense *Women make film: A New Road Movie Through Cinema*, produzida pela atriz britânica Tilda Swinton e pela documentarista escocesa Clara Glynn, é bem elucidativo o caminho que elas tomam para traçar a trajetória de inúmeras mulheres realizadoras pelo mundo, desde Alice Guy (1873 – 1968, França) até as mais contemporâneas como Chantal Akerman (1950 – 2015, Bélgica) ou ainda Samira Makhmalbaf (1980, Irã). A referida série mostra como sempre houve uma quantidade considerável de mulheres filmando e pensando cinema desde os primórdios desta indústria criativa.

Quando consideramos o que foi publicado nos *Cahiers du Cinéma*, e outras revistas de crítica cinematográfica durante o século XX, ressalta o fato de não ter sido dada a devida importância às autoras embora elas já estivessem presentes no campo da produção cinematográfica. Por que esquecemos esta imprescindível contribuição para o cinema? Desde sempre a participação das mulheres foi invisibilizada, mas sempre tivemos realizadoras com uma produção de alta qualidade tal qual conhecemos hoje, graças aos estudos realizados na perspectiva de gênero que tem enriquecido a historiografia. Listo aqui, de forma aleatória, sem classificação quanto à relevância, ordem cronológica ou alfabética, realizadoras com um projeto de cinema autoral como Larissa Sheptiko (1938 – 1979, Ucrânia), Kira Muratova (1934 – 2018, Ucrânia), Samira Makhmalbaf (1980, Irã), Barbara Loden (1932 – 1980, EUA), Céline Sciamma (1978, França), Viviane Ferreira (1985, Brasil), Margarethe von Trotta (1942, Alemanha), Kelly Reichardt (1964, EUA), Tata Amaral (1960,

Brasil), Lina Wertmüller (1928 – 2021, Itália), Safi Faye (1943, Senegal), Germaine Dulac (1882 – 1942, França), Maria Schrader (1965, Alemanha), Maya Deren (1917- 1961, Ucrânia, radicada nos Estados Unidos), Lucile Hadžihalilović (1961, francesa, de origem Bósnia), Sally Potter (1949, Inglaterra), Ava DuVerney (1972, Estados Unidos), Kinuyo Tanaka (1909 – 1977, Japão), Petra Costa (1983, Brasil), Liu Jiayin (1981, China), Kathryn Bigelow (1951, Estados Unidos), Lotte Reiniger (1899 – 1981, Alemanha), Sarah Polley (1979, Canada), Lucrécia Martel (1966, Argentina), Ana Carolina (1949, Brasil), entre muitas outras.

Existem inúmeras obras de realizadoras potentes, porém pouco conhecidas. Maya Daren, uma das inventoras do cinema experimental, bebeu na fonte do surrealismo para criar as suas obras e se libertar dos padrões de narrativa hegemônica. Descobrimo os recursos técnicos do cinema, ela consegue explorar, de forma original, vários dispositivos que depois se tornariam costumeiros, como a repetição de cenas, a inclinação da câmera, a narrativa descontínua e a utilização de recursos técnicos de laboratório. Esta forma de produção livre inspirou muitos autores depois dela, entre eles cineastas estadunidenses como David Lynch e Barbara Hammer.

Figura 4: Frame do filme *Meshes of the Afternoon*, dirigido por Maya Daren.



Fonte: Captura de tela de frame do filme.

Figura 5: Influenciada pelos surrealistas, Maya Daren criava enquadramentos surpreendentes, talvez para comunicar uma sensação de desequilíbrio. Frame do filme *Meshes of the Afternoon* de Maya Daren.



Fonte: Captura de tela de frame do filme.

Figura 6: Além de escrever e dirigir seus filmes, Maya Daren atuava neles, como nesta cena do filme *Meshes of the Afternoon*.



Fonte: Captura de tela de frame do filme.

A realizadora e fotógrafa franco-belga Agnès Varda foi contemporânea da *Nouvelle Vague*, e teve uma trajetória em paralelo, porém, ela pertencia a uma outra linha de pensamento. Seus filmes se aproximam mais do movimento cinematográfico *Rive Gauche*, que tinha como membros cineastas franceses como Alain Resnais, Chris Marker, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, entre outros. O grupo tinha uma linha de trabalho e formação em cinema documental, mas também era ligado a grupos de esquerda e se interessava na linguagem experimental do cinema. Varda se identificava mais com este pensamento, que associava uma linha documental, uma abordagem social e com uma experimentação formal.

Os filmes de Agnès Varda são frequentemente considerados feministas devido à sua composição de protagonistas mulheres e à sua criação de uma voz cinematográfica feminina. A cineasta não se autoidentificava como uma ativista do feminismo, mas as suas escolhas subjetivas a conduziam a um olhar que buscava inspiração em sua vida e em suas experiências profissionais. Mesmo que ela não estivesse ligada a nenhum movimento político ou ideológico, Varda fez de sua voz um lugar para trazer temáticas com seu um olhar singular e representativo de sua ousadia artística.

Agnès Varda construiu uma trajetória longa, com a produção de filmes pertinentes e autorais, desde *La Pointe Courte* (1955), seu primeiro longa-metragem. Curiosamente, até o final da vida, alternando ficções e documentários, ela construiu uma obra coerente com uma lucidez e um entendimento profundo da linguagem cinematográfica que pode ser verificada em filmes como *Cléo de 5 à 7* (1962), *Sans toit ni loi* (1985) ou os documentários *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), *Les Plages d'Agnès* (2008), *Visages, villages* (2017, codirigido com o artista JR) e em seu último filme *Varda par Agnès* (2019).

Figura 7: Frame de *Visages, villages*
Documentário codirigido por Agnès Varda e JR.



Fonte: Captura de tela de frame do filme.

Figura 8: Frame de *Cleo de 5 à 7*,
dirigido por Agnès Varda, com Corinne Marchand no papel de Cleo.



Fonte: <https://talivera.fr/actualites/zoom-artiste-agnes-var-da-la-cineaste-de-loptimisme/>

Figura 9: Agnès Varda começou como fotógrafa de cinema, e aos poucos conquistou seu lugar como realizadora.



Fonte: <https://cinemaemcena.com.br/coluna/ler/507/o-cinema-de-agnes-varda>

Alice Guy foi primeira cineasta a filmar uma ficção no cinema, o filme *La Fée aux choux* (A Fada dos repolhos, ficção, 1minuto 32 segundos, 1886). Ela teve que brigar até o fim de sua vida para ser incluída nos livros de história do cinema, como se a sua importante contribuição para a arte cinematográfica fosse uma participação secundária. E isso fica muito claro na sua autobiografia “*Mémoires*” (Guy, 2018), publicada inicialmente somente em 1976, mesmo que tenha sido terminado em 1953⁴. Sua história também foi contada tardiamente no documentário estadunidense *Be Natural: The Untold Story of Alice Guy-Blaché*, lançado em 2018, escrito e dirigido por Pamela B. Green. O que leva uma mulher potente e criativa a ser retirada da história oficial do cinema? Qual é o interesse por trás desta injustiça de caráter seletivo?

⁴ No momento que finalizo esta tese, uma nova edição das memórias de Alice Guy foi lançada pela editora Gallimard, em Paris, França, intitulada *La Fée cinéma. Autobiographie d'une pionnière* ainda sem previsão de lançamento em português. A edição é prefaciada pela cineasta Céline Sciamma e por Nathalie Masduraud e Valérie Urrea, diretoras do documentário *Alice Guy, l'inconnue du 7^e art*, encomendado pelo canal de televisão Franco-alemão Arte, também ainda sem versão em português.

Figura 10: Frame do filme *Avenue de l'Opéra*, dirigido por Alice Guy. Filmado de três para frente, uma entre as muitas experimentações feitas por Alice Guy.



Fonte: Captura de tela de frame do filme.

Figura 11: *La fée aux Choux* (A fada dos repolhos). Primeira ficção filmada por Alice Guy, e talvez a primeira ficção do cinema.



Fonte: Captura de tela de frame do filme.

Figura 12: Alice Guy filme *A vida de Cristo* no Parque de Buttes Chaumont, em Paris. Alice Guy está atrás da câmera, em cima de um praticável.



Fonte: <https://www.jimcarrollsblog.com/blog/2021/3/11/i-am-a-woman-of-activity-alice-guy-blach-the-persistent-pioneer>

Levando este pensamento adiante, podemos afirmar que existiu, e ainda existe uma vontade de desqualificar o trabalho realizado por mulheres no cinema. Ou seja, o que antes poderia ser considerado como ousadia da juventude dentro dos textos ferinos dos críticos do *Cahiers du Cinéma*, hoje pode ser entendido como uma maneira de reafirmar o poder do patriarcado, haja vista que o lugar da mulher nos filmes cultuados pela *Política dos Autores*, na segunda metade do século XX, era sempre o de musa, de atriz, um ser de inteligência e beleza, mas que não teria lugar dentro da elaboração da estética e narrativa dos filmes. E não reconhecida como uma pensadora ou teórica do cinema. Quando participavam das equipes de filmagens, assumiam funções com pouca participação criativa como a continuísta, ou *script girl*, termo em inglês que não tem tradução para o masculino, ou ainda assistente, maquiadora ou figurinista, no set de filmagem. Talvez uma das poucas exceções seja o caso de ser reconhecida como profissional da montagem e da direção de arte, ambos os lugares de trabalho minucioso, delicado, sensível que exige qualidades culturalmente identificadas no trabalho feminino. Sem querer desmerecer nenhuma das funções que compõem uma

equipe de cinema, até os dias de hoje, as mulheres ainda brigam para se impor na função com responsabilidade criativa em filmes, mundo afora.

Podemos ver isso nos números da Agência Nacional do Cinema - Ancine, sobre a produção audiovisual no Brasil, publicado no “Relatório de atividades do setor acerca da Diversidade: Gênero e raça no Audiovisual brasileiro 2016/2017” (ANCINE, 2017), visto que já na segunda década do século XXI apresenta dados que aos longos das duas décadas, nunca houve mais de 25% de mulheres que desempenharam com exclusividade a função de diretoras. Outro dado que chama atenção é a ausência de participação de mulheres negras, ou seja, nenhuma mulher negra dirigiu um filme no Brasil neste biênio. Ora, a população brasileira é composta por 51,5% de mulheres e por 54% da população se considera parda ou preta (Ancine, 2017). Como podemos pensar em diversidade de olhar em um cinema se o mesmo segmento social é quem pensa e produz filmes? Os dados mostram que o cinema tem que se alinhar à diversidade do país e incluir novos olhares vindos em termos de classe social, de raça, de orientação sexual e de gênero. Neste mesmo documento, foi constatado que os orçamentos destinados a projetos de diretoras são geralmente menores, e também mais direcionado para o cinema documentário, como se a responsabilidade de um projeto comercial não pudesse ser liderada por mulheres. Existem algumas poucas exceções a esta regra no Brasil, como os filmes das cineastas Anna Muylaert, Júlia Rezende e Laís Bodansky.

Nas mobilizações recentes de mulheres, há um movimento que reivindica maior responsabilidade nos sets, ocupando posições como fotografia, roteiro, som ou direção. Os movimentos como o #Metoo também fazem parte deste momento de revisão de posicionamentos políticos do passado e de reinterpretação da história. Sob essa perspectiva de maior inclusão social na produção cinematográfica a *Política dos Autores* pode ser revista como uma possibilidade de trazer outros atores sociais da cadeia produtiva para se tornarem “autores”, mas com a mudança de paradigma e aceitando uma camada mais plural da população, em busca de representatividade, mas também por uma descoberta de novos paradigmas narrativos e criativos.

A *Nouvelle Vague*, que veio no prosseguimento das publicações dos *Cahiers du Cinéma*, ainda é um movimento artístico muito estudado, e levado em consideração. Importante também se colocar que naquele momento, ser homem, jovem, europeu, morador de Paris, e crítico de cinema, colocava estas pessoas em um lugar social privilegiado, e que continua ainda visto com o glamour de um espaço de brilhantismo e de poder, sem querer desmerecer nenhum dos filmes e dos autores saídos das páginas dos *Cahiers* para encher as telas de imagens que se tornaram icônicas, como os filmes dos cineastas François Truffaut ou Jean-Luc Godard, para citar os mais conhecidos, entre todos os talentos que ali surgiram. Ainda assim, é importante pensar e pontuar que eles talvez tenham também se beneficiado desse modelo social classificatório enquanto estruturas estruturantes das sociedades de classe conforme expõe Bourdieu (2011).

Vendo o lugar de fala de uma sociedade como a brasileira, em 2023, este movimento seria considerado parte do patriarcado e focado em um tipo de cinema que retrata o mesmo recorte social, dentro de uma classe média, média-alta, ou alta, e muitas vezes intelectual. Quem pode pensar cinema? Quem pode fazer cinema? Quem está apto a ser um autor ou não? Estas são questões que continuam atuais, mas que hoje estão sendo redimensionadas e debatidas e, no caso brasileiro, emerge um processo de rupturas ainda pouco analisado.

Os jovens dos *Cahiers* defendiam que as entrevistas com os autores eram importantes, pois o trabalho do realizador continuava na entrevista. Como comenta Sérgio Dias Branco, “a política dos autores conduziu as atenções para os realizadores. Afirmar que não existiam mais filmes, mas apenas maus realizadores, como François Truffaut, fizeram lembrar que havia um olhar que gerava e geria, nos seus segredos, os elementos significantes e expressivos de um filme” (Branco, 2016: 99-100). Ou seja, o autor deveria saber falar e teorizar sobre o seu trabalho. Isso envolve o projeto de livro, que hoje é considerado um clássico do aprendizado do cinema, que é a compilação de entrevistas que

Truffaut fez com Alfred Hitchcock, publicados em muitos países, “Hitchcock-Truffaut. Entrevistas” (Truffaut, 1993). Trata-se de um livro importante dentro do sistema de ensino ocidental de cinema. Hitchcock, antes tido como um diretor de estúdio, em Hollywood, conseguiu ter o devido reconhecimento público graças aos jovens do *Cahiers du Cinéma*, que jovens críticos o colocaram entre os maiores cineastas de todos os tempos, entre os quais Jean Renoir, Federico Fellini, Ingmar Bergman e Luís Buñuel. Todos eles passando a serem vistos como pioneiros de uma forma de arte, e alterando a história da arte e a perspectiva sobre o processo criativo.

Qual é o poder verdadeiro da crítica cinematográfica? Como no livro “La vague du Cinema Novo en France fut-elle une invention de la critique?”, o autor pernambucano Alexandre Figueirôa Ferreira (Figueirôa Ferreira, 2000) propõe uma reflexão sobre a importância da crítica cinematográfica europeia para a valorização e conceituação do movimento que ficou conhecido como *Cinema Novo*, que tem como representante mais celebrado o cineasta baiano Glauber Rocha, principalmente as revistas *Positif* e *Cahiers du Cinéma*. Isso reflete um pouco a influência da *Política dos Autores* na solidificação de nomes de realizadores no Brasil e em outros países, que produziam um retrato do que era procurado pelos críticos europeus.

Ao destacar o valor autoral dos filmes do Cinema Novo, estas revistas permitiram o seu reconhecimento como contribuição para a linguagem e concepção conceitual para o cinema. Na obra, entende-se que as ideias que circulavam na época criaram condições para que o *Cinema Novo* fosse visto com o seu verdadeiro valor, mesmo que baseado também em afinidades ideológicas entre os agentes envolvidos no processo. Como modelo de cinema social e político, o *Cinema Novo* se impôs como representante de processos de ruptura epistemológica na produção cinematográfica que vinha de outros continentes, como a América Latina, com uma associação muito clara a outras cinematografias que podem ser associadas aos filmes do *Neorealismo Italiano*, com suas características de análise e crítica social, mas também à *Nouvelle Vague*, pelo formato e inovação nos métodos de produção.

Assim como o filme dirigido por Eryk Rocha, *Cinema Novo* (2016) retrata também um momento da história do cinema brasileiro em que se via claramente que os realizadores do movimento do *Cinema Novo* reproduziam o mesmo sistema que era reproduzido nos moldes da sociedade que eles denunciavam, pois as poucas mulheres que aparecem no documentário não falam ou são entrevistadas. Elas acompanham os seus parceiros que se encontram para conversas nas quais elas não são levadas a participar. A única mulher que fala neste filme é uma realizadora venezuelana⁵.

O filme *Cinema Novo* é um projeto iniciado principalmente pela disponibilidade de um precioso material de arquivo produzido na época. Da maneira como este material foi filmado, já se pode entender como era pensada a sociedade naquele momento, pois as imagens filmadas, com o passar do tempo, tornam-se potentes registros sociológicos e históricos. Porém, ainda assim, a percepção dos avanços da sociedade e este questionamento não transparecem na composição narrativa da equipe do projeto contemporâneo. Ainda assim, acredito que o cinema é um grande aliado da possibilidade de observação de uma época passada e se torna um suporte importante para a análise da sociedade e de suas transformações visto do tempo presente para visualizar o passado. Ou até um fazedor de justiça, como foi o caso da reinserção da obra de Alice Guy na historiografia cinematográfica oficial.

⁵ Não consegui encontrar o nome da realizadora venezuelana entrevistada no filme.

1.4. O processo criativo pela perspectiva do pensamento crítico feminista

A literatura da teoria feminista do cinema é bastante recente. Iniciada nos países de língua inglesa, é constituída de diferentes tendências e de linhas de interpretação. Ela surgiu nos anos 1970, por conta da formação, em universidades anglo-saxônicas, de grupos de estudos sociais dedicados às minorias, como também às culturas negras e aos estudos de mulheres. Até este momento, a questão de gênero não tinha sido tratada pelos teóricos cinematográficos tradicionais, que, voluntariamente ou não, inviabilizaram em suas análises as questões de gênero, assim como a menção às importantes obras de pioneiras do cinema como as cineastas pioneiras Alice Guy, Lois Weber e Dorothy Arzner. O movimento feminista na Inglaterra e nos Estados Unidos, e também em outros países do mundo, tomam outras dimensões de caráter público, justamente nessa década de 1970.

Um dos textos inaugurais da teoria do cinema feminista é “Prazer visual e cinema narrativo”. Foi escrito por Laura Mulvey, cineasta e escritora inglesa, e publicado inicialmente na revista *Screen*, em 1975, na Inglaterra. Neste artigo, a autora analisa a representação dos personagens femininos e na sua construção como significante. Mulvey utiliza a nomenclatura emprestada à psicanálise para analisar o que ela acredita ser a submissão do corpo feminino ao olhar masculino (*male gaze*), a serviço da *scopofilia* que, segundo a autora seria, como Freud define, o desejo do observador em olhar outra pessoa.

O cinema se configura como um ato de *scopofilia*, mas para Mulvey este prazer tem diferentes interpretações. No caso do cinema, Mulvey analisa que o espectador de um filme, em se atendo aos clássicos dos filmes clássicos produzidos em Hollywood, propõe uma masculinização do espectador através do olhar do autor, roteirista ou diretor, que geralmente é um homem. Nesta teoria que ela formulou, a mulher projetada pelo cinema existe em função do olhar do homem, na filmagem e na sala de projeção. A mulher cumpria o papel de “musa inspiradora” e atuava nas diferentes produções, mas sem ser responsável pelo roteiro ou direção, ou seja, o processo de criação do qual ela é somente o objeto.

Ribeiro (2020), filósofa brasileira, em seu livro “Lugar de Fala”, cita Simone de Beauvoir para exemplificar as relações que ainda se mantêm nas relações sociais entre homem e mulher, e explica que:

a relação que homens mantêm com as mulheres seria esta: da submissão e dominação, pois estariam enredadas na *ma-fé* dos homens que as veem e as querem como objeto. A intelectual francesa mostra, em seu percurso filosófico sobre a categoria de gênero, que a mulher não é definida em si mesma, mas em relação ao homem e através do olhar do homem. Olhar este que a confina a um papel de submissão que comporta significações hierarquizadas (Ribeiro, 2020: 35).

Ora, a visão de Ribeiro, tendo como universo a sociedade capitalista contemporânea, vai ao encontro das ideias apresentadas nos artigos de Laura Mulvey, que se detêm precisamente sobre o cinema e a utilização da linguagem cinematográfica. Justamente por elaborar a crítica epistemológica mais ampla, e interdisciplinar, para entender a constituição da sociedade moderna.

Laura Mulvey se baseia nas teorias de Karl Marx, Sigmund Freud e Louis Althusser para fazer uma análise do cinema e para criar a teoria feminista do cinema. Como não existiam, até então, teorias fílmicas feministas consolidadas, ela utiliza a nomenclatura e os conceitos de estudos tradicionalmente recorrentes no pensamento ocidental, e legitima sua fala e se referencia em ciências, que não são da ordem do cinema. Para refletir e explicar o cinema, ela se apropria de conceitos de autores tradicionais de outras disciplinas. Por esta razão, Laura Mulvey, hoje professora de cinema, já prenunciava um novo rumo não só do pensamento, mas também, no futuro, nas produções que viriam a ser realizadas por mulheres após a publicação deste texto.

O texto “Visual Pleasure and Narrative Cinema” situa-se no contexto do significado político do Cinema disciplina. Acerca da teoria cinematográfica é um lugar de perpetuação do olhar masculino, como forma de manutenção do modelo de sociedade criado pelo patriarcado e que objetifica o corpo das mulheres. Desta forma, o corpo da mulher se

transforma em um corpo de uma mulher-espetáculo, vista pelo prisma da *scopofilia*. A presença da imagem do corpo da mulher na tela de cinema de filmes de linguagem hegemônica sempre reproduz o olhar masculino e, portanto, o público se apropria do “lugar de fala do realizador” para colocar a mulher no “lugar de objeto do desejo”.

Em 1981, Laura Mulvey publica “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)” e retoma as questões desenvolvida em seu famoso artigo para ir além em suas colocações. Ela considera que deve fazer evoluir seu pensamento em duas direções. A primeira se interessa pela questão da espectadora e de como ela se deixa levar pela história do filme, ou se as raízes de seu interesse são mais profundas e mais complexas. O segundo ponto que intriga Mulvey (2017) é no tocante à narrativa melodramática, como ela se desenvolve quando o protagonismo é de um personagem feminino, em relação às identificações criadas e ao texto fílmico (Mulvey, 2017).

Mulvey detalha as suas inquietações: “Atualmente, eu gostaria, ao contrário, insistir sobre a maneira como o cinema popular herdou de tradições narrativas que são comuns em outras formas culturais, populares ou de massa, e às quais são ligadas formas de fascinação que não passam obrigatoriamente pelo olhar⁶” (Mulvey, 2017: 57). Sobre o filme objeto do artigo, *Duelo ao Sol*, Mulvey (2017) afirma: “De agora em diante, a centralidade da presença feminina permite ao relato de tratar realmente da sexualidade: e neste sentido, ele se torna um melodrama (Mulvey, 2017: 63)”⁷. Ou seja, a presença da mulher em um filme de faroeste sexualiza a narrativa, e transforma o papel da mulher em busca de um casamento para legitimar a sua presença na obra. Justamente é neste ponto de vista que se instala a visão crítica de Mulvey (2017).

Portanto, na criação artística produzida por mulheres, é importante ocupar o lugar da realização cinematográfica, mas também combater politicamente o discurso dominante

⁶ Tradução da autora.

⁷ Idem

no campo das artes, questionando as narrativas fílmicas criadas pelo olhar masculino. Desta forma, o cinema ajuda a consolidar o olhar de uma sociedade patriarcal e imperialista. Lutar por uma nova narrativa é também dizer que seria uma nova maneira de se inscrever na sociedade, em outras palavras, é fazer uma nova escrita da história social.

Em geral, os trabalhos que analisam o cinema geralmente se apoiam em autores que passam pela filosofia, pela antropologia, pela sociologia ou ainda pela psicanálise. Os autores comumente citados para o embasamento de teses de análises cinematográficas são Freud, Marx, Deleuze, Foucault. Será que não se é capaz de fazer uma reflexão do cinema sobre a própria disciplina com os teóricos que escrevem e analisam o cinema com as ferramentas e a linguagem do cinema, em passando pela teoria da arte e do cinema? Por que o cinema não pode ter uma dinâmica que se autoexplique, mas que vai procurar sempre seus eixos teóricos em outras disciplinas? Não que seja errado estabelecer estas ligações, mas seria importante também pensar por que estas questões se apresentam como se o embasamento teórico que já existe nos estudos fílmicos não fossem o suficiente. Seriam os teóricos de cinema autores que precisam de apoio em outras expressões mais tradicionais e convencionais, para sustentar o cinema? Seria uma maneira de buscar legitimidade? Estas e outras são questões me parecem fundamentais para se pensar ontologicamente o cinema.

1.5. A articulação entre a teoria feminista e a teoria dos autores

“A política dos autores desenvolveu-se de forma bastante fortuita; nunca foi elaborada de modo pragmático, num manifesto ou numa declaração coletiva”, mas foi um corpo teórico construído por partes, na revista [*Cahiers du Cinéma*], a partir de 1953”. Nesta afirmação de Sérgio Dias Branco (Branco, 2016: 96), citando Peter Wollen, entendemos a gênese de como se consolidou um movimento de crítica que gerou inúmeros resultados na cinematografia contemporânea.

Apesar de este conceito continuar sendo bastante utilizado, não existe um texto formador Mas cabe aqui lembrar que em 1954, François Truffaut publicou um texto

marcante que ficaria conhecido na história do cinema por ter sido propulsor da crítica que formulavam os então jovens jornalistas da revista *Cahiers du Cinéma*, por colocar em dúvida a qualidade fílmica dos filmes franceses do que eles nomeavam como de “qualidade francesa”. No artigo chamado “Uma certa tendência do cinema francês”, publicado em 1954, Truffaut faz uma crítica ácida ao engessamento das produções de estúdios que reproduziam um modelo comercial sem se preocupar com a criação artística.

Para contrapor este modelo de produção, geralmente feito em estúdios e com equipamentos pesados, os articulistas da revista começaram a propor a valorização de realizadores que teriam uma qualidade de *mise-en-scène*, sendo responsáveis pela principal parte criativa do filme. A *Cahiers du Cinéma* promove, então, um intenso trabalho de divulgação de realizadores considerados pela revista como autores de qualidade, mesmo que boa parte deles atuassem dentro do sistema de produção comercial. Este movimento ficou intitulado como a “política dos autores”, e permaneceu como referência de modelo de produção cinematográfica até os dias de hoje. A maioria dos cineastas celebrados pela política dos autores eram homens, entre eles Roberto Rossellini, Frederico Fellini, Glauber Rocha, Ingmar Bergman, Alfred Hitchcock, Nicholas Ray, Samuel Fuller, entre muitos outros que tiveram as suas obras impulsionadas e defendidas por este grupo de entusiastas.

A *Política dos Autores*, conceito que persiste ainda até hoje, surgiu com a prática de críticos da revista e a partir das publicações dos artigos de vários jornalistas, como François Truffaut, talvez o mais entusiasta entre eles, que colaborou com a revista entre 1952 e 1962. Posteriormente, este ponto de vista foi adotado por toda a redação da revista, estabelecendo, em alguns casos, uma relação muito íntima entre crítica e cineastas, estes qualificados a partir de então, como autores. Até então, os cineastas eram considerados um membro da equipe técnica, liderada por um produtor ou por um estúdio. A cinefilia e a crítica francesa permitiram que alguns realizadores considerados comerciais, como, por exemplo, Alfred Hitchcock, fossem cultuados por seus talentos como autores. O pequeno

grupo de cinéfilos conseguiu promover a mise-en-scène à autoria, e torná-la uma das funções principais para o processo de criação cinematográfico.

Assim, durante a primeira metade da década de 1950, como já referido anteriormente, aqueles jovens críticos e futuros cineastas, como François Truffaut, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard e Jacques Rivette, escreviam como críticos de cinema. A *política dos autores* ou *autorismo* consiste em atribuir ao diretor de cinema o estatuto de responsável pelas escolhas criativas do filme. O conceito foi criado por críticos que defendiam com ardor a qualidade de trabalhos de seus diretores favoritos. A ideia era atribuir ao conjunto da obra de um realizador um olhar único que o diferenciaria de outros cineastas, partindo de suas escolhas estéticas e temáticas.

Os críticos adeptos da *política dos autores* se empenhavam em defender os autores que apreciavam, e esta forma de ver a produção do cinema se mantém até hoje, principalmente quando se trata do cinema de arte. Desta maneira, a crítica de cinema francês ditou um *modus operandi* e uma forma de pensar que ainda é vigente para muitos críticos até os dias de hoje. Mais de setenta anos depois, ainda se está afirmando na cultura cinematográfica mundial o termo “*cinema de autor*”. Emprestado do conceito do autor na literatura, os defensores desta corrente valorizam o sujeito-criador como origem e fim da obra. Como diz Truffaut:

O cinema é uma arte especialmente difícil de ser a ser dominada devido à multiplicidade de dons - às vezes contraditórios – que ele exige. Si tantas pessoas tão inteligentes ou tão artistas fracassaram na encenação, é porque eles não possuem ao mesmo tempo o espírito analítico e o espírito de síntese, que realizado simultaneamente com cuidado, permitem de se desviar de incontáveis armadilhas criadas pela fragmentação da decoupage, da filmagem e da montagem do filme. De fato, o maior perigo que corre um diretor é perder o controle de seu filme no caminho e isso acontece com mais frequência que pensamos (Truffaut, 1993: 12).

Neste sentido, François Truffaut explica a importância do autor como principal responsável pela qualidade do filme. E compara os diretores de cinema aos escritores, que tem garantida a sua autoria pela sua originalidade. Truffaut completa, defendendo a obra de:

Louis-Ferdinand Céline dividia as pessoas em duas categorias, os *exibicionistas* e os *voyeurs*, e é óbvio que Alfred Hitchcock pertence à segunda categoria. Ele não se mistura com a vida, ele observa-a. [...] Se alguém estiver disposto, na mesma época de Ingmar Bergman, a aceitar a ideia de que o cinema não é inferior à literatura, acredito que Hitchcock deve ser classificado - mas de fato por que classificá-lo? - na categoria de artistas inquietos como Kafka, Dostoievski, Poe. (Truffaut, 1993: 15).

Porém, nos anos 1960 e 1970, os críticos da revista abandonariam o jornalismo para se dedicar à realização de filmes, utilizando justamente o contraponto das críticas feitas ao cinema de estúdio francês. Os novos realizadores filmavam com equipamentos mais leves, utilizando o som direto, coordenando equipes pequenas e sempre em locações. Assim nasceu a *Nouvelle Vague*, que teve grande proximidade de outros movimentos como o Cinema Novo, no Brasil, ou o Cinema Revolucionário, na Bolívia. Estes grupos de realizadores definiram um novo padrão técnico, estético e temático.

A presença feminina em todos estes processos é minoritária. Quando se analisa o cinema produzido em Hollywood, na primeira metade do século XX, o lugar reservado para as mulheres era basicamente de integrantes do “star-system”, onde atrizes tinham o reconhecimento do público e também eram remuneradas à altura de sua fama. Era um lugar de privilégio, mas não de decisão. As mulheres que integravam a mão de obra na indústria exerciam suas funções como montadora, figurinista ou continuísta. Apesar deste quadro, algumas mulheres conseguiram se impor, como é o caso de Alice Guy, Lois Weber, Ida Lupino e Dorothy Arzner, sendo esta última a realizadora mais longeva entre as citadas. Mas ainda assim, apesar de todo o talento e experiência, nenhuma destas realizadoras foi considerada como detentora de uma carreira sólida. Quem cria este “perfil de autora” para ela? O que faltava ao cinema feito por mulheres desta época para que pudessem se tornar autoras?

Em se tratando de realizadores inseridos dentro do contexto do cinema comercial hollywoodiano, com a produção baseada em uma estrutura industrial e de filmes feitos em estúdio, o que explica que nenhuma autora se destaca entre tantos outros autores? Teriam todas elas um nível de produção muito abaixo da média ou dos outros considerados “bons realizadores”? Estariam fora do padrão de “qualificadas” e, se fosse o caso, que critérios teriam sido utilizados para aferir a qualificação na autoria cinematográfica?

Curiosamente, no livro “Política dos Autores”, publicado em primeira edição em 1984, pela editora da *Cahiers du Cinéma*, inclui entrevistas com dez cineastas e autores, entre eles grandes mestres como Orson Welles ou Roberto Rossellini. Não havia nenhuma mulher entre os entrevistados. Porém, neste período, já se percebia a presença marcante de realizadoras com carreira sólida, como as citadas anteriormente neste capítulo. Dorothy Arzner, por exemplo, fazia parte dos que trabalhavam no cinema comercial de Hollywood, e produzia com regularidade. Segundo Judith Mayne, em seu artigo “Dorothy Arzner, as mulheres e a política dos autores”, já fica bem claro que já havia, neste momento, uma constatação a se fazer:

É bem conhecido o quanto a análise feminista do cinema se baseia na distinção entre cinema dominante e o cinema paralelo; a possibilidade de reivindicar a existência de uma visão paralela dentro e à margem do cinema dominante é, portanto, de importância primordial na avaliação dos caminhos específicos percorridos pelas realizadoras que se dedicam ao "cinema feminino" - estando este dividido entre imagens que perpetuam definições patriarcais da feminilidade e de imagens que as desafiam e oferecem modos alternativos de identificação e prazer (Mayne, 1993: 187).

Portanto, parece curioso que sendo Alice Guy uma potente diretora, com mais de cem filmes realizados, que não haja nenhuma proposta de incluir uma mulher na lista de grandes mestres da sétima arte, como foi publicado durante décadas, nas páginas da revista *Cahiers du Cinéma*. Na verdade, nem Alice Guy, nem Dorothy Arzner foram admiradas como autoras enquanto atuaram no cinema, como analisa Judith Mayne:

Para compreender melhor o argumento, inicialmente proposto por Claire Johnson⁸ e Pam Cook⁹, que identifica Arzner como uma realizadora “crítica” ao cinema de Hollywood, é importante recolocá-la no contexto do desenvolvimento do conceito de *autor* no cinema. Arzner não pertence dos diretores celebrados pela “política dos autores” dos anos 50 e 60. Pois, apesar da repetição óbvia de certos temas e preocupações, a obra de Arzner não traz nenhuma das marcas que permitiriam ler nela a obra de uma verdadeira *autora*, tal como foi definida de ambos os lados do Atlântico. Por exemplo, não há praticamente nenhum refinamento de mise-en-scène que a política dos autores descobria em outros realizadores, e as preocupações que poderiam ser encontradas de um filme para o outro, que poderiam identificar uma *assinatura*, não participam também nos “grandes” conflitos do tipo “vida e morte” ou “civilização contra o estado selvagem” que há muito são usados para medir o autor “verdadeiro” (Mayne, 1993: 187).

Os outros princípios demarcam o início da reflexão sobre a teoria feminista do cinema ainda numa perspectiva inovadora para a época. A questão importante que se coloca hoje é: quando a sociedade ocidental e as culturas periféricas vão tomar consciência do real lugar da mulher neste e em outros segmentos da sociedade na construção do tecido social, mas também neste caso de uma decisiva tomada de posição política e estética para a ocupação dos espaços de criação audiovisual?

1.6. As contribuições de realizadoras e teóricas feministas do cinema para a análise do processo criativo

Agnès Varda nasceu em 1928, em Bruxelas, capital da Bélgica. Na adolescência, ela se mudou para a cidade de Sète, no sudoeste francês. Sua entrada no cinema veio através da fotografia, seu primeiro ofício, mas logo depois se apaixonou pelo cinema. Varda constituiu uma trajetória com uma extensa produção de filmes, entre documentários e ficções, e tornou-se uma cineasta atípica na cinematografia europeia, tanto por sua produção longa como também por sua independência criativa. Agnès Varda iniciou sua aproximação com o movimento da *Nouvelle Vague* por ser fotógrafa de cinema. Continuou atuando na direção

⁸ Claire Johnson (1940–1987): Teórica do cinema feminista inglesa.

⁹ Pam Cook (nascida em 1943, na Escócia): Pioneira da teoria feminista do cinema, junto com Laura Mulvey e Claire Johnson.

cinematográfica e também no movimento feminista francês, temas que se mostram presentes em sua trajetória.

Varda se define como artista, “uma artista que vai até o fim de suas buscas, de suas interrogações, de suas reflexões sobre a vida, as pessoas, o cinema. Ela olha o mundo com um olho da fotógrafa, mas também com toda a paixão e a violência acumuladas¹⁰”. Como realizadora e roteirista, ela pensa o cinema como escrita, quando diz:

Eu até comecei a usar a palavra "cinécriture¹¹". A "cinécriture" não é o roteiro, é entre os passeios sozinha, as escolhas, a inspiração, as palavras que escrevemos, as filmagens, a montagem; o filme é feito em todos estes momentos. Estou editando durante nove horas por dia porque é aí neste momento que é quando o filme é feito e o desprendimento da sensibilidade de um filme é calculado, trabalhado, manipulado e corrigido até ao último momento (Varda, 1986)¹².

Agnès Varda vai mais longe e pontua que o ofício da diretora de cinema é pensar o cinema de forma quase que visceral. Ela afirma: “Eu não estou atrás das câmeras, eu estou dentro da câmera! Às vezes, tenho a impressão de ser uma câmera!”¹³. Este ponto de vista é excelente e, a meu ver, a aproxima de outra autora, a cineasta e teórica Trinh T. Minh-Ha, que também consegue articular cinema e vida, no sentido de uma identidade da perspectiva feminista que valoriza de forma diferenciada integrando cinema e vida.

A trajetória e os escritos de Trinh T. Minh-Ha, cineasta estadunidense nascida no Vietnã, em 1952, articula sua obra com uma reflexão teórica, que ela leva para sua prática como realizadora. Ela acredita que as duas linguagens se tornam uma só, e que existe um atravessamento entre os seus textos e os seus filmes (Soranz, 2019). Ela acredita que o cinema tem que ser contra-hegemônico e se reivindica como parte do cinema feminista e pós-colonial. Minh-Ha procura também uma forma de problematizar a produção cinematográfica sob o prisma do olhar feminino.

¹⁰ Escrito por Florence Raillard, no jornal Le Matin, 1985: <https://www.erudit.org/fr/revues/cb/1986-v5-n3-cb1135433/34445ac.pdf>. Tradução da autora.

¹¹ A tradução em português poderia ser “cine-escrita”.

¹² Entrevista feita por Françoise Wera e publicada por “Ciné-Bulles - Le cinéma d’auteur avant tout”, Quebec, Canadá, 1986: <https://www.erudit.org/fr/revues/cb/1986-v5-n3-cb1135433/34445ac.pdf>. Tradução da autora.

¹³ Idem.

Frequentemente me perguntam sobre aquilo o que alguns expectadores identificam como falta de conflito em meus filmes [...]. Minha sugestão para esta “falta” é: deixe a diferença substituir o conflito. A diferença como é entendida em muitos contextos feministas e não-ocidentais, e a diferença como uma base para meu trabalho fílmico, não é oposta à igualdade, não é sinônima de separatismo. [...] Muitos de nós ainda nos apegamos à diferença não como uma ferramenta da criatividade para questionar as múltiplas formas de repressão e dominação, mas como uma ferramenta de segregação, de exercício de poder à base de essências raciais e sexuais. A diferença do tipo *apartheid* (Trinh T. 2012: 200).

Acho interessante esta fala da Trinh T. Minh-Ha, pois ela se aproxima na sensibilidade e no pensamento ao ponto de vista da Laura Mulvey, que é realizadora além de teórica, que dialoga e reflete com a ideia da realizadora feminista e pós-colonial. Relações sociais atravessadas pelo poder quase imperceptível e naturalizado que se impôs historicamente pela cultura e pelas práticas do patriarcado, cujas contribuições de autores como Bourdieu (2011) são fundamentais pois

[...] é necessário saber descobri-lo onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto, reconhecido: o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível que só pode ser exercício com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem (Bourdieu, 2011: 8).

Assim, para Trinh T. Minh-Ha, o processo criativo integra a escolha estética e o ponto de vista político. Minh-Ha utiliza os elementos componentes do alfabeto audiovisual para expressar o ponto de vista de seu lugar de fala. Desta forma, a utilização do som pode ser ideológica, quando se trata de tornar o som da realidade fragmentado, dispositivo que a Trinh T. Minh-Ha usa muito. No seu primeiro filme, *Reassemblage, from the firelight to the screen* (EUA, 1982, cor, 40 minutos), filmado numa comunidade rural do Senegal, ela coloca a sua voz não como uma informação ou uma descrição, mas como uma interpretação delicada de suas vivências naquele lugar. Ela utiliza imagens não sincrônicas com o som, utiliza o som sem imagens, as imagens sem som. Assim, utiliza a imagem e o som de maneira bem particular e inclui também trechos apenas com sua voz e com a tela preta. Este trecho ao qual me refiro é uma maneira de demonstrar a diferença que substitui o conflito, que ela trata no texto.

A construção narrativa da autora causa um desconforto, que pode ser interpretado como o não conflito. Ou melhor, a falta de conflito. Com essa perspectiva crítica, Trinh T. Minh-Ha mescla claramente as estruturas do cinema etnográfico, do cinema experimental e do diário de pessoal, como se fosse um relato do que ela vivenciou e consegue assim construir uma obra pessoal com uma sólida reflexão teórica aplicada à prática, elaborando uma crítica poética e, ao mesmo tempo, cortante, ao colonialismo, assim como a utilização do cinema como instrumento de transformação do pensamento. Ela quebra um paradigma quando declara: “Não pretendo falar sobre / Apenas falo de perto”, no original em inglês: “I do not intend to speak about / Just speak nearby”.

Ou seja, ela não está pretendendo colocar a visão dela sobre a história, ela está querendo estar dentro da história ou do objeto para contá-la. O posicionamento político também é escolha estética, e ela reivindica o seu lugar como realizadora feminista e pós-colonial:

Através da resposta do público e expectativa sobre seus trabalhos, cineastas não-brancos são por vezes informados e lembrados em quais fronteiras territoriais devem permanecer. Uma nativa pode falar com autoridade sobre sua própria cultura, e é referida como fonte de autoridade naquele assunto - não como uma cineasta, mas como uma nativa, meramente (Trinh T., 2012: 201).

A reflexão e a experiência de Trinh T. Minh-Ha são referências importantes para aprofundar a minha investigação. No Brasil, acompanhamos com frequência projetos realizados por cineastas mulheres de outros recortes sociais, como quilombolas, indígenas, moradoras das periferias urbanas, mulheres *trans*, entre outras ditas minorias. O que é comumente aceito, como diz Trinh T. Minh-Ha, é que estas pessoas estão autorizadas a trabalhar naquele nicho de cinema ao qual tem pertencimento social. Um lugar que lhes é destinado, dentro do cenário do cinema mundial.

O cinema feito por mulheres geralmente tem uma limitação orçamentária ou até mesmo de tema, não se permite transpor certas barreiras que são reservadas aos cineastas de uma linguagem hegemônica, geralmente reproduzida pelo lugar do poder, onde permanecerão se não forem retirados de lá. Trata-se não de uma disputa de qualidade de produção de obras cinematográficas, mas de uma disputa pelo domínio da narrativa e presente na maioria dos produtos audiovisual de consumo de massa. Então tem aqui uma dupla questão sobre a dificuldade de universalizar, e que permitam que outras pessoas que não pertençam a esta comunidade falem sobre ela com legitimidade.

Em *Reassemblage, from the firelight to the screen*, Trinh T. Minh-Ha, que é uma mulher vietnamita, mas mora e trabalha nos Estados Unidos, vai filmar o seu “encontro” com uma aldeia no Senegal. Aqui já temos uma tripla experiência cultural. Diferente do filme *Surname Viet Given Name Nam*, no qual a diretora entrevista mulheres da sua geração que também são vietnamitas exiladas, que têm uma vivência similar à da realizadora, porém, com as diferenças inerentes à história de cada uma e de seus cotidianos. Elas falam de temas comuns como a guerra do Vietnã, da vida no país, que no momento de produção do filme ainda era um país comunista, apesar de viver e filmar neste momento nos Estados Unidos que é um país capitalista. Estas questões de geopolítica guiam o filme, já que fala de mulheres imigrantes, assim como a própria autora é uma mulher imigrante. Ou seja, neste filme, ela está no seu “lugar de fala”. Mas no filme anterior, ela coloca que não é possível falar somente de seu “lugar de fala” e substitui este lugar pela ideia do falar próximo.

No trecho do filme no qual mulheres pulam de corda, a voz de Trinh T. Minh-Ha fala que tudo o que vemos tem um componente simbólico e que não somos capazes de pensar além do componente simbólico. Esta frase tem a ver com a crítica feminista do cinema, pois a linguagem do cinema expressa uma posição diante do olhar hegemônico da cinematografia tradicional, portanto, do simbólico representativo de um lugar social masculino. Estas escolhas de Trinh T. Minh-Ha já se fazem presentes nestas escolhas de tema e de dinâmica de filmagem. O que proponho nesta tese e que pretendo desenvolver nos capítulos

seguintes, consoante aos objetivos da minha pesquisa, é restabelecer esta dinâmica que utiliza dos mesmos elementos estéticos e artísticos para ressignificá-los.

Figura 13: Frame do filme *Reassemblagem, from the firelight to the screen*, escrito e dirigido por Trinh T. Minh-ha.



Fonte: Captura de tela de frame do filme.

Figura 14: Cineasta Trinh T. Minh Ha.



Fonte: <https://ocula.com/magazine/conversations/trinh-t-minh-ha-part-two/>

Na primeira imagem (figura 13), tirada de um frame do filme *Reassemblage, from the firelight to the screen*, dá para perceber o quanto a cineasta conseguiu chegar perto de seus personagens, conseguindo filmar a espontaneidade de meninas e mulheres pulando a corda. Na segunda imagem, um set de filmagem, já como realizadora experiente (figura 14).

Isso acontece muito no cinema experimental, etnográfico e documental. Nestes tipos de filmes, sempre a questão central é a confrontação e a relação entre quem está na frente da câmera e detrás dela. O desafio posto é pensar um cinema que saia da intersubjetividade, ou seja, que saia do encontro entre duas pessoas, ou duas culturas. O documentarista carioca Eduardo Coutinho falava que seus filmes eram o registro do seu encontro com o entrevistado, e o que ele filmava sempre era um diálogo subjetivo entre ele, o realizador e o outro, sujeito de seu filme.

Se aplicarmos a teoria da Trinh T. Minh-Ha, mesmo que se não conheça a região onde o filme foi realizado, posso estabelecer vários tipos de ligações com o relato, de acordo com a cultura cinematográfica. Estes objetos de análise vão auxiliar a compreensão simbólica do filme. Os escritos de Trinh T. Minh-Ha deixam claro que o observador interfere ou altera o objeto observado. Esta é a reflexão dela quando fala sobre produção de cinema documental, etnográfico ou experimental. A conexão pelo simbólico através de uma vivência é também o lugar de criação conjunta de uma narrativa. Trinh T. Minh-Ha participa da criação deste universo.

1.7. A crítica do processo criativo pela perspectiva do cinema decolonial

A partir do século XXI, com o crescimento da investigação sobre estudos decoloniais, feministas e antirracistas, vários estudiosos propuseram uma revisão histórica de processos que se deram durante a construção das sociedades ocidentais. Um destes importantes

conceitos é do lugar de fala como construção social narrativa. Tornou-se importante também pontuar o que se entende pela observação da contemporaneidade pelo prisma dos atores que se encontram em diferentes latitudes e situações sociais.

Pensando do ponto de vista do continente latino-americano, existem várias vozes que se colocam e propõe uma reflexão mais ampla sobre os acontecimentos históricos na região. No trabalho “Hacia un feminismo descolonial”, a filósofa argentina Lugones (2011) se coloca como questão central refletir sobre as interações na vida cotidiana, as subjetividades que emergem nas interações sociais, na vida das pessoas entrelaçadas e como refletem nas formas de resistência contra as classificações hierárquicas e dicotômicas e as diferenças impostas pela colonialidade. Nessa perspectiva acrescenta que também é uma dicotomia entre humanos e não humanos, e hierárquica, pois se trata de supremacia do primeiro sobre o segundo, enquanto uma dicotomia central da modernidade colonial. Por isso entende que a lógica fundamental que atravessa o pensamento capitalista é colonial. Procura assim mostrar os efeitos dessa lógica sobre a vivência das pessoas, as interações sociais, o imaginário e os processos criativos, fazendo uma proposição teórico-política:

O vínculo entre a introdução colonial do conceito instrumental moderno da natureza que é central ao capitalismo, e a introdução colonial do conceito moderno de gênero. Propõe-se um feminismo decolonial, com uma ênfase forte na intersubjetividade historializada, engajando-se em uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista, heterossexualista, como uma transformação vivida socialmente¹⁴ (Lugones, 2011: 1).

Lugones analisa o sistema de poder do mundo capitalista e sua influência na produção e reprodução das formas de vida no planeta. Porém, se pensa como teórica da resistência e por isso ressalta as formas de luta política, e de suas múltiplas possibilidades, para construir movimentos de transformação e emancipatórios tomando a reflexão central de gênero. Segue o caminho analítico traçado por Quijano (1991) de colonialidade do poder relacionado à modernidade como sistema mundo dominante. Colonialidade de poder

¹⁴ Tradução da autora.

sustentada por Quijano (1991) como forma específica da dominação do sistema capitalista de poder.

Maria Lugones (2007) elabora um pensamento que faz uma releitura crítica do capitalismo, porém sobre a ótica de gênero e das formas de subordinação do pensamento, do imaginário, das subjetividades de mulheres pela visão dicotômica apontando as consequências quanto ao reconhecimento social de seu lugar inferiorizado ou silenciado, no mundo, o que têm sido evidente no processo criativo no campo da arte e, neste caso, analisado na produção cinematográfica.

Nessa mesma perspectiva da reflexão teórica sobre gênero e colonialidade, a feminista latino-americana Segato (2012) tem uma grande contribuição para trazer ao debate a questão étnica de os povos indígenas relacionadas a gênero e colonialidade e procura demonstrar como as práticas decoloniais abrem perspectivas na contracorrente e na desarticulação da colonialidade do poder. Interroga assim, nesse campo mais amplo, as relações de gênero e os direitos que extrapolam os territórios de povos originários que estando fora da razão dicotômica têm outro entendimento entre cultura, natureza e criação.

Enfim, tornar inteligível para muitos esses processos de dominação, pela via do discurso científico sobre as práticas sociais que vivem as mulheres latino-americanas nos diferentes países, etnicamente diferenciadas (Segato, 2012).

A filósofa brasileira Djamila Ribeiro propõe o conceito de “lugar de fala” para descrever uma construção social e narrativa do Brasil contemporâneo. Segundo a autora, é necessário entender que "todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. E, a partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade" (Ribeiro, 2020: 85).

Deste ponto de vista, seria importante, a partir deste conceito, determinar o lugar de fala e a singularidade da produção de cinema feminino, localizado num país periférico como o Brasil, e ainda mais em se tratando de uma produção artística ancorada na Amazônia, região com longa tradição de uma cultura extrativista, racista e colonial.

Quando uma realizadora como Trinh T. Minh-Ha faz um filme sobre o Senegal, ela faz um projeto longe de sua origem e de seu pertencimento, e desta forma quebra um paradigma. A maioria de realizadoras da periferia de um país como o Brasil, ou o Vietnã, ou o Senegal, pode somente fazer um filme sobre o seu lugar, como é o caso de realizadoras indígenas e quilombolas. Ou seja, onde o pertencimento funciona como um limite para a expressão artística de uma autora, como Djamila Ribeiro fala, acerca do lugar de fala. Mas o lugar de fala deve permitir olhar para todos os lugares. Existe hoje o movimento de falar de dentro de sua comunidade, de seu lugar, assim como existiu um forte movimento de filmar o outro, o estrangeiro, a cultura desconhecida.

O trabalho do cineasta Jean Rouch criou um dispositivo fílmico que definiu em parte o seu estilo de realização. Devido às limitações técnicas da época, Rouch filmava somente as imagens, em negativo argêntico, com um som gravado muito precariamente. No momento da montagem, ele podia introduzir a voz do narrador de várias maneiras, ou seja, de certa forma, o realizador estava mais livre para criar, pois era o fotógrafo e o diretor. Em *Les Maitres Fous*, Rouch faz a própria narração e conta o que acontece no filme, numa cerimônia de transe. As imagens foram captadas em Gana e a montagem foi feita na França. Mais tarde, em 1967, em *La Chasse au lion à l'arc*, Rouch implementa o mesmo procedimento narrativo. O documentário mostra os rituais de caça ao leão, na savana africana, na fronteira entre Mali e Níger, e foi filmado ainda da mesma forma, com uma câmera e um som gravado sincronicamente, mas com baixa qualidade. Os áudios definitivos foram gravados posteriormente. A voz dos caçadores se escuta, mas com a voz de Rouch sobre a deles, fazendo a tradução da língua e da cultura, como se fosse uma autoficção, uma criação lúdica em cima de uma situação interpretada por pessoas do mundo real.

Já no filme *Moi, um noir*, a construção narrativa é diferente, filmado na periferia de Abidjan, capital da Costa do Marfim, a história é contada por Rouch, com a sua pequena câmera-contato, como ele a chama, mas com as palavras de seus personagens. Apesar de ser um documentário, os personagens criam para si um *alter ego* ficcional, inspirados nos filmes que assistiram na capital costa-marfinense. Estes jovens se transformam em Edward G. Robinson, Eddie Constantine, Dorothy Lamour, Tarzan e Petit Jules, entre outros personagens imaginados em cima da cultura pop estadunidense. Todos são personagens idealizados e criados para a participação de cada um no filme, como uma fuga do cotidiano. Através de uma narrativa lúdica, o filme mostra claramente as relações neocoloniais que se estabelecem nas grandes cidades africanas, com o desmascaramento das relações econômicas de poder, à revelia da cultura local.

Neste filme, os heróis contam a sua história. Esta mudança de dispositivo parece simples, mas é uma diferença fundamental sobre quem observa e quem é observado, pois assim se localizava o lugar de fala de personagens/autores do filme. Ou seja, é importante determinar: de onde eu sou e de onde você é. Quem é o autor e de onde ele fala? Quem é o sujeito e como ele se apresenta diante da câmera? Jean-Louis Comolli pensa que o filme é também uma oportunidade para transformar o mundo, ao colocá-lo no cinema:

O primeiro e o mais puro dos gestos cinematográficos não é inocente de uma intenção de sentido, de uma intervenção significante que venha atrapalhar – isto é, transformar a ordem do mundo. Filmar é trazer cinema ao mundo, transformá-lo em cinema. Somente uma ilusão religiosa de transparência e de imanência nos faz crer que nossa relação com o mundo não é, de saída, feita de intervenção, de alteração. E mesmo que filmar se limitasse a captar e gravar, isso já seria, sempre, colocar em relação e construir, tecer, tramar, colar, conjugar: não é necessário que a câmera e aquilo que ela filma sejam montados em conjunto para fabricar uma cena? (Comolli, 2008: 120).

Se partirmos do princípio de que o cinema registra o encontro, como escreve Comolli, sempre é este lugar de onde filmamos. Encontro de pessoas, encontro de culturas.

Principalmente no documentário essa assertiva se confirma. A câmera não é invisível, nunca pode ser invisível. Quando ela é ligada, ela interfere na ação e na ordem das coisas.

Chronique d'un été, dirigido por Jean Rouch e Edgar Morin, é um filme feito como uma etnografia da cidade de Paris, onde se falava do cotidiano de seus moradores. Marceline Loridan Ivens, realizadora, perguntava aos parisienses passando na rua, se eram felizes. O inusitado deste filme é que se pensa que este tipo de pesquisa só pode acontecer nos filmes em comunidades longínquas e desconhecidas do mundo ocidental. Dentro desta lógica de desbravamento, parece-nos que esta autoridade de colonizador permite opinar sobre outras culturas, mesmo que desconheça profundamente a própria estrutura social. O contrário é pouco provável.

Seria interessante assistir a um filme em que um realizador ou realizadora indígena, quilombola, ou de alguma comunidade tradicional brasileira, possa entrar na casa de moradores da cidade e confrontá-los a perguntas sobre o seu cotidiano, nos moldes do que é praticado por cineastas, antropólogos e etnólogos. Perguntas sobre o cotidiano podem parecer óbvias, mas são ricas em símbolos, cultura e também muito reveladoras do modelo de sociedade. Demonstram a utilização de um dispositivo muito comum quando o realizador vem dos grandes centros urbanos e quando parte para a produção de um projeto para as comunidades longínquas e com menos acesso à tecnologia. Seria um movimento completamente diferente, se a realizadora ou o realizador viesse da comunidade para ir observar os “urbanos”. Neste caso, o recorte de trabalho seria similar, mas a apropriação da vivência das pessoas nas cidades, caso este mecanismo seja invertido, seria muito interessante de observar.

Como fala Trinh T. Minh-Ha, os realizadores e realizadoras locais podem fazer filmes sobre a sua comunidade, o que reforça a sua legitimidade. Porém, é pouco comum que possam ser aceitos legitimamente como realizadores de outros temas. A inversão neste sentido é muito rara. Mas acredito que ultrapassar esta barreira é ir além da construção

narrativa, é também quebrar um paradigma que se estabelece entre o “objeto” ou o “sujeito” e o “produtor da reflexão”. Seria, desta forma, uma maneira de perturbar a ordem estabelecida para quem possui e opera a câmera.

No diálogo entre Jean Rouch e os personagens de seus filmes, fica estabelecido que existe um exercício de quem olha e de quem é olhado. Rouch consegue chegar perto pela sua história de vida. Mas é o caso de perguntar: os africanos sentem-se representados nos filmes dele? Quanto Rouch conseguiu chegar perto de seu objeto filmado, com a sua *camera-contact*?

Cada realizadora ou cada realizador constrói a sua trajetória. A meta comum é quase sempre que se se consiga a chegar como Trinh T. Minh-Ha e falar “perto” do sujeito/ator social do filme. Mesmo que seja usual como metodologia de trabalho já esteja estabelecida e funcione como uma orientação para que não se perca do seu tema. Ou seja, muitas vezes, o que é importante para quem realiza é gostar de escutar e aprender a escutar.

O filme *Peões*, de Eduardo Coutinho, relata a vida de operários da indústria automobilística brasileira, que não tem emprego fixo e por isso são chamados de *peões*, pois eles giram nas diferentes fábricas fazendo jornadas de trabalho de apenas um dia e sem estabilidade de emprego. Estes operários estão sempre na insegurança de emprego.

Os *peões* retratados no filme são os antigos companheiros de sindicato de Luiz Inácio Lula da Silva, que se tornou o primeiro presidente brasileiro vindo das classes populares. Na última cena do filme, gravada na cozinha da casa do personagem, o documentarista faz várias perguntas sobre a vida do entrevistado. Até que um momento, a dinâmica se altera e o entrevistado pergunta ao documentarista: “O senhor já foi peão?”. Coutinho responde “não”. E este é o último plano do filme. O que significa fazer a escolha deste plano para finalizar um filme que contém inúmeras entrevistas? Por que terminar um

filme com uma pergunta? Será que Coutinho que dizer que mesmo que ele tente se aproximar, ele nunca sentirá o que o outro sente? Seria esta a mensagem final de *Peões*?

Eduardo Coutinho escutou, durante algumas semanas, a história de operários que trabalham como *peões*, mas assume no plano final de seu filme que não se consegue sentir o que o personagem vive. Ou seja, mostrar a vida de alguém no cinema pode ser um desafio muito grande em termos de narrativa para retratar a realidade da existência. Portanto, ao se introduzir como personagem do processo narrativo e responder à pergunta de seu entrevistado, Coutinho acrescenta uma camada de significação e abre a discussão para qual é o lugar do encontro na narrativa, que resume parte da dinâmica de realização de Coutinho.

Ou seja, o que é importante é viver, estar próximo, como fala Trinh T. Minh-Ha. Sentir na pele. Como documentarista experiente, Coutinho termina o filme com esta *mise-en-abîme* que deixa o espectador em situação de repensar o filme a partir deste último plano. A reflexão sobre esta experiência me leva a pensar sobre como o lugar de onde você filma é uma questão central da realização. De onde, social e culturalmente, você fala. Como você fala. Quem você é e em que a fala o identifica. Nesta dinâmica, juntam-se tanto a teoria quanto a prática.

Nos últimos anos e nos seus últimos filmes, Coutinho tentava experimentar o que Jean-Louis Comolli falava de *auto-mise-en-scène*, ou *autoencenação*, sobre como as pessoas constroem um personagem de si próprio para ir para frente de uma câmera, ou seja, como se dá a construção do personagem para a câmera. Pode ser um personagem real ou pode ser um personagem que não é real, que não tem a ver com elas próprias, mesmo que os documentários de Coutinho apresentem sempre uma construção de personagens que não são as pessoas retratadas. Podem contar histórias diferentes do que seria a sua vida, ou seja, é *uma autoficção* que tem a ver com uma possibilidade de se transformar diante das câmeras e se criar um outro personagem.

O entrevistado se apresenta como ele quer ser visto na tela do cinema, uma ficção de sua autoimagem. Os personagens criados são o que sugere o imaginário do entrevistado, e como ele deseja ser visto, a sua melhor versão. Muitos realizadores, inclusive na ficção contemporânea, utilizam este recurso como possibilidade de trazer uma dimensão da realidade para dentro do filme.

Abbas Kiarostami, realizador iraniano, sempre foi um autor que fez a transição entre a ficção e o documental, e sempre esteve neste gênero fluido, na fronteira entre um e outro, no processo criativo. Ele filmou muito na área rural de seu país, apesar de morar em Teerã. Filmes como *Onde está a casa de meu amigo?* ou em *Dez* redefiniram um novo tipo de narrativa cinematográfica, e inspirou uma corrente de obras que se relacionavam tanto com a realidade e com a encenação. Neste caso, o diretor muitas vezes é também responsável pelo roteiro e pela montagem do filme. Portanto, ele se deslocava para outro lugar para filmar experiências de vida completamente diferentes de seu cotidiano. Kiarostami tem uma dimensão de autor universal do cinema, mas também é um nome importante de referência para o cinema iraniano, portanto, além de uma posição de cineasta global ele é autor nacional. Apesar disso, Kiarostami fez alguns filmes na Europa e no Japão, em países dos quais ele não falava a língua. Nestes trabalhos, ele era mais presente na criação da imagem do que nos diálogos propriamente ditos.

Portando, a relação de realizadores com o seu tema de trabalho, ou sujeito e tema do filme, acaba sendo uma maneira de construir um método e uma dinâmica de criação que se reproduz ao longo da jornada de cada um. Os exemplos dos cineastas mostram a diversidade de métodos e de escolhas estéticas.

1.8. O Lugar do Olhar

“A arte educa os sentidos e, em simultâneo, convida a dar sentidos” (Branco, 2020: 57). Em minhas observações durante o processo de realização de meus filmes, feitos, em sua maioria, na Amazônia brasileira, reflito sobre o lugar de onde vejo, de onde observo a sociedade que me cerca, que é um lugar contextualizado culturalmente. É desse lugar que formou a minha trajetória e o meu pertencimento social, que eu posso pensar e fazer cinema. Ou seja, o lugar de fala é o lugar de olhar. Tanto pelo que aprendi como realizadora, nos encontros que vivenciei dentro do conceito *coutiniano*, do entendimento que tenho de um pertencimento que vem de minha existência como amazônida¹⁵. O que define as escolhas estéticas e temáticas passa pelo lugar de onde olho, onde observo, um lugar único. Um lugar que não é melhor que nenhum outro, mas é um lugar que ninguém pode se apropriar no sentido de ser eu. Ter consciência deste lugar de onde se vê, de onde se interpreta, de onde se decodifica o mundo, é um passo importante para refletir sobre todos os processos criativos com os quais nos confrontamos ao longo de uma trajetória. Confrontando minha experiência com outras realizadoras e pensadoras do cinema, me permito entender o quanto a singularidade é um ingrediente essencial para a criação. E que assim como cada filme é uma experiência única, um objeto único, o olhar da realização é um lugar único, e inalienável. Portanto, o *lugar do olhar* pode se confundir com o *lugar do sentir*.

Desta forma, é importante também entender e ler autores que apresentam o pensamento ecofeminista e as teorias feministas do cinema, que estabelecem uma relação com escritores que propõem uma forma de pensar o cinema, visto da América Latina. A associação e a intersecção destes temas podem compor uma base para elaborar um conceito que possa servir como base teórica para estabelecer o lugar de onde se pode pensar o cinema feminista latino-americano.

¹⁵ Segundo o Professor Doutor Renan Freitas Pinto, da Universidade Federal do Amazonas, UFAM: Amazônidas é o substantivo que define as pessoas que nasceram e que moram na Amazônia. Pode ser usado para todos os gêneros. Pode ser confundido pelo adjetivo “amazônicas” ou “amazônicos”, mas as duas palavras tem significados diferentes.

2. CAPÍTULO 2: INTERPRETAÇÕES CONTEXTUALIZADAS SOBRE CINEMA: DA CRÍTICA AO CAPITALISMO À CRÍTICA FEMINISTA DECOLONIAL

A função deste capítulo é mostrar o debate que se trava no campo de perspectivas analíticas subjacentes às narrativas teóricas sobre o cinema. Em particular meu interesse centra-se em alguns pontos sobre como o cinema não hegemônico se insere e até certo ponto se firma, dentro de um sistema capitalista de produção, apesar dos mecanismos de dominação e de exploração. Proponho ressaltar autoras e autores que se posicionam no campo de produção de um pensamento e de ideias do movimento teórico produzido no âmbito do Grupo Modernidade-colonialidade coordenado pelo sociólogo peruano Anibal Quijano (2000) voltado à reflexão sobre a América Latina e que fertilizou novas experiências teóricas e desdobramentos de caráter crítico. São espaços que têm reunido diferentes autores, linhas de interpretações, lugares sociais diferentes tendo produzido importante giro epistemológico no campo das ciências sociais (Dussel, 2000; Lander, 2005; Santos, 2007; Escobar, 2003; Lugones, 2011). Várias pesquisas têm sido realizadas como as que ficaram conhecidas como *Epistemologias do Sul* (Santos, Meneses, 2011), pois conseguiram ampliar para países em outros continentes. Esta perspectiva corresponde a um esforço teórico-político de refletir sobre as relações entre os países do Norte e do Sul, visando construir um corpus de saberes, e de processos que rompam com situações de poder estabelecidas no mundo contemporâneo. Também nas áreas da arte, da música e do cinema têm aparecido movimentos nessa direção, de reflexão e busca de lugares da experiência humana deixados na obscuridade.

A Amazônia com toda a sua complexidade e as ameaças que têm enfrentado nas últimas cinco décadas que avançam em direção de uma tragédia social e ambiental, mostra a relevância de se pensar em rupturas epistemológicas. Pensar o lugar como espaço de cultura e experiências compartilhado por muitos seres vivos.

Reconhecer a multiplicidade de sistemas de conhecimento e de processo criativo pode ser uma abertura para interrogar o papel da experiência assim concebida, como compartilhamento, na produção da arte e do cinema.

Escobar (2003) entende que o reconhecimento da natureza nessa perspectiva constitui um marco teórico da crítica à modernidade enquanto expressão político-cultural ocidental. E portando abre-se uma percepção aguda sobre a heterogeneidade do mundo, da experiência coletiva e da realidade de sociedades e culturas tão distintas que conformam a vida social. Torna-se necessária a construção de um novo marco teórico e a reinterpretação das teorizações sociedade - cultura/arte - natureza - sob os pontos de vista da heterogeneidade, da diferença e da diversidade epistemológica (Bhabha, 1994).

Para Enrique Leff (2003) a ecologia política constitui um campo teórico-prático um novo território do pensamento crítico e da ação política, pois ele emerge

nas relações com a economia ecológica para analisar os processos de significação, valorização e apropriação da natureza que não se resolvem nem pela via da valoração econômica da natureza nem pela regulamentação de normas ecológicas à economia; estes conflitos socioambientais se colocam em termos de controvérsias derivadas de formas diversas – e muitas vezes antagônicas - de significação da natureza, nos quais os valores políticos e culturais transbordam o campo da economia política, inclusive de uma economia política dos recursos naturais “da ecologia” (Leff, 2003).

A ecologia política se tornou um novo campo de luta contra a desnaturalização da natureza e, assim, contribui de forma decisiva na ecologização das relações sociais, como mostra Leff (2003) e também foi um dos conceitos-chave para Morin (2007) que é a ecologização do pensamento e do imaginário.

Nessa perspectiva da crítica social outro autor importante é Boaventura de Souza Santos, professor da Universidade de Coimbra, que considera o pensamento moderno

ocidental como um pensamento abissal que o impossibilita de entender o mundo em sua essência diversa. Uma questão epistemológica por ter a ver com a possibilidade do conhecimento e os limites teóricos. A sociedade ocidental produz um conhecimento parcial e Santos (2011) procura mostrar que essa divisão é tal que aqueles que estão na linha do invisível escapam ao conhecimento, obscurecidos e negados e, por isso, conclui que a racionalidade classificatória, da ciência, é por natureza excludente (Santos, 2007).

No livro “O trabalho das imagens: estudos sobre cinema e marxismo”, Branco (2020), entendemos que o cinema como objeto de estudo é uma reflexão sobre a sociedade em sentido mais amplo e permite construir para análise sobre o pensamento marxista. O autor acredita que assim como o Marxismo, o cinema é transformador e ele interfere na sociedade através do pensamento crítico que reflete sobre o capitalismo. Assim, Branco (2020) quer dizer que o cinema concebido pela perspectiva crítica, pode ser um instrumento para esclarecimento dos dilemas sociais, para desvelar véus, de possibilitar o entendimento da sociedade. Ainda considera que o artista enquanto ator social continuará a incomodar e a mudar a sociedade.

Nessa direção teórica, entendo que o papel do artista é antecipar os movimentos da sociedade e dar intelegibilidade sobre os rumos que ela toma e, por isso, o exercício crítico é parte inerente ao ser ator ou ator e atora social. Por isso é importante para quem produz arte no hemisfério sul, ou numa região periférica como os países da América Latina, continuar pensando pelo filtro dessa ideia, de que o artista, como tecnologia de ponta, da sociedade é o antecipador dos rumos futuros. Ele tem o pensamento direcionado para entender onde se vive e de que maneira, o contexto social e político dessa vivência, ou seja, é uma condição ligada às suas escolhas, às suas práticas, às suas pesquisas. Pensar a sociedade através da arte é pensar em como ela pode se regenerar, se revigorar e renascer de várias formas, pois a arte pode ser também portadora de novas esperanças e de utopias.

Como destacado por Branco (2020), algumas cinematografias ressurgiram com a redemocratização dos países, a exemplo do Vietnã. Junto com este movimento, surgiu o

cinema que é parte integrante deste momento histórico que faz que as pessoas que fazem cinema se integrem às novas conquistas da sociedade. O cinema capta os ares do tempo, e trabalha o movimento da sociedade como material de reflexão e interpretação. Desta forma, para esta reflexão, elegi para este capítulo trabalhar com autores latino-americanos que escreveram e pensaram o cinema no continente como um elemento de transformação social e de construção de uma sociedade que se descobre de forma crítica.

2.1. Trajetória no Subdesenvolvimento: o cinema brasileiro em Paulo Emílio Salles Gomes (Brasil)

O cinema brasileiro viveu muitas fases antes de conseguir receber o merecido reconhecimento. O escritor e teórico Paulo Emílio Sales Gomes foi um grande defensor do cinema brasileiro, incentivando a criação de políticas públicas direcionadas ao setor, comparando o cinema nacional a outras cinematografias que ele classificava de “subdesenvolvidas”, como a árabe, principalmente a produzida no Egito, e a hindu. Ele considerava que estes dois polos cinematográficos poderiam ser considerados fortes, pois o mercado consumidor interno era muito importante. Porém, não era o que acontecia no Brasil, na primeira metade do século vinte. Gomes (2001: 92) acreditava que o espectador brasileiro deveria se libertar do domínio do cinema estadunidense, para poder constituir uma indústria forte, mas entendo como desafio, pois isso só aconteceria após a superação da “colonialidade”, esse imaginário colonial contido de forma naturalizada nas cinematografias estrangeiras, ou seja, se impõe o exercício contínuo de descolonizar o imaginário: “A situação cinematográfica brasileira não possui um terreno de cultura diverso do ocidental onde possa deixar raízes” (Gomes, 2001: 89) e, nessa visão as raízes do Brasil precisavam emergir com o que Ramos (1967), um sociólogo brasileiro afrodescendente chamava de autenticidade ou pensamento não alienado.

Ainda que entusiasta da cultura brasileira, Paulo Emílio acreditava que ainda faltava muita superação do “subdesenvolvimento” para alcançarmos o nível de uma cinematografia

sólida e independente. Considerando o seu pensamento na época em que viveu e sendo o cinema uma arte da era industrial, o autor acreditava que ainda haveria possibilidade de superar a realidade do país, desigual e descontextualizada, para fortalecer a arte em geral e o cinema: “Acontece que a impregnação do filme americano foi tão geral, ocupou tanto espaço na imaginação coletiva de ocupantes e ocupados, excluídos apenas os últimos estratos da pirâmide social, que adquiriu uma qualidade de coisa nossa na linha de que nada nos é estrangeiro, pois tudo o é” (Gomes, 2001: 93).

Como a tentativa de analisar o momento de evolução da sociedade brasileira com a possível produção de uma cinematografia sólida, ele sempre desacreditava na força da cultura brasileira, que ele considerava, talvez com razão, atrelada à produção artística realizada em outros países considerados “desenvolvidos” e, portanto, com poder de influenciar com suas interpretações sobre arte e cinema, o que se deveria pensar e criar, entendemos, nos demais países definidos no ranking de “subdesenvolvidos”, como o Brasil. A arte acompanha os principais dilemas de poder da modernidade. Sua referência sempre estava fundamentada neste pensamento e afirmava: “Não somos europeus nem americanos do Norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e ser outro. O filme brasileiro participa de um mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar” (Gomes, 2001: 90). Portanto, apesar de ser um entusiasta do cinema brasileiro, o autor era bastante pessimista com o surgimento de um cinema que poderia se estabelecer no mesmo nível de outras cinematografias mais consolidadas.

Mas, apesar de sua interpretação realista da sociedade brasileira ele tornou-se um incansável defensor do cinema, tendo ajudado a criar a Cinemateca brasileira, em 1946, em São Paulo, e ao mesmo tempo era um ativista que não acreditava no potencial criativo dos artistas de seu país, quando ele declara:

Este setor de espectadores nunca encontrara em seu corpo músculos para sair da passividade, assim como o cinema brasileiro não possui força própria para escapar ao subdesenvolvimento. Ambos dependem da reanimação sem milagre da vida

brasileira e se reencontrarão no processo cultural que daí nascerá (Gomes, 2001: 111).

Quando surgiu o *Cinema Novo*, primeiro movimento de cinema brasileiro de real valor, Gomes (2001) manteve-se distanciado, embora acompanhasse a trajetória dos filmes em festivais internacionais, como *Deus e o Diabo na terra do Sol*, *Os Fuzis* e *Vidas secas*, filmes que foram apresentados em festivais como Cannes e Berlim. Conseguiu reconhecer o valor do movimento para o Brasil: “O *Cinema Novo* é parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu igualmente através de música, do teatro, das ciências sociais e da literatura. [...] foi por sua vez a expressão mais requintada de um amplíssimo fenômeno histórico nacional” (Gomes, 2001:100).

Existe uma tradição no Brasil, desde Glauber Rocha, de que devemos adaptar nossos roteiros e filmes às condições do que o cineasta baiano chamava de “estética da fome” (Rocha, 1966: 22). Ainda hoje, é assim que boa parte dos filmes brasileiros que representam o país nos festivais internacionais são feitos: com muita garra e pouco recurso. Os resultados têm sido bons até o momento, e o setor trabalha para fazer com que o cinema brasileiro ocupe o seu lugar no cinema mundial.

Paulo Emílio relata de forma bastante anacrônica, do ponto de vista atual, o início da discussão sobre política pública para cinema que começa a emergir no bojo do movimento de renovação da arte no Brasil. Um reconhecimento do Estado sobre o papel público da arte. A construção da democracia no Brasil, pelo entendimento que a soberania nacional passa pela apropriação de sua própria cultura, de produzir um movimento de inclusão da cultura e de criar medidas de sua valorização, o que foi feito no começo do século XXI, embora o governo de Bolsonaro (2018-2022) tenha desmontado políticas, instituições, regulamentos e financiamentos à arte e à cultura no país. Neste momento em que escrevo minha tese, os coletivos sociais do campo da arte, e as instituições culturais estão lutando para voltar a ter políticas públicas inclusivas, para que sejamos capazes de reconhecer as raízes fundantes de

nossa cultura, os novos processos criativos e a crítica da arte norteia a produção do futuro. Não mais um quintal submisso à cultura do outro, mas sim um belo jardim cultivado com autenticidade.

2.2. A dialética do espectador segundo Tomas Gutiérrez Alea (Cuba) e por um cinema imperfeito de Júlio García Espinosa (Cuba)

O cineasta e escritor cubano Tomás Gutiérrez Alea é um dos criadores do movimento que viria a ser conhecido como *Novo Cinema Latino-americano*, que no correr dos anos 1960 e 1970, em paralelo temporal a outros movimentos como o *Cinema Novo* (Brasil) e a *Nouvelle Vague* (França). Junto com outros realizadores, como Júlio García Espinosa e Alfredo Guevara, criaram uma força de produção cubana que se reivindicava de um “cinema livre” ou “cinema imperfeito”, como apresentado em texto-manifesto de García Espinosa, escrito em 1966, intitulado “Por um cinema imperfeito”. Por se tratar de uma geração que floresceu com a Revolução Cubana de 1959, eles associavam a criação cinematográfica a questões decorrentes do neocolonialismo e da identidade cultural latino-americana. O movimento condenava a intenção comercial ao estilo de Hollywood e o cinema de autor europeu, propondo um cinema como ferramenta de mudança social e política.

Devido à viabilidade tecnológica da época, o movimento do Novo Cinema Latino-americano se confrontou com dificuldades técnicas e financeiras, e por estas razões, a sofisticação estética ocupou um papel secundário, pois era mais importante cumprir com a função social do cinema. O principal objetivo do movimento era produzir filmes nos quais o espectador fosse um participante ativo, pois aprenderia a decifrar o conteúdo a partir de suas análises como cidadão. Os espectadores foram desafiados a se debruçarem em problemas sociais, na esperança de que tomassem consciência da estrutura da sociedade, para se tornarem atores agindo para a mudança social.

A proposta de Gutiérrez Alea é classificar o espectador em “contemplativo” e em “ativo”, porém pensava também que mesmo o espectador mais inerte é o protagonista de

uma dinâmica interior que interpreta o filme em função de suas vivências e expectativas diante da vida. Ele pretendia trazer o espectador de volta para a sua realidade, em vias transformá-la, o tornando assim um espectador reflexivo, e ele próprio se pergunta como “pode contribuir para provocar uma tomada de consciência e uma atividade consequente do espectador. Nós perguntamos também em que consiste esta tomada de consciência e esta atividade que deve gerar no espectador, uma vez que ele deixa de sê-lo; isso quer dizer que quando deixa a sala de cinema e enfrenta de novo a sua outra realidade, a sua vida individual e social, a sua vida cotidiana¹⁶” (Gutiérrez Alea. 2008: 22). Na opinião do autor, o lugar do espectador não é apenas o de receber as informações vindas do filme, mas, principalmente, processá-las de acordo com a instrumentação que ele tem da vida.

Em 1982, quando Tomás Gutiérrez Alea escreve seu livro fala nas questões dos filmes estadunidenses sugerindo que podem ser uma estratégia do capitalismo para afastar as empresas independentes do cinema, as pequenas produções para concentrar todos os recursos nos estúdios. Ele descreve também uma dominação do capitalismo via avanços tecnológicos. Suas declarações da época continuam atuais, pois o sistema de funcionamento do cinema segue o mesmo como ele descreve: “O cinema se converteu rapidamente na manifestação mais concreta do espírito, na objetificação dos sonhos. [...] Mas o que é mais importante é a quantidade de dinheiro que se pode obter de qualquer produto¹⁷” (Gutiérrez Alea, 2008: 27). Sua análise continua bastante atual, e demonstra que avançamos muito pouco nas últimas décadas para desconstruir o sistema comercial de funcionamento do mercado audiovisual, pois parece que foi escrito pensando nos dias de hoje, em que o cinema comercial aprimorou a sua tecnologia, investindo em formatos como o 3D, os sistemas sofisticados de som, para atrair o público em torno de um espetáculo visual e sonoro, com a integração de todos os sentidos. Os espectadores de hoje não vão ao cinema à procura de uma narrativa, mas buscam uma experiência em torno de sensações e de tecnologias novas.

¹⁷ Tradução da autora.

Gutiérrez Alea (2008) já tinha definido este momento em sua reflexão, quando a produção de cinema dependia de equipamentos e insumos muito caros e o conhecimento técnico ainda era um privilégio de poucos. Porém, hoje, com a democratização dos meios de produção, há uma facilidade de acesso aos equipamentos de qualidade, o que é uma coisa muito boa, principalmente em se tratando de comunidades de países com menor estrutura, nos continentes africano, asiático e latino-americano.

No momento atual, o *streaming* assume o papel que os grandes estúdios estadunidenses assumiam no começo do século XX. Porém, a produção dos filmes dos estúdios era concentrada, na sua maior parte, em Hollywood, Califórnia, enquanto o *streaming* tem seus movimentos que circulam nas esferas do mercado global, embora também esteja agindo, e em forma de redes articuladas, a nível local em suas produções, como, por exemplo, os conteúdos “originais”. Fazendo um paralelo com os dias de hoje, podemos pensar na chegada do *streaming*, que é uma tecnologia avançada que transforma o mercado e o consumo a nível global. Ou seja, o *streaming* faz hoje o que o cinema hegemônico dos grandes estúdios fazia antes, mas agora o consumidor direto é o cliente, e não mais as distribuidoras e as salas de cinema. Nas palavras de Gutiérrez Alea:

não poder chegar nas grandes massas, não é só pelos obstáculos de ordem políticos que se encontra dentro do aparato de distribuição e exibição, senão também por razões da mesma norma. As massas seguem preferindo os produtos mais bem acabados oferecidos pela grande indústria do espetáculo.¹⁸ (Gutiérrez Alea, 2008: 30).

Mas quem é o cliente principal do *streaming*? Para que público o *streaming* se dirige? Qual é a sua função de impacto dentro da sociedade?

¹⁸ Tradução da autora.

Apesar disso, devemos levar em consideração que a empresa líder mundial do *streaming* tem o Brasil como um importante mercado. Trata-se de seu segundo número de assinantes e o terceiro maior em termos de renda, em dados de 2021. Podemos ver aqui a transferência de público do Brasil para o *streaming*, no lugar das salas de cinema, onde o Brasil representa o quarto maior mercado consumidor de cinema estadunidense. Tal dinâmica vai na direção contrária às utopias de uma sociedade capaz de e revelar e sustentar suas raízes culturais.

Uma parte da cadeia do mercado está desaparecendo e sendo substituída como forma de concentrar o lucro, com a junção da distribuição e da produção nos *streamings*. Talvez o efeito mais grave seja de normalizar as narrativas fílmicas em uma só linguagem, fazendo um tipo de cinema que responde às fórmulas de sucesso que foram sucessivamente sendo apropriadas pelo cinema comercial, como do cinema independente autoral. Seria como uma gentrificação da produção audiovisual, uma homogeneização da produção cultural, como se tem visto em todos os outros setores criativos do sistema capitalista, como a gastronomia, a arquitetura, as águas minerais, as roupas, entre tantos outros produtos. A sociedade contemporânea assiste pacificamente ao achatamento das culturas regionais em nome de uma padronização, para pertencer a um modelo de mercado. Ou seja, estamos caminhando para que o consumo seja homogeneizado, tanto no cinema como na sociedade.

Este modelo alimenta um sistema de criação que produz filmes sem alma. Completamente descontextualizados do mundo da vida no sentido da cultura pensado. Os filmes sem alma seriam aqueles que não foram desejados por ninguém, uma história que ninguém quis de fato contar, o retrato de uma sociedade que ninguém quis fazer. Portanto, um filme que só tem como objetivo de sua existência pela razão do dinheiro ou do lucro. Este é o padrão normalizado, salvo poucas exceções além da hegemonização dos conteúdos propostos com o conceito de *originais*. Devemos pensar criticamente o *streaming* e a homogeneização de narrativa através de um fomento mundial. São filmes sem alma, filmes de encomenda, filmes que não pertencem a ninguém.

O cinema do *streaming* é o cinema do dinheiro, que determina o valor das histórias. Mesmo que sempre tenha sido assim, a chegada dos *streamings* a nível global faz com que o material produzido seja valorizado pelo seu custo de produção e seu potencial de produzir lucro e alimentar as lógicas de acumulação e concentração, e não pelo seu conteúdo. Além de neutralizar as diferenças culturais no planeta ao fomentar o movimento para homogeneizar a diversidade, é também uma maneira de continuar falando do cinema como lugar de dominação. Ou como explica o realizador e artista visual tcheco Jan Svankmajer, citado por Branco: “Não existe uma instituição que faça censura no neoliberalismo. A sua função é realizada com segurança pelo mercado. Simplesmente não podes obter dinheiro para alguns temas porque eles não cumprem critérios comerciais. A única função que a sociedade moderna de consumo atribui à arte é a de preencher o tempo livre do homem e entretê-lo, para que ele possa gastar o seu tempo antes de voltar ao processo de produção de forma agradável e sem problemas” (Branco, 2022: 98-99).

Quando era criança, assisti a um filme, provavelmente estadunidense, na televisão brasileira e penso que é uma analogia que cabe perfeitamente no caso atual do *streaming*. Nesta época, como hoje, boa parte da programação de televisão era preenchida por seriados e filmes comprados aos lotes dos produtores nos Estados Unidos. Lembro que era um filme colorido, provavelmente produzido nos anos 1960 ou 1970, considerando as roupas que os personagens usavam. Lembro-me de uma única cena, que ficou marcada em minha memória, que não registrou o título ou o elenco do filme. Numa sala grande, provavelmente recriada em um estúdio, havia um piano de calda que fazia livros. Cada tecla branca ou preta do piano tinha o nome de uma ação ou uma emoção, como tristeza, beijo, briga, amor, casamento, duelo. Uma mulher tocava este piano e quando ela terminava a música, um livro saía impresso e encadernado de dentro da caixa de ressonância do piano. Os livros eram fabricados por um esquema pré-estabelecido com fórmulas automáticas, e não havia autoria. A obra era composta/escrita enquanto as teclas eram tocadas e essa máquina original produzia livros em grande quantidade, dispensando o trabalho do escritor. Em uma cena

mais adiante no filme, houve uma briga na mesma sala do piano. Os adversários lutavam e caíam nas teclas do piano, fazendo com que este produzisse rapidamente uma grande quantidade de livros que se acumulavam no piano, e se derramavam pelo chão. Ainda que seja uma analogia um pouco fantasiosa, contida numa lembrança de infância, tenho a sensação de que os filmes feitos em grande escala passam pelo mesmo procedimento deste piano fazedor de livros. São filmes, com raras exceções, que não têm nenhum autor por trás que colocou seu talento e seu conhecimento para existir. É apenas uma fórmula estabelecida como notas tocadas em um piano inventado pelo próprio cinema.

Outra característica notável dentro desta cinematografia atual é a dominação de um modelo de filmes que banaliza a violência. Raros são os filmes que não apresentam armas de fogo em seus argumentos, em que não haja um personagem que manuseie algum tipo de revólver ou metralhadora. Sabendo que a indústria americana de armas, junto com o cinema, é uma das atividades estruturantes da economia estadunidense, leva-se a concluir que há uma associação formal ou informal entre estas duas atividades, como se uma completasse a outra, mas se trata de uma dimensão puramente voltada a dar respostas e mostrar eficácia no mercado.

Os filmes de ação parecem uma propaganda sem pudor, quase um mostruário dos melhores instrumentos de matar. A cada cena aparece uma nova pistola, metralhadora, revolver, como se fosse um catálogo de propaganda para instrumento de matar. Isso lembra que o mesmo sistema que, por muitos anos, vigorou entre a produção de tabaco e o cinema, no qual as estrelas de Hollywood se tornavam mais atraentes e glamorosas se estivessem segurando um cigarro e soprando a fumaça sensualmente. Isso é notório em filmes clássicos de Hollywood, com Humphrey Bogart e Lauren Bacall, quando aparece pela primeira vez no cinema, em *To have or to have not*, ou ainda Rita Hayword, quando pede fogo para acender seu cigarro em *Gilda*.

Os anos de associação entre estas indústrias deixaram marcas indeléveis na história da humanidade pela sua associação do cigarro à beleza feminina e à força masculina. Durante muito tempo, este foi o padrão utilizado. Agora que a ação prejudicial do cigarro foi amplamente difundida, talvez ainda estejamos entrando num padrão de repetição similar em relação às armas. O problema é que neste caso parece que demora também um bom tempo para ser removido ou combatido.

Tomás Gutiérrez Alea (Eictv, 2008) acredita que este sistema comercial é a mola propulsora para filmes serem gerados dentro de escritórios de executivos e não em salas de roteiristas, visto que os filmes são feitos sem que a sua autoria pertença a nenhum indivíduo, mas a uma empresa, ou seja, uma obra impessoal. A criação é alienada de seu criador, assim como as roupas de Yves Saint-Laurent, que não lhe pertenciam mais no fim da sua carreira, pois foram comprados por um grande conglomerado internacional de moda. Assim, em cima desta lógica da perpetuação do lucro, o *streaming* entra no mercado audiovisual como uma novidade, mas que além do tempo e do talento dos profissionais do audiovisual, ele quer se apropriar de seus direitos como autor e como produtor. Ele exclui as pessoas do mundo do trabalho, os silencia, os invisibiliza. Os filmes passam a pertencer a uma plataforma virtual, sem suporte físico, em que as obras ficam disponíveis por um período determinado e para todos os territórios do planeta. Os filmes se tornaram uma fórmula digital que é distribuída através de algoritmos.

Assim, chegamos a um modelo de negócios no qual todos os agentes sociais envolvidos nos processos de produção estão comprometidos principalmente pelo interesse pecuniário. Do executivo da empresa aos contratados das equipes. Não existe ideias a defender, pois elas são secundárias diante do valor que é pago. Ou seja, serão os filmes que não são imprescindíveis para seus autores, para seu elenco, para a sua equipe. A prioridade não é a obra, mas sim o valor que será negociado para a participação de cada um. Não se trata de uma obra criativa. A narrativa cinematográfica tornou-se uma mercadoria, ou talvez sempre tenha sido.

Esta forma de gentrificação do cinema é uma maneira muito clara de esvaziar o conteúdo artístico e crítico das obras. Seria um cinema de consumo fácil, sem questionamento, sem inovação. Ou caso alguns destes elementos estejam presentes no projeto final, serão utilizados de uma maneira de encampar a criatividade como valor de mercadoria. A inovação e a ousadia são usadas como objeto de mais-valia. Nesta direção, o cinema, como arte da era industrial, cuja produção é muito dispendiosa, sempre se encontrou a meio caminho entre a produção comercial e o cinema de autor. Gutiérrez Alea (Gutiérrez Alea, 2008: 23) descreve: “O cinema capitalista, reduzido a condição de mercadoria, poucas vezes tenta encontrar uma resposta. Não centraremos nossa atenção nos aspectos puramente estéticos, mas colocaremos toda a ênfase para descobrir, na relação que se estabelece reiteradamente entre o espetáculo e o espectador, e quais leis regem esta relação e as possibilidades que oferecem estas leis para desenvolver um espetáculo socialmente produtivo” (Gutiérrez Alea, 2008: 23).

Desta maneira, o *streaming* se apresenta como uma flexibilização do trabalho, mas no modelo do capitalismo acaba sendo um modelo de precarização das formas de trabalho e bem pior, da desapropriação de direitos patrimoniais, um dos dois direitos fundamentais do autor. Por que aceitamos que estes agentes sociais cheguem nos ambientes de mercado e trate os espaços de criação como uma nova fronteira a ser conquistada, como em uma caravana que passa no deserto em um velho filme de western?

Portanto, com todas estas dificuldades de acesso dos filmes brasileiros para as salas de cinema, também temos agora a distribuição “direta ao consumidor”. Ou seja, antes, o responsável pela escolha dos filmes a serem exibidos eram as empresas distribuidoras, estrangeiras em sua maioria e instaladas no país, que “filtravam” os filmes que seriam vistos no mercado brasileiro. Agora o *streaming* chega diretamente na casa das pessoas, sem regulamentação, sem tributação e sem controle, passando por cima de todas as regras

anteriores do mercado. Ou seja, o consumo é direto, bloqueado – o consumidor paga uma taxa para uma assinatura mensal, e, atualmente no Brasil, sem leis que o regulamentem.

Mais uma vez, a evolução tecnológica proporciona ao Capitalismo Mundial Integrado (Guattari, 1989: 40), a uma velocidade desenfreada, o acesso direto aos lares do mundo inteiro. E como o processo está ocorrendo rapidamente e ainda não foi perfeitamente assimilado, os países, os governos e a sociedade civil ainda não tiveram tempo de processar o que está acontecendo para propor uma regulamentação. As empresas de *streaming* se instalam, começam a atuar e depois é feito e pensado, sua regulação, atropelando todos os ritmos e toda a dinâmica instalada nos processos de transição tecnológica anteriores.

Assim como o streaming, plataformas gratuitas como Vimeo ou YouTube oferecem um suporte de difusão de conteúdos, o que favorece o espectador. Porém, para quem produz e alimenta estes canais “independentes” deve se submeter às regras de “monetização” das plataformas, que acabam pagando muito menos do que o tempo, o conhecimento, os equipamentos e os valores investidos na produção deste conteúdo, o que gera uma forma desequilibrada de atuação no mercado audiovisual, já que as verbas repassadas são muito inferiores ao que foi aplicado. Desta forma, é mais uma maneira de se transformar o produto do trabalho e do profissional como uma atividade de risco próprio, que o coloca à mercê das regras de um mercado desigual.

Refletindo desta forma, em quais seriam os novos caminhos a serem trilhados pelo audiovisual? Vamos fazer cinema comercial com pitadas de inovação? Faremos filmes com uma qualidade técnica impecável, mas com pouco questionamento? Iremos pensar em cinema que se veja como produtor de rupturas e de transformações na sociedade? Qual é o destino das imagens em movimento na era do *streaming*?

O filme físico não existe mais. A imagem não pode mais ser vista a olho nu no rolo de película cinematográfica, nos séculos XIX e XX. O que existe hoje é um suporte digital, altamente frágil, que pode se perder mais facilmente que os negativos inflamáveis do início do cinema. O pixel é quadrado, o suporte argêntico é composto por imagens em grãos, redondos e orgânicos. Entre eles há uma grande diferença, pois um dos suportes pode ser visto a olho nu e o outro é um arquivo eletrônico.

O filme virou um arquivo digital contado em gigabytes e não mais em fotogramas, guardado em plataformas virtuais. A imagem não é mais composta com a luz, com negativo e positivo, mas com arquivos com o algoritmo 0 e 1. O que isso pode significar no futuro do que é o cinema? Sérgio Dias Branco, falando sobre a relação entre cinema e marxismo, coloca: “Esta é uma questão de democracia, de exercício do poder legítimo de um povo sobre o seu território, os seus recursos, e a organização social e política, face à dominação de poderes coloniais e neocoloniais e à imposição externa” (Branco, 2020: 32).

No Brasil, e em muitos outros países, o mercado do *streaming* já está deixando suas marcas. As equipes de profissionais estão dando preferência aos orçamentos faraônicos que são praticados pelas plataformas virtuais e tentam transferir as práticas e as tarifas deste mundo ilusório para as pequenas produções independentes, em termos de valores de honorários e também nas condições de trabalho. Desta forma, assistimos hoje a um enfraquecimento do segmento da produção independente, tanto de ficção como de documentários, em que os conteúdos mais pessoais e mais críticos são produzidos. Portanto, uma página decisiva da produção cinematográfica está sendo escrita, a toque de caixa, e resta saber como poderá continuar a haver uma produção mais criativa.

A chegada de um novo ator, ou jogador (*player*) no mercado, representado pelo *streaming*, faz com que as forças do mercado mudem e tenham que se redefinir. Interessante observar que a força dos investimentos não irá gerar uma melhoria nos conteúdos, ao contrário, apenas uma massificação na produção de conteúdos para consumo

de um público médio acostumado prioritariamente a produtos comerciais. Ou seja, é uma maneira de padronizar o olhar, e desta forma fazer com que o cinema perca um pouco mais de sua essência. Onde fica o lugar do olhar dos realizadores e realizadoras periféricas?

Antes da chegada do *streaming*, a distribuição sempre foi considerada o grande gargalo do cinema brasileiro. O conjunto de salas de cinema no Brasil, em dados de 2021, é calculado por volta de três mil e quinhentas salas, geralmente integrando redes de distribuições internacionais e ficam situadas em centros comerciais, para uma população que gira em torno de 210 milhões de habitantes. No momento de lançamentos mundiais de franquias de super-heróis e outros produtos similares, os cinemas brasileiros são invadidos com 800 ou 1000 cópias de um mesmo filme, dentro de um universo de 3500 salas, sendo que a grande maioria fica em centros comerciais. O espaço para o filme brasileiro, assim como para outras cinematografias, é escasso por imposição de uma estratégia de mercado.

O advento da tecnologia é bem-vindo em toda sociedade. Ele permite proporcionar uma qualidade de vida melhor em muitos pontos de vista. Mas, queimar etapas e acelerar o processo pode ser uma maneira de dominação de um capitalismo voraz, e que em nome do progresso vai atravessando as sociedades para abrir fronteiras para ganhar novos mercados, a qualquer custo.

Hoje, os filmes já vêm com a “obsolescência programada”. Enquanto alguns insistem em falar que cinema é arte da era industrial, outros provam que o cinema é uma mercadoria criada pelo capitalismo. Assim como os modelos de distribuição de negócios vão sendo modificados, os suportes de captação e exibição também vão sendo substituídos. A película, na minha opinião, o formato mais cinematográfico, talvez tenha se mantido por mais tempo, entre formatos de 16mm, 35mm e 70mm. Depois vieram os formatos magnéticos, que se materializavam em fitas de diferentes formatos e sistemas de gravação. Atualmente, em uma velocidade muito mais acelerada, os formatos de produção se sucedem, entre 4k e 8k, que provavelmente já devem estar ultrapassados enquanto escrevo estas palavras. Quase todos

os formatos que antecederam os atuais, são de difícil acesso e com equipamentos cada vez mais raros de se encontrar.

Assim como os suportes vão sendo substituídos para movimentar a indústria, os filmes vão se perdendo com as mudanças de suportes. Quantos filmes se perdem a cada vez que mudamos o sistema de exibição? Quantos filmes existiam em 35mm, mas não foram transportados para VHS e depois para DVD? Que parte da história do cinema foi salva e que parte da história do cinema foi preservada? Que critérios foram utilizados para estas escolhas? Que filmes vão continuar a fazer parte do universo cinematográfico na era do *streaming*?

Pois não se trata apenas da mudança de formato, trata-se mais além de como esse patrimônio cultural será preservado, em cinematecas, em museus, em acervos de colecionadores. Qual parte da história permanece? Qual parte da história vai ser silenciada? Assim como sabemos que a história insiste em se escrever através dos livros oficiais que correntemente esquecem uma parte significativa dos fatos, isso certamente irá acontecer com as filmografias mais diversas e sendo dada a prioridade para uma cinematografia mais consensual, menos contestatória em termos de tema e de linguagem. Esta é uma preocupação que também dialoga com a história das cinematografias feitas no hemisfério sul, dirigidas por mulheres, por realizadores pretos e pretas, por pessoas LGBTQUIA+, por pessoas *trans* ou travestis. Será esta parte da história do cinema que será silenciada? Quais serão os filmes resgatados? Existe alguma estratégia de resistência para a tomada de decisão?

O filósofo indígena Ailton Krenak, em seu livro “Lugar de Origem”, escrito em parceria com Yussef Campos, faz uma reflexão muito interessante sobre o patrocínio. Assim como os formatos de produtos culturais são trocados ao bem querer de um sistema que incentiva o consumo, o nosso patrimônio cultural também pode ser tratado como

mercadoria, pois quando o objeto é classificado, ele está pronto para se tornar um produto vendável. E desta forma, poderá ser controlado pelo governo ou pelo mercado:

Controlar, inclusive, nosso acesso a esse patrimônio.

A partir do momento em que o patrimônio cultural é demarcado, ele vira uma coisa controlada. E o nosso acesso a ele vai ter que ser negociado. E vai ser negociado como consumidor, inclusive daquilo que nós mesmos produzimos. Quanto mais a materialidade um bem constitui, mais ele é disputado pelo mercado para virar mercadoria. Quando mais complexa vai ficando uma comunidade, uma sociedade, mais o Estado inventa mecanismos de controle e classificação das nossas experiências de vida.

Se estamos cada vez mais nos transformando em clientes e consumidores, e cada vez menos em cidadãos, seria muito importante incluir num debate sobre patrimônio material e imaterial a experiência da produção cultural. Me refiro à experiência da produção cultural não só no sentido das expressões que a gente lista como produção cultural, mas ampliando isso também para o campo daquilo que nós consideramos que é a subjetividade. A maior violência a que nos estamos sendo submetidos não vem do campo material, e sim do campo imaterial (Campos e Krenak, 2022: 55-56).

Entendendo por este ponto de vista, vemos que a sociedade neoliberal prepara a sociedade para que a sua experiência cidadã se transforme em um produto que pode ser comercializado, explorado e consumido. Estes servem tanto para as mercadorias, na forma de produto a ser consumido, como também da produção cultural, que se transforma em produto quando ela se torna catalogada pela sociedade de controle.

No Brasil, a cinematografia nacional, no começo do século XXI, estava passando pelo seu melhor período, informação demonstrada pela presença dos filmes brasileiros em todos os grandes festivais, sucesso em salas e com uma produção regular e de alta qualidade. Alguns títulos de filmes independentes surpreenderam com o alcance do público, como, por exemplo, *Aquarius*, *Bacurau* ou *Que horas ela volta?*. Este fato permitiu garantir a formação de profissionais e de empresas altamente qualificados, e também de um público interessado em conteúdos brasileiros. Assim, quando as empresas de *streaming*, além de fazer a distribuição, se colocam também na função de produtor de conteúdos exclusivos da plataforma, elas também investem em conteúdos realizados em todos os continentes,

atuando em vários países, como o Brasil, Argentina e Colômbia, na América do Sul, entre muitos outros. Estes conteúdos exclusivos, nomeados como “originais”, carregam o conceito de um produto original e financiado pela plataforma, mas com a cara do país onde foi produzido. O filme é uma encomenda, pois os direitos de exibição e de comercialização são exclusivos da empresa de *streaming*. Neste contexto, as produtoras independentes do mundo inteiro, acostumadas a produzir conteúdo autoral e de qualidade, se tornam “prestadoras de serviço” – *production service* em inglês, no jargão do mercado.

Se as plataformas de *streaming* chegassem apenas para alterar o mercado de distribuição, seria já uma enorme mudança de paradigma. Porém, eles também estão se dedicando à produção, ou seja, além de romper com o funcionamento estabelecido da cadeia de distribuição, também atuam com uma velocidade muito rápida, que pode desestabilizar os sistemas de produções já fixado para desconstruir todo o funcionamento do setor, propondo no lugar um desenho de negócios que chega de forma impositiva e sem consulta aos órgãos reguladores ou à sociedade civil.

Qual é a chance de um produto deste dar certo? Qual é o interesse de uma empresa que prefere o formato de uma série do que de um filme, pois dura mais tempo para o espectador desistir? O filme ou a série têm valor de acordo com a duração que tem ou vale também pelo que diz? Robert McKee, em seu livro “Story”, usado como modelo e método para um grande número de roteiristas de Hollywood, e pelo mundo afora, estabelece um formato de criação do roteiro baseado em “viradas” (*plot twist*) no fim de cada sequência narrativa, que ele convencionou chamar de “beat” (McKee, 2013). Alguns críticos do autor afirmam que seus livros ajudaram a estabelecer uma geração de roteiristas que reproduzem sempre uma estrutura narrativa similar e sem surpresas. Ora, o que está sendo feito hoje pelas empresas de *streaming* é levar ao mais elementar esta fórmula de sucesso para as narrativas hegemônicas, segundo a fórmula de McKee. Os filmes produzidos devem trazer uma estrutura que já foi vista inúmeras vezes, mas com atores que falam outra língua e em um cenário desconhecido. Com todo este panorama, vai ficar muito mais difícil para quem

faz e quem quer assistir a um cinema independente e com propostas de desenvolvimento de linguagem.

O espaço da criação de um cinema de linguagem e formato mais sofisticado será cada vez menor, e que se tornará um lugar de resistência. Portanto, o acesso a outras cinematografias mundiais, mais autorais, permanece muito complicado. Isso também através das grandes fortunas que investem para o desenvolvimento mundial destas plataformas, e que chegam com este projeto de dominação de mercado. Existe uma série de plataformas que se destinam a muitos outros tipos de públicos, mas a sua parte do mercado é muito menor do que a que eles poderiam alcançar.

As empresas de *streaming* funcionam no Brasil como uma forma de *uberização* da sociedade, em referência ao aplicativo de locomoção urbana. Elas estão comprando o que não pode ser precificado, que são os direitos patrimoniais da obra, ou seja, o direito do seu autor é perdido. Por mais que seja uma característica utilizada pelos grandes estúdios de Hollywood, para quem é da produção independente, o que compõe a maioria das empresas que produzem audiovisual brasileiro, estas empresas perdem os seus direitos sobre as suas obras. Esta é uma outra maneira de pensar a sociedade, pois os valores investidos são altos e não representam o que é comprado.

Qual é o valor de uma autoria na era do capitalismo digital? Segundo o teórico estadunidense Michael Betancourt, o conceito de autoria está sendo revisto:

Ao transferir todas as atividades para variedades potenciais de autoria - desde interesses pessoais até mão-de-obra altamente qualificada que requer treinamento e experiência - torna-se possível reconhecer a conversão de todas as atividades em potencial mercadorias através da autoria permitindo a invenção de uma nova produção imaterial de base digital residente dentro (sobre) toda a atividade social (Betancourt, 2015: 91-92)¹⁹.

¹⁹ Tradução da autora.

Levando mais adiante a lógica que coloca a filósofa paulista Marilena Chauí²⁰ sobre ser empresário de si mesmo, dentro do mundo capitalista, este conceito também passou para todas as relações e interações sociais. Ou seja, qualquer indivíduo da sociedade, pelas redes sociais, tenta monetizar suas vidas, através de postagem de seus cotidianos ou de seus trabalhos. Tudo pode virar produto dentro deste novo desenho de sociedade estabelecido por redes sociais, em suas diferentes dinâmicas e nível de exposição. O novo “eldorado” das redes sociais é fazer parte deste mercado que transforma o cotidiano de cada cidadão e cidadã em produto rentável, em que o produto de troca é o nível de exibição, ou, por que não, de exibicionismo, incentivados por estes modelos de espetacularização. O consumidor não é o trabalhador, mas é a sua subjetividade sendo consumida, como interpreta Ailton Krenak (Campos e Krenak, 2022).

As inúmeras maneiras de exposição nas redes, que podem ser inclusive negativas, são bem-vindas, pois ativam os acessos nas redes, aumentam a visibilidade e geram engajamento. A possível transformação do cidadão em subcelebridade será utilizada por empresas para vender seus produtos, garantindo uma monetização aos usuários. O que se encontra muito é a nova fórmula de autoajuda, muita exibição do corpo e vários outros formatos que podem fazer com que o indivíduo se transforme em seu próprio produto. Essa superexposição do indivíduo está ligada a este conceito que você precisa “se vender”. O artista é impulsionado a “se vender” ou se “autopromover”, pois, para eles é mais fácil conseguir patrocínio, já que empresas defendem que os artistas devem ser proativos nas redes, para ajudar a sua própria divulgação. Assim, transformam seus corpos em mercadoria, e suas vozes, seus rostos, tudo é mercadoria. Todos se tornam produtos de si mesmos.

Obviamente, existe também uma série de conteúdos importantes na internet, e que trazem um lugar de fala para uma certa camada da população que não tinha acesso a programas formadores e críticos. Estes, disponibilizados gratuitamente, permitem que muitas pessoas tomem consciência de seu lugar na sociedade e das possíveis manipulações.

²⁰ Fonte: Entrevista da filósofa brasileira Marilena Chauí: <https://www.youtube.com/watch?v=0P3owEhJHRY>

Pessoas que têm conteúdo para fazer podem fazer a diferença, principalmente em países emergentes, e provocam mudança no tecido social, para tornar a cidadania e o pertencimento a uma sociedade um objeto de consumo.

Voltando ao contexto do *streaming*, o que parece acontecer é que a qualidade dos filmes importa menos que a sua duração, pois muitos dos projetos são calculados em horas. O *streaming* trouxe uma inovação, pois permite que os formatos sejam variáveis para cada episódio de cada temporada de uma série. Antes, quando o formato era feito para a televisão, cada episódio deveria ter a mesma duração, por conta da grade de exibição, composta por programas de conteúdo e comerciais. Isso trouxe, de certa forma, uma liberdade maior para os realizadores. Esta situação pode ser muito positiva, mas ainda assim é um modelo em que se acirram as modalidades de controle para o estabelecimento de um mercado que impõe o neoliberalismo como forma única de entendimento. O que preocupa é que, mesmo sendo o cinema uma economia criativa com estrutura de indústria, as relações não se definem mais por critérios artísticos, privilegiando principalmente o econômico.

Dentro deste contexto, o *streaming* estabeleceu um padrão de produção de alta qualidade técnica. Os filmes são perfeitos tecnicamente, têm os tempos exatos, a música que molda as emoções, o elenco profissional, a equipe técnica experiente. Porém, os filmes e as séries, em sua maioria, são de qualidade que deixa a desejar. Isso ocorre porque, mesmo com as melhores condições, os filmes são feitos como produtos, e com um cálculo exato de parâmetros de produção. Mas todos estes fatores não levam a um resultado aceitável, nem com a enorme quantidade de dinheiro investido e tampouco com a contratação dos melhores profissionais do mercado. Por isso, e levando em consideração o seu plano de negócios para a escala mundial, as plataformas de *streaming* estão estagnando e em algumas situações até perdendo assinantes, pois a crise econômica mundial e a entrada de novas plataformas no mercado, inclusive algumas gratuitas, fazem com que o crescimento do número de assinantes tenha uma tendência à queda. Apesar de já terem atingido um enorme número de assinantes no mundo todo, isso ainda não era nem a metade do

almejado pelos investidores. As plataformas de *streaming* já estão demonstrando estagnação, e talvez este modelo de dominação mundial não esteja dando o retorno tão rapidamente como o planejado. Os assinantes estão diminuindo no mundo inteiro. O aumento causado pela pandemia está sendo revisto para baixo.

Como podemos ter os melhores *profissionais* recebendo os melhores salários do mercado produzindo filmes que se revelam ser, em sua grande maioria, medianos? Talvez a resposta na indagação seja que os filmes precisam de criadores para serem de reconhecida qualidade. Levando mais a fundo esta lógica, os filmes precisam que pessoas queiram que eles existam, que tenham algo a dizer por aquele meio. Os resultados que vemos atualmente nas plataformas virtuais são, na sua grande maioria, filmes sem alma, pois a maioria deles foram feitos sem que alguém verdadeiramente os quisesse fazer. Este é o curioso fato de que o *streaming* acaba sendo, pelas suas fraquezas, o valor de que podemos ter de melhor no cinema, pois são filmes feitos por pessoas que realmente querem que aqueles que filmam existam e que aquelas histórias sejam contadas.

Para Gutiérrez Alea, “o cinema, entre todas as artes, é a mais popular” e ele tem toda razão, pois ainda hoje os filmes são um tipo de entretenimento atraente. O *streaming* é importante, pois tem o acesso mais democrático. As salas de cinema no Brasil são muito caras em relação ao poder aquisitivo da população, e acaba sendo destinado prioritariamente às classes mais abastadas. O *streaming* permite um acesso a todo um conteúdo, por um valor acessível. A maioria dos brasileiros assiste cinema no celular, poucos no computador e uma quantidade bem menor pode assistir em equipamentos caros, como um *tablet* ou uma *smartv*. Ou seja, tecnologicamente, o *streaming* é mais democrático do que o próprio cinema. Temos que observar que filmes estão sendo propostos para a população, excetuando os filmes de catálogos comprados através de licenciamento. Ou seja, quem se dedica a assistir estes conteúdos “originais” talvez não seja instigado a um pensamento crítico, criativo e participativo como espectador.

A iniciativa dos governos e sociedade civil, composta por representação de profissionais do audiovisual, por todos os continentes, tem trabalhado para estabelecer uma regulamentação das plataformas, e estabelecer impostos e contrapartidas, em forma de reserva de mercado e com investimento nas produções locais. A partir desta legislação, talvez seja possível estabelecer uma relação com mais isonomia entre os agentes econômicos. Mas talvez a melhor solução para manter uma cadeia de produção de mercado de forma sustentável e o mais saudável possível, seria pensar o *streaming* apenas como distribuidora e que não estivesse associada à produção.

Espinosa (1970) observou que todos os cineastas latino-americanos de sua geração eram também teóricos, talvez para tentar comunicar por todas as vias possíveis sobre a identidade, sobre as escolhas estéticas e sobre a função do cinema nestas sociedades (Espinosa, 1970: 147). Gutiérrez Alea, como cineasta e pensador do cinema, também refletia neste sentido, ele escreve: “O cineasta, imerso em uma realidade complexa cujo profundo significado no salta a vista, quer expressá-la com coerência e ao mesmo tempo responder às exigências que a própria realidade se faz, deve ir amado não só de câmera e sensibilidade, mas também de critérios sólidos no plano teórico para poder interpretá-la e transmitir a sua imagem com riqueza e autenticidade²¹” (Espinosa, 2008: 21). Portanto, a função dos cineastas, talvez mais em países de economia atrelada ao colonialismo e com fortes heranças escravocratas, tem outro nível de importância, como nas palavras do autor, ditas em 1982, e que continuam tão atuais: “hoje mais do que nunca precisamos de um audiovisual que apresente ao espectador a sua realidade, com fins de transformá-la”²² (Espinosa, 2008: 13). Acredito neste cinema é o que pode contribuir a criar um novo olhar, e com possibilidade de reflexão sobre a sociedade na qual ele está inserido.

²¹ Tradução da autora.

²² Idem.

2.3. O cinema revolucionário de Jorge Sanjinés (Bolívia)

Jorge Sanjinés nasceu em La Paz, Bolívia, onde vive e trabalha até hoje, fazendo filmes e ensinando a como fazê-los. Ele chama o cinema que faz de *Cinema Revolucionário*, pois ele conseguiu, nos anos 1960 e 1970, construir um cinema perto do povo originário boliviano. Os primeiros filmes foram filmados em *Quéchua* e *Aymara*, línguas indígenas faladas nos países andinos, mas que até então eram silenciadas desconhecidas em detrimento do espanhol. Sanjinés (Sanjinés e Grupo Ukamau, 2018) subiu para as aldeias para filmar, e conseguiu estabelecer um modo de funcionamento que integrava a pequena equipe de técnicos vindos da cidade com os moradores das aldeias que seriam parceiros na construção das histórias, ajudando a escrever o roteiro, diálogos e atuando nos filmes. Ou seja, pela primeira vez na América Latina, um filme foi feito em colaboração com os povos originários, e filmado nas línguas que eles falam. Com o entendimento de que o *Cinema Revolucionário* só poderia ser feito desta forma, Sanjinés (Sanjinés e Grupo Ukamau, 2018) e seus companheiros de jornada formaram o grupo Ukamau, que persiste até hoje como produtora, escola para cineastas indígenas e centro de difusão de filmes realizados pelo movimento do Cinema Revolucionário (Sanjinés e Grupo Ukamau, 2018).

Além da integração no momento da filmagem, Sanjinés e o Grupo Ukamau, tiveram o entendimento muito rapidamente de que tão importante quanto filmar junto às comunidades, era importante projetar os filmes nas comunidades. Desta forma, membros do grupo Ukamau subiam as montanhas carregando equipamentos de projeção para exibir os filmes em aldeias bolivianas, que eram seguidos de debates sobre o filme e a realidade social do país. Ou seja, além de fazer um cinema baseado em um imaginário contra-hegemônico, este grupo de cineastas primou por uma sensibilidade estética e social, promovendo um movimento sólido de pensamento crítico junto às comunidades indígenas.

Assim foram feitos todos os filmes, entre os de maiores êxitos: *Ukamau* (Bolívia, 1966), *Yawar Mallko* (Bolívia, 1969, “Sangue de condor”, em quéchua), *El coraje del Pueblo*

(Bolívia, 1971), *La nación clandestina* (Bolívia, 1989), entre outros. Estas ações eram talvez mais importantes politicamente do que a presença dos filmes nos festivais, como nos Festivais de Berlim, Veneza, Cannes e Locarno, que selecionaram e premiaram os filmes do grupo Ukamau. A criação da dinâmica estabelecida ao longo dos anos de trabalho na produção de dez longas-metragens foi mostrando que a melhor maneira de trabalhar é criar um grupo coeso, contrariando o que é feito na maioria das produções cinematográficas. “O discurso do realizador-autor está em primeiro plano. Ele ou ela raramente aparecem como alguém que orchestra o esforço coletivo qual o cinema depende. Isso reforça a ideia de que os artistas, particularmente um deles, são de maior importância do que os técnicos, por exemplo, embora ambos sejam trabalhadores culturais que colaboram na produção de uma obra” (Branco, 2020: 159).

Os filmes, de natureza independente ou de cinematografia emergente, em países como o Brasil ou outros da América Latina ou da Europa, têm uma dificuldade de distribuir seus filmes. Fica muito difícil para os seus compatriotas assistirem a seus filmes, por várias razões. Uma delas é porque existe uma subserviência ao cinema hegemônico estadunidense, assim como também uma falta de investimento em políticas públicas nacionais para viabilizar a distribuição de filmes.

As políticas públicas geralmente se concentram em fortalecer a cadeia de produção, esquecendo que a distribuição é o gargalo para muitas cinematografias. Por isso, nestes países, a importância de festivais e de cineclubes é muito maior, pois tornam possível a exibição de filmes que ficariam esquecidos e não exibidos. Por esta razão, também, muitos festivais e cineclubes têm um público cativo que se interessa em descobrir filmes que não são distribuídos em circuitos comerciais. Esta semana, em maio de 2022, no Brasil, um filme estadunidense está ocupando 70% de todas as salas de exibição no Brasil²³, enquanto o filme

²³ Reportagem jornalística: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/noticia/2022/05/doutor-estranho-estrea-em-quase-70percent-dos-cinemas-brasileiros-e-medida-provisoria-perde-metade-das-salas.ghtml>

brasileiro, *Medida Provisória*, que estava sendo exibido em 365 salas baixou para 167 salas, para ceder espaço à superprodução.

A verba de divulgação e de marketing do cinema comercial é quase tão importante ou maior do que a verba de produção. Os países com uma cinematografia mais frágil ainda não têm a capacidade de investir todo este valor, e também ficam com dificuldades de construir políticas públicas neste sentido. Impossível de concorrer com estes orçamentos, o que acaba se tornando uma estratégia de ocupação de mercado, para inviabilizar ou invisibilizar outras cinematografias.

Dentro deste cenário, a solução encontrada para a exibição do *Cinema Revolucionário* foi uma resposta muito bem pensada. Durante muitos anos, os filmes de Jorge Sanjinés e o grupo Ukamau foram distribuídos por eles mesmos nas aldeias indígenas. Acredito que isso pode talvez ter influenciado a consciência política e o conhecimento da história social pelos bolivianos que assistiram aos filmes do *Cinema Revolucionário*. Eles colocaram os indígenas dos povoados para assistir e debater os filmes. Foi um trabalho de consciência política, que associa cinema à transformação da sociedade, cinema como ciência social, cinema como interferência na construção de um futuro para a plateia que assistiu aos filmes, nas exibições nas aldeias e nos centros comunitários. A força do movimento indígena na sociedade boliviana de hoje talvez tenha uma importante relação com políticos na Bolívia, nos últimos anos, o que levou à eleição de Evo Morales. Talvez, seja possível afirmar que para estes avanços históricos pode ter tido a contribuição das projeções do *Cinema Revolucionário* nos *pueblos* da população *Quechua* e *Aymara*.

Percebe-se que ideia de Jorge Sanjinés, de colocar o cinema boliviano nas aldeias, tem muita similaridade com a criação dos sistemas de cotas nas universidades no Brasil, como fator de aceleração do entendimento da sociedade e também como uma reparação histórica. Mas também de ajudar a escrever sobre um país com o entendimento dos processos sociais e do lugar destas minorias dentro da sociedade. Pode-se também

estabelecer um paralelo com o projeto “*Vídeo nas Aldeias*”, criado em 1995 e liderado pelo cineasta e antropólogo Vicente Carelli, que iniciou fazendo oficinas de formação audiovisual para indígenas e que revolucionou o cenário de produção de filmes dos povos originários no Brasil.

Com uma formação sólida, realizadores indígenas iniciaram uma produção regular de filmes que é importante para o cenário da diversidade do audiovisual brasileiro, como o fortalecimento de nomes como de Divino Tserewahú e Tacumã Kuikuro, que já têm um reconhecimento no setor audiovisual, mas ainda mais para as comunidades onde vivem e filmam. Os intercâmbios entre as diferentes etnias que compõem o cenário cultural brasileiro propiciam que eles contem suas histórias, com narrativas inspiradas nas tradições orais de seus ancestrais e recriem, assim, um registro histórico e necessário de suas tradições. Ainda podem conhecer melhor, através destes mesmos filmes, as diferentes tradições de culturas das cinco regiões do Brasil. E também, produzir um material que seja apresentado como produto cinematográfico nos diferentes festivais, mostras e janelas de exibição pelo Brasil e pelo mundo, tentando comunicar sobre a maneira de ver e fazer dos povos originários (Araújo, 2019), pois o importante é estabelecer um novo paradigma de entendimento do lugar da cultura e qual a sua representação dentro desta a questão “de democracia, de exercício do poder legítimo de um povo sobre o seu território, os seus recursos, e a organização social e política, face à dominação de poderes coloniais e neocoloniais e à imposição externa” (Branco, 2020: 32).

Portanto, a via de transformar o cinema brasileiro é fazer um cinema em todas as regiões e por todos os segmentos culturais que formam a sociedade, visto que retoma uma agenda vitoriosa, como foi o caso do projeto do Grupo Ukamau, que segue até hoje realizando formação e produção de projetos ligados aos povos indígenas da Bolívia e países limítrofes. Assim como iniciativas como o projeto “*Vídeo nas Aldeias*”, que mostrou para o Brasil a qualidade de realizadores e realizadoras oriundos das comunidades tradicionais.

2.4. A poética política no cinema de Patricio Guzmán

“Pensar o problema político, mas de maneira artística”: assim é que o cineasta chileno Patricio Guzmán define a sua prática. Realizador de filmes icônicos sobre a época das ditaduras na América Latina, nos anos 1960 e 1970, como *A Batalha do Chile*, Guzmán escreveu e dirigiu filmes sempre tratando sobre o mesmo tempo durante a sua carreira. Ele mantém em toda a sua cinematografia principal sempre o mesmo tema. Ele trata da questão política, a partir da implantação da ditadura após o golpe militar contra o governo humanista de Salvador Allende. Quando o golpe do Chile aconteceu, em 11 de setembro de 1973, o conceito de Humanismo, como o defendido pelo presidente chileno, era associado aos autores como Paulo Freire e Pierre Teilhard de Chardin, leituras insurgentes nos anos 1970, cujos autores eram ligados à Pedagogia do Oprimido e à Teologia da Libertação. O seu primeiro grande sucesso tem uma estrutura narrativa bastante tradicional. Ao longo dos anos, sua linguagem se transformou. Ou seja, poder-se-ia dizer que a marca de Patricio Guzmán como autor seria o seu tema. Compreende-se bem a obsessão do autor por este tema, que marcou toda uma geração de chilenos e latino-americanos. Também mostra o como é possível traçar uma carreira criativa fazendo evoluir o seu olhar cinematográfico.

A dimensão política e humanista defendida pelos movimentos progressistas na época de Salvador Allende, no Chile, ou de João Goulart, no Brasil, e dos outros governos progressistas na América Latina, não era um pensamento tão abrangente como se pensa hoje. A questão ecológica ainda não era prioritária na época, como de fato é hoje. Talvez por isso, Guzmán, hoje, integra esta questão da consciência de um pertencimento de um conjunto planetário quando trabalha em sua última trilogia, contemplativa e poética, mas também profundamente crítica e política. As suas reflexões sobre o tempo das ditaduras, e que são ditas por ele em seus últimos filmes, doem profundamente na alma como uma ferida nunca cicatrizada, pois ele mostra, com sua voz pausada, o quanto existe de sofrimento nos meandros da história não oficial de nosso continente. Ao longo dos anos, o olhar do Guzmán se desloca dentro do mesmo tempo. É um olhar em movimento. Não é o só o movimento do

cinema, com o seu movimento das imagens, é o movimento do seu pensamento, sua reflexão temporal da sociedade chilena.

Nos últimos anos, Guzmán viajou pelo seu país de norte a sul para filmar sua trilogia composta por *Nostalgia da Luz*, *O Botão de Pérola* e *A Cordilheira dos Sonhos*, uma trilogia tão contemplativa quanto comprometida politicamente. Outros realizadores são reconhecidos pelo seu estilo, mais aplicado às suas escolhas estéticas, ou seu olhar, como, por exemplo, Ken Loach, de Nuri Bilge Ceylan ou ainda Paul Greengrass, que têm uma maneira de filmar que se destaca por uma linguagem cinematográfica bastante pessoal. Os cinéfilos continuam a ser educados a procurar o autor dentro da forma, da característica original de dirigir, do que o estilo do diretor ou da diretora.

Guzmán, no início do regime militar no Chile, foi preso, torturado e presenciou fuzilamentos. Ter vivido situações tão dolorosas o levaram a trabalhar sempre sobre o Chile, apesar de não morar mais lá. Isso talvez explique, ou justifique, a sua obsessão por tratar sempre o mesmo tema em toda a sua filmografia, como se fosse um tema impossível de ser esgotado.

A linguagem foi se sofisticando, e se tornando, a cada filme, mais poética e filosófica. Na sua recente trilogia, contendo o mesmo tema central, ele vai envolvendo outras questões muito mais delicadas e se aproximando da alma das pessoas. Nessa delicadeza, ele vai conseguindo aprimorar o seu trabalho de realizador. Ele vai transformando, depurando as questões políticas, profundamente dolorosas. Todos estes temas são muito sensíveis e permanecem ainda cravados na memória epidérmica, como as tatuagens dos sobreviventes do holocausto. Guzmán conseguiu transformar em imagens todas estas questões dolorosas, e traduzir em poesia, que é perfeitamente encantadora como linguagem; ela é profundamente desestruturante no sentido da dor pessoal que se sente por conta do que o povo chileno, e de parte dos povos da América Latina sofreram ao longo dos séculos de autoritarismo.

Existe uma tradição golpista que está escrita na dinâmica da construção de nossas sociedades, que impede que as democracias se fortaleçam em torno de um sistema progressista e humanista. Esta é uma dinâmica recorrente dentro de nossas sociedades latino-americanas e é impressionante como Guzmán consegue evoluir sua linguagem, e talvez por causa de seu olhar discorrendo sempre sobre o mesmo tema. O que muda é a maneira como ele fala, como ele trata. Como se ele se tornasse, ao longo dos anos, um sábio, um poeta que aprende melhor a usar as palavras e o alfabeto audiovisual, pendente para um aprimoramento e uma evolução fabulosa, que demonstra amor e empatia com o tema. Guzmán permanece fiel às inquietudes dele, dentro de uma longa trajetória que lhe deu oportunidade de fazer diferentes filmes. Guzmán, ao longo dos anos, se tornou um *griot*.

Em 2022, Guzmán lançou um novo filme, ainda inédito, sobre o mesmo tema. O documentário ganhou uma visibilidade enorme, já que seu filme foi apresentado na seleção oficial do Festival de Cannes, no mesmo ano. Patrício Guzmán conta que em outubro de 2019 aconteceu no Chile uma revolução inesperada, uma explosão social. Um milhão e meio de pessoas se manifestaram nas ruas de Santiago para defender a democracia chilena, pedir por uma vida mais digna, reivindicar uma educação melhor, exigir um sistema de saúde eficiente, e querendo votar para uma nova assembleia constituinte. O Chile reencontrou a sua memória.

Guzmán relatou, em entrevistas durante o Festival de Cannes, que ele aguardava este acontecimento desde suas lutas estudantis, em 1973. O filme se chama *Mi país imaginário*, ainda sem título em português. Filmado nas ruas de Santiago, entre 2019 e 2021, Patrício Guzmán vive este momento sempre sonhado de ver a nação chilena lutando por mudança. Foi como filmar o inesperado, uma atmosfera da história sendo escrita diante de seus olhos, mas também um momento de emoções e transformações sociais, nas ruas cheias de gente manifestando, passando pelo plebiscito para chegar à eleição do novo presidente chileno.

Diferentemente do Chile, ou de outros países latino-americanos, o Brasil alimenta muito pouco a sua memória; é uma memória fragmentada, em um país de dimensões continentais, assim como acontece nos outros países do continente latino. Guzmán está reativando a memória para dizer “Ditadura nunca mais”, e ele assume o papel de não deixar morrer parte desta história, com filmes contundentes e fortes. A importância do cinema é muito grande para a compreensão deste período político do continente sul-americano. O último filme do realizador Santiago Mitre, *Argentina, 1985*, aborda também um momento de mudança na história de seu país. Talvez neste caso, quase que didaticamente, mostra o quanto o cinema pode ser um instrumento de informação e de transformação da sociedade.

Como cidadão e como realizador, Guzmán acompanhou a história de seu país de perto. Observando a olho nu uma história de dor, de exílio e que hoje se reconstrói. O importante é que ele conseguiu filmar todos estes momentos e sua lente forte e capturou todos estes momentos, construindo uma obra que reflete o que foi a história de resistência na América Latina nestas últimas sete décadas. O cinema, quando bem pensado, pode cumprir esta função de registro de um período do qual ficaram sempre as impressões do grande autor que é Patricio Guzmán.

2.5. Reflexões acerca das contribuições de autores latino-americanos

Os autores apresentados neste capítulo têm em comum uma vontade de transformação da sociedade através do cinema, e conseguiram desenvolver um trabalho obtendo êxito em suas trajetórias. Seus legados oferecem também uma interessante perspectiva histórica e reflexões sobre os rumos do cinema latino-americano. Se a relação entre cinema e política na região se revela de grande importância, esta visão também traz novas possibilidades para o cinema do continente.

O poder da política em países de economia periférica o coloca diretamente dentro das questões de micropolítica que desafiam constantemente os artistas latino-americanos. Mas não se trata de fazer cinema militante, mas de propor um olhar para situações que muitas vezes são desconhecidas historicamente. As implicações políticas e ideológicas dos novos modelos de economia do cinema vêm acompanhadas de uma mudança tecnológica e de estrutura industrial do acesso ao cinema. Dentro de um sistema capitalista, esta reflexão é um elemento para entender a importância crescente das imagens em movimento neste século.

O cinema não é em si um instrumento de fazer política, mas é uma maneira de mostrar novos caminhos possíveis, e propor mudanças dentro da sociedade. Os realizadores contemporâneos latino-americanos, aparentemente, seguem os passos dos autores de uma geração anterior, pois refletem sobre a própria ação e sobre o papel da realização para fazer os cinemas nacionais chegarem ao público de seus países.

Acompanhando a produção atual do cinema brasileiro podemos imaginar que existe uma herança muito bem construída por estes cineastas e autores mais experientes de décadas anteriores. Isso permitiu que hoje se produzam um cinema e um audiovisual mais crítico e mais politizado do que no começo do século XXI, pois temos hoje cineastas de diferentes recortes sociais, raciais e econômicos. Como este movimento de avanços sociais parece irreversível, pode-se vislumbrar um cinema brasileiro do futuro com uma diversidade bem mais similar ao tecido social do país. Assim como uma possível circulação de troca de saberes e de conhecimentos por todo o continente latino-americano, que seria favorecido pela possível união de realizadores e realizadores. Seria uma maneira de reativar uma sinergia criativa que já foi promissora na segunda metade do século XX por cineastas sonhadores que nos legaram um pensamento e um fazer conjuntos, que se adequam às ambições do povo latino-americano.

3. CAPÍTULO 3: PENSAR O AUDIOVISUAL A PARTIR DA AMAZÔNIA

Uma árvore, outra árvore
Cada uma de pé e ereta.
O vento e o ar
Dizem de sua distância.
Mas abaixo da capa da terra
Suas raízes se estendem
E em profundezas que não se veem
As raízes das árvores se entrelaçam

Ai Qing, 1940

3.1. O olhar da planície

Como filmar a Amazônia? Como aprender a observar e a escutar as florestas, os rios, as chuvas? Como transformá-los em imagens e em sons? Como entender e distinguir as nuances tão particulares da luz? Estes são alguns dos questionamentos que se me apresentam a partir do início de um projeto cinematográfico na região amazônica que se tornou o eixo central do meu projeto de pesquisa da tese de doutorado. Além de ser um desafio filmar a mesma região em diferentes projetos, que é o meu caso, faz com que se desenvolva uma reflexão mais aprofundada sobre a complexidade dos temas que se apresentam à minha sensibilidade. A cada novo filme, o olhar se afina na busca de fugir do lugar comum ou do que já foi feito, e encontrar um novo ponto de vista. O desafio se revela em constituir e desenvolver uma perspectiva própria de como pensar e fazer audiovisual a partir da minha vivência na Amazônia.

O último projeto que filmei, o documentário *Terruá Pará*, terá seu processo criativo detalhado no capítulo 5 desta tese. Apresento aqui algumas questões que foram trabalhadas durante o processo de sua realização. A primeira sequência do filme *Terruá Pará* é uma cena

em que um homem surge de dentro d'água, no meio de uma floresta. Ele escuta e observa o seu entorno. A cena representa o início de tudo, e tem como simbologia mostrar apenas um ser humano em contato com os elementos naturais que o envolvem. No momento seguinte da mesma sequência, este homem se encontra com outros dois homens e juntos, começam a fazer música dentro d'água. Aos poucos, outros elementos como galhos ou troncos de árvores vão sendo acrescentados gradativamente à melodia percussiva. A cena termina com um canto e logo em seguida voltamos para a água, início de tudo, como uma volta ao começo dentro de uma narrativa cíclica.

A cena, protagonizada pelo “Trio Manari”, grupo musical de percussão, apresenta a ideia de que a cultura humana e a natureza compõem o mesmo universo, já que a ideia era mostrar o ser humano como parte integrante da natureza, concepção estrutural no pensamento e cosmogonia dos povos originários do Brasil.

3.2. A cultura como natureza e razão ecológica

Se concebermos a cultura e a arte integradas com a natureza, quando se produz arte, se produz natureza, porque ela é parte da natureza. A cultura passa a ter outra dimensão, ela é produto do ser humano, ela é um produto da natureza que está dentro do ser humano. Este é o pensamento de *Val Plumwood*:

Como reanimar a matéria? Aceitando ver como uma atividade criativa não humana, o que é muito frequentemente apresentado como um acaso destituído de sentido. Nós poderemos assim escutar os sons como vozes, perceber os movimentos como atos, a adaptação como uma inteligência e um diálogo, a coincidência e o caos como a criatividade da matéria. A diferença reside aqui na intencionalidade, o que quer dizer a capacidade de empregar um vocabulário intencional²⁴ (Plumwood, 2020: 59).

²⁴ Tradução da autora.

Raymundo Moraes associa o conhecimento caboclo ao conhecimento científico sobre o seu lugar. Esta sabedoria é frequentemente desvalorizada, como uma maneira de diminuir o saber tradicional pela compreensão que somente a ciência acadêmica pode desvendar os mistérios da vida, ou seja, é uma maneira de dominação e de afirmação de uma epistemologia exógena em relação aos saberes ancestrais. Sobre este ponto de vista, Raymundo Moraes afirma: “O tapuio sentado à proa de sua montaria ligeira, ladeado de ninfeias, rodeado de gramíneas, sombreado de bombáceas, sabe o fundo em que navega, o peixe que procura, as cobras que o espreitam. Adverte-o a flora circundante” (Moraes, 1926: 56).

Nesta lógica de pensamento e processo criativo integrando música e natureza, como conceito de criação, Raymundo Moraes fornece outros elementos de análise:

Refletindo o nomadismo da terra, que emigra nas águas por processos de dinâmica hidrográficas, o habitante do vale amazônico emigra também, é nômade no circuito da bacia, fixando na retentiva visual as áreas terráqueas pelo povo verde das árvores; e a geografia que lhe fica na reminiscência é a geografia botânica (Moraes, 1926: 53).

A geografia botânica que fala Moraes é um dos elementos que sempre foi utilizado em meus projetos, mas no último filme acredito que este elemento se tornou uma condição narrativa do documentário.

As cenas do filme são construídas numa composição rizômica. Seria como um conjunto de elementos ligados um ao outro, entrelaçados sob a terra, feito raízes de uma planta que se emaranham em tantas outras. Porém, cada elemento tem a sua integridade, e existe por si só. Mas somente existe porque essa planta está se relacionando com o conjunto. Assim foram criadas as cenas do filme *Terruá Pará*, que estabelece uma maneira bem verdadeira entre elas, através das cenas da floresta que voltam ciclicamente. Cada cena tem uma concepção e conceitos próprios e únicos. Trata-se de um ambiente imersivo como se fosse um disco do cantor e compositor Manu Chao, uma sonoridade feita de músicas, de

sons ambientes, de trechos de máquinas como uma voz no metrô, uma secretária eletrônica, ou ainda um programa de rádio ou uma vinheta de televisão. O resultado, com esta composição eclética, é um produto em que o cantor e compositor franco-espanhol traz uma textura de cinema para os seus trabalhos, como *Clandestino* (1998) e *Próxima Estación: Esperanza* (2001), pois tudo recria uma textura única que se assemelha à edição de som e mixagem do filme, quando devemos compor uma “trilha sonora” em relação à imagem que se projeta na tela.

3.3. O lugar da Planície Amazônica

Raymundo Moraes, habituado à paisagem amazônica na qual nasceu, e também acostumado às observações desenvolvidas durante os mais de trinta anos que passou navegando na Amazônia, como prático, imediato e na última fase enquanto comandante de navio gaiola²⁵ que percorriam os rios da planície amazônica, fala justamente de como o homem conhece as nuances das cores da vegetação:

O homem habita nesses recantos da mata envolto na solidão de mil nuanças verdes. Verde o tapete, verde as cortinas, verdes as umbelas, verde as guirlandas, verde a paisagem. Debaxo deste toldo de esmeraldas, devorando-se na luta pela vida – a fauna mais díspar e heterogênea, cuja multiplicidade de espécimes vae da onça feroz à rola pacífica (etc.) (Moraes, 1926: 41)

O clássico *Na planície amazônica* é uma declaração de amor à Amazônia, pela sua maneira de pensar o lugar e com as descrições detalhadas das paisagens, do cotidiano, da cultura, e, como arguto e generoso observador fala da floresta, das águas, e dos rios. Entendemos que Raymundo Moraes é um autor original que produz rupturas epistemológicas na forma de construir o olhar sobre a natureza, de tentar decifrá-la em suas dinâmicas próprias como protagonista da história dos lugares, da memória do planeta. A

²⁵ Nome atribuído a um tipo particular de barco ou de embarcações a motor que, no Brasil, fazem a navegação fluvial, e no qual os passageiros podem armar suas redes para dormir no convés, e balançam com o movimento da navegação.

obra foi reconhecida em vida e ele recebeu diversas homenagens no Brasil, sendo o livro publicado ainda nos dias de hoje pela editora do Senado Federal. Porém, atualmente, pouco ou nada se sabe de quem foi Raymundo Moraes e ele é desconhecido no lugar onde nasceu.

Quando Mário de Andrade busca as raízes do folclore e da cultura popular brasileira, que utilizaria mais tarde em *Macunaíma*, na verdade, ele está adaptando a cultura brasileira ao discurso do modernismo. A Semana de Arte Moderna, de 1922, é uma exaltação da industrialização e do capitalismo ao conceito de progresso e ao desenvolvimento. Os artistas do movimento não incorporaram uma crítica à modernidade, mas fizeram uma tradução do mosaico cultural brasileiro para que seja uma forma mais palatável de assimilação por outros artistas estrangeiros.

Mário de Andrade encontra nos escritos de Raymundo Moraes, já que os dois são contemporâneos e frequentaram os mesmos meios políticos e literários do Pará, uma forte referência. Como relata o escritor Salomão Laredo, na sua tese de mestrado, intitulada *Na Planície do esquecimento*, defendida em 2007, na Universidade Federal do Pará: “Nesse caso, o fato é significativo, porque mostra um escritor paraense, de Belém, Raymundo Moraes, ativo e apto a dialogar de igual para igual com seus colegas de locais onde poderiam avultar mais, como foi e é o caso de Mário de Andrade, que já naquela época era (e continua cada vez mais sendo hoje) de renome nacional, enquanto o caboclo Raymundo Moraes amarga clausura imposta talvez pelo fato de ter optado por ficar aqui e daqui tentar laborar sua fortuna literária, que, embora exista e seja uma realidade, ainda não despontou ou teve um realce e feneceu” (Laredo, 2007: 60).

O curioso deste “encontro” foi a polêmica jornalística no momento da publicação de *Macunaíma*, pois alguns jornalistas acusaram Mário de Andrade de copiar ideias do livro de Raymundo Moraes. Seria compreensível que houvesse uma forte influência de *Na Planície Amazônica*, sobre a obra de Mário de Andrade. Porém, ainda hoje a grande referência para o registro histórico do período após as grandes faturas da borracha, sobre a Amazônia, é *O*

Turista Aprendiz, obra póstuma, em que Mário de Andrade descreve a sua viagem pelo Norte e Nordeste do Brasil.

A referência de Raymundo Moraes deveria ser mais importante do que de fato é, pois publicou dezoito livros, entre ensaios e ficções. Hoje é pouco conhecido dentro e fora da Amazônia. Porém, as poucas páginas escritas sobre Amazônia e publicadas por Mário de Andrade, em *O Turista aprendiz* e em *Macunaíma*, recebem maior reconhecimento público que um autor local, apesar de serem notas de um diário, com uma visão de um viajante curioso, que vinha pela primeira vez à Amazônia. Em *Macunaíma* a floresta amazônica inspira apenas um pequeno trecho da obra com fortes traços alegóricos. Ainda assim é o relato que representa uma importante referência para falar deste lugar?

São duas abordagens completamente diferentes. Mário de Andrade descobria um novo lugar, enquanto Raymundo Moraes viveu a vida inteira a observar com muito rigor os rios da Amazônia. Seria talvez até complicado comparar duas obras com teores e abordagens completamente distintas, porém o que chama a atenção é o porquê de o olhar superficial e alegórico de um paulista ser mais importante que um olhar firme de alguém que descreve com profundidade a alma da Amazônia e dos amazônidas. São duas obras que não têm a mesma equidade. Têm pesos completamente diferentes. Entre um autor de passagem e um autor enraizado nas culturas, foi escolhido para ser celebrado com uma obra inspirada na Amazônia, o que não se fixa aqui, para passa a se tornar referência para falar do anti-herói nacional, o Macunaíma. O que significa uma sociedade que nega os seus intérpretes e elege outros que não a representam? Qual é o teor do colonialismo que são contidos nestes fatos? Por que o olhar interessa tanto?

Moraes (1926) observa o estuário amazônico, próximo do Oceano Atlântico, e a dinâmica do rio Amazonas que se expressa em movimentos que atravessam a planície e delineiam a própria paisagem. Analisar as alterações no tamanho das ilhas do estuário pela

sedimentação, como a ilha do Marajó que tem a terra aumentada, e outras ilhas que se alteram no movimento de marés, e se pergunta:

Labor estupendo, despercebido em conjunto, mas apreendido em minúcias, provoca essa interrogação: donde vem tanta terra? Quem o autor desse trabalho ingente? A terra vem dos Andes, das *puñas* estrangeiras, dos parapeitos da portentosa cordilheira que se arqueia em muralha no ocidente do Vale. A tarefa ciclônica é do Amazonas, seus afluentes, confluente e defluente. Bancos, baixios, praias, restingas, além do que já foi balançado, são resultantes da faina perene daquele fabuloso dragão, que vomita dia e noite, anos e anos, a matéria sorvida nos cimos (Moraes, 1926: 27).

Para além do panorama que aparece monótono, repetido, igual na sua forma e cor, que daria uma aparência estática, ele enxerga um "surdo e incessante movimento construtivo" (Moraes, 1926: 32), de alteração da paisagem.

As ilhas no delta do estuário, no fluxo e refluxo das marés, podem ser mais novas ou antigas, alteradas pelo trabalho de sedimentação que continua no tempo e se firma pela "trama tentacular das radículas, das raízes, dos tubérculos, dos rizomas, das sapupemas" (Moraes, 1926:30).

Os Furos de Breves... labirinto extraordinário de mil fios líquidos, entre um flanco de Marajó e as rechãs levantinas do continente, foi tecido pela ação ininterrupta das águas, pelo trabalho dinâmico do rio. É daí que se vê, a bordo das gaiolas e transatlânticos, a floresta surgida na peba mais baixa e nova do grande vale, e, talvez, mais baixa e nova de todo o orbe. Terra pós-aternária, de consistência pouco maior que a vasa e o lodo, dá a impressão de quase não agir o peso da selva exuberante que a veste[...] (Moraes, 1926: 30).

Realmente fantástica a narrativa de Moraes sobre a dinâmica das águas, e do rio Amazonas. O Amazonas é o "grande obreiro destas alternativas formidáveis, o construtor da planície. É ele que vai modificando tudo na caminhada, a mostrar através de sua dinâmica poderosa, da sua força irresistível, da sua trajetória ciclópica, que a água trabalha a terra num tear potamográfico" (Moraes, 1926: 155).

Ainda assim, quando Mário de Andrade fala da monotonia da Amazônia, ele a trata de sublime:

Que posso falar dessa foz tão literária e que comove tanto quando assuntada no mapa? [...] A imensidão das águas é tão vasta, as ilhas imensas por demais ficam tão no longe fraco que a gente não encontra nada que encante. A foz do Amazonas é uma dessas grandezas tão grandiosas que ultrapassam as percepções fisiológicas do homem. Nós só podemos monumentalizá-las na inteligência. O que a retina bota na consciência é apenas um mundo de águas sujas e um matinho sempre igual no longe mal percebido das ilhas. O Amazonas prova decisivamente que a monotonia é um dos elementos mais grandiosos do sublime. É incontestável que Dante e o Amazonas são igualmente monótonos (Andrade, 2015: 69).

Mário de Andrade fala da majestuosidade do Amazonas, demonstra que sua imagem é associada ao sublime, ao “maravilhamento”. Ele fala comovidamente de algo que ele descobre e se encanta. Talvez ele tenha pressentido que na Amazônia, o tempo dilatado e a contemplação constituem o tempo amazônico, um outro decorrer das horas ao qual o amazônida se acostumou.

3.4. A natureza da natureza e da tragédia: a Amazônia desvendada

A ocupação da Amazônia se deu em diferentes ondas de imigração, a partir da segunda metade do século XX. No imaginário de muitos, a terra boa é a terra limpa, por isso desmatam e vendem a “terra nua”, que aparenta valer mais do que a floresta em pé, para algumas pessoas. Essa é uma criação do moderno, da modernidade, que é um conceito associado a progresso, onde tudo deve convergir nesta direção. Se pensarmos a vida na terra a partir da natureza, o enfoque é outro. O que pensa *Plumwood* sobre isso, pode nos ajudar a ter alguns esclarecimentos: “Nós precisamos de uma nova concepção do humano e da natureza que nos permita preencher o abismo conceitual que os separa. Para tanto, precisamos relocar o espírito dentro da matéria, a inteligência dentro do corpo e a

capacidade de agir dentro da natureza”²⁶ (Plumwood, 2021: 19). Pensar a Amazônia nessa dimensão ontológica é criar possibilidade de outros encontros, de outros modos de ver, de sentir e de viver a realidade de nosso planeta no qual somos parte junto com milhares de outros seres e espécies.

3.5. Amazônia cultural

A Amazônia é uma região multicultural com a presença de povos, culturas, línguas e formas de expressões artísticas muito diversas. Povos originários e outros que chegaram depois e foram se adaptando à vida nos trópicos e ao convívio com os personagens que povoam esse universo natural. Do ponto de vista da geografia recobre nove países da América do Sul, e essa grande extensão é denominada de Pan-Amazônia. Trata-se de uma área de floresta tropical com vários biomas, muita água em cursos de grande porte e volume de água, de rios, lagos, furos e igarapés que conformam e contribuem com a *mega* biodiversidade dessa maior floresta contínua do planeta.

Mas também é um território rico em minérios e potencial energético cobiçado por velhos e novos interesses de corporações econômicas. Temos acompanhado o avanço desses interesses sobre novos territórios na Amazônia ou sobre as novas fronteiras que foram se abrindo, sobretudo a partir dos anos 1970, quando chegaram grandes investimentos em obras de infraestrutura, sobretudo as rodovias que ao rasgarem a floresta potencializaram a ocupação por migrantes de vários lugares do Brasil e pelos empreendimentos, como, por exemplo, a abertura das estradas *Belém-Brasília* e a *Transamazônica*.

Ao mesmo tempo se inicia uma fase marcada por processos de desmatamento e de apossamento ilegal de terras e recursos. Desde então, a dinâmica do desmatamento, o assoreamento dos rios, a expropriação de terras, e os conflitos e mesmo genocídio indígena

²⁶ Tradução da autora.

tornam-se comuns. O saque de recursos naturais se tornou contínuo nessa região complexa nos seus biomas e formas de vida. Os pesquisadores têm testemunhado, catalogado, mapeado, e produzido dados sobre os processos velozes que ocorrem na região amazônica dos outros oito países sul-americanos, do Atlântico ao Pacífico, e ao Caribe. Etnias diversas ocupam esse espaço há mais de 11.000 anos conforme os estudos arqueológicos mais recentes, que mostram que na chegada dos europeus à América do Sul, havia uma população de mais de dez milhões de pessoas nas margens do Amazonas e seus afluentes (Neves, 2022).

A ideia dominante que tem estado presente nas políticas governamentais, ao longo das últimas décadas, tem dado ao mercado o lugar central uma vez que os interesses econômicos pelos recursos naturais legitimam as pressões sobre a floresta amazônica, e liberar os obstáculos legais para o acesso às terras para ampliar o agronegócio formado pela pecuária, agricultura de soja outros grãos e a exploração da madeira. Também cabe agregar os interesses sobre as ocorrências de minério e se espalham em quase toda a sua extensão. A Amazônia está sendo transformada, de forma célere, em um grande pátio de *commodities* (*mercadorias*) passa a atender prioritariamente o mercado externo.

Alguns realizadores, já conseguem imprimir este olhar. No filme *A soja nas terras das chapadas* do documentarista maranhense Murilo Santos e do sociólogo Marcelo Carneiro, uma cena ilustra muito bem o processo de ocupação da Amazônia, como última fronteira a ser conquistada, uma terra a ser desbravada, como um faroeste contemporâneo. Um homem branco, por volta de 50 anos, sentado no pátio de sua casa conta para o realizador como foi a sua chegada ali naquele lugar. Ele é brasileiro da região sul, e emigrou para o estado do Maranhão, situado no limite da Amazônia legal. Ele conta que chegou de carro e encontrou uma região muito bonita, com um buritizal anunciando reservas de águas e igarapés, e que parecia inabitada. Ele para o carro ao lado de uma senhora, provavelmente negra, que estava carregando um feixe de mandioca. Ele perguntou: “Minha senhora, de quem são essas terras tão bonitas?”. A senhora respondeu, com a sua sabedoria ancestral:

“Meu filho, estas terras não são de ninguém não, estas terras são de Deus”. O que ela quis dizer é que as terras eram de uso coletivo de toda a comunidade, de que a água era de todos, que todos podiam botar roça de mandioca para fazer a farinha, pois o uso da terra é coletivo, assim como é habitualmente entendido em áreas de comunidades tradicionais, como quilombos, indígenas, ribeirinhos, entre outras. O homem agradeceu e seguiu seu caminho, pensando com ele mesmo: “Se estas terras são de Deus, não são de ninguém, e então eu vou comprá-las. Serão minhas”. E assim foi feito. Murilo Santos com a sua experiência e seu domínio da linguagem audiovisual conseguiu retratar nesta cena o conflito que se vive nas terras da Amazônia há mais de cinco séculos, e que se intensificou após a abertura das estradas Transamazônica e a Belém-Brasília, nos anos da ditadura militar, entre 1964 e 1979, e mais recentemente com a abertura da BR-163 que liga Cuiabá a Santarém. Estas estradas são responsáveis pela chegada de imigrantes que veem a Amazônia com um olhar de desbravador e colonizador que vivem nela em busca de riqueza rápida, o tão lembrado mito do Eldorado. Outro agravante é o não conhecimento da região por estes recém-chegados que não tem o entendimento do lugar, de sua cultura ou de suas riquezas.

A América Latina sempre teve sua economia marcada pela exploração intensiva de recursos naturais. Ao longo do tempo as pautas do comércio exterior foram sustentadas pela extração de bens primários. Quanto mais ricos em recursos da floresta, de rios, do solo e subsolo, maiores os interesses em jogo como aponta Acosta (2016) ao considerar o extrativismo como uma "modalidade de acumulação que começou a ser forjada em grande escala há quinhentos anos", e reforça a tese que o avanço da economia capitalista e o poder do Ocidente, resultam da exploração colonial das Américas, nas suas conexões com a África. Mas afinal, o que distingue extrativismo de *neoextrativismo*? O termo *extrativismo* foi amplamente utilizado desde o período colonial para se referir aos produtos da floresta coletados e exportados para Portugal. Porém, *neoextrativismo* é uma forma de designar atividades que removem grandes volumes de recursos naturais sem os processar, o uso de tecnologias com capacidade de exploração intensiva e rápida, e que se destinam, sobretudo, à exportação. Processos esses que hoje se desenvolvem com tecnologias avançadas e alto

poder de intervenção no território. Isso porque o tempo é outro. Certamente não é o do relógio e nem da Revolução Industrial. Os avanços tecnológicos permitiram imprimir extraordinária rapidez no desmonte e transporte do minério de seu lugar de origem para outro, justificando o uso do termo *neoextrativismo* como elemento de distinção de padrões diferentes, embora se trate do mesmo processo (Garcia-Acosta, 2016; Castro, 2018). E ainda, ele se caracteriza e se distingue pelo tamanho dos impactos produzidos sobre os territórios, pelos riscos permanentes de desastres sociais e ambientais e pela produção do lixo em larga escala, os rejeitos.

A *revolução verde* dos anos 1970 tornou a monocultura agrícola um motor não somente de produção de alimentos, mas também de poluição e emissão de gás carbono para a atmosfera. Desenvolveu a indústria de agrotóxicos e o Brasil se tornou um dos maiores consumidores. O resultado que temos hoje é devastador, sobretudo, nas doenças provocadas e na poluição de terras e cursos de água. Esse avanço da monocultura, na produção de grãos (soja, milho, trigo), de oleaginosas (dendê), de plantações de eucalipto, significa uma extração intensa e contínua de recursos, de nutrientes do solo à água e aos lençóis freáticos. Os territórios ocupados por populações tradicionais, que têm práticas de uso coletivo da terra, os *commons* sistemas de conhecimento bastante complexos que integra natureza e cultura, estão assim ameaçados de continuar existindo.

Os processos de colonização das Américas agenciaram esses mecanismos de apropriação de riquezas como prática corrente. Permanece, por isso, como básico na produção de matérias-primas, e colorário da dependência do Brasil a países ricos ou desenvolvidos. Estes, provavelmente os transformam em bens industrializados na dinâmica de acumulação e do desenvolvimento industrial *sob controle* de países do Norte global, reproduzindo a divisão internacional do trabalho e as práticas coloniais, sem levar em conta o esgotamento dos recursos (Guijano, 2005; Lander, 2000). O pensamento conservador, uma espécie de colonialismo instalado no poder central, está hoje associado ao fundamentalismo religioso. A relação é distante da democracia e mais próxima de formas arcaicas de poder de

mando, das redes de privilégios que existiram, e existem, no Brasil, desde a colônia e o Império.

Assim, velhas questões permanecem atuais, pois dizem respeito às escolhas políticas do modelo neoliberal de mercado. Podem ser empresas muito modernas, com tecnologia sofisticada e mesmo inovadora de processos e de gestão, mas voltados à simples extração de matéria-prima. Houve avanço na tecnologia de circulação de mercadorias, transporte de larga escala de volume e para grandes distâncias, rápido e eficaz em procedimentos *just in time* para o mercado mundial (Castro, 2018). Países muito ricos em recursos naturais podem obter grandes somas de rendas financeiras, aumentar o Produto Interno Bruto, mas não conseguir as bases necessárias para redução da desigualdade, pois esta implica em romper com a dinâmica de dependência e de acumulação de capital e de concentração da terra e de riquezas, como considera Svampa (2017). Opção política que tem conduzido a resultados negativos como a marginalização de outras formas de criação de valor e de distribuição de renda.

3.5.1. Intensificação de produção de *commodities* (mercadorias) e desmatamento

A lógica neoliberal compactua com a destruição dos bens naturais submetidos aos interesses empresariais estritamente para viabilizar os fluxos econômicos de acumulação. Tem sido usado estratégias para influenciar a formulação e a aprovação de dispositivos legais que favoreçam e privilegiam os interesses privados sobre o território; minimizando os riscos de desastres, de contaminação e do sacrifício social.

Na Amazônia, há o financiamento de uma dinâmica de acumulação que se assenta sobre o avanço da exploração da natureza como modelo de desenvolvimento. Essa dinâmica comporta vários processos, entre eles, o avanço de agentes econômicos - madeireiros e fazendeiros sobre a floresta, ampliando a dinâmica do desmatamento; a pressão sobre terras ocupadas por populações tradicionais; a sucessão na terra com venda de fazendas a grandes

empresas do agronegócio; a intensificação da produção com infindáveis campos de soja, máquinas colhedoras, grandes silos para armazenagem de grãos; caminhões de carroceira dupla trafegando pela Rodovia Cuiabá-Santarém (BR 163) carregados de soja para descarregar às margens do rio Tapajós, por exemplo. As mesmas balsas que transformaram a paisagem da bacia dos rios da região do Baixo-Amazonas, também chegam na sua embocadura e atravessam rumo ao oceano, levando um pedaço do solo amazônico para outras paragens. Aliás, quase todos esses processos são agentes de transformação de territórios, a partir da perspectiva do mercado global.

Imperam as práticas coloniais e autoritárias por parte de grandes empresas, na Amazônia, apesar da legislação ser capaz de coibir os abusos, mas que, no final, tem frágil eficácia, pois as estruturas de mando atrasadas e coloniais acabam por impor práticas e *habitus* de agentes que atuam nos órgãos públicos dos três poderes do Estado. Essas orientações fazem parte de um dado *modus operandi* vigente e das estratégias de reprodução das relações de poder, e de mando, presentes na sociedade. As dinâmicas listadas a seguir, produzidos com frequência, já fazem parte da vida na Amazônia e tendem a se agravar com a redução de dispositivos legais de salvaguarda de direitos humanos: 1 - conflitos sociais, étnicos e ambientais; 2 - desestruturação da economia familiar; 3 - restrições a diferentes formas de trabalho de populações amazônicas; 4 - redução do emprego nos canteiros de obras; 5 - desaparecimento e perda de recursos naturais; 6 - supressão da biodiversidade e desmatamento.

A Amazônia, para além de um interesse ambiental de preservação de sua floresta, é um mercado de produtos e insumos muito concreto, ligado a redes internacionais altamente sofisticadas. E certamente os grupos mais capitalizados desejam usufruir da rentabilidade de suas atividades, mas também pretendem fazer reservas de estoques de recursos naturais para oportunidades futuras. Afinal de contas essa é a última fronteira de áreas florestais contínuas não somente do país e no continente sul-americano, mas do mundo.

A projeção de futuro requer estratégias que se realizam no presente. Os impactos dos modelos de desenvolvimento podem ser irreversíveis, como o desmatamento, a perda de qualidade da água e as mudanças climáticas, o que exige cada vez mais pessoas conscientes e dispostas a tomar decisões pensando nos direitos coletivos. Debate que nos envolve a todos, e exige paradigmas que se fundem em princípios coletivos de cidadania e democracia.

O aumento do desmatamento tem impacto sobre o cumprimento dos compromissos que o Brasil assumiu como o Acordo de Paris, levando à redução na emissão de gases de efeito estufa, e os Protocolos da Convenção sobre Diversidade Biológica. A sociedade e o governo brasileiro são partes na vigilância e no acompanhamento de políticas para atender esses compromissos de redução do desmatamento. É considerado, nos meios da gestão pública, uma vitória ter conseguido, desde 2005 reduzir a taxa de desmatamento na Amazônia e, por isso, o Brasil se tornou uma referência global em lidar com grandes desafios ambientais, e por ter criado um sistema de monitoramento do desmatamento.

Mas certamente restam paradoxos. Podemos apontar vários, como o da legislação ambiental avançada, a aprovação de dispositivos legais e institucionais, mas cujo desafio principal de manter a floresta, se torna impossível pelo avanço da fronteira do capital, acompanhado de forte desregulamentação, seja pela via de mudança nos dispositivos legais, seja pelo não cumprimento desses mesmos dispositivos, portanto, deslocando o Estado para a ilegalidade. O outro paradoxo é sobre o reconhecimento de direitos à terra como bem comum, de povos indígenas e quilombolas, ao mesmo tempo em que financia o avanço rápido da pecuária, das plantações de soja e dendê, e dos megaempreendimentos, em direção a esses territórios. Tais problemas e violações conformam a cartografia dos conflitos sociais, étnicos e ambientais no encontro dessas frentes.

A Constituição de 1988 é clara e em seu artigo 231 afirma que os povos indígenas têm direitos originais sobre as terras que tradicionalmente ocupam. No total, 13% do território

brasileiro é reconhecido como Terras Indígenas justamente a parte mais preservada da floresta no país; foi verificado apenas 2% de desmatamento nesses territórios. Em algumas regiões brasileiras essas terras começam a ficar isoladas, como ilhas de florestas. No entanto, na Amazônia, as Terras Indígenas, junto com as Unidades de Conservação, formam ainda uma barreira importante de avanço da devastação. Elas em si fazem o *empate* protagonizado pelos seringueiros, e Chico Mendes, na década de 1980, para evitar o avanço do desmatamento no Acre, apesar de hoje ser um território arrasado, o pasto substituiu a floresta e nenhum efeito relevante no desenvolvimento do Estado. Em 2019, o cineasta acreano, Sérgio de Carvalho, produziu um documentário onde os antigos parceiros de Chico Mendes reproduzem o ritual do *empate* para tentar conscientizar as novas gerações sobre a importância da floresta em pé. O filme, também chamado *Empate*, mostra o momento atual, onde existe uma expansão muito grande do agronegócio e da monocultura, atividade econômica que pode parecer *a priori* atrativo para alguns jovens acreanos. Porém, a sabedoria dos seringueiros os leva a tentar dialogar e conseguir mostrar a importância da floresta em pé para o futuro.

Desde 2016 observa-se o crescimento de uma vulnerabilidade dos direitos no Brasil. A intolerância pelas diferentes formas de se expressar tem se expandido para lugares sociais distintos, e os efeitos estão presentes no aumento do feminicídio, do genocídio de população negra, do etnocídio de índios e quilombolas em todo o território brasileiro. E por isso, o combate às formas de obscurantismo que assolam o país tornou-se uma necessidade na construção da democracia como condição e vida das pessoas.

Parte importante da população da Pan-Amazônia é indígena, ribeirinha e camponesa, vive no campo ou em pequenas cidades e aldeias, com práticas de agricultura familiar, pesca, coleta, fabricação de produtos da floresta, artesanais que geram uma economia relevante. A Amazônia brasileira está marcada pelos conflitos territoriais e numa disputa de projetos de desenvolvimento. Sobre eles é possível recuperar os dados para montar uma cartografia da resistência que envolve diversos atores, todos conectados ao território. Trata-se da

resistência vinda de agricultores, povos indígenas e de comunidades quilombolas na defesa de seus direitos constitucionais à terra; movimento dos sem terra pela reforma agrária ampliada; movimentos dos sem teto nas áreas urbanas; movimento LGBT, de mulheres, de negros, mas também de trabalhadores das diversas empresas que compõem o complexo dos megaempreendimentos. São movimentos que tem na maior parte um caráter territorial, pois respondem às ameaças de perda de direitos relacionados à terra e inegociáveis de seus pontos de vista.

Essas resistências formam um campo político cuja natureza coletiva se inscreve entre os grandes temas da ecologia política. Há de fato um aumento extremo da conflitualidade socioambiental, e mais recentemente, em todas as regiões amazônicas dos vários países, pois agentes de fora chegam com capital e poder, orientados pela perspectiva colonial que pode produzir os deslocamentos de pessoas, projetos, culturas e saberes, para ocupar seus territórios. Nessa resistência à instalação de empreendimentos minerais, muitas chacinas já ocorreram, mortes anunciadas de camponeses e indígenas, prisões e desposseção da terra e de direitos. A vida ao interior dos territórios ocupados por empresas de mineração e hidrelétricas passa a ser um território conflagrado, e por isso nascem outros conflitos quanto ao direito de uso da terra e dos recursos. Essa conflitualidade sobrepõe fronteiras do capital às fronteiras de direitos, como os direitos dos povos indígenas garantidos pela Constituição brasileira de 1988, e também por dispositivos legais internacionais.

As comunidades que vivem nas áreas de rios e de floresta na Amazônia mostram os corpos marcados por feridas decorrentes da ingestão de minérios na cadeia alimentar, sobretudo peixes; doenças respiratórias; diarreias e outras doenças derivadas do uso da água e da ingestão de frutos contaminados; desnutrição infantil; precarização da vida de crianças, adolescentes, adultos e idosos, nesses territórios. Por isso, é importante ver esses efeitos, aparentemente “difusos”, em seus desdobramentos múltiplos. Em fevereiro de 2018, houve o vazamento de bacias de rejeito de um empreendimento de bauxita e de alumínio, no município de Barcarena, no estado do Pará, onde há mais de 30 anos as comunidades

ribeirinhas se organizam e lutam contra a expansão desses empreendimentos minerais sobre seus territórios pelos efeitos contaminatórios e de desapropriação de terras. Inúmeras comunidades sofreram mais de dois deslocamentos compulsórios de seu território, efeitos sempre minimizados, desvalorizados, negados, nas narrativas das empresas e do Estado, com apoio tácito de uma mídia que no Brasil é altamente comprometida com a postura e as coloniais que atravessam esses empreendimentos. Grassa ainda no imaginário de segmentos das elites nacionais o pressuposto de que a Amazônia é uma região pobre, vazia de saberes e competências, e que o empreendimento é um portador do progresso e do processo civilizatório. Essa mentalidade colonial é estruturalmente forte, impregnada nas camadas sociais do país, e define, em grande parte, a relação de poder entre regiões e torna “legítima” a apropriação da terra e da vida - sociedades, cultura e natureza. Essa colonialidade incorporada e exteriorizada através de práticas autoritárias torna-se um eixo fundamental para se entender o trânsito dos projetos extrativistas e o saque intenso e contínuo de recursos naturais e da vida organizada.

Uma cartografia da resistência vem sendo revelada pelos movimentos sociais e lutas de grupos diversos. A resistência é parte dos processos de autodeterminação no sentido de apontar para um modelo emancipatório, descolonizado, conforme se pensa a ecologia política e os estudos pós-coloniais. Fazendo um balanço sobre avanços na legislação ambiental e de direitos sociais, na América Latina, certamente os exemplos do Equador e da Bolívia são importantes pela ampliação do campo de direitos. Novas constituições propuseram direitos de caráter coletivo são institucionalizados, que permite se falar em fronteira dos direitos, dos direitos coletivos e direitos territoriais, conceito de natureza como sujeito de direitos. Ou seja, seria admitir que os direitos da natureza estão na pauta da urgência climática, ao lado dos direitos humanos: os dois devem caminhar juntos. Vivemos um momento do mundo que nos coloca frente a rupturas. Estamos diante de romper as fronteiras do direito, dos direitos humanos e da natureza, dos direitos individuais e coletivos, do sentido esquecido por muitos, mas não perdido no tempo; direitos de comuns, aos bens comuns, de romper as conformações das identidades e diferenças.

A impossibilidade de trabalho decorre de mudanças na natureza, com o aumento do desmatamento, a perda da biodiversidade, a poluição de cursos d'água e do ar. As pesquisas têm mostrado que o entendimento de um *megaprojeto* de mineração encerra uma complexa operação para identificar as escalas de atuação dos empreendimentos, e as contradições implícitas na relação com as comunidades e os poderes locais. Cabe, certamente, a análise da relação desses empreendimentos com o campo político, pois, como mostraram os escândalos da relação conspícua de grandes empresas com o Estado brasileiro, em todos os níveis da ação política governamental (federal, estadual e municipal), o jogo de sustentação nas dinâmicas de mercado globalizado, depende também de apropriação privada do funcionamento do Estado, sua captura, via propinas e favores corruptos inaceitáveis em sociedades democráticas e com o controle republicano do Estado.

3.5.2. Terras de uso comum ou terras para *commodities* (mercadorias)?

Jorge Bodanski, em seu último documentário, *Amazônia – A Nova Minamata?*, retrata a dura realidade das comunidades do rio Tapajós, no Baixo Amazonas, que dependem da água dos rios e igarapés para viver. Com a presença ostensiva do mercúrio, as comunidades ribeirinhas, quilombolas e indígenas são as que mais sofrem com a presença de garimpos ilegais na Amazônia. Bodansky faz uma retrospectiva do caso japonês de poluição do lago da cidade de pescadoras chamada Minamata, onde várias pessoas sofreram com doenças congênitas por causa do alto teor de mercúrio na água. O filme tem um tom de alerta, e mostra o que pode vir a acontecer nos rios amazônicos. Durante o processo, o documentário foi exibido em diversas aldeias indígenas da região do Tapajós, que confirmaram o que eles já pressentiam, que o mercúrio pode impedir que a vida continue a fluir na região atingida pelas consequências da prática garimpo ilegal.

A Terra Indígena - TI Yanomami, em Roraima - ameaçados por grandes projetos no passado recente, e atividades garimpeiras em suas terras, ainda hoje tem sua água poluída com mercúrio. 3 - A Terra Indígena - TI Vale do Javari - no Amazonas, onde foram encontradas no ano passado ossadas e indícios de genocídio, ainda a esclarecer. Trata-se, todos eles, de territórios altamente preservados. A incriminação de coletivos tem a ver com os interesses em liberar as terras para o mercado, em prosseguir a privatização. E, por isso, cabe desfazer os compromissos longamente negociados no plano internacional, assumidos com anterioridade pelo país, para a preservação do bioma amazônico, como o Acordo de Paris. A lógica de privatização aparece ao arrepio da lei.

Mas o mês de janeiro foi também de reação dos povos indígenas, em Brasília e vários lugares do país, denunciando o aumento da violência contra os indígenas, as ameaças recebidas, as invasões de terras, os acampamentos e os loteamentos dentro de suas terras. Manifestação também em defesa da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), pela continuidade na demarcação de Terras Indígenas - TIs, e contra o retrocesso de direitos. A Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB) protestou na porta do Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento, para onde foi depositada a FUNAI. No âmbito da campanha *#JaneiroVermelho*²⁷ foi repetido o slogan *“Sangue Indígena, nenhuma gota a mais”*, e ocorreram mais de 50 protestos em diferentes pontos do país, incluindo vários estados da Amazônia: Mato Grosso, Pará e Amapá, além de Minas Gerais, Paraná, Mato Grosso do Sul, Ceará, Goiás, Rio de Janeiro, Bahia e São Paulo, além de Brasília. Em carta do dia 16 de janeiro, os caciques das seis aldeias que compõem a Terra Indígena - TI Marãiwatsédé respondem às ameaças de reinvasão com apoio de políticos e autoridades da região do Vale do Araguaia, dizendo: *“Queremos dar fim à luta pela terra. Se houver a reinvasão, nós estamos preparados para a guerra”*.

Pronunciamento de Sônia Guajajara, da coordenação executiva da APIB, no ato público de Brasília diz que impedir a demarcação de Terras Indígenas, anunciada em

²⁷*#JaneiroVermelho* é uma iniciativa da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil – APIB: <https://apiboficial.org>

campanha pelo presidente eleito, é uma decisão política que significa negar o direito territorial, constitucional, e por isso instala uma insegurança nos territórios, o que é reforçado na fala da deputada federal eleita Joênia Wapichana (Rede-RR), primeira indígena mulher a conquistar uma vaga na Câmara dos Deputados. No novo governo do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, Joênia Wapichana está exercendo o cargo de primeira presidente indígena da FUNAI (Fundação Nacional dos Povos Indígenas). Por sua vez, Sônia Guajajara foi empossada como a primeira ministra do recém-criado Ministério dos Povos Indígenas. Estas nomeações, assim como a volta da acreana Marina Silva para o Ministério do Meio Ambiente, coloca o Brasil numa situação altamente favorável de possível liderança à frente da batalha das mudanças climáticas. Ainda assim, haverá muitos obstáculos políticos até que esta situação se estabilize e por fim se concretize.

No Sul do Pará, em Tucumã, cerca de 100 indígenas do povo Mêbênglôkré marcharam pela avenida principal da cidade, em direção ao prédio da Funai, com faixas dizendo “A floresta é nossa luta” e pedindo a permanência da Funai no processo de demarcação de terras. Em São Paulo, em ato público, Karai Poty, da aldeia Guarani do Jaraguá, lembra que Jaraguá é a menor terra indígena do Brasil, em São Paulo, e lutam para preservar a única floresta que tem nesse estado. No Maranhão, no município de Santa Inês, a manifestação reuniu os povos Awá, Ka'apor, Guajajara, Tremembé e Gamela pedindo respeito à Constituição Federal. Em sete países houve manifestação pública de apoio, concomitante às mobilizações indígenas no Brasil – Estados Unidos, Portugal, Escócia, Reino Unido, Canadá, França e Suíça.

Diversos coletivos camponeses sofreram ameaças, mortes, incêndios, e agressões físicas com registros de onze casos de violência em seis estados e no Distrito Federal. Foram muitas agressões registradas por motivação política. O resultado foi trágico. Contam-se quatro mortes, muitos espancamentos. Essa onda de violência se dirige às lideranças e aos assentamentos do Movimento dos Sem Terra/MST que sempre tiveram um papel ativo em todo o país na reforma agrária e na construção de uma cultura política coletiva, de uso

compartilhado da terra. Registram-se ocorrências nos estados de Mato Grosso do Sul, do Paraná, da Bahia, do Ceará, do Distrito Federal, de Pernambuco, do Pará e do Tocantins. Nas palavras do presidente eleito, durante a campanha: *“Bandidos do MST²⁸, bandidos do MTST²⁹, as ações de vocês serão tipificadas como terrorismo. Vocês não levarão mais o terror ao campo ou às cidades. A propriedade privada é sagrada”*.

Algumas linhas de síntese sobre dois pontos que me parecem mais relevantes nesta análise: 1 - o modelo privativo da terra e dos recursos que tem como *colorário* o *neoextrativismo* enquanto processo de intensificação de exploração de recursos naturais, notadamente para produzir *commodities* agropecuárias e minerais, para exportação. 2 - O outro, de estreita relação com o anterior, corresponde às práticas de uso da terra e dos recursos por coletivos, ou seja, usos comuns. Esse confronto atravessa a América Latina. O estudo sobre a Amazônia brasileira, ou da Pan-Amazônia, enquanto dinâmica real e empírica, apenas iluminam o entendimento das dinâmicas econômicas, políticas, sociais e étnicas, no conjunto do continente.

É importante compreender o papel das grandes corporações no fortalecimento de políticas que têm um caráter neoextrativista, de colonização privada dos recursos naturais. Ações de muitas empresas extrapolam as fronteiras nacionais, como verificado na pressão sobre os recursos minerais na tríplice fronteira do Brasil, Peru e Bolívia, ou ainda, observados entre Brasil e Colômbia (Castro, 2018). As suas decisões de expansão de negócios, alcançam os espaços transfronteiriços como novas áreas de mercado, que tendem a se tornar mais acessíveis em função da implantação de nova logística de transportes. As estratégias nacionais nas áreas da fronteira amazônica oscilam entre acordos de integração e defesa de interesses nacionais e, oferta de terras e recursos naturais ao mercado global.

²⁸ Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – MST.

²⁹ Movimentos de trabalhadores sem teto – MTST.

3.6. Amazônia: natureza, cultura, imaginário e raízes da música

A análise que tem sido produzida por inúmeros grupos de pesquisa sobre as dinâmicas de transformação que vêm ocorrendo nos territórios amazônicos são bastante elucidadas e dão conta das formas de resistência e reexistência de povos que ali vivem. Quadro que brevemente procurei esboçar, pois revela a contemporaneidade dessa região, os dilemas e os confrontos sociais e ambientais por eles vividos. A ciência e os processos metodológicos têm buscado compreender, nem sempre com sucesso, as raízes culturais, de linguagens, de imagens, de experiências vividas que esses povos acumularam ao longo do tempo e que os fazem singulares nas expressões do pensamento e da arte.

No caso da concepção do projeto “Terruá Pará”, o desafio posto foi tentar desvelar o imaginário que aparece em diferentes processos de expressão. A linguagem humana integrada à da natureza, as dores percebidas nos corpos humanos e não humanos.

Assim, a concepção original de uma das cenas do filme Terruá Pará, era justamente integrar a história do lugar com a natureza. Íamos filmar nas ruínas do Murutucu, onde foi a base do movimento de luta popular Cabanagem (1835-1840). O serviço de manutenção do parque foi acionado para cuidar da área e retirou toda a vegetação do entorno das ruínas. Portanto, o local ficou sem interação com a natureza. A intervenção foi demasiada. Fiquei tentando entender o porquê de as pessoas associarem a “beleza” a um ambiente sem natureza, sem a interferência vegetal, sem mato, sem floresta. Talvez porque associam ao desenvolvimento a falta de árvores. Ou seja, a concepção deles do que é bonito é um lugar sem vegetação rasteira, quase um gramado, que aparentemente lhes parecia um lugar mais cinematográfico, mais fotogênico. Para manter a concepção da cena, tivemos que buscar uma solução alternativa, de um lugar com integração total com a natureza. Acredito que o resultado tenha ficado melhor do que o planejado, felizmente. A concepção da locação é a mesma, de um lugar onde a natureza tomou conta.

Substituímos então a cena e filmamos em uma serra, antigo orquidário, uma área de terra que está abandonada há muitos anos. As plantas tomaram conta, a chuva estava intensa. As paredes eram de telas tecidas por galhos e cipós, e, portanto, transparentes. Orientei a direção de arte de colocar mais plantas caindo do teto, para que no quadro haja mais plantas e que os músicos ficassem enquadrados por plantas. Filmamos com duas câmeras, dentro e fora da serra.

A música tocada por Pio Lobato e banda composta por Mestre Vovô na bateria e Raffa Augusto no baixo, é intitulada “Araceúna”. Trata-se de uma homenagem a um pássaro imaginário, criado pelo compositor, e que integra o repertório de seu último trabalho, intitulado “Tecnoguitarradas, Volume 2”³⁰.

³⁰ Link para o album Tecnoguitarradas – Volume 2:
https://open.spotify.com/album/39wyHdIjE6KRz5wVV7pFsT?si=eQ5QrhabQBCU5DAZZO_EDA

Figura 15: Desenho da Araceúna, pássaro imaginário amazônico. Título da música de Pio Lobato. Desenho de José Maria Bezerra.



Fonte: Desenho de José Maria Bezerra.

Araceúna, pássaro imaginário, representa a riqueza de elementos de criação do compositor Pio Lobato. Suas pesquisas de referências se desenvolvem em diferentes frentes, como a cultura pop e eletrônica, a cosmogonia dos povos originários do Brasil e a herança afro-amazônica. Esta mescla cultural pode ser sentida e entendida no seu último trabalho, onde o guitarrista leva mais adiante a sonoridade da guitarrada, para associá-la ao ritmo do rock progressivo, ainda que guardando o ritmo eletrizante dos sons eletrônicos. *Tecnoguitarrada Vol. II*, lançado em 2021, faz homenagem aos títulos dos álbuns em LPs de Mestre Vieira, mentor musical de Pio Lobato.

A vegetação invadiu o cenário, como era exatamente a concepção inicial desta cena. Fizemos planos para associar os cabos dos instrumentos com os galhos das plantas. As cordas

dos instrumentos são integradas às raízes das trepadeiras. Ficou como um lugar de integração total com a natureza, pois era um lugar abandonado. E que tem em seu cenário a integração à sonosfera, que faz parte do lugar e que é decodificado por quem a conhece. A concepção da locação é a mesma, de um lugar onde a natureza tomou conta.

Nesta sequência, por exemplo, os fios dos instrumentos musicais da cena de Pio Lobato, em “Terruá Pará”, se mesclam com os cipós das árvores, que aparecem juntos, se entrelaçam na imagem como se fossem uma mesma coisa. Os fios da filmagem também são elementos culturais, que fazem parte da máquina, da tecnologia. Da medida que se misturam os cipós, que são elementos da natureza, que estão em simbiose por estarem em sintonia estética e visual, os vemos juntos, os cabos e os cipós. Afirmação de uma perspectiva que reconhece a arte como natureza. Seria uma tentativa da cena, que mostra que é uma coisa só, mesmo que seja um produto tecnológico, de matéria-prima industrial. Apesar disso, o som que ele produz é um som que se caracteriza como uma expressão cultural. A relação visual que se cria entre as trepadeiras no chão e os cabos da música amplificada da guitarra. A sonoridade da composição é aquática, e se integra muito bem neste cenário molhado e com uma umidade presente em cada nota. O conjunto de som, imagem e performance funcionou muito bem busca de sintonia entre cultura e natureza. As gotas de chuvas parecem sincronizadas com as notas musicais. As árvores pareciam dançar ao som de Pio Lobato.

3.7. A cultura enquanto parte da natureza

O biólogo italiano Stefano Mancuso fala da floresta como uma relação de fraternidade, pois as plantas são ligadas umas às outras através de suas raízes:

As árvores que fazem parte de uma floresta ou de um bosque não estão separadas umas das outras: elas formam, por meio das raízes, uma rede subterrânea que as une em uma rede enorme e difusa. Em outras palavras, uma floresta deve ser vista como um superorganismo nascido da interação entre as árvores que fazem parte

dela. O fato é que as árvores estão ligadas em uma comunidade. Ou em uma “fraternidade” [...] (Mancuso, 2021: 34).

Portanto, fazer um filme localizado na Amazônia, na minha concepção deve, necessariamente, levar à reflexão de como filmar a natureza como protagonista e como personagem. Não se trata de utilizar apenas o lugar como cenário, mas como ser vivo e que também possa acrescentar narrativa e significado ao filme. Essa é uma das ideias fortes da perspectiva adotada nesta tese.

Sendo a floresta e os rios amazônicos um lugar de intensa presença vegetal é importante ter consciência de como se dão as relações entre estes diferentes elementos da flora. Mancuso afirma ainda que:

O que centenas de pesquisas vêm revelando nos últimos 20 anos parece mostrar uma realidade completamente diferente. Não se trata de árvores isoladas, e sim de enormes comunidades conectadas que, por meio de raízes, trocam nutrientes, água e informações. Comunidades extensas que, não raro, podem até incluir plantas de diferentes espécies e que baseiam sua possibilidade de sobrevivência mais na cooperação do que na concorrência. Uma verdadeira revolução cujas consequências não são fáceis de prever (Mancuso, 2021: 77).

Partindo desta ideia, filmar a diversidade amazônica requer conhecimento da natureza de suas composições física e biológica e integrá-las ao processo de criação.

No momento de criar o projeto “Terruá Pará”, era importante localizar a geografia como significante do filme e não somente compor um cenário. Refletindo sobre o lugar do cinema como criação de universos fílmicos, pensei em trazer para o status de significante a natureza, para dentro do filme, e deixar os movimentos desse ator natureza agirem na conformação do processo criativo do filme. E esse é o desafio epistemológico maior e um reencantamento do mundo.

Teresa Castro sugere restaurar o maravilhamento diante do mundo, necessário e possível.

Um filme não precisa necessariamente ter uma temática ambiental para restaurar o maravilhamento diante do mundo, que mais do que nunca é necessário. Inversamente, nem sempre os filmes com temática ambiental articulam novas visões ou maneiras de pensar. E a forma de compor e de estar no mundo, de pensar como habitar ou de pensar com a terra. [...] Mas o maravilhamento que tenho em mente pode surgir de forma mais ou menos inesperada como nos filmes mais diversos. O maravilhamento significa deixarmos nos afetar é talvez uma forma de escapar de imaginários limitativos (Castro, 2021, texto de palestra)³¹.

3.8. Micro e Fito-Narrativas

Micronarrativas foi um conceito proposto por mim e utilizado durante a feitura do filme “Para Ter Onde Ir”, que escrevi e dirigi, em que se define uma cena em montagem paralela à narrativa principal do filme, de forma independente. Apesar de não ter ligação direta com a narrativa central, as micronarrativas acrescentam sentido dentro da composição do universo fílmico. São frases audiovisuais escritas pelo cotidiano que podem construir sentido estar na cena. Este conceito pode ser analisado transversalmente e pode ser considerado como fendas na narrativa principal do filme, em paralelo com a narrativa principal.

As micronarrativas são construídas como elos narrativos que ligam diferentes sequências. Ou seja, seriam cenas observadas no cotidiano, que recriam uma pequena ação dentro das sequências, que podem servir como espaço de criação ou de ligação narrativa. Estes planos, ou cenas completas, são uma montagem interna no plano que contém a narrativa principal do filme, ou em outros planos, que juntas elas compõem o universo diegético do filme. Elas devem funcionar como complementação da definição de universo, mas também como uma ampliação na visão do que é o lugar, o Terruá, a vida vista pela música. Que é a uma divisão dentro da micronarrativa, ou seja, uma narrativa completa, mas com plantas. Ou seja, a micronarrativa é uma cena que conta alguma coisa, que cai para

³¹ A professora e historiadora da arte esteve no Grande Auditório da Culturgest, em 17 de junho de 2021, Lisboa, Portugal. Link da palestra: <https://www.youtube.com/watch?v=Upj130KMn9Q>

dentro do filme, que é colocada para dentro do filme como significado e também como descrição de universo, mas que não tem diretamente nenhuma relação com a ação que está sendo desenvolvida. Um momento de ruptura de macronarrativas, de inflexão, de acrescentar algo impensado.

A fitonarrativa é uma micronarrativa feita com plantas. Portanto, dentro desta perspectiva e utilizando o mesmo conceito de micronarrativas, levamos a experiência mais longe, pois concentramos estas pequenas narrativas nos planos com plantas e com as águas, que foram intituladas pela equipe do filme como “fitonarrativas”, que nada mais são que as narrativas criadas pelas plantas em relação com os outros elementos, e que dentro do filme criariam uma narrativa em paralelo e que acrescentaria valor simbólico às cenas.

Em “Terruá Pará”, usamos o conceito de fitonarrativas. Ou seja, seriam as micronarrativas, mas contadas com cenas em que havia um protagonismo vegetal. Ou seja, era uma micronarrativa. Dentro destas micronarrativas, que na verdade se trata de uma estrutura narrativa curta que conta uma história paralela dentro do filme e que elas mostram e ajudam a descrever os universos como, por exemplo, de elementos que não são utilizados nas cenas principais, seria uma narrativa paralela onde o ator é parte da floresta e das águas. E, por isso, definem outras instâncias narrativas dentro do filme.

Importante perceber que, mesmo secundariamente, cada micronarrativa conta uma história, pois a inspiração guiada pela natureza é uma maneira de garantir imagens e formas de pura beleza. Ou seja, o que inspira esta música? O que faz com que este lugar produza esta música? Como representar este movimento musical? Seria este filme um manifesto? Como conseguir imprimir mais camadas de significados, além de espetáculos musicais? Seria possível criar um filme somente com micronarrativas? E apenas com fitonarrativas?

Quase todas as locações do filme permitiram a filmagem de narrativas de plantas e de paisagens, as micronarrativas que permeiam todo o projeto. Filmamos plantas aquáticas como o mururé (*Eichornia crassipes*). Na cena onde ele aparece, com a cidade de Belém ao fundo, ele é levado pela correnteza do rio, pelas águas que o trazem de longe e o encaminham para o mar. A concepção desta cena contém a história de uma dinâmica de vida amazônica, na descida do rio, passando pela cidade, e que termina por integrar a narrativa do filme. Com estas micronarrativas, que simbolicamente caminham para contar a história deste lugar, criamos novos horizontes além da narrativa fílmica central e acrescentamos uma densidade através de um universo composto de muitas camadas. Esta é uma tentativa de aproximar o espectador do lugar, do *terroir amazônico*, no Pará. Muitas plantas são fincadas no solo, mas o mururé é passeador.

A água é conhecida como um elemento condutor de eletricidade. Porém, em se tratando das vastas águas do vale do Rio Amazonas, pode-se pensar que elas são condutoras de história, de memória, de relatos de vida, de relatos vegetais. O mururé conta como ele é levado pela correnteza do rio, que o traz de longe, como vem sendo contadas desde o momento em que ele vem descendo as águas. Se prestarmos atenção no que conta a descida do rio do mururé estamos diante de uma narrativa amazônica. Ele simboliza esse movimento de águas, e de vida. De onde veio o mururé? Por quantas paisagens passou? Quantas curvas de rio atravessou? Quantas vezes e por quanto tempo fica encalhado em algum cipó que também desce o rio, ou numa beira de ilha? Qual é a extensão de sua viagem? Ele se fixará em algum lugar ou acompanhara o curso do rio até se jogar no oceano?

Raymundo Moraes fala das ilhas suspensas, dessas que me interessam de incluir como mururé:

Os periantãs de canarana, soltos das margens como navios verdoengos das iaras, sobem e descem no vai-e-vem manso das marés. São esmeraldinos tufo flutuantes de gramínea ondulada pelos ventos. Aí pousam as aves aquáticas, pensativas umas, vigilantes outras, mas todas atentas para dentro dessas ilhas suspensas na flor da

corrente, a ver se descobrem, no intrincado labirinto das raízes, os peixinhos, os insetos, as células que se escondem sob os talos do capim (Moraes, 1926: 44).

A ocupação vegetal do planeta se eleva a mais de 80% da vida, como relata Mancuso:

Existem diferentes estimativas – muito variáveis, não é fácil avaliar o peso da vida – sobre a quantidade de biomassa vegetal na Terra, mas nenhuma atribui às plantas uma quantidade inferior a 80%. Em outras palavras, como pelo menos 80% do peso de tudo que está vivo na Terra é composto de vegetais. Uma porcentagem que é a medida única e incontestável de sua extraordinária capacidade de afirmação (Mancuso, 2019: 94).

Portanto, a contribuição humana para a vida na terra é muito pequena. A paisagem não depende do homem, pois nela a natureza é protagonista. O homem pensa que ele é o senhor do mundo, do poder, da transformação, que pode destruir e depois pode refazer. Como pensam que podem reconstruir Bagdá, Beirute ou Kiev? Não conseguirão, estas cidades não serão mais as mesmas. Nunca poderão recuperar o Rio Doce depois do crime de Brumadinho, ou ainda os rios amazônicos poluídos de mercúrio do garimpo ilegal e que transformam irremediavelmente a composição geológica da planície. A ação do homem é impossível de ser desfeita, mas pode ser neutralizada se a natureza for incluída nas pautas de prioridades e estabelecer novos códigos sobre a vida. Se a humanidade quiser continuar a existir, terá que entender que é apenas parte da natureza.

O filósofo e ativista indígena Ailton Krenak falou em sua palestra no X Fórum Social Mundial, em Belém, na Universidade Federal do Pará, que a ideia de colonizar um outro planeta parte do princípio de que poderemos desenvolver uma nova vida similar ao nosso planeta de origem, como algumas religiões induzem seus fiéis a esperar por um paraíso após a morte. Segundo Krenak (2020), este discurso pode ser mais uma maneira do sistema capitalista para amenizar a situação atual do planeta, e desviar a atenção do que está de fato acontecendo. Portanto, não se deve acreditar neste método para manter a vida humana no planeta. As plantas da floresta amazônica participam do ciclo de criação de equilíbrio do

planeta, através da transpiração das águas por suas folhagens e também pelos rios voadores, e assim, a floresta equaliza o equilíbrio das águas. Desta forma, devem ser mantidas e respeitadas as dinâmicas da floresta para continuar a manter a vida do planeta. Como indígena, a visão de vida de Krenak tem outro entendimento:

O pensamento vazio dos brancos não consegue conviver com a ideia de viver à toa no mundo, acham que o trabalho é a razão da existência. Eles escravizaram tanto os outros que agora precisam escravizar a si mesmos. Não podem parar e experimentar a vida como um dom e o mundo como um lugar maravilhoso. O mundo possível que a gente pode compartilhar não tem que ser um inferno, pode ser bom. Eles ficam horrorizados com isso, e dizem que somos preguiçosos, que não quisemos nos civilizar. Como se “civilizar-se” fosse um destino (Krenak, 2020: 113).

Podemos fazer uma analogia desta citação com o pensamento da ecofeminista australiana Val Plumwood, que se dedicou em sua obra em estudar a sociedade moderna e a sua possível relação entre humano e não humano. Como ela diz: “A crise ecológica é integralmente ligada ao reducionismo moderno. Esta ideologia permitiu à cultura ocidental colonizar e explorar mais livremente o mundo não humano e as culturas ditas “primitivas”³² (Plumwood, 2020: 42). Esta compreensão da sociedade também pode ser um guia para a análise e criação de narrativas cinematográficas, pois o humano se coloca no centro da vida no planeta, mas não representa nem 4% das espécies do planeta.

Mas ainda assim, Plumwood continua: “A passagem de uma perspectiva mista nos permite entender que o humano-centrismo pode ter um custo sério para os humanos como também para os não humanos. O aquecimento global é uma boa ilustração. Os humanos perdem, os não humanos também. Parece-me que é mais promissor definir uma dimensão “profunda” como o que se contesta no humano-centrismo³³” (Plumwood, 2020: 31-32).

A compreensão da Amazônia é também entender uma outra maneira de vivenciar a natureza, e desfrutar de sua presença e contemplar a sua diversidade. O ofício de filmar a

³² Tradução da autora.

³³ Idem.

Amazônia tem a possibilidade de seguir este caminho, junto com o aprendizado dos povos ancestrais em acordo firmado com a sabedoria da natureza. Será que ainda vai demorar muito para entendermos que, como diz Ailton Krenak: “A vida é tão maravilhosa que a nossa mente tenta dar uma utilidade a ela, mas isso é uma besteira. A vida é fruição, é uma dança, só que é uma dança cósmica, e a gente quer reduzi-la a uma coreografia ridícula e utilitária” (Krenak, 2020: 108). Portanto, o cinema feito na Amazônia tem também um papel fundamental de capturar estes momentos e transformá-los em aprendizados de vida.

3.9. Cartografias imaginárias das águas

O escritor paraense Raymundo Moraes descreve assim sua visão de Amazônia:

O fenômeno migratório é, em suma, o relevante grande sinal da Amazônia. A mobilidade contamina tudo: as florestas e os indivíduos, os animais e as habitações, os líquidos e os sólidos. Os vegetais são vagabundos, os povos nômades, os peixes incertos, as casas instáveis, as pedras errantes, as águas fugitivas. Praias e canais se deslocam, como se um arrepio sísmico, quase imperceptível, agitasse aí a crosta terrestre. (Moraes, 1926: 39).

A ideia desta mobilidade pode ter relação com a cartografia imaginária dos rios da Amazônia. Assim como os pilotos e os práticos, o próprio Raymundo Moraes subiu e desceu muitas vezes os rios da bacia amazônica. Deve-se imaginar o que está por baixo do rio, ou seja, o que se vê na superfície não é a realidade, levando sempre em consideração os movimentos das águas, dos bancos de areia, ou seja, a mobilidade da natureza viva, que compõem a cartografia das águas da Amazônia. Mais que um mapa, a cartografia é uma criação imaginária do espaço físico, uma reprodução na memória de algo que não existe fisicamente em nenhum mapa.

A invenção deste lugar imaginário é fluida como as águas e se modifica em função das condições e movimentação dos elementos naturais. É interessante ver desta maneira como ele descreve que a natureza é móvel e que o homem se adaptou a esta natureza. A

este respeito, é dentro da mobilidade da natureza que talvez a planície amazônica tenha se mantido por tantos anos do jeito que ela é. Raymundo Moraes ainda descreve sua interpretação da cartografia imaginária amazônica:

E como a navegação da amazônica é toda topográfica, feita mais pelo relevo da terra que pelos sinais da corrente, os mil pontos de referência estendidos nas margens, as umbelas botânicas, as clareiras da mata, as bocas dos lagos, os igarapés, as eminências das ravinas, as enseadas, sobrepujando na orientação da derrota os rebojos e os remansos (Moraes, 1926:77).

Ainda sobre estes registros das paisagens amazônicas como uma paisagem afetiva e imaginária, e em constante movimento de transformação, Moraes afirma:

Familiar com a existência vegetativa, o habitante desse recanto brasileiro não precisa desnudar o solo para saber em que camada telúrica se afundam as raízes das árvores. Diz, de longe, a olho nu, como se estivesse enxergando uma projeção geológica todas as características do terreno. Acostumou-se a decifrar nas cartas verdes das margens a topografia movimentada, as ilhas, dos istmos, das penínsulas, do continente. As linhas geodésicas que os engenheiros medem a compasso nos planos, ele mede com a vista da floresta, contando os paralelos e os meridianos pela cúpula do arvoredo, numa visada tão segura e tão profunda, ao mesmo tempo que ingênua, como se no muro arboreal estivessem gravados os graus das distâncias. Os astros que o norteiam, as constelações que o orientam são as cacetas e as cataleias (*Catleias*), as guirlandas desabotoadas de cipós, o florido rico dos taxizeiros, a Via-Láctea enfestonada das trepadeiras, vistos de quando em quando, raros e perdidos no seio agusto e tenebroso da Hileia (Moraes, 1926: 56).

O tema deste é item e a integração entre natureza e a cultura, assim pensam os povos originários do Brasil e da Amazônia. Ou como concebemos, os humanos são parte da natureza, todas as suas produções acabam se tornando parte da natureza. “Terruá Pará” foi feito para tentar mostrar que a cultura e a natureza são uma coisa só, como no pensamento indígena. O mundo é um todo: o ar, a água, as montanhas, os rios, os animais, a humanidade. Dentro deste contexto, a cultura é produzida, ou seja, o pensamento humano também é natureza como um ser parte do todo do planeta. Neste pertencimento deveria haver um entendimento de um elemento único simbolizado pelo planeta gaia, mas também pela presença da fauna e da flora. Como afirma Ailton Krenak: “Muitos povos, de diferentes

matrizes culturais, tem a compreensão de que nós e a Terra somos uma mesma entidade” (Krenak, 2020: 21).

A natureza se movimenta como um ator que tem dinâmicas próprias e regulações desconhecidas apesar das sociedades antropocêntricas se imaginarem com possibilidades de controle dessas alterações. Ou ainda da possibilidade de se adaptar às mudanças climáticas, por exemplo, embora estas não sejam conhecidas em sua magnitude e poder de transformação. Airton Krenak se refere às falas dos rios e que aprendemos muito pouco com elas, provavelmente porque faltou à modernidade reconhecer a importância de escutar as vozes desse que é o outro para nós, a natureza. Ele lembra que o “grande rio que dá nome à Bacia Amazônica nasce de um fiozinho d’água lá nas cordilheiras dos Andes para formar aquele mundo aquático. Ele carrega muitos outros rios, mas também a água que a própria floresta dá para as nuvens, e que a chuva devolve para a terra, nesse ciclo maravilhoso em que as águas dos rios são as do céu, e as águas do céu são as do rio” (Krenak, 2022, p. 15).

Nessa ode à natureza aquática, Krenak conclui ser insubstituível o corpo de um rio (2022: p. 21) e tem razão, pois quantos já deixaram de ser rios no Brasil? Em Minas Gerais rios de outrora foram transformados em uma série de lagos para gerar energia, barrados nos seus fluxos naturais e na conformação da vida a ele integrada, a fauna, a flora e as comunidades humanas com seus modos de vida. E por isso tem sentido todo o debate que fizemos até o presente sobre a violência da construção das hidrelétricas, grandes objetos de cimento e ferro para produzir energia que têm sistematicamente minimizado a destruição dos rios, da fauna, da flora, ameaça à vida de populações diversas que ali têm seus sistemas culturais de íntima relação com a água, como observado em todos os ecossistemas amazônicos.

Descolonizar o pensamento e pensar a sociedade e a criação artística além do que é hegemônico, pensando que é importante conceber e pensar nas fendas por onde se dá uma visão mais autêntica, pois ela fica fora do que é previsível. “Terruá Pará” é uma tentativa de

filmar nas fendas de um entendimento dos diferentes lugares na sociedade, refletindo sobre a realidade.

3.10. Herança orgânica e tecnológica

Estudos recentes realizados por botânicos e por arqueólogos revelam que as populações tradicionais e ancestrais na Amazônia tinham uma experiência muito apurada do bioma e que desta forma puderam manejá-la. Partindo desta ideia, a Amazônia seria uma floresta cultural e permeada de práticas de manejo, que revelaram, ao longo dos séculos, uma tecnologia muito sofisticada. O arqueólogo Eduardo Góes Neves, com mais de trinta anos de pesquisas realizadas na Amazônia, afirma que:

A partir da década de 1990, a perspectiva teórica da ecologia histórica (Balée, 1994) demonstrou, com base em dados obtidos entre grupos indígenas contemporâneos, que populações tradicionais na Amazônia (indígenas, ribeirinhas, quilombolas) exercem ações que transformam a natureza dos locais onde vivem, e também, na contrapartida, que é comum tais grupos ocuparem locais previamente transformados pela atividade humana. Entre essas ações, há o enriquecimento do solo mediante a adição de material orgânico, a criação de pomares de árvores frutíferas, o plantio de árvores ao longo das trilhas da mata, o uso controlado do fogo levando ao surgimento de matas de palmeiras. Tais estratégias podem ser chamadas de agroflorestais e sua prática é conhecida entre distintos grupos [...] (Neves, 2022: 78-79).

Portanto, a partir destes dados, seria possível afirmar que o bioma amazônico é uma herança cultural que foi um legado de povos que viveram durante doze mil anos nas regiões que compõem a Amazônia, e sempre com uma preocupação em mantê-la de pé. A floresta seria, portanto, uma ação antrópica e ancestral.

Antes destes estudos, a ideia de que a vida na floresta era um estado selvagem e primitivo, como escreve Moraes, reproduzindo o olhar da época, lamenta que “os índios do vale amazônico, apesar de adiantados ceramistas, não deixaram o menor traço de inteligência, como os maias e os astecas no México, os aymaras e os incas no Peru” (Moraes,

1926: 131). Portanto, até Raymundo Moraes, admirador da Amazônia e de seus encantos, ainda assim, não conseguiu assimilar que a floresta é a mais preciosa herança. O autor ainda completa com preconceitos comuns da época: “A indolência, no entanto, como falsamente se julga, não lhe vem da preguiça, mas da fartura. Se lança a linha colhe o peixe, se aponta a espingarda abate a caça, se estende a mão apanha o fruto. Por que então acumular tesouros, com fadigas e trabalhos, se à roda de sua vivenda tem tudo? [...] Com este tesouro, maior que o de Salomão, por que desejar bens alheios, por que brigar, por que intrigar?” (Moraes, 1926: 168-169).

Sobre a ideia da Amazônia como nossa herança, é importante ressaltar que estes conhecimentos e reflexões foram produzidos a partir de pesquisas desde a metade do século XX até o momento, principalmente em instituições públicas de pesquisa, como o Museu Paraense Emílio Goeldi, a Universidade do Amazonas, Universidade Federal do Pará e a Universidade de São Paulo. Um dos nomes mais reconhecidos deste campo, Eduardo Neves, pontua:

A arqueologia tem mostrado como os ambientes amazônicos foram extensamente modificados por atividades humanas no passado, do mesmo modo que como há também evidências de produção cerâmica antiga na região, de fato as cerâmicas mais antigas do continente. É interessante notar, no entanto, como na Amazônia os sinais mais nítidos, visíveis e permanentes de modificações antrópicas da natureza, ocupação de sítios de grande porte e construção de estruturas monumentais datam majoritariamente do primeiro milênio EC. Alguns exemplos da Ilha do Marajó, Santarém [...] (Neves, 2022: 83).

3.11. Música aérea e visual

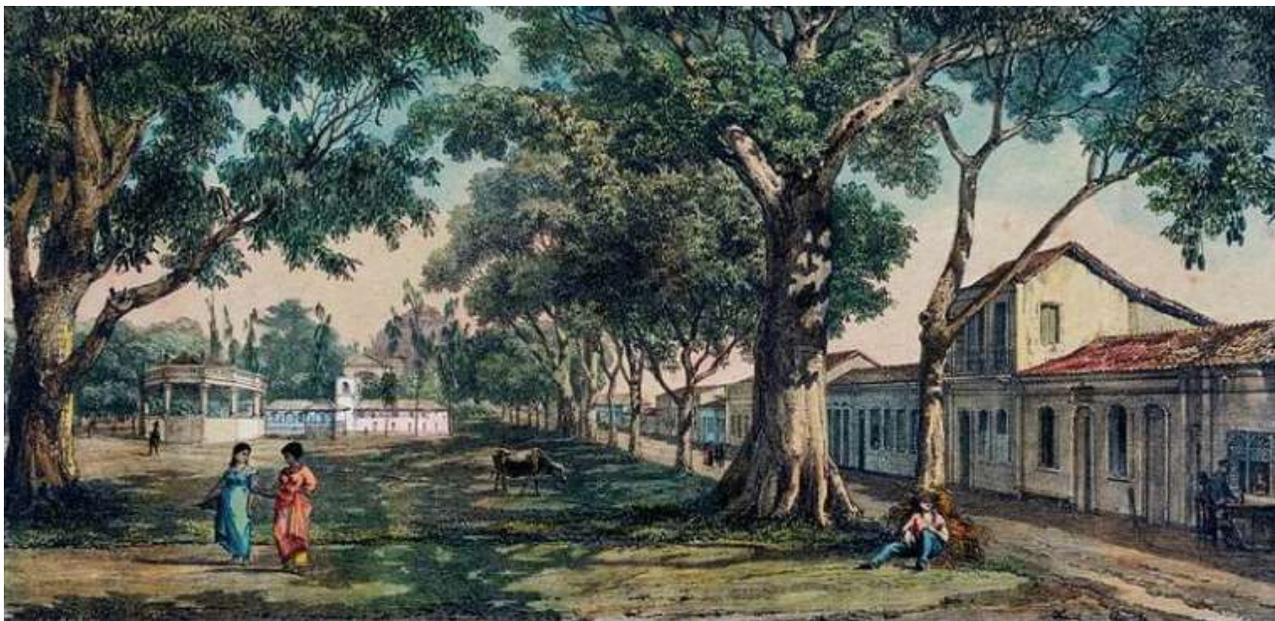
*Sou caboclinha do igapó,
Moro numa sapopema onde eu vivo tão só.*

*Vem, arirambinha do meu coração,
Vem cantar no meu tapiri.
Para alegrar-me nesta solidão.*

*(Caboclinha do Igapó)
Composição de Mestre Cupijó*

Além das fito-narrativas, a presença das plantas contribuiu também na composição executada na cena final do documentário “Terruá Pará”. Composta por Leonardo Venturieri, a música é intitulada “Samaumeira”, árvore-ícone da Amazônia, pois são centenárias e se destacam pela sua altura, geralmente acima das copas das outras árvores, e pelo diâmetro de seus troncos e por suas raízes em forma de sapopemas, onde pode se construir abrigos, como na música gravada por Mestre Cupijó, em seu disco “Mestre Cupijó e seu Ritmo”, de 1975. A identificação do amazônida com a Samaumeira é uma relação de respeito pela sua idade e por sua solidez, como um respeito por um familiar ancestral. São árvores majestosas que podem alcançar cinquenta metros de altura e dez metros de diâmetro de tronco. Nas áreas fluviais urbanas de Belém, na última década, algumas Samaumeiras caíram, pois com o intenso tráfego de barcos, motores de rabetas e motos-aquáticas ocorre a movimentação das águas dos rios, que ficam agitadas e acabam destruindo as suas margens, provocando a queda de samaumeiras seculares.

Figura 16: Largo de Nazaré, Belém do Pará.
Registro das samaumeiras que permanecem no largo, até hoje, em 2023.



Fonte: Desenho de Joseph Léon Righini, (1867).
Obra pertencente à Biblioteca Guita e José Mindlin.

A cena final do documentário “Terruá Pará” é dedicada à música contemporânea. O compositor Leonardo Venturieri criou uma cena para ser interpretada por uma violoncelista, Amanda Alencar. A partitura é uma criação visual e uma obra aberta. A composição “Samaumeira” reproduz o desenho de uma árvore com as suas raízes, tronco e galhos compondo trechos musicais que serão interpretados pelos músicos e músicas como se fosse um passeio pela árvore. A música é aleatória, e possivelmente jamais será interpretada duas vezes da mesma forma. Foi elaborada baseada nas pesquisas musicais de doutorado de Leonardo Venturieri, que propõe uma música pós-Cage, em referência ao músico estadunidense John Cage, que inspira a concepção teórica do compositor, que segue uma linha de música contemporânea que visa integrar o ambiente e o intérprete também, com o lugar onde acontece a música. A música foi criada em cima das necessidades do filme. A música de Venturieri é uma composição visual, como explica o autor sobre a sua dinâmica de criação, no texto de apresentação de sua obra:

A obra "Samaumeira" foi feita para violoncelo solo, e prescreve que os parâmetros de estruturação da música (ordenação dos trechos temáticos) e expressão (intensidade) decorram do livre arbítrio do intérprete. Sendo assim, o intérprete deve adentrar na proposição gráfica da obra, deixando "o olhar" decidir a ordenação dos trechos, representados por uma Samaumeira (árvore), em que se estabelece (por alto), que as pulsações de cada trecho estejam ligadas à sua posição no espaço bidimensional: Quanto mais à parte inferior, deve-se tocar mais lento; quanto mais ao alto, deve-se tocar mais rápido.

A execução da obra no filme "Terruá Pará" contou com a participação da violoncelista Amanda Alencar e do próprio compositor, que processou em tempo real o sinal de áudio do violoncelo a partir de uma seleção de efeitos (*delay*, *reverb*, *pitch-shifter* e *glitch*), o que direcionou a obra para uma proposta eletroacústica. Durante os ensaios, o compositor desenvolveu uma partitura gráfica subsequente, na tentativa de "domar" o aspecto aberto da obra, tendo uma performance relativamente mais "controlada" para as filmagens no Set (Venturieri, informação verbal, 2023).³⁴

A partitura da música foi impressa e colada na parede da locação para que a violoncelista, Amanda Alencar, pudesse se guiar por ela para tocá-la. Os sons do violoncelo foram distorcidos por pedais manipulados pelo próprio compositor. Esta cena associa um instrumento que simboliza a tradição clássica paraense, mas tocando uma música composta inspirada nas linhas contemporânea e assimétrica. Esta é a cena final do filme, que pode também ser interpretada como uma síntese de todo o filme. Acrescenta-se a este emaranhado de significados, uma bailarina clássica que habita uma casa, visivelmente de herança colonial, mas que está desgastada pelo tempo. A cena da composição "Samaumeira" é a cena final do documentário. Ela mostra como a música contemporânea também está integrada ao conceito de "Terruá Pará".

³⁴ Entrevista realizada para o filme *Terruá Pará*.

Figura 17: Amanda Alencar interpreta a música “Samaumeira”, com a partitura impressa e colada na parede, durante a filmagem de “Terruá Pará”.



Fonte: Fotografia de Jorane Castro.

No livro “Música Experimental”, Michael Nyman descreve a trajetória da música experimental na segunda metade do século XX. Depois de composições de John Cage, como “silenciosa” 4'33', o panorama da composição musical permitiu a criação de uma escola experimental, principalmente na tradição musical anglo-saxônica, em paralelo das artistas vanguardistas como Stockhausen. Nyman, que descreve o trabalho de compositores que adotaram atitudes radicalmente inovadoras em relação aos conceitos de obra musical,

incluindo modificações nos perceptivos de notação, tempo e espaço, além de propor redefinir os papéis de compositor, intérprete e do público. Nesta obra, o autor traça um histórico dos fundamentos e dos desafios do movimento que teve uma influência profunda em toda a música atual, dentro do contexto geral do experimentalismo anglo-americano, minimalismo e pós-minimalismo (Nyman, 1999). Venturieri se refere a este movimento teórico-musical como inspiração para estudo de suas composições.

A inspiração da música era para poder reproduzir o mesmo espírito do filme, na forma como se integra o meio ambiente com a criação artística. Leonardo Venturieri, explica sua inspiração:

A ideia da Samaumeira, traduzida na partitura, é onde a gente a percebe desde o solo e o subsolo, que nutre a raiz, o tronco e a copa. Então, dentro da partitura, a questão visual é parâmetro para interpretar a música. A parte do solo e das raízes tem um andamento mais lento e mais misterioso. A parte do tronco seria o tema central da composição e que pode se repetir de várias maneiras, mas ela é este centro. Os galhos são motivos musicais rápidos, pois eles estão perto do ar, do céu e do vento. Esses motivos sugerem a movimentação dos galhos da própria Samaumeira, no vento (Venturieri, informação verbal, 2023).³⁵

O desafio para um intérprete é justamente poder colocar uma música com uma partitura visual, é o fato de a música estar viva, como uma árvore, como a floresta e como os rios. Venturieri explica:

Como interpretar a música gráfica? A intérprete ou o intérprete pode escolher o local que ele quer tocar dentro dessa imagem. Pode começar no solo até uma parte do galho. A música sempre vai soar diferente a cada vez que seja tocada. A ideia é que seja uma música viva, como uma própria Samaumeira, e que tenha esta efervescência que cada vez que se toque tenha algo novo, de misterioso e cheio de risco (Venturieri, informação verbal, 2023).³⁶

Assim descrito, a partitura da composição encontra e exemplifica o conceito do filme, que visa apresentar uma unidade entre forma e conteúdo.

³⁵ Entrevista realizada para o filme *Terruá Pará*.

³⁶ Idem.

3.12. Geografia narrativa amazônica

Com o planeta irremediavelmente danificado pela ação humana, o imaginário acaba se tornando um bálsamo que pode se materializar através do cinema. Se fizermos um exercício de pensar a vida na Terra se colocando no lugar de plantas e animais, podemos criar uma visão mais expandida e mais amorosa, pois a contribuição do cinema para preservar o planeta e a vida na terra pode ser importante para criar uma sintonia de se maravilhar com a vida em todas as suas formas. A pesquisadora de artes portuguesa Teresa Castro propõe um olhar bem interessante e provocador em sua conferência no CultureGest:

Maravilhar-se é se deixar ser capaz de ser afetado pela beleza. Mas também é ir além de uma relação instrumental para com o objeto, que se torna um sujeito digno de atenção, de cuidado, de amor, uma palavra utilizada para alguns naturalistas. [...] Vamos insistir na possibilidade de o cinema conseguir ajudar a restaurar o maravilhamento diante do mundo diante da natureza. Por um lado, reabilita a capacidade e a experiência do deslumbramento. Por outro, resgatar o cinema ou algumas de suas imagens ambivalentes do discurso essencialista e muitas vezes punitivo que o associa indubitavelmente a projetos de objetivação e de domínio que são de fato determinantes na sua história (Castro, 2021: texto de palestra)³⁷.

Fazer filmes na Amazônia, propondo pautas que não sejam apenas a da destruição, é uma escolha estética afirmativa para mostrar como amar, como viver, como ser, vivenciar, experimentar a vida neste lugar. Precisamos filmar antes que uma espécie desapareça, que um rio ainda não esteja poluído, que um lugar histórico não se torne ruína. Precisamos filmar para capturar, para eternizar, para que fique registrado na memória audiovisual e imortalizar em imagens, que servem para manter e correr contra o tempo de uma cidade e um lugar que existem como última fronteira de um país que continua na lógica colonialista do extrativismo e destruição. A Amazônia nos ensina isso há séculos.

³⁷ A professora e historiadora de arte, Teresa Castro, esteve no Grande Auditório da Culturgest a 17 de junho de 2021, Lisboa, Portugal. Link da palestra: <https://www.youtube.com/watch?v=Upj130KMn9Q>

4. CAPÍTULO 4: POÉTICA E PROCESSO CRIATIVO NA EXPERIMENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA: ANÁLISE SOBRE ESCOLHAS E EXPERIMENTOS NARRATIVOS NOS FILMES “INVISÍVEIS PRAZERES COTIDIANOS”, “RIBEIRINHOS DO ASFALTO” E “PARA TER ONDE IR”

Duas mortes e um nascimento. Meu filme nasce uma primeira vez na minha cabeça, morre no papel; ele ressuscita pelas pessoas vivas e os objetos reais que utilizo, que são mortos sobre a película, mas que, colocados dentro de uma certa ordem e projetados sobre uma tela, se reanimam como flores na água (Bresson, 1995:25).

4.1. Apresentação de escolhas criativas

A construção de uma narrativa cinematográfica requer um conjunto de inúmeras habilidades tanto criativas como técnicas, que são articuladas de acordo com o projeto a ser implementado. A formação para atuação desta carreira passa geralmente por uma sólida formação teórica, que inclui o conhecimento de repertórios clássicos de filmes de autores, até o próprio conhecimento das disciplinas que compõem as etapas de realização de um filme. Todo este acúmulo de formação é bem importante para uma carreira sólida de cineasta. Porém, para que um amador de cinema, um cinéfilo, como invariavelmente os cineastas e as cineastas são, têm que passar à confrontação com a prática do cinema, que constitui a direção de um projeto no qual se conjuga tanto a coordenação das ações dentro de uma equipe profissional, assim como poder tomar decisões criativas dentro deste espectro de trabalho.

Neste capítulo, serão abordados os processos de três filmes que realizei, e nos quais tive que desenvolver processos completamente diferentes de linguagem, de produção e até de promoção dos filmes. Através destas experiências, serão demonstradas as dúvidas e construções que podem aparecer ao longo do processo que leva da ideia de argumento até a primeira exibição do filme. A análise feita por realizadores e realizadoras pode ser muito

interessante também como exercício de reflexão sobre o próprio trabalho e pode ajudar a amadurecer as trajetórias em novos projetos.

4.2. Processo analítico da realização do filme “Invisíveis Prazeres Cotidianos”³⁸

Em 2003, apresentei um projeto para o Edital Instituto Itaú Cultural Rumos Brasil 3x4 e foi um dos cinco selecionados para financiamento. Consistia em realizar um documentário de 26 minutos que iria integrar uma coleção de cinco filmes que seria distribuída posteriormente pelo instituto. O filme tinha como objetivo descrever a cidade de Belém, naquele começo de século, pelo olhar de seus blogueiros, uma prática da internet nova e que já estava na moda naquele período. Os blogs se caracterizavam por ser diários íntimos no formato virtual, em que os jovens da época falavam de si para o mundo através da internet. Este suporte, hoje ultrapassado, era talvez o primeiro passo significativo para o processo que vivemos hoje de autoexposição nas redes, mesmo que ainda fosse apenas texto e algumas poucas imagens.

4.2.1. Análise sobre a argumentação do projeto

Escrito em 2003, o projeto de apresentação do documentário apresentava a cidade de Belém como um portal da Amazônia. O projeto se propunha a ser um retrato da cidade através dos blogs. Como eu estava morando fora do país, minha pesquisa do tema só poderia se dar por via virtual e decidi fazer desta limitação o recorte que iria direcionar o projeto. A apresentação para solicitação de financiamento do projeto iniciava desta forma: Cidade vertical na embocadura do mais caudaloso rio. Metrópole da Amazônia, um milhão e meio de pessoas vivendo entre seus rios, florestas e igarapés. Até os anos 1960, nada chegava a Belém a não ser pelo rio-mar. Com a construção da estrada Belém-Brasília, a ideia do isolamento se perdeu um pouco. Durante seis meses por ano, a estrada era impraticável. As

³⁸ A ficha técnica e link do filme estão nos anexos da tese.

chuvas abundantes do inverno tropical cortavam a comunicação com o resto do país. Belém continuava inacessível. Vivendo sempre de ilusão e de si mesma a cidade criou sua memória e sua identidade. Hoje ainda é um paradeiro desconhecido, perdido entre o imaginário do seco sertão ou ainda da cidade da borracha perdida no meio da selva amazônica, Manaus. Belém é outra. Inclassificável, suas relações são mais frequentes, por facilidades geográficas e históricas com a Europa, o norte das Américas e o Caribe.

A imagem que eu fazia de Belém, com a distância era um tanto romântica, e consegui criar uma cidade imaginária que somente existia também nos blogs de jovens paraenses e por consequência também no filme. Descrevi a cidade desta forma: Belém conjuga o provincianismo com uma irreverência própria à cidade. Ela quer perpetuar valores tradicionais, mas se encanta com a modernidade. Hoje a oportunidade de reviver aparece não como o fasto passado, mas com um cotidiano agradável. Atenta aos acontecimentos externos, vê o mundo exterior com uma visão idílica de um universo distante.

A minha ideia, naquele momento era que a juventude estava começava a se comunicar virtualmente, muito mais do que fisicamente e formulei a seguinte hipótese: o projeto “Invisíveis prazeres cotidianos” tem como objetivo fazer um documentário sobre os atores da era da internet, em Belém. Sobre como se perpetuam os valores e como esta nova geração interpreta a vida da cidade e suas tradições. Os instrumentos utilizados para esta interpretação serão os blogs.

Naquele momento, o mundo virtual parecia mais inofensivo que nos dias de hoje, pois ainda era uma grande novidade. Aos poucos a internet foi se tornando um ambiente que se torna tão presente quanto o mundo físico. O nível de exposição nas redes sociais retrata uma sociedade refém da tecnologia, e também coloca os indivíduos expostos ao mundo de consumo de uma maneira irreversível. Mas naquele momento, analisava com curiosidade como estava caminhando a sociedade e pensava também que seria um bom tema de filme. Queria realmente aprofundar minha pesquisa nesta direção.

O que eu pensava sobre os blogs era realmente uma interpretação bastante ingênua diante do que viria mais adiante. No projeto inicial, escrevi: Usar um blog é como mandar uma mensagem instantânea para toda a web. Pode-se escrever sempre que tiver vontade e todos que visitam o blog tem acesso a esta informação. Vários blogs são pessoais, exprimem ideias ou sentimentos do autor. Outros são resultado da colaboração de um grupo de pessoas que se reúnem para atualizar um mesmo blog. Alguns blogs são voltados para diversão, outros para trabalho e há até mesmo os que misturam tudo. Os *blogs* são os novos espaços de expressão do universo interior para os jovens de hoje. Eles servem para afirmar a personalidade de cada um. Mas além de discorrer sobre o seu cotidiano, os blogueiros se empenham, instintivamente, em descrever a realidade do lugar onde vivem. A vida em Belém é um dos temas de predileção dos blogs paraenses. Este espelho reflete uma cidade em constante movimento apesar de suas bases muito bem instaladas na tradição.

Porém, a evolução do formato das redes sociais, mostrou que o projeto era outro, como explica Betancourt (2015):

O sentido empírico do autor aparece dentro e é apoiado pela prática da citação e da apropriação pela tecnologia digital. Ele surge no desenvolvimento da Internet entre 1996 e 2006, primeiro a partir da prática de páginas de links contendo "hiperlinks" em páginas pessoais da web, depois através de "mecanismos de busca", seguido pelas formas posteriores de sites pessoais como "blogs", e no conceito de "redes sociais" baseadas no compartilhamento de links e de relacionamentos. O desenvolvimento comercial de "portais", como o site Yahoo.com, que apresentam uma variedade de links para outros sites (na forma de busca e como categorias indexadas de sites), são reconhecidos como adaptações comerciais das primeiras páginas web pessoal e não comerciais³⁹ (Betancourt, 2015: 90).

Na verdade, a ideia de conexão mundial entre todos os aparelhos eletrônicos se tornou mais um instrumento de radicalização do capitalismo, que tem neste mecanismo uma forma de controle incalculável sobre as vidas das pessoas no planeta. Hoje também, escolher estar à margem desta sociedade de consumo global é entrar em uma realidade em que exclui

³⁹ Tradução da autora.

e segrega os indivíduos que optaram por ser diferentes. Mas a verdade é que eles são bem poucos atualmente. Os movimentos sociais, no Brasil, se apropriaram destas redes e conseguem usá-lo como instrumento de comunicação, de formação e resistência. As comunidades conseguem mostrar a sua realidade, ensinar a sua cultura e fazem com que aos poucos o que se sabe sobre Brasil se transforma. Talvez seja uma forma de tentar utilizar as armas do capitalismo para fazer crescer o entendimento da diversidade social e cultural do país.

Além da definição de um tema que eu pudesse pesquisar somente *on line*, estava buscando uma linguagem que se adequasse ao formato dos blogs, para que a forma e o conteúdo se unissem na narrativa. Consegui entender que para fazer o filme, era preciso tentar fazer parte do universo dos blogueiros, não só para entender o processo de funcionamento dos provedores, mas também para me familiarizar com os formatos de *postagem*, o que na época, eram *postagens* apenas de textos e imagens. Entendi rapidamente que aqueles jovens se dedicavam a redigir seus *posts* e escreviam muito bem. Fazer um texto bem elaborado era motivo de orgulho. O que me parecia mais complicado de entender era porque postavam informações íntimas, e que deveriam, na minha compreensão, interessar somente a eles. Eram também muito entusiastas de curtidas e de comentários em suas *postagens*. Ou seja, não era um diário como se conhecia anteriormente, algo que se escondia e se guardava a sete chaves. Então, o documentário passou a se interessar em desvendar este novo comportamento dos blogueiros que faziam de seus blogs uma forma de confessionários virtuais e endereçados a um público sobre o qual não tinham certeza e nem controle. Percebi que ali estava mudando esta percepção de intimidade. O futuro mostraria que ali só era o começo.

A pesquisa para escrever o projeto se revelou bem interessante, e acredito ter conseguido estruturar uma narrativa que pudesse reproduzir o formato dos blogs, no roteiro do documentário. Criei uma estrutura que parecia ser uma ligação de um *post* para o outro, como simulação do formato de rede da internet. Pensei em acrescentar uma intervenção

gráfica nas imagens para que ele seja mais parecido ainda com um blog. Como o formato de jornal virtual é bastante livre, achei que este seria um dispositivo narrativo que poderia funcionar para este projeto.

A criação de um blog pessoal (www.jorane.blogger.com.br) foi um trunfo para ganhar a confiança dos personagens-blogueiros do filme, já que eu era um deles. Fui aceita como se eu fosse da mesma “tribo urbana”. Durante alguns anos, mantive o blog para ser coerente com a proposta do filme. Também inseri *postagens* que seriam exibidas no filme, desde o início do filme, porém colocava também citações que me pareciam caber dentro do escopo do documentário. Algumas *postagens* minhas foram incluídas no projeto apresentado ao Edital, entre elas, estas duas que compartilho aqui. Para a realização de “Invisíveis prazeres cotidianos”, entrei em contato com 33 blogueiros e blogueiras paraenses. Reativos, muitos deles responderam rapidamente e continuaram mantendo contato via e-mail ou nos seus blogs. Porém, nenhum deste primeiro grupo entrou no elenco do filme, que incluiu 6 blogueiros, 3 meninas e 3 meninos.

A primeira delas publicou um poema de Jorge Luís Borges que falava de sua herança portuguesa. Achei pertinente com o projeto, pois lembrava um pouco também a minha situação de distância de minha cidade. A data e o horário da publicação aparecem no post.

Comments: 2 Domingo, Junho 15, 2003

Jorge Luís Borges

Nada ou pouco sei dos meus ancestrais Portugueses, os Borges: vaga gente, que na minha carne, obscuramente, prossegue seus hábitos, temores e rituais. Tênuos como se nunca houvessem existido e alheios aos trâmites da arte, indeciframavelmente fazem parte do tempo, da terra e do que é esquecido. Melhor assim.

Postado por: JORANE CASTRO 9:50 AM ⁴⁰

A segunda citação era um trecho do livro *“Vivir para contarla”*, de Gabriel Garcia Marquez, que foi incluída como ilustração do projeto. Parecia que estas linhas que descrevem um viajante imaginário seria uma maneira de mostrar um paralelo com Belém, cidade com um porto importante, e que como Barranquilla tem uma forte relação com o Caribe e os países do Norte da América do Sul. Achei que podia ser uma contribuição para a pesquisa do filme, no sentido de mostrar uma descrição de cidade.

Em 2015, Michael Betancourt criticou severamente o que ele chama de “capitalismo digital”, em que a autoria é transferida e delegada para empresas do setor. Ele explica:

Este tipo de autoria com base em interesse e citação – comportamento social e agenciamento de pessoas – mais do que a produção: a prática inicial de "navegar" de site para site seguindo seus links entre si é a mais maneira simples (e mais direta) de variedade de autoria de citação: ao criar um link para outro texto, o autor ganha

⁴⁰ Publicado no blog www.jorane.blogger.com.br .

valor a partir do texto referenciado; os blogs mantêm esta prática de link (Betancourt, 2015: 90-91)⁴¹.

A interpretação de Betancourt sobre o mundo dos blogs especificamente, e das mídias sócias, mais amplamente, mostram o quanto o sistema capitalista consegue colocar seus tentáculos em busca cada vez maior de consumidores. O inquietante é que atualmente, a exposição dos cotidianos se tornou mais um produto que pode ser mercantilizado.

Revisitando as questões do filme, analisando o avanço acontecido com as redes sociais e o ecossistema da internet, vemos o quanto as influências que a chegada das redes digitais alterou os valores sociais. A exposição do cotidiano dos blogs, em forma de diário íntimo e pessoal, já mostrou como seria naturalizada a exposição voluntária nas redes. O usuário das redes produz gratuitamente conteúdos que pertencem juridicamente a empresas de tecnologia digital.

Ao retornar do domínio imaginário digital para o domínio físico, a valorização da autoria se revela não como autoria, mas como escravidão. Ao atingir o estado de 'autor' sem compensação com geração de capital, através de sua valorização, estas extensões de autoria transformam toda a atividade em mão-de-obra produtora de capital (sem remuneração). Assim, o autor digital valorizado representa uma nova classe "escrava" na cultura de banco de dados, uma classe onde os "escravos" não reconhecem as condições de sua escravidão (Betancourt, 2015: 97)⁴².

O preocupante de comparar os dois momentos, é que, em 2003, a utilização da internet parecia bastante lúdica. Hoje vemos muito claramente que a sua utilização pelo sistema é uma forma de dominação ideológica, que não só se apropria dos valores promovidos pelo consumo, mas o mais inquietante é que ele se apropria do tempo e da vida dos usuários das mídias sociais.

⁴¹ Tradução da autora.

⁴² Idem.

4.2.2. Escolhas estéticas e tratamento narrativo

A construção narrativa de “Invisíveis prazeres cotidianos” tentou recriar a estrutura de um blog, pois as cenas eram “post” e cada uma era postada na rede e se conectava a próxima cena com como se fosse por um link de internet. Foi necessário também incluir minha participação como “blogueira” no filme, e o filme se torna um “post” de meu blog. Este formato foi utilizado para poder reproduzir a linguagem dos blogs, que foi colada ao tema, para que a forma e o conteúdo formem uma mesma unidade. A dinâmica de montagem de diferentes suportes reforça a ideia da interatividade.

A equipe de filmagem era composta de uma equipe coesa, com as funções principais ocupadas. As filmagens foram realizadas em sua maioria, no município de Belém e suas ilhas.

Figura 18: Equipe do documentário filmando uma cena no supermercado.
Equipe: Pablo Ramírez Durón (DOP), Márcio Câmara (Som),
Cláudio Castro (1º Assistente de fotografia), Jorge Azevedo (2º Assistente de fotografia),
Lorenna Montenegro (Assistente de Direção) e Jorane Castro (Direção).



Fonte: Fotografia de Jorane Castro.

Figura 19: Equipe do documentário filmando na Praça Batista Campos (Belém).
Equipe: Pablo Ramírez Durón (DOP), Silvana Saldanha (Produção),
Cláudio Castro (1º Assistente de fotografia) e Jorge Azevedo (2º Assistente de fotografia).



Fonte: Fotografia de Jorane Castro.

Figura 20: Equipe do documentário filmando uma cena na Avenida Braz de Aguiar (Belém).
Equipe: Pablo Ramírez Durón (DOP), Márcio Câmara (Som),
Cláudio Castro (1º Assistente de fotografia) e Jorge Azevedo (2º Assistente de fotografia).
A moça de branco é a Luka Amorim, blogueira e personagem do filme



Fonte: Fotografia de Jorane Castro.

Figura 21: Equipe do documentário filmando em um barco, atravessando o Rio Guamá (Belém).
Equipe: Pablo Ramírez Durón (DOP), Cláudio Castro (1º Assistente de fotografia)
e Jorane Castro (Direção).



Fonte: Fotografia de Miguel Chikaoka.

Depois de eleitos os seis personagens-blogueiros, ficou estabelecida uma dinâmica de trabalho que consistia em que cada um deles nos permitisse gravar uma cena de seu cotidiano, e que em seguida, depois desta cena, eles postariam um texto sobre o acontecido. Desta forma, cada um roteiriza a sua história, geralmente tirada da matéria-prima e a inspiração estão no seu cotidiano. Portanto, os blogueiros eram também autores na construção do filme e se encarregaram de documentar alguns momentos de seus cotidianos para publicá-los em seus blogs. Também filmamos entrevistas e o cotidiano dos blogueiros. Tentamos entender quem são esses jovens e como eles se reapropriam de seus valores culturais e se utilizam deles como matéria-prima para seus blogs. Os textos dos blogs e as entrevistas com os blogueiros foram utilizados como as vozes *offs* do filme.

O fotógrafo do filme, Pablo Ramírez Durón, trabalhou com uma câmara ágil e próxima dos personagens, para criar um diálogo entre a câmara e os blogueiros, que tentava estar presente de forma cúmplice em todo o processo. A inspiração para a criação da fotografia foi baseada nos primeiros filmes do realizador de Hong Kong Wong Kar-Wai, como os longas-metragens “Days of Being Wild” (1990), “Chungking Express” (1994), “Fallen Angels” (1995). Com a intenção de reproduzir o efeito de varredura, característico do vídeo, mas em suporte de película analógica, o diretor de fotografia destes filmes, Christopher Doyle desenvolveu uma técnica muito original de imagem fotográfica que imprimia uma ideia de fluidez melancólica, em que as imagens parecem derreter e deslizar. Acreditamos que este efeito poderia funcionar muito bem em “Invisíveis Prazeres Cotidianos” para reproduzir uma melancolia contemplativa que pensamos que deveria ter nas cenas filmadas em Belém. Como filmamos em suporte magnético em vídeo digital, conseguimos fazer com mais facilidade este efeito de tempo expandido.

Este efeito visual, que convencionamos chamar de *strobo* foi importante para compor as cenas descritivas da cidade de Belém. A textura das entrevistas e dos *posts* dos blogueiros era a captura normal da câmara. Mais tarde, para o longa-metragem “Para ter onde ir”, este mesmo efeito foi utilizado para as cenas da festa de aparelhagem, já ganhando

outra conotação ligada à alegria e à dança. Ou seja, muitas vezes as experimentações feitas nos curtas-metragens servem como laboratório para projetos posteriores.

Outro efeito visual utilizado foi a incorporação de filmes em Super 8mm para representar o passado, e também sugerir uma visão melancólica de Belém. Elas foram usadas em diferentes momentos, e mostram principalmente imagens da cidade. A revelação dos filmes foi feita em um laboratório no Kansas, Estados Unidos. Em 2003, era o único laboratório do mundo que ainda processava filmes reversíveis em Super 8mm. Atualmente este serviço é mais comum, pois existe uma valorização de câmaras analógicas. Mas acredito que hoje não existam mais filmes em película sem negativos, como eram o Kodachrome que usamos neste projeto. Depois de revelado, as películas foram enviadas de volta e foram “telecinados” (processo de passagem de filmes em película para o formato digital), para que pudessem utilizar na montagem.

Figura 22: Título do filme, com imagens produzidas no formato Super 8mm, e em seguida passaram pelo processo de *telecinagem* para poderem ser montados.



Fonte: Captura de tela do frame do filme.

A montagem constituiu uma parte muito importante do processo de criação, pois foi onde construímos a estrutura de *blog*. Para tornar mais clara esta opção, foram acrescentados os efeitos gráficos no tratamento da imagem, à semelhança do universo blogueiro e da internet, como um cursor de mouse na cena final para a “*postagem* do filme”, ou seja, a sua publicação. Em casa *cena-post*, foram também colocados elementos gráficos que reproduziam o universo dos *blogs*.

Figura 23: “Invisíveis Prazeres Cotidianos” é um filme que apresenta diferentes atmosferas da cidade. Nesta imagem, a blogueira e personagem, a fotógrafa Nailana Thiely.



Fonte: Fotografia de Jorane Castro.

O processo completo de “Invisíveis prazeres cotidianos” foi muito formador, no sentido de exercícios de possibilidades da linguagem audiovisual, principalmente dentro da ideia de que tanto forma como conteúdo devem ser pensados como um elemento único. Naquele momento, tinha pouca experiência na direção e acredito que este filme me ajudou a entender o que realmente podemos trabalhar em termos de narrativa para contar uma história.

Figura 24: Making of do filme “Invisíveis Prazeres Cotidianos”. Fotografias da blogueira e personagem, a fotógrafa Nailana Thiely e a diretora do filme e autora desta tese.



Fonte: Fotografia de Jorane Castro.

4.3. Processo analítico da realização do filme “Ribeirinhos do Asfalto”⁴³”

A cidade de Belém, no Pará, situa-se no delta do rio Amazonas. Quase dois milhões de habitantes povoam a parte continental da cidade e suas trinta e nove ilhas. A cidade urbana e vertical está de um lado e, do outro, a vida das ilhas segue na forma mais genuína da região amazônica. O belenense das ilhas se espelha na cidade que vive do outro lado do rio, no meio da floresta. “Ribeirinhos do asfalto” propõe um roteiro no qual se descobre a cidade do ponto de vista dos moradores das ilhas. Eles ainda desfrutam do modo de vida Amazônico, no qual fazem parte do cotidiano: Igarapés, matas, árvores frutíferas atrás da casa, um barco ou uma canoa para se locomover até a cidade. Ou seja, a dicotomia entre

⁴³ A ficha técnica e link do filme estão nos anexos da tese.

idades e ilhas, entre belenenses do asfalto e das ilhas, é o pano de fundo desta história familiar. O filme propõe um retrato contemporâneo, entre modernidade e tradição da Amazônia, o caboclo belenense tem uma antena para o mundo, como cidadão, mas é próximo de suas raízes pela proximidade da natureza e pela sua maneira de viver na outra margem.

“Ribeirinhos do asfalto” é um média-metragem filmado na cidade de Belém e numa das trinta e nove ilhas que compõem o município. O roteiro conta a história de Rosa, moradora de uma ilha na frente de Belém, a ilha do Combu. Ela quer levar a sua filha Deisi para continuar os seus estudos na cidade. Porém, para ara alcançar seu objetivo, ela terá que enfrentar a oposição do marido e a diferença de estilo de vida da cidade e da ilha. Esta é a sinopse do filme que desenvolve a trama em 26 minutos. Através de uma história familiar, elementos importantes da cultura amazônica serão retratados: a vida dos ilhéus, o dia a dia da cidade, o realismo da vida nesta cidade e a poética de sua população. A história ficcional de “Ribeirinhos do asfalto” é um ensaio para descrever com imagens a realidade contemporânea amazônica. O projeto foi financiado através do Projeto Petrobras Cultural e foi filmado na capital do estado do Pará e sua região metropolitana, em dezembro de 2009. O filme participou de festivais e recebeu prêmios.

Figura 25: Filmagem da travessia dos personagens da Ilha do Combu para o centro da cidade de Belém.
Equipe: Pablo Baião (DOP), Pedro Von Kruger (1º Assistente de fotografia).



Fonte: Fotografia Still de Marcelo Lélis.

A história de Rosa e de Deisi é muito comum na região amazônica. O amazônida transforma sua realidade em função da sua visão poética. Quem convive diariamente com uma abundante e majestosa chuva, aprende a contemplação e a paciência. Quem olha para o nosso caudaloso rio, que incansavelmente corre ao encontro do mar, aprende a grandiosidade irrefutável da natureza. Quem vê a oscilação cotidiana da luz, entre o sol escaldante e o grafite profundo das nuvens pesadas de chuvas, aprende a adaptar-se rapidamente a qualquer situação. A linguagem audiovisual adequa-se perfeitamente ao imaginário Amazônico pela sua interpretação irreal e mágica do cotidiano. O desafio de traduzir a Amazônia nas imagens animadas do cinema é a habilidade de recriar todas as infinitas nuances sensoriais da cultura da região.

Figura 26: Primeiro dia de filmagem, na Ilha do Combu (Belém).
Elenco: Dira Paes (Rosa), Letícia Azevedo (Deisi)
e Guilherme do Rosário (Anderson).



Fonte: Fotografia Still de Marcelo Lélis.

Através de seu tema, o média-metragem aborda temas que apresentam importantes debates atualmente, como a questão das relações horizontais, do feminino decolonial e da sororidade. Estes movimentos são ilustrados pelas relações entre as personagens mulheres, todas com nomes de flores: Dália, Rosa, Deisi (Margarida em inglês), entre as principais. A união delas parece ser ameaçadora para os antagonistas, vividos nesta trama pelo pai e pelo filho da família. A questão da cumplicidade feminina está no centro da narrativa, e mostram como elas se estabelecem como força de luta contra as fragmentações sociais presentes nos seus cotidianos. A representação de um feminismo decolonial é posta aqui como exercício de cidadania. O filme não traz uma idealização da sociedade, mas de uma maneira de ver a cidade de outra forma e de como se dão as relações sociais, mas que neste caso são amenizadas pela sororidade e a questão do gênero.

Figura 27: Travessia dos personagens da Ilha do Combu para o centro de Belém.
Elenco: Dira Paes (Rosa), Letícia Azevedo (Deisi),
Guilherme do Rosário (Anderson) e Adriano Barroso (Everaldo).



Fonte: Fotografia Still de Marcelo Lélis.

Figura 28: Filmagem da travessia dos personagens da Ilha do Combu para o centro de Belém.
Elenco: Dira Paes (Rosa), Letícia Azevedo (Deisi),
Guilherme do Rosário (Anderson) e Adriano Barroso (Everaldo).
Equipe: Pablo Baião (DOP), Pedro Von Kruger (1º Assistente de fotografia),
Márcio Câmara (Som) e Mário Souza (Assistente de som).



Fonte: Fotografia Still de Marcelo Lélis.

A linguagem do filme é quase uma ficção com linguagem de documentário, já que ela é filmada em lugares como a feira do Mercado Ver-o-Peso, lugar de intensa movimentação comercial da capital. Muitas cenas foram realizadas como “teatro invisível” e com a interação de pessoas⁴⁴ que transitavam pelo mercado, para trazer um toque de veracidade à cena. Assim como a câmara se movimenta freneticamente para reproduzir o movimento do lugar. Outro elemento muito presente visto hoje talvez até presente demais é a música totalmente composta no ritmo de “tecnoguitarrada” com composições do músico Pio Lobato, no seu álbum “Tecnoguitarrada”, de 2007⁴⁵.

Figura 29: Filmagem no Mercado do Ver-O-Peso.

Elenco: Adriano Barroso (Everaldo).

Equipe: toda a equipe do set de filmagem.



Fonte: Fotografia Still de Marcelo Lélis.

A utilização excessiva de músicas neste filme serviu como parâmetro para que no próximo processo, já do longa-metragem “Para ter onde ir”, não fosse utilizada nenhuma música como “trilha sonora”, e somente com a utilização de músicas que compunham o

⁴⁴ As autorizações de usos de imagens eram assinadas depois da filmagem com os figurantes.

⁴⁵ Tecnoguitarrada Vol. 01, de Pio Lobato: Link do Album:

<https://open.spotify.com/album/39wyHdIjE6KRz5wVV7pFsT?si=qWQlaaNUSvaPUo2YJXUKHA>

universo diegético do filme. Talvez por isso o longa-metragem seja bem mais silencioso que meus projetos anteriores, pois o aprendizado se faz de um processo criativo ao outro.

Para a criação deste projeto uma das grandes referências foi o filme independente *Wanda*, escrito, dirigido e interpretado por Barbara Loden, em 1970. Entre as personagens de Rosa e de Wanda, existem alguns paralelos como saber que estão presas a um destino que lhe está traçado. Wanda escolhe quebrar o paradigma e se alia a um bandido de beira de estrada. Rosa, apesar de enfrentar o marido levando a filha para estudar e morar com a sua prima, retorna no final do filme para o seu lugar, como esposa e mãe de família. A cena na qual Rosa e Deisi se perdem em terrenos baldios e obras foi diretamente inspirada na primeira cena da *Wanda*.

Figura 30: Filmagem da cena inspirada no filme de Barbara Loden, *Wanda* (1970).
Elenco e Equipe na fotografia: Dira Paes (Rosa) e Letícia Azevedo (Deisi);
Pablo Baião (DOP), Pedro Von Kruger (1º Assistente de fotografia).



Fonte: Fotografia Still de Marcelo Lélis.

O processo de *Ribeirinhos do Asfalto* foi uma confirmação de trabalho como realizadora de ficção e foi o que me permitiu pensar que seria possível enfrentar um desafio maior, como um longa-metragem.

4.4. Processo analítico da realização do filme *Para ter onde ir*⁴⁶⁴⁷

Em junho de 2013, o projeto intitulado *Amores Líquidos* foi contemplado pelo Edital de Baixo Orçamento da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, no Brasil. Foi o primeiro longa-metragem realizado no estado do Pará em condições profissionais e por uma equipe em sua maioria paraense. A partir da disponibilização da primeira parcela do financiamento, em dezembro de 2014, a produção foi lançada e a filmagem realizada em quatro semanas, entre maio e junho de 2015, em diferentes municípios do Pará, acompanhando a estrada denominada de Rota Turística, no formato de *road movie*, que segue da foz do rio Amazonas até o oceano Atlântico. O caminho atravessa uma área banhada por igarapés e é cercada de árvores altas de terra firme. A rapidez da filmagem foi justificada para cumprir com um cronograma que se adequasse à realidade orçamentária do projeto, como a média de cinco a seis cenas por dia, o que supera a prática habitual de quatro cenas por diária de trabalho de uma equipe de cinema.

Após nove semanas de montagem, realizadas entre setembro de 2015 e março de 2016, o filme seguiu para a finalização de som e de imagem, um momento bastante crucial para aperfeiçoar a sua conceituação. Neste processo, o nome do projeto mudou e se tornou *Para Ter Onde Ir*, finalizado em setembro de 2016. Sua primeira exibição pública aconteceu na *Mostra Novos Rumos*, do Festival do Rio 2016. Este artigo trata de reflexões em torno dos processos criativos que foram desenvolvidos ao longo de todas as etapas desta realização cinematográfica.

⁴⁶ Este capítulo foi publicado, em forma de artigo, na Revista *Avança Cinema*, em 2017, com o título “Reflexões acerca do processo criativo na realização cinematográfica do longa-metragem *Para Ter Onde Ir*, no Brasil”. Este foi o primeiro resultado do trabalho deste doutoramento que foi publicado.

⁴⁷ A ficha técnica e link do filme estão nos anexos da tese.

4.4.1. Reflexões sobre o processo criativo

Figura 31: Filmagem da cena inicial do filme, na Baía do Marajó, em frente à Belém. Elenco e Equipe: Lorena Lobato (Eva); Beto Martins (DOP), Carlinhos Albuquerque (1º Assistente de fotografia) e Cezar Moraes (2º Assistente de fotografia).



Fonte: Fotografia Still de Octavio Cardoso.

Figura 32: Filmagem da cena inicial do filme, na Baía do Marajó, em frente à Belém. Elenco e Equipe: Lorena Lobato (Eva); Beto Martins (DOP) e Carlinhos Albuquerque (1º Assistente de fotografia).



Fonte: Fotografia Still de Octavio Cardoso.

Figura 33: Filmagem do barco de cena, durante a filmagem da cena inicial, na Baía do Marajó, em frente a Belém.
Elenco e Equipe: Lorena Lobato (Eva);
Márcio Câmara (Som) e Fernando Martins (1º Assistente de som).



Fonte: Fotografia Still de Octavio Cardoso.

Para Ter Onde Ir retrata um momento de vida de três mulheres com diferentes visões sobre a vida e o amor. Elas seguem juntas, em uma única viagem, partindo de um cenário urbano para outro ambiente, onde a natureza bruta prevalece. Eva, a protagonista, é uma mulher madura e pragmática que convida para a sua jornada a amiga Melina, livre e sem compromissos, e Keithy, uma jovem ex-dançarina de *tecnobrega*⁴⁸. No caminho, os acontecimentos vividos pelas três mulheres revelam os diferentes sentidos daquela viagem para cada uma. O roteiro inicial foi escrito em 2008, privilegiando o tom de filme de ação e de comédia. A demora para a obtenção de financiamento para a sua concretização acarretou a mudança em alguns importantes eixos de abordagem de tema. Nesta perspectiva, o

⁴⁸ Estilo musical reconhecidamente paraense, que conjuga sons produzidos em computadores e *samplers*, com os ritmos tradicionais. É um movimento cultural muito popular nas periferias, que envolve espetáculo sonoro, visual e pirotécnico. Quem divulga esta música são principalmente as aparelhagens de *tecnobrega*, que representam economicamente os maiores empreendimentos culturais do Pará. A regularidade de suas atividades foi responsável pela formação de cantores, dançarinos, músicos, DJs, técnicos, e diversos profissionais. As principais aparelhagens são SuperPop, Búfalo do Marajó, Rubi, Tupinambá, Crocodilo, Príncipe Negro, entre muitas outras.

projeto foi se aprimorando, ganhando uma linguagem contemporânea e centrada na realidade brasileira.

Portanto, *para ter onde ir* foi trazido para um olhar contemporâneo, ancorado na linguagem documental, mais próxima da realidade amazônica e inspirada na vida de todos os dias. Esta escolha acrescentou textura dramática ao filme, que se consegue se ver através da biografia de cada lugar e de cada personagem. Esse foi o preceito estrutural do roteiro reescrito durante a preparação da filmagem. Excluíram-se os componentes alegóricos, personagens caricatos, locações exóticas ou situações que são frequentes quando se retrata a Amazônia no cinema. Estes elementos constituídos de estereótipos são utilizados para reiterar modelos de uma cinematografia repetitiva e previsível, ancorada em modelos pré-estabelecidos, geralmente baseados em olhares neocolonialistas, com a mentalidade extrativista que permanece viva ainda que no campo das artes. Neste momento, tornou-se importante redefinir o universo do filme, revendo cada elemento narrativo e sua função, afastando o filme de uma linha dramática convencional.

Figura 34: Equipe preparando o set para a filmagem noturna, em Salinópolis (Pará).



Fonte: Fotografia Still de Octavio Cardoso.

Figura 35: Filmagem da festa de aparelhagem, em Salinópolis (Pará).
Elenco e Equipe: Lorena Lobato (Eva); Keila (Keithy) e Ane Oliveira (Melina);
Jorane Castro (Diretora), Beto Martins (DOP) e
Cezar Moraes (2º Assistente de fotografia).



Fonte: Fotografia Still de Octavio Cardoso.

Inicialmente, um dos eixos temáticos do filme era a fluidez das relações contemporâneas, sobre os vínculos que não se criam, simbolizadas pelas ideias apresentadas por Zygmunt Bauman, em sua obra “amor líquido”:

Não tendo ligações indissolúveis e definitivas, o herói de seu livro — o cidadão de nossa líquida sociedade moderna — e seus atuais sucessores são obrigados a amarrar um ao outro, por iniciativa, habilidades e dedicação próprias, os laços que porventura pretendam usar com o restante da humanidade. Desligados, precisam conectar-se... Nenhuma das conexões que venham a preencher a lacuna deixada pelos vínculos ausentes ou obsoletos tem, contudo, a garantia da permanência. De qualquer modo, eles só precisam ser frouxamente atados, para que possam ser outra vez desfeitos, sem grandes delongas, quando os cenários mudarem - o que, na modernidade líquida, decerto ocorrerá repetidas vezes.

A misteriosa fragilidade dos vínculos humanos, o sentimento de insegurança que ela inspira e os desejos conflitantes (estimulados por tal sentimento) de apertar os laços e ao mesmo tempo mantê-los frouxos, é o que este livro busca esclarecer, registrar e apreender. (Bauman, 2004: 9)

Portanto, os conceitos de Bauman, confrontados aos avanços das pesquisas para embasar o filme, demonstraram que a realidade amazônica não se enquadra nestes preceitos. Ao viajar para encontrar locações e personagens, foram realizadas várias entrevistas com os moradores das localidades onde seria ambientado o filme. Ora, as relações nestes lugares são reais e sólidas. Os embates contemporâneos sobre a fluidez dos sentimentos e seus vínculos não são representados nestes outros sistemas de relacionamentos. A realidade confrontada com a ficção tornou-se mais forte e predominante. Desta forma, a história afastou-se completamente dos preceitos de Bauman, e sua análise da sociedade pós-moderna, para ancorar o filme em relações mais verdadeiras. Esta experiência levou o projeto a se tornar um filme terno e humano, que fala afirmativamente das relações afetivas.

Por se tratar de um *road movie*, a estrada é um vetor da narrativa, constitui-se como um elemento de ligação e um símbolo de unidade que reflete a linha do relato seguida pelas três personagens. Nesta estrada, além de uma dinâmica narrativa estabelecida no roteiro, se encontram os personagens interpretados por não atores, que vivem suas próprias vidas,

transformadas em itens constituintes do filme, que absorve a realidade para chegar à ficção. Neste momento narrativo, estes encontros são lugares de passagem que se remetem simbolicamente ao tempo de representação de uma Amazônia contemplativa e silenciosa, que permeia todo o filme.

Desta forma, integrando paisagens e personagens, organicamente, além de uma mera ilustração, se constituem os pontos principais do relato, nos quais as indicações do roteiro foram substituídas por elementos narrativos que constroem algo consistente e filmável, encontrados na realidade. Estes foram os preceitos que nortearam a realização deste longa-metragem.

Para ter onde ir desvenda o universo feminino, através de uma narrativa sutil. Este é um eixo importante do projeto, que se transforma no lugar composto naturalmente pela cumplicidade feminina, através de encontros e desencontros. O filme retrata a realidade de um país de contrastes, com personagens que transitam com certa naturalidade em diversas esferas da sociedade, propondo uma forma de relações transversais e autênticas. Através dos dilemas pessoais e universais de três mulheres de diferentes recortes sociais, mostra-se o vibrante cotidiano da Amazônia contemporânea.

A protagonista do filme é Eva, a única mulher que é Prática da Barra de Belém, no Estado do Pará, no Brasil. Seu trabalho é orientar a rota dos cargueiros para navegar, com segurança, pelo curso incerto dos canais dos rios que ligam o oceano Atlântico aos portos situados nos rios que formam o delta do Amazonas. Suas qualidades consistem em desvendar a cartografia submersa dos rios amazônicos, além de deter um conhecimento teórico sobre as complicadas manobras para o deslocamento de navios de grande porte. O universo geográfico do qual Eva detém o conhecimento é composto de forma imaginária, pois o que ela vê embaixo d'água não aparece perenemente em nenhum mapa, pois se trata de um mapeamento de uma natureza móvel composta de água, de vento, de areia e de rios, o que harmoniza um universo mutante da natureza que demonstra as incertezas dos

sentimentos humanos.

A água, como elemento vital, está presente desde o primeiro plano do filme até o último, e se materializa como condutor entre o corpo e a paisagem. O estado de espírito das personagens se projeta na luz melancólica do inverno amazônico, que confia o sentimento profundo das três protagonistas. A natureza se afirma no silêncio dos rios, na densidade da floresta e na umidade das imagens que imprimem o feminino, como se as histórias fossem difundidas, no tempo e no espaço, por sensações, mais do que por diálogos e ações. Onde a personagem cala, a natureza se expande. O feminino é explorado no filme, de forma sensorial e narrativa, e se integra aos elementos dramáticos em uma construção de sentido, que une conteúdo e forma em seu próprio conceito.

A fase de montagem é o momento no qual o filme se estrutura e se encontra. Segundo Eduardo Scorel: “A principal tarefa da montagem é decifrar significações já contidas nas imagens e nos sons, conforme Andrei Tarkovski preconizou” (Scorel, 2015: 44). Mas a montagem não é apenas um trabalho de decodificação e organização do extenso material em suporte digital produzido na filmagem. O montador, libertado das atividades manuais de cortar e colar negativos, dedica-se a uma atividade mais associada à construção teórica e conceitual do filme. Como ressalta de novo o próprio Scorel: “A montagem deixou de ser, de fato, um artesanato pesado e desgastante, para se tornar uma atividade predominantemente intelectual, lúdica e prazerosa, tendo como suporte *softwares* sofisticados” (Scorel, 2015: 42). No processo de realização deste filme, a etapa de montagem foi o momento em que se debateram mais profundamente todos os sentidos e as formas do filme, para construí-lo em cima de ideias contidas no material bruto. As discussões em torno deste material foram determinantes no sentido de encontrar o filme em potencial visionado durante quase vinte e cinco horas de *rushes*. Com a facilidade e o baixo custo dos suportes de produção e armazenamento, chegou-se à montagem com um material de diferentes qualidades de captação e de linguagem. Joana Collier, montadora-autora como ela mesma se define, e responsável pela montagem de *Para Ter Onde Ir*, identifica a montagem como uma maneira de entender,

a necessidade e importância das fendas e frestas nos encadeamentos narrativos, a força sugestiva do extracampo e de certos planos, em contraponto a uma contextualização excessivamente *decupada* das ações. Glauber Rocha falava da imagem *signo-símbolo*, que seria um plano, que dentro de si, contivesse toda a potência metafórica do discurso fílmico (Collier, 2015: 70).

No caso da montagem de *Para Ter Onde Ir*, a imagem/cena *signo-símbolo* já tinha sido definida pela direção. Trata-se de um longo plano sequência de dezoito minutos, filmado em *take* único, no qual a protagonista se desloca por uma praia deserta à procura de seu filho desaparecido. A cena representa a essência do filme, pois cria uma fricção muito clara entre a realidade e a narrativa ficcional. Lorena Lobato, no papel de Eva, dirige sozinha um carro, como se estivesse em um barco à deriva. Uma câmera foi instalada no capô do carro. A cena do roteiro contém um diálogo simples, no qual Eva apenas pergunta pelo filho, mas a multiplicidade de situações narrativas que este dispositivo provocou é o que define a essência do filme. O frame apresentado na Figura 36 mostra um dos momentos desta cena em plano-sequência.

Figura 36: Filmagem de Lorena Lobato, no papel de Eva, contracenando com não atores, na Praia do Atalaia (Salinópolis, Pará).



Fonte: Frame do filme / Fotografia de Beto Martins.

Na cena que foi editada, em nove minutos, Eva dirige pela praia deserta e para em algumas barracas de praia e conversa com os donos das vendas, que não sabiam que estavam sendo filmados e muito menos que estavam falando com uma atriz⁴⁹. Desta forma, Lorena Lobato vinha carregada de uma narrativa ficcional, como coloca Yoshi Oida, em *O Ator Invisível*:

O corpo de cada pessoa é profundamente influenciado por sua cultura (país, classe social, etc.). A história pessoal do indivíduo também lhe determina o físico. E ao mesmo tempo que é interessante ter um corpo que seja absolutamente único, os atores têm de ser capazes de representar uma ampla gama de diferentes personagens; tem de ser capazes de “se livrar” de seus corpos pessoais para descobrir e personificar o corpo da personagem. Cada personagem que se representa é unicamente individual, de maneira que temos de ir em busca de um corpo específico.

Para que esse processo se torne mais fácil, é interessante que se comece por um corpo “neutro”: alguém que seja simplesmente “humano” e não reflita sua história individual. Esse é o corpo no qual nascemos, com nada extra. Não é nada fácil, corrigi-lo, mas, uma vez que sintamos esse corpo, poderemos começar a nos movimentar e descobrir como se anda naturalmente (Oida, 2007: 49).

Desta forma, o trabalho de Lorena Lobato, conectando o real e a ficção, permitiu com que se tenha estabelecido a imagem *signo-símbolo*, no conceito proposto por Glauber Rocha como descrito no texto de Joana Collier, e que resume todas as tentativas de experimentações de linguagem contidas neste filme. Portanto, esta cena foi a que guiou a construção conceitual e narrativa do filme, em consequência, o seu processo de montagem. A partir do momento de definição desta cena, ficou estabelecido o conceito formal de *Para ter onde ir*. A montagem foi elaborada para manter a coerência do todo para se afinar com esta *cena índice*, elaborada minuciosamente por uma ideia e um conceito a seguir. Como se esta cena representasse a nota inicial do diapasão de um maestro, em um dia de concerto.

Com o conceito do filme firmado, os outros processos criativos subsequentes foram se afinando naturalmente. Nesta etapa, também foi planejado um programa detalhado de construção de universo sonoro para fortalecer as escolhas feitas no corte final do filme. Foi

⁴⁹ As autorizações de uso de imagem foram solicitadas posteriormente pela produção.

preparado um documento contendo as ideias a serem aplicadas na finalização do filme, sobre a concepção sonora, como podemos ler neste trecho:

O que se buscou foi que a sensação sonora fosse como se o filme estivesse preso dentro de uma bolsa de borracha com água dentro. Como um som que parte de dentro do corpo humano para fora. A curva dramática da sonoridade deve oscilar entre um lugar nesta bolsa vedada (universo interior de Eva) e pequenas fissuras ou rasgos (universos de Melina e Keithy). Como se um canivete fosse aos poucos abrindo brechas e liberando a água contida nesta bolsa. Os sons de fora vão penetrando por estes rasgos de forma potente e aos poucos, e progressivamente, até que a sequência de Eva nas dunas liberte e se amplifique esse ambiente para um extracampo ilimitado. Esta bolsa de borracha também pode ser representada pelo carro, que é um lugar fechado e hermético, com outra temperatura e outra sonoridade.

Paisagem sonora como paisagem emocional. Relatos de um universo tropical, numa cidade de capitalismo precário, como as folhas das mangueiras e os balões na sequência inicial (extracampo), criando um universo sonoro único, onde o som é um outro lugar, um lugar do não real. O carro, onde elas habitam no primeiro momento do filme, também é fruto desta sociedade em construção e deterioração.

Eva é um personagem solitário tentando se entender e se encontrar, em seu mundo tropical opressor. O som é uma estranheza onde tudo é exuberante. Eva se sente assim diante de seus pares e de seus contemporâneos. Eva se protege de um mundo que não consegue decodificar. O som está dentro do corpo de Eva (abafamento forte com som aberto transpassado) como na sequência inicial do filme. A curva emocional de Eva é submersa o tempo todo, somente na sequência final ela coloca a cabeça para fora d'água. Vestir a Eva com o sentir que vem de fora como uma opressão.

O som do filme vai vestir as três mulheres e seus sentimentos, apenas sugeridos sutilmente na imagem⁵⁰.

Além da decodificação dos sentimentos descritos de forma sonora, composta por uma narrativa sensorial, o som do filme também completa a construção narrativa do universo amplo e *diegético* da obra, pois o que se procurou foi que o som do filme retratasse o som de uma sociedade em construção, integrado em uma lógica desenvolvimentista, dentro de uma nova ordem da globalização, inserida no capitalismo precário.

⁵⁰ Documento completo das “Notas para a equipe de edição e desenho de som” encontra-se nos anexos da tese.

O som transpassa esses dois mundos, mais uma vez: o mundo real e o do filme. A tentativa foi de criar contrastes sonoros da realidade de cada personagem, como de quem vem do asfalto, como Eva e Melina, ou ainda quem vive em cima d'água, como Keithy, moradora da Vila da Barca, bairro periférico, pobre e de antiga ocupação na orla de Belém, constituído de casas em palafitas. As sequências de como este bairro é retratado quebram com a expectativa de uma sonoridade da Amazônia, onde a natureza e o silêncio dominam o universo. As imagens dos passos da personagem nas estivas, pontuados por trechos musicais, o som do rádio saindo das janelas abertas nas diferentes casas, mostram o Brasil dinâmico e vibrante. Este episódio se afina com o pertencimento a uma cultura na qual o consumo é sua chave de ingresso. A caminhada de Keithy pelo seu bairro ou o trajeto de Eva pela cidade unificam este pertencimento social e econômico a uma mesma sociedade, na qual as protagonistas do filme se inserem e se encontram.

Esta mesma sociedade, segmentada e única, está representada de duas composições de universo sonoro. O som também permite pensar as relações econômico-sociais como frutos de uma sociedade emergente em desconstrução, destes dois mundos, entrelaçados e opostos. O universo onde é desenvolvido o filme, entre classe média alta e classe baixa, é permeado por este desenvolvimento simbolizado pelo capitalismo precário no qual o asfalto é representado por sonoridades como o bate-estaca, máquinas de construção de uma sociedade recém-edificada, visando uma possível evolução pessoal através do consumo.

Por outro lado, o mundo conexo do capitalismo nas classes menos favorecidas foi trabalhado com uma outra sonoridade, composta por elementos mais orgânicos, como serrar tábuas de um assoalho, pregar pregos, passos na madeira das estivas, construção frágil, terra sendo carregada na pá, carrinhos de mão, o barulho da água batendo nas colunas das palafitas, uma construção em cima d'água, com se tudo fosse feito à mão. A intenção era que esta construção elaborada de um universo sonoro potente e conceitual se firmasse com o conceito final do filme. O som do filme deve ser sentido no corpo pelo espectador.

Portanto, a elaboração sonora deste projeto foi feita como uma composição de sonoridades não somente para ambientar as cenas, mas para mobiliá-las com um conjunto sonoro que sustentasse e afirmasse o significado das imagens. Desta forma, se afirma ainda mais o papel *protagônico* do som, que divide com a imagem o *significante* do filme, em metades iguais.

Para ter onde ir converge para a *cena índice* do filme, a cena para onde toda a narrativa fílmica converge, que é o tão esperado encontro entre Eva e seu filho Jonas. A sequência acontece em uma cabana de madeira com telhado de palha, construída perto do mar, como ilustrado na (Figura 37). Esta cena, o ápice dramático do filme, foi concebida de forma experimental e com poucos diálogos. O conceito da cena foi baseado na associação de imagens sensoriais com em *sons-significantes*, além de imagens constituída de troca de olhares, interpretados por uma forte ambientação sonora.

Figura 37: Frame da cena do encontro de Eva (Lorena Lobato) e Jonas (Ramón Rivera), na Praia do Atalaia (Salinópolis, Pará).



Fonte: Frame do filme / Fotografia de Beto Martins.

A lista de elementos que constituem o universo sonoro é extensa e sugestiva, pois inclui os seguintes recursos: o som de vento transpassando a casa de madeira, o som de vento na madeira, o som de vento na palha da casa, o som de vento nas palmeiras em torno da casa, o som de mar presente, o som de pássaros voando, os passos de Eva e de Jonas na cabana, o vento nos cabelos de Eva e de Jonas, o som de rangido da madeira, o som de casa de sustentação frágil de madeira sendo castigada pelo vento, o som de vento no tecido da rede, o som de vento na toalha de chita, o barulho do tecido de rede, o mar longínquo, o vento nos mobiles pendurados na casa, um besouro voando. Todos estes elementos compõem a construção dramática da cena, que inicia por um som de porta batendo de uma forma espetacular e incisiva, potencializando o efeito dramático. As únicas presenças humanas no mais forte conflito do filme são criadas pelos sons das vozes de Eva e Jonas, gritando ao longe, como que trazidas pelo vento. Nos últimos planos de natureza, o vento intenso que vai se acalmando até voltar para o plano do rosto de Jonas, dentro da casa. Do mar revolto à calmaria. Aqui se incluem também o som de pássaros, o som de vento atravessando as folhas e o balançado dos troncos das árvores rangendo.

Portanto, na cena do encontro entre Jonas e Eva, o vento torna-se personagem. Na elaboração sonora das cenas, o vento pontua a intensidade do embate entre os dois personagens. Há uma forte tensão até o silêncio, mostrada quando a cena volta para dentro da casa, com a troca de olhares, sem palavras, de Jonas e Eva. Esta construção narrativa remete à construção cinematográfica utilizada por Victor Sjöström, em 1928, no filme *O Vento*, em que a natureza externa o sentimento da protagonista, interpretada pela atriz estadunidense Lillian Gish.

4.4.2. Considerações sobre o processo de realização de *Para Ter Onde Ir*

Durante todo o filme, o mundo interno dos personagens se confronta com o mundo externo. Como em fase de concentração e de dispersão, na última sequência, finalmente o

mundo interior e mundo exterior estão juntos, em harmonia. Portanto, o processo criativo que levou à realização de *Para ter onde ir* elaborou um conceito de significados, visando reproduzir com imagens e sons, o universo contemplativo e sensorial contido na cultura milenar amazônica. Com este filme, a intenção é levar o espectador para viver, sentir e se reconectar com suas sensações. Como se naquele momento estivesse sendo transportado sensorialmente para a Amazônia.

4.5. Reflexões finais

A conclusão de cada filme é a certeza de que uma jornada foi cumprida, independentemente da qualidade do resultado ou ainda da trajetória que irá protagonizar junto ao seu público, que seja nas salas de cinema, nos festivais, nos canais de televisões ou até nas plataformas de *streaming*. As dúvidas do início do processo foram vencidas e dirimidas. As impressões sentidas ao iniciar um processo foram bem descritas por Andrei Tarkovski:

Impressões isoladas do dia geraram em nós impulsos interiores, evocaram associações; objetos e circunstâncias permaneceram em nossa memória, sem, no entanto, apresentarem contornos claramente definidos, mostrando-se incompletos, aparentemente fortuitos. Será possível transmitir, através de um filme, essas impressões da vida? E evidente que sim; na verdade, a virtude específica do cinema, na condição de mais realista das artes, é ser o veículo de tal comunicação (Tarkovski, 1998: 21-22).

Os processos criativos descritos neste capítulo permitiram a construção sobre uma reflexão crítica sobre a prática da realização cinematográfica, em três diferentes projetos. Como foi descrito, a cada nova obra deve-se pensar em dinâmicas que se apliquem às características daquele projeto. Estes processos se materializam em escolhas estéticas e em propostas de produção que se adequem às demandas de cada novo filme, pela conclusão do conhecimento acumulado ao longo do processo com a segurança de que se pode chegar a um resultado criativo e único.

5. CAPÍTULO 5: RELATO DE UM PROCESSO CRIATIVO: A REALIZAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO *TERRUÁ PARÁ*

Quem vive no vale amazônico, adaptado por seleção natural ou identificado ao ambiente por afinidades de nativo, aprende, no contato diário com o reino vegetal, a definir a terra pela selva. Observa nos alagadiços, nos *firmes*, nos campos, à borda dos lagos e na orla dos rios, a qualidade da planta que vinga ali. Cada arbusto, cada árvore, cada liana, no plano topográfico da sua lembrança, conta a história do grão de areia e do sedimento, do plasma aluviônico e do bloco de pedra. Arruma, assim, na memória, os indivíduos e as famílias, de acordo com o solo em que florescem (Moraes, 1926: 53).

5.1. Apresentação do projeto e desafios narrativos

Em 2002, fui convidada a fazer um filme sobre as músicas de ilhas do Oceano Índico para um canal da televisão francesa. Tínhamos uma agenda de visita de artistas originários daquela região, para mostrar a diversidade cultural da África Oriental. Viajamos durante três semanas, em lugares longínquos e cuja cultura em nada lembrava a referência de que eu tinha, como amazônida residente na capital francesa. Em muitas entrevistas, precisei de tradutor, pois os músicos mais tradicionais se expressavam em sua língua natal. Era uma dificuldade enorme e um desafio muito grande, que somente a minha vontade de fazer o filme me levou a persistir.

Na Amazônia, convivemos muito com diversas expressões da cultura popular, seja em folguedos populares, como os Pássaros Juninos, os Boi-Bumbás, as quadrilhas, ou em outras inúmeras manifestações populares. As lembranças de infância são permeadas destes momentos dedicados a presenciar a expressão de uma cultura formada pela junção das múltiplas origens que compuseram a ‘ação brasileira, com destaque principal para as origens afro-ameríndias⁵¹ e a europeia. Lembro também de ter escutado o Samba de Cacete⁵² da

⁵¹ Termo utilizado por Bruno de Menezes (1972: 23).

⁵² Ritmo tradicional do Baixo Tocantins, criados em quilombos e tocado até hoje.

Mestra Iolanda do Pilão, que é uma das guardiãs desta tradição, e aos ensaios da banda do compositor e saxofonista Mestre Cupijó, também na cidade de Cameté, às margens do rio Tocantins. Pensei que estas referências culturais talvez permitissem a interpretação de uma cultura tão distante da minha.

Porém, ao chegar lá naquelas ilhas, questionei qual seria a intersecção que se daria do encontro de minha experiência, visto de meu lugar de fala, que entendido segundo Djamila Ribeiro, que fosse a minha localização social, e que experiências foram definidas pela ocupação deste espaço de representação (Ribeiro, 2020). Era questão, aqui, de pensar “lugar de fala” como um ponto de encontro para “refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social” (Ribeiro: 64). Com esta perspectiva, procurei o lugar onde as experiências se encontravam para ter a possibilidade de criar ligações possíveis para garantir uma relação fortalecida para a realização do filme.

No pensamento pós-colonial, entende-se que se deve questionar os fundamentos da epistemologia hegemônica, e “evidenciar os saberes produzidos por grupos que foram subalternizados em territórios colônias” (Ribeiro, 2020: 72). Neste sentido, em se tratando de ilhas que foram colonizadas ao longo de séculos, elas tinham uma importante localização geográfica para a rota das especiarias, localizadas entre Ásia, África e Europa. Neste contexto, era importante elaborar uma estratégia de entendimento da autodefinição de uma vivência pós-colonial. Neste espaço, estaria eventualmente o lugar de intersecção entre estes dois continentes longínquos na construção de sua história cultura, que seria iniciado a partir deste lugar de fala, que é também um espaço de pertencimento que engloba todos os indivíduos.

Participamos de encontros com músicos que representavam a cultura africana de resistência. Visitamos as ilhas de Reunião, Mayotte, ambos os departamentos franceses, e Moroni, no arquipélago dos Comores, um país independente e antiga colônia francesa. O primeiro grande impacto que tive foi quando encontrei na feira das ilhas as mesmas comidas

características dos mercados da Amazônia: o jambu (*Acmella oleracea*) e a folha de mandioca moída (*Manihot esculenta*). Estes alimentos não se encontravam, naquela mesma época, nem nos mercados de outros estados do Brasil, e ali naquela ilha tão longe de meu lugar, encontrei uma referência afetiva importante, em cima de uma esteira de palha no sol escaldante. Pensei em como estas plantas podem ter sido transportadas nos porões das caravelas portuguesas, há alguns séculos. Qual teria sido o trajeto pelo Atlântico Sul para ligar culturalmente países, lugares distantes, tão diferente, na língua, na religião, nas vestimentas, nos costumes? Ainda que diferentes, deveria haver alguma relação entre estes dois universos culturais.

Na ilha de Moroni, onde fica a capital dos Comores, encontramos o músico e compositor Maalesh, era um talento promissor na época, como se comprovou ao longo de sua carreira. Conversamos bastante sobre o lugar da música de Comores dentro do cenário mundial. Tivemos uma longa discussão sobre o sentido das raízes como resistência pela defesa dos valores tradicionais e de seus saberes, dos quais a música faz parte. Nesta conversa, Maalesh falou uma frase que posteriormente escolhi para ser o título do filme: *Aqui também é o mundo*, em francês: *Ici aussi c'est le monde*. O que ele dizia com estas palavras eram sobre a luta epistemológica que se trava no seio das comunidades ditas periféricas em referência a quem está no centro. Ou seja, pensar de onde se vê e se pensa a contemporaneidade. De onde se está olhando o mundo? Que informações são passadas neste momento? O que se vê de onde você está? Estes questionamentos foi o que permitiu, em parte, o entendimento do processo do projeto que se tornou posteriormente o filme *Terruá Pará*.

Com seus saberes e suas raízes culturais, a música é parte deste processo de resistência. E este olhar, que é formado aqui na Amazônia, pelas características de cultura dita periférica, na visão colonialista, trata-se de um olhar do Sul, um olhar não contaminado pelos rigores dos conceitos da modernidade. Este pertencimento traz uma facilidade e proximidade para o entendimento de uma cultura distante da minha, mas que divide os

mesmos lugares enquanto dinâmica de pertencimento à sociedade mundial. As raízes culturais que encontrei nas ilhas do Oceano Índico se assemelham às minhas, porque elas são epistêmicas também, pois são conhecimentos, são saberes. E a cultura é conhecimento, que dentro da epistemologia do lugar de fala, é importante se definir de onde se está olhando e de onde se está falando.

O objeto deste capítulo é a análise do processo criativo de realização do filme de longa-metragem *Terruá Pará*, finalizado em 2023, e que foi escrito e dirigido por mim. O projeto reúne cento e vinte artistas paraenses que performam em dezoito sequências musicais. Esta análise só poderia ter sido feita após a conclusão do processo de realização e após a conclusão do processo criativo completo, após a realização do filme *Terruá Pará*.

5.1.1. Origem do projeto

Entre 2006 e 2013, o Governo do Estado do Pará, na região Norte do Brasil, através da Fundação de Telecomunicações do Pará (FUNTELPA), situada na capital do Estado, promoveu uma mostra anual de música paraense, na qual eram selecionados intérpretes desta expressão cultural. O projeto *Terruá Pará* consistia na produção de uma temporada de shows apresentados em diversas cidades do Brasil. O êxito foi tão grande que permitiu que uma nova geração de artistas tivesse seus nomes propulsados a nível nacional e internacional, permitindo, assim, que a diversidade da música paraense se fizesse conhecida, e se tornasse referência, como é ainda hoje. Diante da relevância deste projeto, consultei os produtores da possibilidade de desenvolver um documentário que se inspirassem no conceito do projeto. Quando a proposta foi aceita, o documentário foi viabilizado através do Edital 05/2016 do Fundo Setorial do Audiovisual, da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), no Brasil, através do contrato de exibição do canal fechado de televisão Canal Curta!

5.1.2. Projeto de documentário

Quando se pensa na experimentação, ela também se refere a uma pedagogia que ajuda a retirar a criação do imaginário para se transformar em imagens em movimento. Sendo o documentário o reflexo do ponto de vista da realizadora ou do realizador, através das relações criadas com a realidade, somente podemos ter este registro através de um ponto de vista. Pensando deste princípio, podemos descrever a criação musical, a diversidade cultural da música e como retratá-la pela integração da forma e do conteúdo, de maneira que um e outro se completem.

Terruá Pará, filme que fica entre o formato de ensaio e de documentário, foi realizado com alguns conceitos preestabelecidos. Apesar de ter uma estrutura de documentário, por apresentar entrevistas de cada personagem, ele foi captado de uma forma que lembra a estrutura de produção e de realização mais comuns na ficção. A construção narrativa, com cenas, com conceitos fechados e com planos sequências, relembra as características de ensaio. Mas a expressão cinematográfica produz as imagens, e através delas o pensamento de quem realiza (na visão da autora ou do autor). Esta visão é o que define autoria, como ensina Tarkovski:

O material cinematográfico, porém, pode ser combinado de outra forma, cuja característica principal é permitir que se exponha a lógica do pensamento de uma pessoa. Este é o fundamento lógico que irá determinar a sequência dos acontecimentos e a montagem, que os transforma num todo. A origem e o desenvolvimento do pensamento estão sujeitos a leis próprias e às vezes exigem formas de expressão muito diferentes dos padrões de especulação lógica. Na minha opinião, o raciocínio poético está mais próximo das leis através das quais se desenvolve o pensamento e, portanto, mais próximo da própria vida, do que a lógica da dramaturgia tradicional. E, no entanto, os métodos do drama tradicional são vistos como os únicos modelos possíveis, e são eles que, há muitos anos, determinam a forma de expressão do conflito dramático (Tarkovski, 1998: 17).

O filme *Terruá Pará* tem uma estrutura com utilização de repetição de planos, e captura as cenas com uma construção visual e conceitual. Portanto, é um documentário que aceita o conceito de várias tomadas (*takes*), ou seja, em que se pode repetir as filmagens de

um mesmo plano, como é mais comum no formato de ficção. Além deste fator, também temos uma reunião de outros elementos que aproximam o projeto da ficção, como a inclusão na equipe de profissionais responsáveis por funções como direção de arte, figurino, caracterização, *story board* e maquiagem. Estes elementos são pouco comuns nos projetos de documentário. Com uma construção narrativa de ensaio mais do que um formato classicamente identificado como ficção ou como o próprio documentário. Portanto, ainda na visão de Tarkovski (1998:18), a ligação entre o autor e a realidade deve ser integrada: “Penso que sem uma ligação orgânica entre as impressões subjetivas do autor e a sua representação objetiva da realidade, ser-lhe-á impossível obter alguma credibilidade, ainda que superficial, e muito menos autenticidade e verdade interior” (Tarkovski, 1998: 18).

As locações se fortaleceram com uma importância para que elas descrevessem o lugar, além do afetivo. Com a proximidade física do Caribe, e com a *forte* influência africana e indígena, a música do Pará se desenvolveu com a lógica de um lugar esquecido o suficiente do resto do mundo e onde a criatividade e a inventividade caboclas se fortaleceram. A música foi criada, originária de um lugar onde as músicas escutadas vinham das rádios caribenhas e das Guianas, e não das outras cidades do Brasil. Inicia assim a construção de uma música popular sólida e original.

Antes disso, a cultura de música tradicional de conservatório, chegou em terras paraenses pelos europeus que ocuparam as terras da Província do Grão-Pará. A música tinha então uma função ritualística dentro dos quadros das igrejas católicas, no século XVII. Somente no final do século XVIII a música começou a ser vista como uma atividade social, se consolidando na época da borracha, quando as grandes companhias de óperas vinham tocar em Belém e em Manaus, cidades onde a renda per capita era uma das maiores do mundo, por um curto período durante o auge do comércio da borracha. O historiador Vicente Salles detalha todo este processo em seu livro “Músicos do Pará” (Salles, 2007), mesmo sem mencionar diretamente as expressões musicais dos povos originários da Amazônia, assim como a força da cultura de herança africana dos quilombos para a formação da música

paraense. Por outro lado, o trabalho de Vicente Salles aporta importantes contribuições no inventário presente no livro, lançado originalmente em 1970 e republicado em versão revista e ampliada pelo autor em 2007; ele é primoroso na lista e nas descrições de cada músico ou cada banda musical. É importante o registro que ele apresenta da contribuição dos mestres da cultura popular, que deve também ter sido feita pelas suas pesquisas transversais sobre a história do negro no Pará, registrada pela primeira vez.

Se os músicos europeus que trouxeram seus instrumentos para fins de utilização em celebrações religiosas são considerados como pioneiros da música paraense, vemos hoje que seria justo e importante incluir também os rituais musicais das aldeias indígenas que estavam neste território. A música pode ser considerada como um símbolo de liberdade, como acontecia nos quilombos paraenses, onde surgiram muitos ritmos, como, por exemplo, o samba de cacete, o lundu, o retumbão, o marambiré, o carimbó, entre tantos outros. Bruno de Menezes, poeta e escritor paraense, já anuncia desde o início, o que ficou mais claro depois: que a cultura afro-ameríndia é determinante na formação da cultura paraense, quando ele descreve, em seu livro *Batuque* a vitalidade da criação nos quilombos e mocambos (Menezes, 1972).

Esta cultura musical vem como herança de batuques de tambores tocados em quilombos, formados por negros e negras que se instalaram em terras desabitadas, mais recônditas e longe dos centros, em diferentes regiões da Amazônia, fugindo dos maus tratos da escravidão. A esta dolorosa memória, se junta também o sofrimento da cultura dos povos originários, que tiveram suas terras invadidas e seu estilo de vida desrespeitado. Para construir a força da cultura amazônica, tivemos a herança pré-colombiana e a cultura importada na dor nos navios negreiros que atravessaram o Atlântico. A cultura musical é antiga, e nasce de conflitos como a cultura rígida do conservatório europeu, junto com a cultura indígena onde o corpo e o movimento são instrumentos de expressão e com a cultura negra, que introduz ritmos trazidos de suas memórias africanas. Neste conjunto de culturas, nasce a complexidade da música paraense.

Portanto, a cultura musical no Pará tem raízes profundas na ancestralidade. Mais recentemente, no século XX, foi acrescentada a cultura do Caribe e das Guianas, em ritmos como mambo, *cúmbias* ou mais tarde o *zouk*, que eram escutados em boa parte do estado do Pará, pelas estações de rádios que os emitiam em ondas tropicais. Estas influências ainda são identificadas hoje, e são bem mais referentes do que os sons de outras regiões do próprio Brasil. Mais recentemente a música paraense enveredou pelos formatos eletrônicos, integrando os sons digitais aos ritmos tradicionais criando novos estilos como o tecnobrega, que é uma sensação nacional e internacional, o eletromelody, a tecnoguitarrada e outros novos estilos.

Segundo a história oficial brasileira, começa-se a conhecer a Amazônia quando começam a construção de duas estradas que rasgam o coração da floresta: a Belém-Brasília e a Transamazônica. Ou seja, antes disso, tudo o que aconteceu em doze milênios de ocupação humana, só seria iniciado quando o modelo de desenvolvimento extrativista chega na região. Ou seja, existe um pensamento de um discurso sólido que começa a contar a história do Pará a partir dos projetos desenvolvimentistas dos anos da ditadura militar, o que, na verdade, não é modelo de desenvolvimento destinado ao lugar, pois destrói a raiz cultural, com o discurso de que a Amazônia é uma nova fronteira a ser desbravada e que ela não tem cultura, pois seria “apenas” floresta, ou seja, um vazio. O discurso dos militares é o da destruição.

Durante a abertura destas estradas, eram organizados eventos comemorativos para se festejavam o início da obra com a derrubada de árvores centenárias, como forma de celebração do progresso. As decisões relativas à Amazônia foram tomadas durante décadas nos escritórios de Brasília, e outras capitais brasileiras, como tem sido deste a ditadura militar. As estradas da ditadura, Belém-Brasília e Transamazônica, vieram com o pensamento colonialista e extrativista, ainda hoje tão usual, acaba sendo o responsável pela destruição da raiz de um modo de vida. Porém, atualmente, com a mobilização dos povos da floresta, e com a publicação de livros, além da ocupação das redes sociais pelos povos tradicionais, este

discurso dominante está sendo enfrentado e modificado, ainda que lentamente.

A cultura amazônica foi desenhada desde muito antes da chegada dos europeus na América. Existiam no vale do rio Amazonas, ao longo de doze mil anos, populações que poderiam chegar por volta de cinco milhões de habitantes (Neves, 2013: 37), e que eram exímias em agricultura, cerâmica, construção de casa e de barcos. Eram povos que se assentaram aos poucos, mas que se deslocavam quando necessário. Viviam principalmente de caça, pesca e de colheita, mas que também faziam plantações de mandioca, chamadas de roças. A maioria destas plantações era feita em “terras pretas de índios”, que “são solos muito férteis, de coloração escura, sobre e sob o qual se dispõem milhares de fragmentos cerâmicos [...]. Devido à sua fertilidade, as áreas de terra preta são procuradas por agricultores contemporâneos, que reconhecem suas propriedades e sabem que existem melhores condições de cultivo” (Neves 2013: 41). Considerada por muito tempo como com uma composição desconhecida, a terra preta de índio foi estudada por mais de vinte anos por Dirce Kern, pesquisadora em geoarqueologia do quadro do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), instituição de pesquisa criada em 1856, situada em Belém e que faz parte Ministério de Ciências e Tecnologia (MCT), conseguiu definir que a composição química da terra preta de índio resulta de atividades humanas, com o acúmulo de restos de ossos de animais ou de fragmentos de carvão. Este é um solo estável e que se mantém o mesmo durante séculos, o que é pouco comum em áreas tropicais onde os solos não conseguem manter a sua composição por causa das chuvas abundantes e da evaporação da água. Eduardo Neves pontua:

Talvez esteja na hora de virar o quadro de cabeça para baixo e trabalhar com a premissa de que a abundância e não a escassez, é o ponto de partida para uma reflexão sobre a história antiga da Amazônia. Nesse quadro, não faz mesmo o menor sentido pensar em acumulação, obrigação ou compulsoriedade, principalmente no longo prazo (Neves, 2022: 189).

Os povos originários da Amazônia desenvolveram diversas tecnologias alimentares e um vasto repertório de fitoterapia, pelo conhecimento profundo das plantas da floresta.

Hoje, cientistas defendem a teoria de que a Amazônia seria uma floresta manejada, pois uma das hipóteses é que desde o estuário em delta do Rio Amazonas, até as suas nascentes no Peru, mas também em quase todos os países que compõem a pan-Amazônia, a *Bertolletia excelsa*, tem exemplares de uma espécie única de plantas mais conhecida como Castanha-do-Pará, que estão presentes em todo o território, com poucas variações de espécie. Segundo (Neves, 2020:114-115), essa poderia ser uma prova de que a floresta amazônica foi uma área manejada e que a sua heterogeneidade foi desenvolvida pela sabedoria dos povos ancestrais em função da necessidade de sobrevivência de cada grupo social que por ali transitada.

A teoria se fortalece mais ainda quando se descobre que os únicos possíveis animais que podem transportar, e, portanto, disseminar, a castanha-do-pará são a cutia (*Dasyprocta leporine*) e o ser humano – (Neves, 2020), pois o ouriço que contém as castanhas é grande e pesado. A cutia, animal de pequeno porte, não teria a possibilidade de transitar por todo o extenso território da Pan-Amazônia. Mas esta tarefa é bem possível para as comunidades dos povos originários vivendo durante milênios. Pensando desta forma, e entendendo como se deu o desenvolvimento nesta floresta, podemos concluir que as espécies vegetais foram escolhidas, como a castanheira, para estar presente e ajudar os descendentes destes povos a terem acesso a esta nutritiva iguaria.

Compilando as informações fornecidas por Neves, chega-se a duas conclusões: a primeira é que o verdadeiro nome popular da *Bertolletia excelsa* deveria ser “Castanha-da-Amazônia”, como alguns produtores do fruto reivindicam, pois além de ser indicativo de uma origem geográfica, este nome é um traço de uma história que foi construída e une a todos os povos que se dizem amazônidas. A segunda razão, talvez mais sentimental, é que a Floresta Amazônica é uma herança de nossos ancestrais para os seus descendentes e para a humanidade. Interessante pensar em que tipo de seres humanos são os que preferem viver na floresta, sem construir nada e sem destruir seu entorno, sem precisar também de monumentos demonstrativos de poder como se deu com outros povos das Américas.

Aqui na Amazônia, não foram construídos grandes monumentos de pedra, mas uma floresta pela ação antrópica, que alimenta e acolhe. Portanto, a humanidade recebeu de herança uma floresta, que contém elementos preciosos para o entendimento da sobrevivência de nossa espécie no planeta. Seria muito bom que ainda houvesse tempo para conseguir fazer esta herança ser honrada por quem ainda desfruta de seus benefícios. Em seu livro *Sob os tempos do equinócio – Oito mil anos de história da Amazônia Central*, o arqueólogo apresenta claramente o resultado de estudos realizados por pesquisadores nos últimos cinquenta anos para estabelecer uma mudança de paradigma na visão histórica nos últimos séculos. Ele relata que:

A partir da década de 1990, a perspectiva teórica da ecologia histórica (Balée, 1994) demonstrou, com base em dados obtidos entre grupos indígenas contemporâneos, que populações tradicionais na Amazônia (indígenas, ribeirinhas, quilombolas) exercem ações que transformam a natureza dos locais onde vivem, e também, na contrapartida, que é comum tais grupos ocuparem locais previamente transformados pela atividade humana. Entre essas ações há o enriquecimento do solo mediante a adição de material orgânico, a criação de pomares de árvores frutíferas, o plantio de árvores ao longo das trilhas da mata, o uso controlado do fogo levando ao surgimento de matas de palmeiras. Tais estratégias podem ser chamadas de agroflorestais e sua prática é conhecida entre distintos grupos [...] (Neves, 2022: 78-79).

Como a percepção da ação antrópica na Amazônia, ao longo dos milênios, reflete-se no projeto de documentário sobre música que a cultura amazônica, que se desenvolve dentro de uma nova forma de pensamento e leitura da sociedade, na qual as heranças ancestrais, que foram silenciadas e até mesmo apagadas ao longo de uma ocupação colonialista e extrativista, ainda permanecem epidermicamente nas memórias presentes na oralidade transmitida ao longo das gerações. A cultura seria, neste olhar da planície, parte da natureza, e, portanto, falar de música seria como falar conceitualmente de uma visão integrada entre homem/mulher e natureza. Como conclui Neves: “Está demonstrado que os povos indígenas do passado modificaram a natureza, ao ponto de que talvez se tenha que considerar a Amazônia como patrimônio biocultural e não patrimônio natural” (Neves, 2022: 79).

Desta forma, na realização do projeto *Terruá Pará*, o modelo de pensamento e interpretação do lugar das filmagens tenta reproduzir a visão ancestral da natureza. Portanto, estabeleceu-se um padrão de trabalho que permitia fazer o planejamento das cenas, de forma experimental. Ou seja, o trabalho foi efetuado dentro de uma decoupage minuciosa, com pouco lugar para improvisação. Foi elaborada uma versão de roteiro técnico⁵³ e com uma análise técnica de cada cena, outra prática comum na ficção, mas muito pouco utilizada em documentário. Esta foi a melhor maneira encontrada para realizar um filme experimental, ou como diz Glauber Rocha, um filme livre, com espírito libertário: “É mais *poématico* do que ficcional. Isto é, a estrutura é livre, cada sequência é um bloco isolado, narrado em estilos mais diversos possíveis, e cada sequência procura analisar um aspecto deste tema complexo. Unindo tudo, como narração [...]” (Rocha: 274). Esta carta de Glauber falando de seu filme *Terra em Transe* reflete, de certa forma, o padrão de pensamento utilizado para realizar *Terruá Pará*.

Porém, trabalhar com a improvisação acabou não se tornando uma opção, pois com a complexidade de realização do filme, era melhor garantir com o planejamento. No caso de documentários, exige-se uma certa habilidade para fazer a captação de um momento único, solene, espetacular e também inédito e, para tanto, o cinema cumpre a sua missão. O projeto apresentou inúmeros desafios que foram atravessados durante a filmagem e a montagem, e um dos mais importantes deles foi comunicar à equipe o espírito de construção narrativa livre do filme.

Inicialmente, o roteiro previa um filme sem entrevistas, pois a ideia de destoava do conceito experimental. Apesar disso, foram feitas entrevistas, mas visando o trabalho de divulgação e de *making of* do projeto. Porém, durante a montagem, percebemos que as falas dos músicos eram fortes e empoderadas, e que era importante que fizessem parte do relato,

⁵³ O roteiro técnico do filme está nos anexos da tese.

com artistas se apropriando de seu lugar de fala, como explica Djamila Ribeiro (Ribeiro, 2020: 83), devemos pensar o lugar de fala como “uma postura ética, pois saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdades, pobreza, racismo e sexismo”. Este pensamento pode também se aplicar ao lugar de fala do criador e de onde ele está produzindo e pensando a sua realidade.

Foram realizadas entrevistas com os personagens, num mesmo cenário, e que entremearam a narrativa do filme. Os temas abordados foram principalmente sobre a relação sensível e criativa dos músicos ao seu lugar e a sua cultura com as águas, a floresta, os sons da mata, os ruídos da noite e do dia, o barulho das cidades. Foram privilegiados temas poéticos e afetivos, no lugar de perguntas objetivas sobre o histórico ou formação de cada artista, pois, desta forma, o filme traça um perfil único do que é o conceito “Terruá Pará”, um solo fértil para a criatividade, mais do que um interesse maior por cada trajetória pessoal.

5.1.3. Conceito de *Terruá Pará*

Terruá Pará é um filme que se concentra em sentimentos, em experiências e em experimentações artísticas de um grupo de músicos originários de um mesmo espaço físico, o estado do Pará. O filme é sobre a relação entre música e dança, sobre como a geografia afetiva influencia na produção cultural, ou seja, um documentário musical, costurado por sentimentos e sensações dos músicos diante desse rico e vasto panorama paraense. *Terruá Pará* tem esta função de transformar em imagem uma história de muitos anos, como se o espaço e o tempo fossem os componentes das diferentes texturas culturais presentes no filme.

A música paraense é antes de tudo uma celebração à vida, interpretada com a sonoridade dançante amazônica. Os ritmos paraenses são quase todos de festa, feitos para a alegria e para a dança. Desta forma, era importante fazer um filme que retratasse este

espírito, e que representasse um universo tão dinâmico. Assim, *Terruá Pará* se apresenta como um documentário musical, uma vivência audiovisual da experiência sonora existente na nossa região e só agora nacionalmente conhecida.

Como escreveu Ney Messias, produtor cultural paraense e criador do conceito original de *Terruá Pará*: “O povo desta terra realmente celebra a vida dançando uma música magnética que gruda as pessoas, que aproxima a gente. Construída com o tambor grave do carimbó, com as guitarradas ribeirinhas de sotaque caribenho e até o zumbir eletrônico das aparelhagens, nossa música oferece ao Brasil uma sonoridade contemporânea da floresta. É música de caboclo: lindamente simples e despretensiosamente sofisticada”. Enquanto projeto de documentário musical, *Terruá Pará* é um filme que tem compromisso em comunicar a leveza contagiante da alegria do caboclo amazônico. E levar este espírito para a tela de cinema.

Como em todo projeto fílmico, foi importante pensar em um conceito simbólico e um conceito visual, estético e sonoro, que permitiria criar várias camadas de representação e várias interpretações possíveis. A concepção e a abordagem dada no filme foram criadas já na estrutura do roteiro com uma concepção original para cada cena ou encenação musical para mostrar a força da música paraense, como o público paraense a conhece.

A música paraense continua o seu processo histórico, que foi construído desde antes das chegadas dos europeus no território brasileiro. Esta sonoridade só poderia ter sido criada aqui. Não poderia ter sido de outro lugar. Como diz Ney Messias:

Terroir, em um conceito mais amplo, seria um conjunto de terras sob a ação de uma coletividade social congregada por relações familiares e culturais e por tradições de defesa comum e de solidariedade na exploração de seus produtos. Neste caso, aqui e agora, estamos explorando sonoridades que são únicas no planeta. Que só existem e só podem ser produzidas neste ambiente de floresta onde armamos nossas ocas. E como o "caboclo" da Amazônia sempre gostou de subverter o francês, terroir virou terruá. Um terruá do Pará para o mundo. (Messias, 2013).

O termo “*terruá*” foi tirado da nomenclatura francesa *terroir*, que é associado à geografia, clima e solo de um espaço físico limitado, geralmente rural, que, por estas características, proporcionaria, associado, por exemplo, a um *cépage* específico de uma determinada uva, um vinho de um sabor especial e único, que somente poderia ser originário daquele *terroir*, como acontece com o *champagne*. Mas aqui neste projeto, o *terruá* é associado ao afeto, à cultura, ao pertencimento a um lugar. *Terruá Pará* são as raízes de uma cultura ancestral ligada à terra, como uma ode à natureza amazônica. No Pará, o *terroir* tornou-se *terruá* e virou sinônimo de diversidade paraense, quer dizer, de uma riqueza e originalidade genuinamente paraenses. Afinal, o que pode ser mais *Terruá Pará* do que a batida que faz tremer a aparelhagem, do que a guitarrada que faz gingar todo o corpo, do que o tambor que faz a menina girar? Estes eram os desafios simbólicos de representação do filme.

Inspirado nesta ideia, Ney Messias, idealizador do projeto, associou este conceito à produção cultural paraense, singular em suas características. Reunindo mais de 40 músicos, o show aconteceu nas capitais de Belém, Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. *Terruá Pará* ajudou a redefinir a percepção do outro sobre este mundo que eles não conhecem, sobre a produção musical recente da música brasileira feita no Pará. Desde este evento, os ritmos paraenses têm sido apropriados por músicos de outros lugares, como é comum no meio criativo. Mas nós não mudamos, nós continuamos iguais. A música continua igual no seu processo. O que está mudando é a percepção dos outros sobre a produção do Pará. Pois, de onde se olha o mundo, é de onde vem o seu ponto de vista. Assim como Maalesh afirma que a ilha onde ele mora também é o centro do mundo. O que define que um lugar seja mais centro do mundo do que o outro? A qualidade do que é produzido no lugar? Sim, mas também o seu lugar de projeção, o seu lugar de origem, sendo perto ou longe dos polos dominantes economicamente.

O isolamento histórico do Estado do Pará diminuiu com a criação das estradas Belém-Brasília e da Transamazônica; isso fez com que a cultura amazônica feita no Pará

forjasse uma tonalidade bastante diferenciada em relação aos outros lugares do Brasil. A cultura do Pará é tão singular quanto a sua paisagem, indo dos campos do Marajó, às praias de rio do Baixo Amazonas, passando pelas terras altas da Calha Norte, e chegando até o Oceano Atlântico, invadido pelas águas caudalosas que descem das Cordilheiras dos Andes e atravessam o continente para se jogar no mar. Isso tudo se define também como uma geografia do afeto e uma paisagem sonora, vibrante para os amazônidas.

Pela sua história e geografia, na Amazônia brasileira, se mesclam: batuques caboclos no zumbido do curimbó, tocado com o calcanhar pelos negros quilombolas; a erudição europeia, favorecida por uma elite criada pela riqueza repentina da época da borracha; além da rica tradição dos ancestrais nativos, indígenas que ocupam e cuidam da floresta amazônica há mais de doze mil anos. Acrescenta-se a isso a distância física das outras capitais brasileiras e uma proximidade familiar com a coroa portuguesa e a Europa, herança da época colonial, à qual se adicionam também as influências dos ritmos remelexantes do Caribe. O resultado de todos esses processos é a cultura paraense, produzida, voltada para si mesmo. Guitarradas, chamegado, tecnobrega, carimbó e até o violão erudito à primeira vista parecem ligações desconexas. Mas na floresta tudo se mistura, tudo se transforma. *Terruá Pará*, uma musicalidade única no planeta, que só pode ser feita nesta região e que tem na simplicidade cabocla o seu refinamento. Ou seja, uma festa da floresta.

5.1.4. Concretização do projeto

A produção do documentário *Terruá Pará* foi planejada para o mês de maio de 2020. A equipe já estava formada desde dezembro de 2019, e as viagens de pesquisa e de busca de locações foram concluídas. No final de fevereiro 2020, executamos os últimos preparativos para a filmagem. Tivemos que parar todo o movimento por conta da pandemia de *Sars Cov-19*, e só pudemos retomar a filmagem com segurança em janeiro de 2022. Ainda assim, a equipe foi testada de quatro em quatro dias, e quem testava positivo para *Covid-19*, era afastado do trabalho durante o tempo recomendado pela equipe médica. Outra estratégia

que foi utilizada foi a concentração de filmagem em apenas dois municípios do Pará: a capital, Belém, e Bragança, cidade no nordeste do Pará, na região do Salgado. Decidimos pelo deslocamento dos grupos musicais, como o Boi Tinga e o grupo Sereias do Mar, para que a equipe do documentário não apresente nenhum risco chegando para filmar em diferentes lugares do estado. Com esta estratégia, conseguimos trazer uma representação bem diversificada da música paraense.

As decisões criativas também tiveram que ser redefinidas por conta da possibilidade de transmissão dos músicos que iriam tocar sem máscaras. Por isso, optamos por locações abertas, e sem expor os artistas e a equipe técnica, que seriam de alguma forma protegidos pelo distanciamento social, fisicamente na cena ou ainda porque eram em lugar externo. A equipe técnica filmou sempre com máscaras e seguindo os protocolos recomendados. Estes desafios sanitários induziram as decisões criativas a serem tomadas em função da proteção dos profissionais envolvidos no projeto.

A concretização de um projeto cinematográfico passa pelo entendimento da dinâmica da realização do filme. A descrição de um processo criativo, baseado na realidade, deve atentar-se a várias camadas de significados, como ensina Andrei Tarkovski:

Impressões isoladas do dia geraram em nós impulsos interiores, evocaram associações; objetos e circunstâncias permaneceram em nossa memória, sem, no entanto, apresentarem contornos claramente definidos, mostrando-se incompletos, aparentemente fortuitos. Será possível transmitir, através de um filme, essas impressões da vida? É evidente que sim; na verdade, a virtude específica do cinema, na condição de mais realista das artes, é ser o veículo de tal comunicação (Tarkovski, 1998: 21).

Terruá Pará se apoia na experimentação e na ficção para chegar mais próximo do real, através de situações, para mostrar e instigar para dar um entendimento mais profundo do que realmente é a cultura amazônica.

Não se trata apenas de contar a história da música no Pará, o que necessitaria de um formato mais extenso que um longa-metragem. *Terruá Pará* é um filme que mostra e faz sentir-se dentro da música de um lugar e acompanha o processo criativo dos músicos, de suas entranhas, como as raízes das plantas, como a mandioca, que se forja e se cria dentro da terra. Convivendo com a terra e as águas amazônicas, existem nestes dois elementos a construção das dimensões simbólicas do *Terruá Pará*.

Segundo Deleuze e Guattari (1980), o rizoma é a forma mais adequada para propor um modelo de análise dos sistemas, pois o pensamento rizomático se move em todas as direções, como as raízes dentro da terra. Elas se movem de maneira múltipla, horizontal, democrática e igualitária. A cartografia descrita pelos rizomas se assemelha às representações feitas hoje pelas redes de comunicação dentro do espaço da internet, e indo mais além dentro de ágoras de debates públicos na construção de mobilizações dentro da sociedade civil organizada, como movimentos de artistas, coletivos criativos ou ainda redes de solidariedade e de colaboração.

O sistema rizômico, no entanto, que tira seu nome de raízes de plantas que crescem horizontalmente, é múltiplo em suas narrativas, em saídas e em entradas, se adequando a cada sistema no qual ele é utilizado como objeto de análise, pois é um “sistema-porta-raiz” (Deleuze e Guattari, 1980: 12). Rizoma seria também sinônimo de multiplicidade, pois “Um rizoma não deixaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências referentes às artes, ciências, lutas sociais” (Deleuze e Guattari, 1980: 14)⁵⁴.

5.2. Análise do processo criativo

A ideia de escrever este roteiro era transportar para a tela do cinema uma viagem sensorial pelo universo amazônico, destacando as paisagens e sensações ligadas à geografia do Pará. Portanto, a música acabaria se tornando um vetor integrado ao movimento e ao

⁵⁴ Tradução da autora.

tempo do filme. Assim como a forma e o conteúdo constituem a mesma unidade, no filme a música e a geografia afetiva, ambas referenciadas em uma vivência amazônica, se transformariam em um só elemento, através de imagens e de sons, materializados nas sequências do filme.

O roteiro do filme foi inspirado livremente no formato narrativo do filme *Pina* de Wim Wenders, pela sua liberdade de criação, pela maneira única que ele coloca o espectador na cena, na qual jamais ele estaria, através da utilização do dispositivo de 3D, geralmente usado em filmes comerciais, e que aqui foi usado como forma de transgressão. O dispositivo do 3D coloca o espectador no palco, perto dos bailarinos, onde ele jamais estaria, mesmo se assistisse a um espetáculo de Pina Bausch no teatro. Pelo viés do cinema, Wim Wenders apresentou uma nova forma de interagir com o espectador numa perspectiva sensorial. Seria uma maneira de reviver os espetáculos encenados por Pina Bausch, mas também ser levado para um outro lugar do cinema, que é cenestésico. A sensação de estar no palco, de dançar, de ser invisível e de flutuar junto com a câmera, talvez provoque a sensação de sentir os respingos de água nos passos das bailarinas e dos bailarinos no palco molhado.

Como coreógrafa e bailarina, Pina Bausch trouxe novos questionamentos para a dança, disciplina que se transformou após a sua atuação, fazendo da dança-teatro um novo gênero coreográfico. Pina contava histórias, se apropriava da vivência de seus bailarinos para compor cenas, utiliza ações paralelas, repetições, cenários espetaculares, inclusive trazendo elementos naturais para o palco. Estas características da artista foram valorizadas pela câmera de Wim Wenders. Nestes elementos, *Terruá Pará* se assemelha é no fato de tentar romper com as formas tradicionais de propor um filme musical, mas também por tentar trazer o contexto social de cada vivência dos músicos para o filme.

Como no filme *Trust*, de Hal Hartley, em *Pina*, os personagens-bailarinos se jogam nos braços de seus parceiros para provar que confiam neles, como em cena do espetáculo *Café Muller*, apresentada no filme de Wenders. A densidade da personagem interpretada

pela própria Pina Bausch, retratada no filme de Wenders, também transmite a intensidade e a cumplicidade, que também é uma das bases da criação artística. Confiança é a base da criação coletiva na dança e no cinema, pois ela constrói a capacidade de escutar, de olhar e de poder ir juntos para além de seus limites.

Quando Werner Herzog filmou, em 3D, o documentário *A Caverna dos Sonhos Perdidos*, ele consegue transportar o espectador para o interior de uma gruta com pinturas rupestres, que seria posteriormente fechada para visitas como medida de preservação das imagens. Neste caso, o cinema consegue transmitir a sensação de entrar numa caverna, uma experiência que não será vivida por ninguém mais.

O 3D é um instrumento tecnológico que serve muito ao mercado comercial, mas cineastas com o talento de Herzog e de Wenders conseguem transformar um dispositivo como o 3D em um instrumento de transportar o espectador para uma experiência única. Os dois filmes são documentários e conseguem expandir os limites da tecnologia além do que é imaginado. Wim Wenders usou o equipamento tradicional e a câmera fabricada para filmar no formato 3D, que é um equipamento que exige uma equipe altamente capacitada, o que implica em custos elevados. Já o filme de Herzog foi feito com uma técnica mais barata que permite introduzir o sistema 3D depois do filme já captado, e é uma opção mais barata.

Diante do cenário de produção cinematográfica na Amazônia, a opção do 3D, cogitada inicialmente para filmar *Terruá Pará* foi rapidamente descartada. Porém, os dois filmes acima citados trazem elementos narrativos muito interessantes e que seriam utilizados incorporados na realização em *Terruá Pará*, principalmente recriando as sensações no documentário. Porém, a opção foi por poder filmar livremente, sem fazer com que a dinâmica do set fosse estabelecida em torno de um projeto de um artifício visual, pois a câmera 3D requer muito recurso, como equipe e equipamentos. Seria mais difícil criar cenas e improvisar com um contexto tão regulado como a câmera de 3D. Mas a ideia de reproduzir o longa-metragem com este espírito e tentando provocar esta sensação foi o que buscamos

quando filmamos *Terruá Pará*. Dado os poucos recursos, descartamos também a utilização de drone no filme. O filme foi realizado com um formato de captação clássico e seguro, para que a liberdade para criar as cenas fosse a verdadeira prioridade durante a filmagem.

Além destes documentários no formato 3D dos dois cineastas alemães, foram trazidos como referência de narrativa, projetos para pensar e buscar filmes livres do formato acadêmico ou até de uma narrativa convencional, como, por exemplo, *A Noite do Espantalho*, de Sérgio Ricardo, ou *A Idade da água*, de Orlando Senna, ambos os cineastas brasileiros contemporâneos e parceiros de Glauber Rocha. São filmes de autores de uma geração que entendia o cinema como arte total, e onde criar era possível sem obedecer a nenhuma regra, apenas com a tentativa de transformar ideias em imagens. O cinema, para eles, funciona como um modelo de pensamento integrado à criação libertária, como uma arte livre e crítica.

Quando Sérgio Ricardo cria o seu *A Noite do Espantalho*, ele coloca vários objetos narrativos em relação de forma original e sem amarras. O procedimento é o mesmo de Orlando Senna, em *Idade da água*, que se permite esta liberdade, pois o compromisso é o que ele quer dizer e não a reprodução de um padrão formal da narrativa hegemônica. Orlando Senna trouxe a experiência da filmagem de *Iracema, uma transa amazônica*, que dirigiu com Jorge Bodasny, que conjuga linguagem de ficção e de documentário. *Terruá Pará* foi pensado como um filme que se apropria deste pensamento libertário, com o intuito de pensar o cinema como intervenção dentro da realidade. Ou seja, o cinema é uma fenda/fissura no real criada pela presença da câmera. Ou ainda, o cinema recria a vida interferindo na realidade nela, pois a fronteira entre o cinema e a realidade é o encontro entre as duas. Ou seja, são duas em si. Como dois mundos em um mundo só.

A forma de construção narrativa de Wim Wenders vem mais da estrutura de ensaio fílmico do que de documentário, apesar de o filme ter sido classificado como tal. Ou seja,

intervenções de dança em locais inusitados, o que lembra, de alguma forma, o dispositivo do teatro do invisível, introduzido por Augusto Boal:

O Teatro do Oprimido, em todas as suas formas, busca sempre a transformação da sociedade no sentido da libertação dos oprimidos. É ação em si mesmo, e é a preparação para ações futuras. “Não basta interpretar a realidade: é necessário transformá-la!” – disse Marx, com admirável simplicidade. Essas transformações podem ser buscadas também em ações ensaiadas, realizadas teatralmente, como teatro que é, mas de forma não revelada, ao público ocasional de transeuntes, não conscientes de sua condição de espectadores. Provoca-se a interpenetração da ficção na realidade e a da realidade na ficção: todos os presentes podem intervir a qualquer momento na busca de soluções para os problemas tratados. O espetáculo *invisível* pode ser apresentado em qualquer lugar onde sua trama poderia realmente ocorrer ou teria já ocorrido (na rua ou na praça, no supermercado ou na feira, na fila do ônibus ou do cinema [...]). Atores e espectadores encontram-se no mesmo nível de diálogo e de poder, não existe antagonismo entre a sala e a cena, existe superposição. Esse é o *Teatro Invisível*. As *ações diretas* consistem em teatralizar manifestações de protesto, marchas de camponeses, procissões laicas, desfiles, concentrações operárias ou de outros grupos organizados, comícios de rua etc., usando-se todos os elementos teatrais convenientes, como máscaras, canções, danças, coreografia etc. (Boal, 2013: 13-14).

O Teatro Invisível, criado pelo teatrólogo brasileiro Augusto Boal, consiste em criar cenas de teatro em espaços públicos na frente de espectadores que não sabem que se trata de uma encenação. Este evento performático era usado como forma de intervenção política para a construção da sociedade. As cenas eram recriadas em situações cotidianas e provocavam os “espectadores” a se posicionar, refletir ou opinar. Trata-se de um instrumento de intervenção política criado pelo fundador do Teatro do Oprimido, Augusto Boal pretendia com a sua arte fazer a transformação do espectador, e com a utilização do recurso da quarta parede, para que o espectador passe a protagonista e transformador da sociedade. De certa forma, este recurso do Teatro Invisível, foi utilizado em quase todas as cenas do filme *Terruá Pará*, pois a cidade era cenário de intervenções musicais que provocavam reações na população que está presente pelo local.

Duas cenas de *Terruá Pará* podem exemplificar claramente a utilização deste dispositivo. A primeira delas foi a apresentação de uma violoncelista, Amanda Alencar, e de uma bailarina, Duda Falesi, no meio do comércio popular de Belém, uma área que

representou durante muito tempo o lugar mais nobre da cidade, com as suas lojas construídas nos áureos tempos da borracha, mas que hoje se encontra decadente. A apresentação de duas artistas, representantes da cultura clássica de conservatório, tocando uma música contemporânea, é uma maneira de mostrar uma fenda que pode haver entre os diferentes momentos históricos, o presente e o passado, atravessados pela música.

A segunda cena é com Bruna BG e Pelé do Manifesto, que cantam de rap e de hip-hop, ou de “fazedores de rima”, como eles se autodenominam. Trata-se de uma nova tendência da música paraense, que se conecta com influências internacionais mais associadas aos ritmos e tradições de raiz, pela vivência da periferia e das explorações sofridas pela população negra durante os séculos que retratam a história do Brasil. Eles performam na Feira do Açaí, ao lado do mercado popular do Ver-o-Peso, lugar onde a cidade de Belém começou. Ali trabalham durante toda a noite comerciantes e compradores desta fruta, que sempre foi o alimento principal do paraense, e que há alguns anos está tornando-se escasso pela demanda e consumo internacional. Junto com eles, dançando na rima, estão dançarinos do Amazon BBoys de *street dance*, que fundiram capoeira com *break dance*, e viajam pelo mundo defendendo as cores do Pará. Eles também representam esta cultura da rua, da periferia. A interação das pessoas que estavam no lugar ficou registrada nas cenas filmadas, onde se vê a atenção do público para a música e a dança, inclusive também por que artistas e espectadores pertencem ao mesmo universo cultural.

Estas duas cenas, que interferiram sem aviso no ambiente já posto, remetem às práticas teatrais desenvolvidas por Augusto Boal. Em seu livro *A estética do oprimido*, coloca a atuação teatral como um instrumento de transformação da sociedade. Exilado político durante a ditadura militar brasileira (1964-1985), Boal coloca em prática suas ideias nos diferentes países onde ele viveu neste período, tendo criado, em 1971, na Argentina, o Teatro do Oprimido. Dentro deste conceito, Boal atua com diversas ações que defendem um teatro que tenha uma presença dentro da sociedade ao ponto de transformá-la (Boal, pg.

220), como o já citado Teatro do Invisível, em que o elenco se colocava em atuação dentro de ambientes, sem a identificação como teatro.

Se o teatro é caracterizado por um acordo comum entre artistas e plateia, em que cada um sabe qual é o seu lugar, e em função disso desempenha o seu “papel social”, o Teatro do Oprimido chega questionando justamente isso e transforma o artista em artista-cidadão e o espectador em espectador-cidadão. O espectador se coloca como testemunha, que não intervém na cena, numa posição de receptor. O teatro do oprimido pode ser visto como uma prática da estética da cidadania, pois assim como o ator, o espectador deve se posicionar como ator social. A arte não tem por missão, segundo Boal, criar um conjunto de espectadores contemplativos, a arte tem a função de desvendar a sociedade de uma forma em que a sociedade seja desnudada, para que ela seja transformada. E o Teatro do Invisível, um elemento para colocar em prática as suas teorias, acaba sendo uma maneira de colocar atores não identificados elaborando um papel que não deveria ser o seu, e interferindo naquele lugar (Boal, 2009: 220). Boal explica melhor neste trecho:

Quando ultrapassamos esse limite especulativo e, como cidadãos-artistas, criamos nossa própria obra de arte invadindo a cena e construindo alternativas à situação mostrada, no teatro; quando, com nossas mãos, pintamos um quadro, fabricamos uma escultura, nas artes plásticas ou nas artes da palavra, quando escrevemos poemas ou narrativas – nestes casos estaremos inventamos o terceiro ângulo do triângulo estético: eu vivendo minha vida social e pessoal; a realidade que me serve de modelo; e a minha imagem da realidade possível. Esta visão metafórica triangular nos estimula a descobrir aspectos invisíveis da realidade. Em teatro, o espectador-cidadão se multiplica por dois: é quem é, e se torna parte da sua própria obra de arte teatral sendo o personagem (Boal, 2009: 91).

Portanto, dentro deste projeto de filme, *Terruá Pará* traz uma possibilidade de atuar no mesmo sentido, para que a rua – no sentido grego da palavra como ágora, como espaço público de debate – possa se transformar em um lugar de reflexão, de questionamento, onde a intervenção artística se soma aos inúmeros elementos sociais envolvidos naquela cena. A prática de filmagem de *Terruá Pará* foi feita no sentido de provocar estas situações, em diversos momentos.

5.2.1. Escolhas estéticas de concepção fílmica

No filme *Terruá Pará*, olhamos para a floresta como uma pessoa que a vê todos os dias. Mas que ainda assim a olha como se fosse um dos primeiros visitantes, que se impressionam, com as tomadas da floresta vistas de baixo para cima, que nos fazem sentir a grandiosidade da natureza, numa visão naturalista e romântica ao mesmo tempo. Ali, a floresta está intacta e maravilhosa, com equilíbrio e beleza. Talvez uma visão idealista diante de todas as desgraças que ainda ocorrem na nossa região, com imagens e sons dessa natureza amazônica abundante de vida.

Figura 38: Trio Manari ensaiando para a primeira cena do filme *Terruá Pará*, no igarapé do Balneário Paraíso dos Reis, Vila do Camutá, Bragança, Pará.



Fonte: Fotografia de Jorane Castro.

Terruá Pará tenta chegar às raízes da floresta, seria como habitar a alma de quem nasce na Amazônia. A imagem de Mestre Antônio da Rabeca, tocando seu violino da frente de sua casa, mostra a sua criatividade e a sua força. Autodidata, originário da região do Caeté, no Nordeste do Pará, ele representa uma tradição amazônica que iniciou, com um registro da primeira rabeca chegada em Belém, no ano de 1677, segundo Vicente Salles,

tocada em um ato sacramental, em Belém, na frente do convento das Mercês (Salles: 27). A tradição secular da rabeça segue viva também na presença de Luê no filme.

Durante a minha trajetória como realizadora, vivenciei muitos questionamentos sobre o lugar de quem faz cinema na Amazônia. Sempre me pareceu importante pensar politicamente este lugar, que tem uma situação de destaque na conjuntura climática contemporânea, como diz a jornalista Eliane Brum, que se mudou de São Paulo para a cidade de Altamira, no oeste do Pará, onde foi construída a gigantesca e ineficiente usina hidrelétrica de Belo Monte. No 17º Congresso da Abraji – Associação brasileira de Jornalismo Investigativo –, ela declarou: “O Brasil tem que entender que ele está localizado na periferia da Amazônia. Quando tomei a decisão de deixar São Paulo e ir morar em Altamira, decidi deixar a periferia e não o centro do Brasil. [...] Ainda não entenderam, e a maior parte da elite não entendeu, nem mesmo a elite intelectual, que o Brasil é a periferia da Amazônia. Não fosse o Brasil ter 60% da floresta amazônica, essencial para o enfrentamento do colapso climático, o Brasil teria sua importância reduzida. Não tem nada mais importante do que discutir Amazônia e a natureza”⁵⁵.

A consciência da importância da Amazônia sempre esteve clara para quem vive de uma atividade de reflexão sobre o seu lugar. O entendimento não só ecológico, pois é importante compreender que o lugar é estratégico para a vida no planeta. O Brasil deveria cuidar melhor de seu maior patrimônio, a floresta tropical. Este questionamento é presente em todo projeto que desenvolvi nestes vinte anos que filmei neste lugar. Porém, a minha reflexão sobre a Amazônia é no sentido afirmativo, de pensar os projetos com a possibilidade de transmitir a emergência da preservação da floresta como um lugar de pensamento e cultura potente, como afirma Eduardo Neves, sobre os nossos ancestrais amazônidas:

⁵⁵ *Twitter*, publicado na 17ª reunião da Abraji (<https://www.abraji.org.br>).

A arqueologia nos revela hoje que nada era impeditivo na Amazônia. Faltou, no entanto, “combinar com os russos”. Os “russos”, neste caso, são os povos antigos da Amazônia que fizeram artefatos de pedra lascada e depois pararam de fabricá-la, criaram solos férteis, como a terra preta, mas não tiravam deles todo o seu sustento, domesticaram plantas, mas em muitos casos não quiseram ser agricultores, vislumbraram a possibilidade do Estado, mas dela fugiram sempre que puderam. Na Amazônia central, ao longo dos séculos, a arqueologia mostra uma longa história de alternância entre formas de vida bastante distintas, mas nunca, necessariamente, em direção ao Estado, mesmo nos contextos de densidade demográfica maior (Neves, 2022: 189).

Portanto, e também como “herdeira” deste legado, acredito ser importante focar em projetos que sustentem a ideia de que a cultura deste lugar é potente e representativa de uma tradição milenar que se transmite oralmente nas famílias e nos diversos grupos sociais. Em todos os meus filmes, realizados na Amazônia, existe uma intenção de mostrar a força desta cultura. Com a característica e o poder das imagens, o cinema pode ajudar a ser uma forma de preservar os lugares, os costumes, os mestres da cultura popular, os rios, a luz das estações que é brilhante no verão e difusa no inverno. Alguns destes elementos, como algumas casas da arquitetura popular como as casas raio-que-o-parta ou ainda paisagens que já se transformaram com o avanço das cidades. Muitos destes lugares já não existem mais fisicamente, porém permanecem como imagem em filmes e ficarão registrados como memória e retrato de uma época. Ou seja, o cinema é o lugar onde estes elementos de representação de uma cultura ainda existem. Pode-se dizer o mesmo de personagens de outros filmes que realizei, como, por exemplo, o documentário sobre compositor e maestro, Mestre Cupijó, que teve sua música redescoberta quando *Mestre Cupijó e seu Ritmo* foi lançado.

A proposta do filme *Terruá Pará* é exatamente poder registrar o momento atual desta cultura, que mantém ligação com a ancestralidade, e fazer uma associação com o conhecimento desta diversidade cultural. Portanto, a escolha é como tentar imortalizar algumas paisagens, alguns sons e alguns momentos preciosos enquanto o mundo em volta está desabando. Como recuperar os documentos de identidade ou as fotos de família em uma casa pegando fogo. Considero que este é o ponto de vista que defendo para pensar os

projetos realizados até o momento, e estes argumentos estão presentes na essência profunda da concepção de *Terruá Pará*.

Acredito que este “lugar de olhar”, proposto no Capítulo 2 desta dissertação, aqui se transforme em “lugar de sentir”. O sentir de quem vê e vive uma realidade que tenta salvar. Ao mesmo tempo, o que me interessa é o cotidiano, é o encontro e o pertencimento a esta cultura. Talvez nesta construção de identidade cultural não me pareça interessante filmar questões que tenham uma dimensão mais macropolítica, como as questões tratadas muitas vezes por excelentes documentaristas que filmaram e ainda filmam a Amazônia, como Jorge Bodansky e Adrian Cowell. O documentarista inglês filmou a Amazônia, em diferentes lugares, no formato 35 mm para a BBC – British Broad Cast, durante mais de trinta anos e produziu um material fabuloso sobre um importante período da ditadura militar no Brasil, cujo todo o material bruto em foi doado pelo realizador em vida à Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

O novo projeto de Jorge Bodansky é um documentário intitulado *Amazônia, a nova Minamata?*, que descreve com muita propriedade a poluição pelo mercúrio utilizando nos garimpos de ouro, que se instalam ilegalmente nos rios da região e em terras indígenas, na bacia do rio Tapajós, no oeste do Pará. Além deste projeto, Bodansky filma no norte do Brasil desde os anos 1970, quando realizou com Orlando Senna o filme icônico *Iracema, uma transa amazônica*, que foi censurado e teve que ser levado para o exterior do Brasil para que não fosse destruído, ou mais recentemente a série para a HBO, *Transamazônica*. Estes documentaristas, entre muitos outros grandes profissionais, fazem um trabalho que é muito importante na divulgação dos problemas estruturais da exploração extrativista neocolonial da Amazônia. O meu trabalho como realizadora é muito longe destas outras narrativas, talvez mais factuais. Acredito que um e o outro se completam. Enquanto, estes realizadores avisam que a floresta está ameaçada, eu vou recolhendo, com minha câmera, elementos de delicadeza e que possam ser salvos para que a gente tenha o entendimento do que esteja sendo perdido.

5.2.2. Universo musical

A música paraense é difícil de definir como objeto único, dada a sua complexidade, a diversidade de suas influências, a sua originalidade e seus inúmeros estilos musicais, que convivem harmoniosamente no cenário musical contemporâneo. Nela, existe uma mescla de ritmos que deliciosamente se misturam entre tradicional e eletrônico, acústico e tecnológico, instrumental ou experimental. O fato é que esta música traz na sua gênese a alma cotidiana da cultura paraense. Atualmente, vive-se uma importante valorização da música paraense, através de artistas que começam a mostrar a musicalidade paraense fora do estado, no Brasil e no mundo, que estão preparando o terreno que outros novos talentos que ainda sejam descobertos.

Ritmos tão diversos e desconhecidos no outro Brasil, fora da Amazônia, como guitarrada, tecnobrega, chamegado, lundu, xote, siriá, carimbó, banguê, samba de cacete, brega, lambada, tecnomelody, eletromelody, retumbão, música erudita, tecnoguitarrada, percussão amazônica de sonoridades indígenas e africanas, aparelhagem, folias, ladainhas, batuques de boi-bumbá, cordões de pássaros, marabaixo, marambiré entre tantos outros, estão vivos e presentes no caldeirão sonoro do estado do Pará.

Os músicos participantes do projeto *Terruá Pará* tornam-se personagens em uma cena concebida em cima de seu universo musical. Os artistas que participaram do filme são, em ordem de aparecimento na tela: Trio Manari (Belém), Mestre Lázaro (Vila dos Pescadores de Ajuruteua), Toni Soares (Bragança), Boi Tinga (São Caetano de Odivelas), Comitiva do Glorioso São Benedito (Bragança), Mestre Antônio da Rabeca (Vila Fátima), Dona Onete e Sereias do Mar (Igarapé Miri e Marapanim), Manoel Cordeiro e Guitarrada das Manas (Ilha do Marajó e Belém), Keila (Belém), Luê (Belém e Bragança), Pio Lobato (Belém), Dulcianne Ribeiro (Belém), Amazon BBoys (Belém), Pelé do Manifesto (Belém), Anna Suav (Belém), Bruna BG (Belém), Amanda Alencar (Belém), Leo Venturieri (Belém), Duda Falesi (Belém),

serão intérpretes de sua própria história e de suas ancestralidades. Estes músicos representam as diferentes vertentes musicais e apresentam um mosaico diversificado de todos os movimentos da música paraense atual.

Figura 39: Keila, compositora e cantora de Tecnobrega, durante as filmagens do filme Terruá Pará, Bairro do Curió-Uma, Belém (Pará).



Fonte: Fotografia de Jorane Castro.

5.2.3. Estratégia de produção

A produção do projeto contou com uma equipe de 30 a 40 pessoas, de acordo com as necessidades das cenas, sendo que os músicos e conjuntos formaram mais de 150 artistas. A dificuldade para a realização de um trabalho com uma equipe com esta composição é o entendimento que se tem do filme que se está fazendo. Importante criar um espaço de conversa para poder saber definir todos os filmes e unificar os pensamentos e leituras do que

cada um da equipe tem do filme. A dificuldade é redobrada quando se trata de um filme musical, pois é importante definir como trabalhar e pensar a captação de cada cena com qualidade.

Produzir um filme é garantir que o projeto seja executado como é imaginado pela direção. Outro elemento importante é o estabelecimento de uma dinâmica de funcionamento e do método que será utilizado, o que geralmente é estabelecido ao longo dos primeiros dias de filmagem, com a prática de trabalho conjunto. Os acertos vão se dando ao longo da jornada, pois cada projeto de filme tem suas peculiaridades, assim como cada equipe é uma nova dinâmica, sendo pouco provável e possível manter o mesmo elenco de um projeto ao outro, assim como atualmente, no mercado do audiovisual, é muito complicado repetir a utilização de um mesmo equipamento, pois as mudanças e evoluções de equipamentos são feitas de uma forma muito acelerada. Percebe-se, portanto, que a atividade cinematográfica requer uma constante adaptação por conta das diferentes demandas do projeto, em função da equipe e do equipamento contratados. Cada novo filme é uma nova jornada.

5.2.4. Processo de montagem

Terruá Pará é um filme de cinema artesanal, como todos os que fiz até o presente momento. Artesanal no sentido do detalhe, de sua singularidade, de sua unicidade, como um vestido de noiva, bordado a muitas mãos. O cinema independente feito na Amazônia é constituído de projetos e cada um tem a sua singularidade.

O processo de montagem é o momento de descobrir o filme. Também é o momento de fazer escolhas. Percebo que a experimentabilidade deste projeto obriga a fazer um movimento muito assertivo para fazer o filme, encontrar o filme. A montadora Joana Collier divide sua experiência dizendo:

Um bom corte não é um valor absoluto. Depende tanto do material bruto quanto de uma coerência específica dentro da montagem. Por isso, encontrar a linguagem do corte para um filme é muito menos evidente do que parece. Às vezes, ele é fluido, segundo Walter Murch, “como uma faca na manteiga”, deixando a cesura invisível e não interferindo na continuidade. Corta-se com o objetivo de conduzir o olhar, definindo o rastreamento feito pelo espectador em cada plano. Existem também cortes que, ao esgarçarem o tempo do plano para além da necessidade da imagem, provocam a atenção flutuante do espectador. E, nessa superfície desfiada, é que ele passa a buscar novos caminhos de exploração visual e sentido (Collier, 2015: 69).

Portanto, montagem é lapidar o material bruto para chegar na essência do filme. Como se trata de um filme construído na concepção de ensaio, pensamos em criar um *raccord* na narrativa e não na continuidade, e propor uma montagem que venha com um desenho de passeio pela paisagem filmada em sinergia com a música.

A procura da abordagem do projeto durante a montagem foi buscar provocar maravilhamento no espectador, como a construção de uma declaração de amor. Usamos de diferentes recursos para induzir a estas sensações, a câmera flutuante na mão, como o pensamento de uma visualização do silêncio e dos ruídos da mata, pois na montagem, pode-se criar artifícios narrativos para trazer uma narrativa. Usamos também um sistema que intitulamos de *corte molhado*, em oposição ao corte seco: um corte com *raccord* na linha d’água, em que a fluidez da água de um plano se derrame até o próximo plano.

Sendo um filme musical, a montadora do filme, Juliana Guanais, estabeleceu que não haveria hierarquias entre as funções do som e da imagem. Elas teriam função igualitária, como significantes responsáveis de cada metade da expressão do filme. Geralmente, a imagem tem uma tônica dominante sobre o som.

A criação de uma narrativa cíclica proposta por Juliana Guanais trouxe uma ideia de unidade física e sonora, com os planos flutuantes de passeios pela floresta, que vem pontuando a narrativa desde o começo até chegar no plano final, em que todos os lugares se

transformam em uma só floresta, é de onde tudo vem e para onde tudo volta. A excelência da montadora pode se sentir na generosidade de seus cortes nas imagens e também na maneira como ela conseguiu traduzir em suas escolhas narrativas todas as tentativas, acertadas ou não, que foram efetuadas durante a filmagem. Encontrar este ponto de entendimento do processo criativo é um dos maiores desafios da elaboração cinematográfica.

5.2.5. Processo de criação de ambiente sonoro e musical

A finalização do som e a concepção do desenho sonoro do filme incorporaram também a fluidez do tema do projeto e a maneira como foi realizado, mantendo a dinâmica de um universo que é o mesmo em todas suas sequências, um ambiente único. Seria como se o conceito de *Terruá Pará* descrevesse o território físico do estado, onde a sua geografia é propícia para produzir uma música única e original. Ou seja, o som foi pensado de forma fluida, como se o filme fosse um passeio sonoro pelo Pará, para potencializar a representação da imagem nos planos de floresta. Este é o processo criado pela equipe durante a filmagem e em seguida na montagem, e que seguiu a mesma orientação no som, que neste filme tem uma importância igual ou superior à imagem.

Desta forma, tivemos que entender que os sons, assim como as imagens, não realistas, mesmo que sejam documentais. Ou seja, as imagens e os sons captados no momento retratam a vitalidade da música, incorporando os “erros” técnicos, como, por exemplo, na cena de Toni Soares, em que foi filmada uma cena “irrealista” e cuja sonoridade só existe neste filme. Ela só existirá de maneira “errada” no filme, pois se trata de uma intervenção artística, de uma versão autoral e única e não se trata de uma versão “realista”. Outro fato muito corrente nos filmes musicais é justamente tentar guiar o corte musical pelo ritmo da música, como um videoclipe musical, mas aqui o som e a *mise-en-scène* está impregnada do real, incorporando o som ambiente do lugar que foi feita a intervenção sonora. O filme quebra regras técnicas, mas esta escolha pode trazer uma textura muito

particular ao filme. O desafio foi ter um filme com alta qualidade técnica, mas respeitando o conceito do próprio filme.

Figura 40: Pio Lobato e Mestre Vovô, ensaiando para as filmagens do filme *Terruá Pará*, Ceasa, Belém (Pará).



Fonte: Fotografia de Jorane Castro.

O que foi procurado durante a captação do projeto foi mantido durante a finalização do filme. O desenho de som do filme foi executado buscando trazer os mesmos elementos construídos com uma tecnologia para reprodução dos ambientes que foram feitos durante a captação. Este cuidado foi para manter o som ambiente com um tom de realismo que é importante para o filme. Gera Vieira, responsável pelo desenho de som e pela mixagem do filme, explica o método de seu trabalho:

Trabalhamos para tentar buscar resposta de impulsos, *impulse response* em inglês, de sons que foram reproduzidos dentro de ambientes similares ao que foram filmados no documentário. Quando se procura uma resposta de impulso desta, isso aqui representa o que veio do efeito que foi capturado depois da emissão de um som dentro daquele ambiente. Se foi uma palma que foi batida, se foi um tiro que

foi dado, se foi um objeto que caiu no chão, ele registrou esta resposta de impulso e depois o software trabalhou para recriar e simular qualquer som que se queria colocar dentro daquele ambiente. Especificamente neste projeto, trabalhamos com mata mais fechada, mais aberta. Quando se anda pela floresta amazônica e quando se capta som lá, o som produzido não é um som seco, pois a voz e os sons reverberam pelas folhas, pelas copas das árvores. E é exatamente este efeito que este software de edição de som e mixagem simulam. (Vieira, intervenção oral, 2022).

A finalização de som trabalhou com uma ideia de pensamento de criação de um som único e contínuo, potencializando a riqueza sonora de cada ambiente.

Figura 41: Imagem de aplicativo com o efeito “Resposta por Impulso”, utilizado no desenho de som, na sala de mixagem. Estúdio Carranca, Recife, Pernambuco.



Fonte: Fotografia de Jorane Castro.

Planejamos um filme com um som único, sem “cortes secos”, o som sempre se expande para o plano seguinte de forma a manter uma unidade sonora que seja harmoniosa. O desenho de som tem que trazer de um som sem transições, como um disco do Manu Chao (*Clandestino*, por exemplo, foi gravado para não ter “faixas”, todas as músicas eram um som só e contém, além das músicas, muitos sons ambientes, como se fosse uma trilha sonora de filme). Nosso projeto deve ser assim também e se equiparar a esta concepção e ter este entendimento de algo único.

As primeiras cenas sonoras do filme devem ser muito impactantes, pois temos que entrar na narrativa, para fazer o espectador sentir emoções, com sons epidérmicos, que toquem a alma. O filme não está respondendo a um formato convencional de concepção sonora, mas essa é a ideia do projeto, para sair um pouco do “realismo” para chegar ao universo único e sensorial desta história que estamos contando. Mais que uma história, é um passeio, uma viagem sonora e sensorial. É importante que cada um da equipe se aproprie desta ideia e se sinta à vontade para criar dentro deste conceito. Existe um ordenamento e uma preocupação técnica para garantir a qualidade do filme como produto, mas podemos “quebrar” alguns paradigmas para chegarmos ao resultado que queremos.

Terrúa Pará é um filme que afirma que se trata de um único universo; portanto, precisamos de transições mais suaves, principalmente na parte da introdução, enquanto estamos na natureza, pois estamos afirmando que a natureza, a cultura e a música são todas um só elemento. A cultura também é parte da natureza, temos que mostrar isso na imagem e no som.

5.2.6. Concepção visual

A concepção visual do filme começou sobre a fotografia, que costumeiramente é a discussão principal; foi sobre o formato de tela. Que enquadramento usar? O que significa cada formato? O que significa poder optar por formatos *vintage*, ou mais antigos ou fora do padrão? O que isso significaria? Usar a janela de 4:3, antigo enquadramento de televisão, o que significaria isso? Depois de muita conversa, optamos por ficar no formato tradicional, o 16:9, que é o mais utilizado atualmente. O digital tornou possível esta discussão que antes era impossível pela rigidez dos formatos em película. Hoje, com a democratização tecnológica dos meios, todos os formatos se tornaram viáveis. Porém, ao voltar ao formato hegemônico, nos possibilitou ser um pouco mais ousado na captação, e permitira ganhar

uma visibilidade aberta a um público maior. A tentativa do filme era despertar as sensações epidérmicas no espectador, e também implementar um exercício de descolonizar o pensamento e propor novos caminhos.

Renunciamos a recursos “espetaculares” como o *drone*, o *travelling*, o 3D, as câmeras subaquáticas. Primeiramente por razões de produção, pois se trata de um filme de baixo orçamento. Porém, consideramos também que estes recursos tornariam a execução da filmagem mais burocrática e nos distanciam da essência do projeto. Uma câmera muito cara ou uma câmera 3D pediria uma atenção demasiada da equipe e imporiam uma regra de funcionamento que giraria em torno do equipamento e suas demandas.

5.2.7. Notas sobre a realização

Dentro da história social, existe um conceito utilizado que se chama fendas ou brechas, que é a história crítica, que proporciona visibilidade aos atores sociais que foram invisibilizados dentro da narrativa oficial da história, como se ficassem suspensas nas entrelinhas, onde a história não é espetacular, onde ela se torna nota de rodapé, onde é leitura secundária. A música poderia ser um espaço de resistência, como uma fenda na história oficial, e que se encaixa dentro destas “brechas” da cultura dominante, em que a cultura cabocla foi silenciada, e substituída por valores da *belle-époque* dos anos fartos da borracha, para se tornar uma imitação da cultura europeia nos trópicos. Isso é uma maneira de escapar e não perceber o que é silenciado, obscurecido e negado.

Durante a época da borracha, foi iniciado o folguedo popular, conhecido como *Pássaro Junino*, que ainda permanece vivo no Pará. A manifestação foi criada como solução criativa e original pelas classes trabalhadoras, que não tinham acesso aos grandes grupos de óperas que passavam na Amazônia durante a fartura da época da borracha. Os espetáculos aconteciam principalmente no Theatro da Paz, construído em Belém, em 1878, para receber

os espetáculos vindos da Europa. Como reação de resistência e originalidade, os trabalhadores que ficavam do lado de fora, esperando seus patrões assistirem aos espetáculos, geralmente óperas e operetas, escutavam as músicas e imaginavam o que estava acontecendo no palco. Assim foi iniciado este movimento criativo que é conhecido como “ópera cabocla”. A encenação que se define como “Melodrama Fantasia” é composta de uma dramaturgia que conta geralmente a história de um caçador que deve matar o pássaro que pertence à filha de um fazendeiro rico ou de um nobre, reproduzindo elementos como morte, vingança e traição. O caçador mata o pássaro que depois ressuscita. Em paralelo, como alívio cômico, entram em cena os matutos, que contam histórias geralmente parodiando a fala de quem vem do interior ou que teve menos acesso à educação.

Os cordões de Pássaros juninos permanecem vivos no estado do Pará, como expressão de resistência. A estrutura da composição dramática do *Pássaro Junino*, com a presença de nobres, de representantes do poder público como governadores e prefeitos, além do caçador, lembra muito a estrutura utilizada por Jean Rouch em *Les Maitres Fous*, em que toda a estrutura da hierarquia colonial é utilizada, como um retrato das relações coloniais dentro da representação artística e simbólica de um povo.

Deste modo, o que é escondido, o que é silenciado, o que não é dito, o que é uma abordagem crítica da história social. A cultura de resistência nestas brechas é quase que intuitiva. Na verdade, faz parte de uma história de vida, mas que não é contada. Existe a resistência das pessoas que produzem uma história popular musical, quase que intuitiva, e que faz parte de uma história de vida que não é contada, pois ela está nas entrelinhas da história. Dentro deste paradigma, seria impossível pensar em um filme como *Terruá Pará* sem a reflexão através da crítica histórica.

Como descolonizar o pensamento? Que Brasil é o Brasil amazônico? Por que somos considerados a periferia da periferia? Realizar o filme *Terruá Pará* é trabalhar com conceitos

e com referências para tentar filmar nas fendas, interferindo na realidade. Entre a realidade e uma câmera, o que transforma em ficção ou em documentário, já que a fronteira entre os dois se apresenta quase inexistente na produção de cinema contemporâneo?

No capítulo 3 desta tese, dizemos que fazer um filme localizado na Amazônia, na minha concepção, deveria necessariamente levar à reflexão de como filmar a natureza como protagonista e como personagem. Não se trata de utilizar apenas o lugar como cenário, mas como ser vivo e que também possa acrescentar narrativa e significado ao filme. Essa é uma das ideias fortes da perspectiva adotada nesta tese e que a análise do processo criativo do filme *Terruá Pará* parece, a meu ver, plenamente demonstrado. Porém, esta compreensão acaba extrapolando o espaço ficcional da Amazônia, pois contribui também para uma nova concepção de cinema. Enfim, esta arte como a crítica decolonial ao processo criativo é, também, no meu entendimento, um giro teórico, epistemológico, na construção do olhar e na interpretação da sociedade.

Figura 42: Dona Onete e As Sereias do Mar ensaiando para cena do filme *Terruá Pará*, na Praia do Murumbira, Belém, Pará.



Fonte: Fotografia de Jorane Castro.

5.3. Impressões acerca da primeira projeção pública

Terruá Pará foi selecionado para a 26ª Mostra de Tiradentes, em Minas Gerais, do dia 22 de janeiro de 2023, às 20h, no Cine Tenda. Foi a primeira exibição pública do filme. Esta Mostra, dedicada exclusivamente ao cinema brasileiro, tem como objetivo prioritário ser uma plataforma que apresenta filmes que fazem parte e representam o universo contemporâneo da produção nacional, como eles definem em seu catálogo, no texto escrito pelos diretores da Mostra, Raquel Hallak, Quintino Vargas Neto e Fernanda Hallak:

A Mostra de Cinema de Tiradentes chega a sua 26ª edição, de 20 a 28 de janeiro de 2023, maior e mais convicta do seu papel – ser plataforma de lançamento do cinema brasileiro contemporâneo apresentando ao público a diversidade da produção brasileira, com novas representatividades, com novas abordagens, personagens, estéticas, com as permanências e mudanças e com as recepções críticas desse fazer cinematográfico.(2023, 4).⁵⁶

No universo de festivais e mostras de cinema brasileiro, Tiradentes se estabeleceu como um lugar que é importante para mapear e cartografar projetos de realizadores e realizadoras que se inserem dentro de uma produção mais autoral. Dentro do perfil dos eventos dedicados aos filmes nacionais, Tiradentes se coloca como um lugar de referência, visto como segue:

A Mostra de Cinema de Tiradentes tem seu lugar no centro da história audiovisual do país. Seguimos obstinados a trilhar caminhos que multiplicam, ressoam e se desdobram nos filmes, em gestos, palavras, encontros, depoimentos de diretores, críticos, atores, técnicos, pesquisadores, acadêmicos, jornalistas e público que constroem e fazem parte do nosso encontro anual pelo cinema brasileiro, que representa uma busca desenfreada pela possibilidade de criar o espetáculo e ver nascer, a cada edição, uma nova ideia, invenção, inspiração, concepção (2023, 6)⁵⁷.

⁵⁶ Catálogo da 26ª Mostra de Cinema de Tiradentes, Brasil, 2023.

⁵⁷ Idem.

Figura 43: Apresentação do filme na Mostra de Cinema de Tiradentes (MG), em 22 de janeiro de 2023, no Cine Tenda.



Fonte: Fotografia de Alessandra Meleiro.

A Mostra de Cinema de Tiradentes é composta de várias mostras, sendo duas delas competitivas, totalizando 13 longas-metragens. A Mostra Aurora é dedicada a trabalho de realizadores e realizadoras iniciantes, enquanto a outra mostra competitiva é para filmes que propõe uma linguagem mais inovadora para o cinema, é a Mostra Olhos Livres. *Terruá Pará* foi apresentada dentro da programação desta mostra. Segundo os curadores do festival, Camila Vieira, Francis Vognier dos Reis e Lila Foster, a Mostra Olhos Livres tem o seu lugar definido da seguinte forma:

Em seu histórico dentro da Mostra de Cinema de Tiradentes, a Mostra Olhos Livres abarca longas-metragens que propõem diferentes modos de criação no cinema, a partir de estilos diversificados e procedimentos estéticos que envolvem uma mirada mais livre e inventiva no modo de fazer cinema. Os enfoques e as abordagens podem ser radicalmente diferentes entre um filme e outro da seleção, mas é justamente a variação de caminhos que desenha o espírito da Mostra Olhos Livres (2023, 132) ⁵⁸.

⁵⁸ Catálogo da 26a Mostra de Cinema de Tiradentes, Brasil, 2023.

Portanto, *Terruá Pará* teve a sua estreia com um destaque para o seu formato experimental. A primeira projeção aconteceu diante de um público do festival, que é composto em sua maioria de cinéfilos, que têm uma presença importante dentro da programação do festival. A sala estava com uma boa lotação, mesmo que tenha sido no primeiro fim de semana da Mostra. Ofir Figueiredo, produtor executivo do filme, e eu apresentamos o filme. A reação do público foi surpreendente, pois não estavam acostumados a assistir filmes feitos na Amazônia brasileira, já que este foi o primeiro longa-metragem da região Norte apresentado em competição em 26 anos de Mostra em Tiradentes, nos vinte e seis anos da mostra. Os curadores apresentam o filme com uma visão que denota a sua falta de intimidade com a cultura e a música produzida no Norte do Brasil:

O documentário paraense *Terruá Pará*, de Jorane Castro, abriga uma estrutura circular que começa e termina com imagens da floresta. A força da natureza também se impõe pelos sons que dela derivam e marca presença nesta espécie de investigação observacional das manifestações culturais do Pará. Imersos em um rio, homens experimentam sons com o bater das palmas na água. Ouve-se o canto dos pescadores. Um grupo de brincantes festeja com Boi-Bumbá. Aos poucos, diferentes músicos falam sobre a singularidade cultural paraense, enquanto cantos, danças e ritmos são apresentados em meio à paisagem amazônica (2023. 132)⁵⁹.

No dia seguinte à projeção, um debate foi realizado com a presença do coordenador curatorial, Francis Vogner dos Reis e do crítico cultural Juliano Gomes. Participamos do debate, Ofir Figueiredo, produtor executivo e eu. Este debate foi muito importante para entender como o filme é percebido por um público especializado, mesmo que pouco conhecedor da cultura amazônica.

A primeira leitura foi feita por Juliano Gomes, que interpretou de forma muito reveladora sobre as confecções que se estabeleceram ao longo do filme, e que mostram que através deste documentário é proposta uma série de conceitos que fazem com que as camadas de interpretação do filme se aprofundem de forma consistente, para que o entendimento seja mais amplo através da leitura de Juliano Gomes, que fez uma

⁵⁹ Catálogo da 26a Mostra de Cinema de Tiradentes, Brasil, 2023.

interpretação muito interessante do conceito do nome do filme, que se apropria também de ideia de terra, e de solo que vai do solo de guitarra de Mestre Vieira ao solo de terra fértil. Interessante também atentar para o seu entendimento do filme como uma fórmula mais abrangente que engloba um processo cultural, como um todo, associando à força da resistência de um território que reage aos movimentos do mercado musical:

Então o *terroir* francês vai se tornar o Terruá Paraense, e isso é feito não só com as palavras mas com as coisas, com os elementos e tal. E se *terruá* vem de terra né, está relacionado a terra e é até engraçado que não e exatamente terror ou aterrar, mas eu digo que e quase ao contrário, seria mas como *arar* uma coisa. Mas a ideia de terra me conduziu a uma palavra que o filme traz, eu não lembro bem quem fala, mas que é a palavra solo, que tanto um dos ritmos principais que o filme aborda, a guitarrada, é baseado num solo, o solo da guitarra. A guitarra fica solando não sei se todo mundo entendi em gerar o solo quando tem ou acompanhamento ou sem acompanhamento, mas o instrumento que vai fazendo uma linha melódica própria, enfim. [...] Isso me parece interessante como ideia do processo cultural para que nós pensemos, acho que para que esse filme... qual o sentido dele aqui numa mostra está pensando o cinema brasileiro e o Brasil? (Gomes, 2023)⁶⁰

Ainda falando sobre as questões culturais e a sua importância na definição da identidade brasileira, Juliano Gomes analisa que a ideia de território contém uma proposta de caminhos e soluções para que se pretenda entender os conceitos mais contemporâneos e também ancestrais. Sua percepção inclui uma ideia de mundo transversalizado onde se pode dialogar entre elementos que se definem como efeito de reflexão para um avanço de conquistas do coletivo. Ele continua:

Elas incorporam as coisas e ao mesmo tempo essa incorporação ela faz duas coisas: ela registra o processo cultural, porque uma guitarra elétrica é ao mesmo tempo um instrumento musical mas ela é também uma mercadoria, uma mercadoria feita por um fabricante, e acho que em sua maioria estrangeiro, e ela participa dos movimentos industriais, comerciais do capitalismo, e ela advém, está relacionada a uma relação de trocas muito frequentemente assimétrica. O que eu acho que é interessante, que o filme coloca, as duas coisas que se fazem, é que os processos culturais ele fotografa e registra essa troca, chegou uma guitarra tem uma relação com o comércio, tem uma relação com o capitalismo e ao mesmo tempo isso está registrado ali pela presença do objeto só que essa presença do objeto ela é também matéria de uma transformação, de uma transmutação. Você inventa uma coisa nova e você registra uma coisa antiga, que você participa. E que a força do Mestre Vieira em relação a Fender ou a Gibson, ela é assimétrica, porém há uma invenção

⁶⁰ O texto completo de Juliano Gomes está incluído nos anexos.

de uma coisa nova e o registro de uma coisa que existe. Eu acho que isso é bastante interessante, e isso tem muito a ver com que o filme faz. Essa ideia de uma composição com heterogeneidade e que passa por uma convivência com a assimetria que não é lamentosa: você registra assimetria e você inventa junto a assimetria. Muitas vezes, eu acho que nós, que pensamos projetos culturais, reagimos à assimetria tentando, nos tornarmos donos ou autoritários, ou autoridade das coisas, demarcando território. (Gomes, 2023).

A leitura de Juliano Gomes para o filme *Terruá Pará* demonstrou que o que foi buscado em termos de camadas de interpretação durante a construção narrativa pode ser percebida em sua primeira exibição pública. A importância da interpretação que o crítico faz ajuda a um entendimento outro do próprio projeto. Esta releitura do filme, que acrescentou novas dimensões na maneira como Juliano Gomes apresentou *Terruá Pará*, e que me fez refletir bastante nos novos significados de interpretação do filme. O fato de Juliano ter sentido que o filme propõe um olhar anticapitalista faz com que a sensação de que conseguimos nos comunicar com as escolhas estéticas feitas no processo do filme. Foi muito bom ver que sua leitura captou a importância da cultura cabocla como ato de resistência.

Depois de escutar estas interpretações aprofundadas do filme, percebi que o filme permitia também a abertura de novas leituras possíveis, e que estas seriam mais consistentes do que a simples leitura de um filme que retrata um período da música de um determinado lugar. Ao mesmo tempo em que em *Terruá Pará* existe uma intenção de registro de um momento e potência cultural de um lugar como o Pará, existe também uma construção de um discurso de resistência, que se apresenta residualmente, e que é facilmente percebido por quem se entrega a esta interpretação.

As publicações de matérias jornalísticas mostram as primeiras impressões do filme para o público e para a mídia especializada. O curioso é que a impressão de quem assistiu ao filme passa pela qualidade de entendimento da região amazônica como parte integrante do Brasil. No Mídia Ninja, foi publicada esta matéria:

Durante algum tempo, pensei que a colonização e conseqüentemente o eurocentrismo como manutenção de poder no seu termo mais agressivo, por muito, destruiu e desconectou as identidades construídas por regionalidades tipicamente brasileiras. Como sudestina, havia me esquecido da brasilidade mais profunda e original e do quão somos capazes de subverter qualquer ordem em vigência.

“*Terruá Pará*”, documentário de Jorane Castro, registra toda a ebulição cultural do Estado do Pará e como os mais diversos isolamentos, sejam de barreiras intelectuais, sociais ou físicas, foram capazes de gerar uma cadeia cultural de criação artística singular e integrada, qualificadas para representar o que de mais rico temos.

Uma obra que remonta a visibilidade nortista e genuinamente se coloca como parte da reconstrução do audiovisual brasileiro. Reafirmando em sua cultura uma região de potência global. (Fonte: Mídia Ninja, 2023).⁶¹

A presença amazônica se sente também no relato desta publicação:

A diretora *Jorane Castro* apresentou o *Terruá Pará* no início da sessão como sendo sobre a diversidade amazônica, mas durante a projeção descobrimos ser muito mais sobre a miscelânea musical da capital paraense do que sobre a floresta.

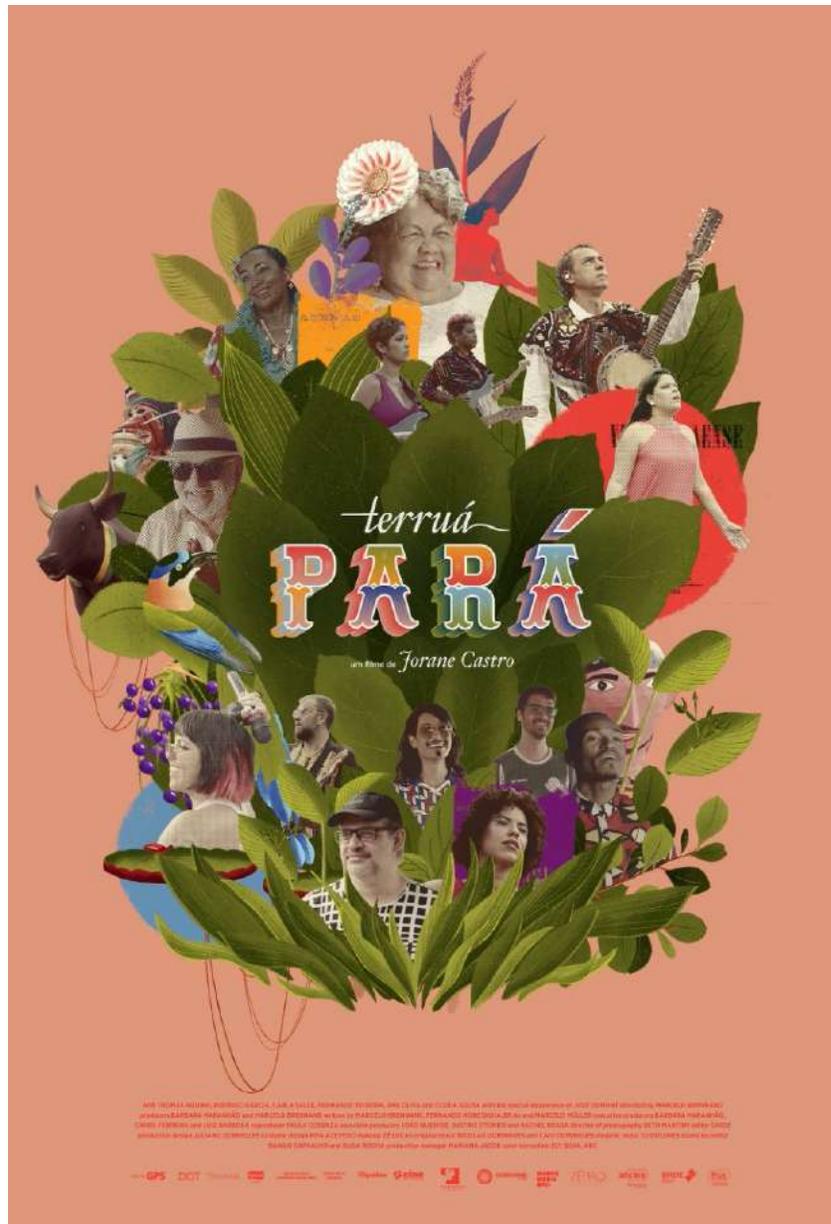
A história de fato começa na floresta e a intenção é que a narrativa comece e termine por lá. Essa é a lógica temporal. Começamos ouvindo o ritmo dos tambores e os sons da água para aos poucos novos gêneros e percussões da música regional apresentarem a sua visão dessa história que é contada por vários protagonistas contemporâneos. (Fonte: Mídia Ninja, 2023).

A experiência da 26ª Mostra de Cinema de Tiradentes foi um momento importante para o entendimento da percepção do filme no público, que é, na verdade, a última etapa de execução de um projeto fílmico. Mas também foi um momento de entendimento da importância de fazer filmes que se disponham a olhar com profundo amor e respeito para um lugar que é esquecido dentro de uma cartografia cultural brasileira deixada à margem, assim como em todas as outras pautas da vida contemporânea brasileira. Talvez tenha sido este o momento mais revelador de minha trajetória como realizadora, onde consegui passar nas entrelinhas das imagens o que sinto e vivo diariamente dentro da nossa realidade cultural amazônica.

⁶¹ Os links para a publicação estão inclusos na bibliografia da tese.

5.4 Conclusão sobre o processo em sua completude

Figura 44: Cartaz do Filme Terruá Pará.



Fonte: Criação gráfica de Guilherme Luigi.

No livro “O trabalho das imagens: estudos sobre cinema e marxismo”, de Sérgio Dias Branco, entendemos o que o cinema como objeto de estudo pode construir para análise sobre o pensamento marxista. O autor acredita que, assim como o Marxismo, é

transformador e ele interfere na sociedade através do pensamento crítico, que reflete em cima do capitalismo: o que ele está querendo dizer é que o cinema pode ser um instrumento para se entender qual é a maneira que se pode entender a sociedade através deste tema. Acredito que *Terruá Pará* faz isso de alguma forma, mesmo que não seja um filme que tenha por objetivo principal descrever a sociedade de maneira crítica, ou mesmo uma reflexão política. Ele é, na verdade, um projeto que pensa politicamente a sociedade amazônica. Então, dentro deste contexto, pode se afirmar que ele tem uma função de transformação.

No filme, tentamos olhar para a floresta como uma pessoa que olha para ela todos os dias. Mas que ainda assim a olha como se fosse um dos primeiros visitantes, que se impressionam com as tomadas da floresta vistas de baixo para cima, que nos fazem sentir a grandiosidade da natureza, numa visão naturalista e romântica ao mesmo tempo. Ali, a floresta está intacta e maravilhosa, com equilíbrio e beleza. Talvez uma visão idealista diante de todas as desgraças que ainda ocorrem na nossa região, com imagens e sons dessa natureza amazônica abundante de vida. Esta era a proposta do filme *Terruá Pará*.

6. CONCLUSÃO

Nesta invocação do tempo ancestral, vejo um grupo de sete ou oito meninos remando numa canoa:

Os meninos remavam de maneira compassada, todos tocavam o remo na superfície da água com muita calma e harmonia: estavam exercitando a infância deles no sentido do que o seu povo, os Yudjá, chamam de se aproximar da antiguidade.

Um deles, mais velho, que estava verbalizando a experiência, falou: 'Nossos pais dizem que nós já estamos chegando perto de como era antigamente'.

Eu achei tão bonito que aqueles meninos ansiassem por alguma coisa que os seus antepassados haviam ensinado, e tão belo quanto que a valorizassem no instante presente.

Esses meninos que vejo em minha memória não estão correndo atrás de uma ideia prospectiva do tempo nem de algo que está em algum outro canto, mas do que vai acontecer exatamente aqui, neste lugar ancestral que é seu território, dentro dos rios (Krenak, 2022: não paginado)

Rememorando a trajetória deste trabalho, colocando uma reflexão final para esta pesquisa, que transitou entre dois universos cognitivos diferentes, a prática e a teoria, o processo mostra o quanto é difícil chegar a conclusões definitivas. Neste processo, foram consolidados alguns saberes acerca do que já era conhecido, e foram desconstruídos outros, e que vai se reconstruindo também na maneira de pensar e do fazer cinematográfico.

O desenvolvimento de uma tese pressupõe que no final dela podemos vislumbrar alguns achados trazidos pela longa reflexão do processo de doutorado. Vendo pelo retrovisor pensamos em como estamos longe desde os primeiros passos que foram trilhados desde o início da pesquisa. A busca nos trouxe até aqui com algumas certezas e maiores questões, que se impõem pela abertura de caminho que foram trilhados durante esta árdua jornada acadêmica através os pensamentos acerca da teoria sobre os processos artísticos de criação.

A descoberta que podemos levar ideias teóricas para a prática artística é a comprovação que o diálogo entre as duas linguagens é possível e desejável, até pela maneira de integrar a teoria em um projeto pratico como foi a realização de *Terruá Pará*. O que se aprende neste momento? O que parece novo no cenário, que a tese traz como contribuição inovadora ou importante para o pensamento do processo criativo? O que mudou na minha

prática de criar, em função da pesquisa? O que foi possível incorporar a partir de todos estes anos de reflexão, guiados por uma leitura diversificada de conteúdos?

Nesta pesquisa, cujo tema central tratado é o processo criativo, contou com a reflexão teórica fundamental dos vários autores, que contribuíram de forma decisiva às elaborações que fortaleceram este trabalho e levantaram questões importantes. A construção de um diálogo entre a empiria e a teoria foi ativada com a leitura de autores como Laura Mulvey que me mostrou o quanto é preciso ver além do que está na imagem e se levar o raciocínio a se integrar à análise das estruturas sociais. Desta forma, é importante também se lembrar do que Alice Guy construiu na sua trajetória de vida, relatado em sua biografia, que o cinema reproduz na prática as relações sociais, pela maneira que a própria Guy foi alijada da história do cinema, pois ocupou apenas o lugar que a sociedade patriarcal permitiu. Portanto, a sociedade e a realização artística se entrelaçam e reproduzem o momento que vivem. Assim como Sérgio Dias Branco, podemos ver como a produção artística também está ligada intimamente ao entendimento de uma sociedade e sua diversidade. O cinema é um instrumento de pensamento da sociedade, e é importante também ter a noção do pertencimento cultural, como afirmam Maria Lugones e Rita Laura Segato, para o caso do pensamento feminista contemporâneo na América-Latina.

A leitura de práticas metodológicas foi bastante tradicional no desenvolvimento deste trabalho. O começo foi por uma extensa pesquisa bibliográfica para poder entender como se deu a construção da teoria fílmica, e em seguida sendo mais aprofundando à teoria do cinema feminista, que foi escrito por autoras que eram também diretoras, e que me interessavam mais pela proximidade de pontos de vistas, como Laura Mulvey (1993) e Trinh T. Mihn-Ha (2012). Neste caminho, cheguei a outros autores que me descobriram novos caminhos para pensar o ecofeminismo como as contribuições de Val Plumwood (2021) e de Teresa Castro (2021). Seguindo neste caminho, e acreditando precisar de embasamento teórico para entender o que é filmar a Amazônia, dediquei-me a ler os autores dos povos originários como Ailton Krenak (2019) e Davi Kopenawa Yanomami (2013). Fizeram parte

desta pesquisa outros autores que contribuíram de forma decisiva para esta tese, mesmo que não sejam do campo das artes ou do cinema, como Raymundo Moraes (1926), Eduardo Góes Neves (2022) e Stefano Mancuso (2019).

Outra descoberta importante foram os autores que me abriram um leque inimaginável de novos ensinamentos sobre o mundo, que me vieram através de autoras e autores que me apresentaram novas visões ou ainda que teorizavam o que já tinha experimentado em minha empiria. A Val Plumood me chamou a atenção para o conceito de ecofeminismo, e como é importante ter a natureza como aliada na elaboração de uma ação de resistência. A Laura Mulvey já tinha assinalado que o olhar que o mundo pousa sobre o corpo feminino é um olhar impregnado de um pensamento do masculino, e as duas autoras se completam neste sentido, dentro da tese, pois permitem que seja uma visão aprofundada sobre cinema e natureza. O que também é completado pelos escritos de Stefano Mancuso, que apresenta argumentos biológicos e científicos para justificar a “narrativa” das plantas quando pedem para ser utilizadas como fórmula defensiva para pensar o planeta como um organismo vivo. E neste grupo, acrescentaria a descrição de maravilhamento encontrada nas linhas deixadas por Raymundo Moraes quando fala da exuberância da floresta amazônica. Portanto, em se associando a experiência real com o pensamento crítico trazemos para as narrativas novas camadas, que são acrescentadas com uma visão teórica da produção cinematográfica.

A ideia de incorporar às referências bibliográficas dos pensadores latino-americanos parte da vontade de “olhar” de perto, como fala Trinh T. Minh Ha, quando filma “nearby”. A perspectiva histórica das Américas Central e do Sul, que são inspirados e que me fazem refletir sobre o papel de filmar no continente, e mais especificamente na Amazônia. E não apenas do ponto de vista artístico e criativo, mas também do ponto de vista histórico, econômico e social, pois não existe relato que desvincule estes universos um do outro. Autores como Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, Patricio Guzmán, Tomás Gutierrez Alea, Augusto Boal, Aníbal Quijano, Edna Castro, Edgard Lander ou ainda Paulo Emílio Sales

Gomes, permitem desenvolver uma visão mais aproximada da realidade que se vive hoje, no continente. E claro, pensar em seguida no caso da Amazônia.

Hoje, em Abia Ayla, nome do continente americano atribuído pelos indígenas que ali vivem, os representantes dos povos originários acreditam que estamos vivendo uma transição da fase do antropocentrismo para a fase do ecocentrismo. Ou seja, estamos fazendo uma transição para o passado, que era a forma de viver dos povos originários. Como disse Ailton Krenak, no X Fórum Social Pan-Amazônico, acontecido em Belém, em 2022: “O futuro é ancestral e devemos pisar suavemente na terra”. O que significa dizer que o modelo proposto hoje, para a sobrevivência da espécie é a volta à propriedade coletiva da terra, e condenar o modelo de produção que exista ainda com o padrão do neoextrativismo, com a mineração, a monocultura e a terra com um único dono. Este modelo já foi longe demais, e não se mostrou vitorioso. As decisões econômicas, políticas e sociais são todas feitas para contemplar a mineração, como se a Amazônia fosse uma zona de sacrifício do capitalismo global, como tão bem colocado por Murilo Santos em seu filme, “A soja nas terras das chapadas” (2009). Não se pode mais avançar rumo ao consumo capitalismo analisando o que vai ser afetado, mas sim o que vai ser destruído. A mina de Carajás é uma enorme cratera na floresta amazônica, que poderia se caracterizar por um eco-genocídio. “Se estas ações não pararem, não haverá futuro para a humanidade. Pois humanos são como peixes na água, e se a água está doente, os peixes estão doentes”, na fala de Blanca Chancosa, liderança indígena do Equador, no mesmo evento, pois a terra, como todos sabem, é um organismo vivo.

Krenak ainda trouxe sua reflexão atual acerca do capitalismo: é uma visão messiânica, que foi introduzida nas mentes dos cidadãos dos países ocidentais, com a ideia de que quando este mundo acabar, iremos para um outro mundo, um outro planeta, um lugar melhor. Ou seja, a ilusão de que existe um outro planeta habitável é calcada em cima da ideia de que existe um céu-paraíso para quem não peca. Krenak propõe o modelo de sociedade biocêntrica atenta ao meio ambiente e criminalizando a destruição. O antropocentrismo não pode ser uma opção de futuro, pois temos que voltar ao conceito

tupi-guarani das terras sem males, em equilíbrio profundo com o meio ambiente e com a recuperação de uma concepção de mundo sensível e espiritual.

A estrutura da economia do planeta capitalista se coloca como impasse para novas narrativas sociais, e isso se forma, também, pela homogeneização da linguagem cinematográfica, mas o fato de no cinema brasileiro contemporâneo ter se diversificado acolhendo novos perfis de realizadoras e realizadores, faz com que, a longo e médio prazo, a potência do cinema brasileiro seja única, além de ser um possível instrumento de transformação da sociedade. Assim, a respeito da sociedade, em que há um alto consumo de imagem e cotidiano, poderemos fazer uma mudança drástica no formato e linguagem do que é produzido aqui. Portanto, trabalhar e pensar cinema na Amazônia passa também por tentar entender o que os ancestrais dos povos originários conseguiram construir como abundância durante dez mil anos de ocupação e cuidados com a floresta. Este olhar tem que transparecer nos filmes que fazemos.

Inseridos dentro de um contexto dos movimentos sociais organizados, nos anos após o golpe parlamentar de 2016, o cinema brasileiro está fazendo uma construção muito importante para se posicionar dentro do cenário audiovisual mundial. O reconhecimento do potencial do cinema brasileiro já iniciou e se fortaleceu com as ações, mesmo que ainda muito incipientes, das políticas públicas, nos últimos quinze anos. Se os avanços continuarem um novo desenho de mercado se estrutura para o cinema e audiovisual feitos no Brasil. Pois, para uma sociedade brasileira onde se lê muito pouco, tem que ser compensada por uma produção de imagens que tragam uma visão crítica e reflexiva do mundo.

Portanto, existe uma verdadeira ação de cidadania para a recuperação da força criativa dos artistas brasileiros. No momento em que escrevo esta conclusão, em abril de 2023, vários indícios de que a sociedade civil venceu parte desta batalha e conseguiu no estabelecer relações sólidas para a economia criativa brasileira. Portanto, apesar de anos de

obscurantismo político, o setor se organizou para poder manter uma resistência e para que o cinema brasileiro continue existindo, e evoluindo.

A ideia era transformar tempo e conhecimento em resistência. A partir de 2016, vários novos atores sociais surgiram e se consolidaram como uma força representativa de vários segmentos da sociedade, ligada ao audiovisual. Surgiram desde 2016, as seguintes associações de classe ou de minoria, em ordem alfabética: Associação de Profissionais do Audiovisual Negro – Apan⁶², foi oficializada em 2016 e se define como “o Quilombo do Cinema Negro brasileiro, combater o racismo estrutural e referenciar possibilidades de construção coletiva, dentre pessoas negras, nas políticas públicas e no mundo do trabalho”; Associação das produtoras independentes do audiovisual brasileiro - API⁶³, que atua no país inteiro e é dedicada a defender os interesses dos pequenos produtores, com classificação 1 e 2 nos critérios da Ancine – Agência Nacional do Cinema; Conexão Audiovisual Norte, Nordeste e Centro-Oeste – CONNE⁶⁴, que reúne 20 unidades federativas, sendo 19 estados e o Distrito Federal, e que atua para que seja aplicada a Lei 12.485, de 2011, para que seja cumprida uma cota mínima de 30% de investimento na macrorregião CONNE, como determina a lei; o coletivo +Mulheres que se compõe de lideranças femininas que atuam no audiovisual para a defesa de paridade de gênero dentro das equipes de filmes e séries, entre outras. Como estas entidades, existem muitas outras que foram organizadas em vias de resguardar o que foi construído e consolidado nas duas primeiras décadas do século XXI pelos agentes ao cinema e audiovisual brasileiros.

Além destas entidades de representação, ainda foram criados inúmeros outros eventos e ações afirmativas para que sejam solidificadas as conquistas sócias do setor. Entre tantas outras, cito apenas algumas ações: o Cabíria Festival⁶⁵, foi iniciado como um Prêmio de Roteiro para roteiristas mulheres, em 2015, sob o lema “Por mais mulheres nas telas e

⁶² Associação do Audiovisual Negro – Apan: <https://apan.com.br>

⁶³ Associação das produtoras independentes do audiovisual brasileiro – API: <https://www.apiaudiovisual.org.br>

⁶⁴ Conexão Audiovisual Norte, Nordeste e Centro-Oeste – CONNE: <https://www.instagram.com/conexaoconne/>

⁶⁵ Cabíria Festival: <https://www.cabiria.com.br>

atrás das câmeras. Seu nome resgata uma célebre personagem de Federico Fellini no filme *Noites de Cabíria*, eternizada pela atriz Giulietta Masina. Sua criação colocou em pauta três objetivos principais: estimular roteiristas a criarem histórias com protagonismo feminino inspirador e amplo na sua expressividade; converter o prêmio em um selo de qualidade para os roteiros premiados; contribuir para o aumento de oportunidade e visibilidade a roteiristas autoidentificadas mulheres.”; o Matapi Mercado Audiovisual⁶⁶ foi criado em 2018 e se estabeleceu como o primeiro evento de mercado da Amazônia brasileira. Estabelecido em Manaus, o Matapi atua como plataforma de contatos entre atores do setor, para a dinamização da economia audiovisual no norte do Brasil; e o NordesteLab⁶⁷ acontece desde 2015, em Salvador, Bahia, e se tornou o maior mercado audiovisual do Brasil fora do eixo Rio-São Paulo, e “visa conectar agentes e promove atividades formativas e de fomento ao setor, como laboratórios de desenvolvimento de projetos, *pitching*, debates e rodadas de negócios para públicos diversos, envolvendo profissionais, estudantes e demais interessados na área audiovisual.” Apesar da pandemia, o NordesteLab se manteve com edições on line, o que conseguiu, de alguma forma, manter o setor aquecido nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste do Brasil. Como estes exemplos foram criados muitos outros em diferentes estados do Brasil e a nacionalização do mercado com a instalação de outros atores em diferentes eixos, o que permitiu e fortaleceu uma produção muito mais plural e diversificada.

Eventos mais recentes que estes, também mostram uma vitalidade muito bem vinda aos coletivos do audiovisual brasileiro como o 1º Lab Negras Narrativas Amazônicas – LNNA⁶⁸, que aconteceu em Belém, Pará, de 03 e 08 de Abril de 2023, e que se estabelece como “o espaço de encontro e fortalecimento do cinema preto brasileiro. É direcionado ao poder criativo de diretores, roteiristas e produtores negres, a fim de reforçar estratégias de inserção e permanência no mercado audiovisual. Essa é a primeira vez que o Lab Negras Narrativas será realizado na Amazônia e exclusivamente com realizadores negros e afroindígenas que atuem nos estados da Amazônia Legal. Esta iniciativa, dedicada a

⁶⁶ Matapi Mercado Audiovisual: <https://www.instagram.com/matapimercadoaudiovisual/?hl=en>.

⁶⁷ NordesteLab: <https://nordestelab.com.br>.

⁶⁸ 1º Lab Negras Narrativas Amazônicas – LNNA: <https://www.instagram.com/labnegrasnarrativas/>.

profissionais pretos, também fortalece o movimento de mulheres negras que sofrem com a invisibilização do setor, ainda mais em uma região como a Amazônia. Outra iniciativa bem recente foi a primeira edição do Festival de Cinema e Cultura Indígena - FeCCI⁶⁹, realizado no Território Indígena do Xingu (Setembro de 2022) e em Brasília (Dezembro de 2022), e que exibiu “produções cinematográficas acerca das questões indígenas e sua resistência, promovendo o pensamento e o fortalecimento da cultura originária que os mais de 305 povos existentes no Brasil lutam para preservar. O FeCCI é um dos primeiros festivais nacionais de cinema indígena idealizado por indígenas”. A natureza destes eventos é abrir novas portas e horizontes para a produção audiovisual brasileira, dentro de sua diversidade e com mais possibilidade de acesso a todos os agentes da sociedade.

Outras iniciativas que foram executadas recentemente, por conta da união de parlamentares progressistas de oposição com a colaboração da sociedade civil organizada. Duas delas foram determinantes para a manutenção, durante o período de pandemia, de todo o setor cultural e artístico brasileiro através da distribuição da verba federal de cultura para que fossem executadas por estados e municípios, com um sistema de cotas sociais para garantir que esta verba fosse entregue ao maior número de agentes culturais do país. Este foi um modelo único, implantado em época emergencial de crise sanitária. Foi também uma forma de permitir o acesso do setor a uma verba que lhe é destinada, e fazer barreira ao sistema antidemocrático implantado no pelo governo de extrema direita para a cultura. Os orçamentos foram executados através da Lei Aldir Blanc e Lei Paulo Gustavo.

Portanto, existe, de fato um desenho firme de uma cultura resistente hoje, no Brasil. E com a chegada destes novos atores sociais o equilíbrio da narrativa audiovisual brasileira está sendo recriada e com uma promissora visão de futuro próximo. Estes foram também termos vislumbrados ao longo da pesquisa da tese, para pensar o processo criativo dentro de um universo mais amplo, e inserido em um contexto dinâmico.

⁶⁹ 1o Festival de Cinema e Cultura Indígena – FeCCI: <https://fecci.com.br>

A tese serviu também para mostrar que antes de qualquer coisa, o processo criativo é um exercício em torno do sensível. Por isso, é importante capturar com um olhar paciente do realizador, que se preocupa em desvendar e traduzir o que emana do sensível. A relação do autor com real é uma atitude que transparece na forma de conduta ética e criativa, pois o que importa é entender como captar o espaço-tempo em som e imagens. É preciso entender que existe o tempo do filme que se trabalha com uma aparente imprevisibilidade, mas também com uma clareza das escolhas que podem ser feitas no decorrer do tempo, e diante do processo de realização.

Desta forma, o real filmado é construindo com narrativas, com matéria-prima como o cotidiano, e a leitura sutil da realidade, fazendo com que o filme reverbere no objeto fílmico, dentro de uma lógica de construção de sentidos e sensações. De fato, podemos perceber que o tempo é instrumento fundamental para nos conduzir a contemplação que inspira a criação cinematográfica, em sinergia com o universo tratado no tema.

Nesta pesquisa, há uma série de descobertas que são características da inquietação latente, motivo que nos levou a tratar uma questão que se incorpora nas premissas que se solidificam no cinema dominante, como algo que tencionou a gênese de uma construção cinematográfica, algo que não se desvencilhou das amarras da vida criativa cinematográfica. Por isso é importante a experiência e a intervenção do autor diante do objeto fílmico encontrando justamente uma forma de reafirmar seu lugar de sentir e de olhar. Permitindo a captura de um real de um sentido sensível da narrativa fílmica. E colocando os filmes como objeto de reprodução de uma cultura que se desvenda forte e potente. O objeto fílmico como elemento analítico da sociedade reproduz um universo que se quer sólido. Uma visão de um lugar que se espreita na sua cultura, que permite a sua presença nas imagens em movimento, reproduzindo uma visão ensaística e poética na criação do projeto cinematográfico.

O interessante é poder ver como se fortalecem no tempo e no discurso, que mesmo com as diferenças intrínsecas a cada projeto, ao longo de uma trajetória criativa. Cada particularidade se impõe e se relaciona diretamente com o tema e a identidade da gênese de cada projeto, ainda assim transportando a marca autora de sua cinematografia, se inspirando de um modo do fazer cinematográfico. Muitas vezes, neste projeto, foram agregados elementos naturais da região amazônica como as transformações para transformá-los em personagens ou significantes, que criam um universo no fluir das águas. Assim como os elementos naturais se materializam em culturais com a contemplação e os silêncios, traços reconhecidos dos pontos de vista amazônicos, e que podem ser reconhecidos em muitos projetos cinematográficos que reproduzem a vida na Amazônia. Estas características carregam também uma carga dramática suave, que reproduz universos sensíveis.

Figura 45: Frames do filme *A Cordilheira dos Sonhos*, de Patricio Guzmán, Onde ele cria uma metáfora visual para o Golpe de Estado do Chile de 1973.



Fonte: Captura de tela de frames do filme.

As associações que faço de ideias e conceitos nesta tese têm muito a ver com a estrutura utilizada por Patricio Guzmán na última trilogia dele. No início do filme *A*

cordilheira dos Sonhos, temos uma longa sequência de imagens das Cordilheiras dos Andes, com uma descrição em voz off do autor sobre sua relação com o seu país desde o exílio europeu. Em seguida, vemos imagens de pedras em detalhes em diferentes imagens até voltar e chegar em um cartaz imenso do metrô de Santiago, com a voz de Guzmán comentando que os chilenos, como ele, não costumam olhar para as cordilheiras. Se não for por esta imagem do metrô, onde a população passa apressada sem parecer perceber a presença da imagem das montanhas. Por fim, Guzmán mostra o ateliê do artista plástico que pintou a imagem, na Espanha, e que é amigo de exílio do realizador. Ou seja, a narrativa criada por Guzmán é guiada por sua experiência pessoal e a sua maneira de observar o mundo, e a sua interpretação da realidade. Um olhar único e somente poderia ser criado por ele. Acredito que empresto esta sua formulação narrativa para poder desenvolver minhas ideias nesta tese.

A trajetória desta dissertação me levou para muitos lugares de reflexão, para construir uma nova jornada onde poderei conjugar cinema na prática e o cinema teórico. Os dois caminhos podem parecer distantes um do outro, mas, na verdade, a integração dos dois fortalece os processos futuros que enfrentarei em meus próximos projetos. Esta é a percepção que guardarei destes anos reflexão sobre o processo criativo.

Os lugares de questionamentos, de deslocamento, de aprofundamento de minhas ideias iniciais, pois sabemos que a pesquisa nunca acaba e que ela vai inevitavelmente continuar. Agora com caminhos e a perspectiva de expansão se apresentam, com a certeza de que cada novo processo fílmico, deverão ser acompanhados de uma reflexão teórica. Mas se a natureza é considerada como um propulsor na narrativa, ela se reconstrói, se reinventa, e que a natureza pode ser interpretada como personagem no filme, nas curvas do rio, nas águas das chuvas, nas plantas, sempre como personagens, e não somente como cenário, como se conseguisse captar a alma da atmosfera.

Portanto, o que imagino é continuar a fazer filmes de forma afirmativa, que também pode resultar em uma forma de também defender a Amazônia. E como se filmar a Amazônia se transforma em missão para preservar a floresta. Narrando e narrando para salvar a Amazônia, para preservar a imagem na película, no filme, no disco duro, transformar a imagem da natureza em pixels, será esta uma boa estratégia? Filmar, filmar, filmar sem parar para armazenar imagens de lugares, pessoas, árvores, rios, como as que filmamos? Seria este o destino do cinema? Registrar o que se perde? Para guardá-los para sempre?

Acho que temos que pensar que para construir o futuro, devemos começar a pensar o passado, como diz o cacique e xamã:

Na floresta, a ecologia somos nós, os humanos. Mas são também, tanto quanto nós, *os xapiri*, os animais, as árvores, os rios, os peixes, o céu, a chuva, o vento e o sol! *E tudo o que veio à existência na floresta, longe dos brancos; tudo o que ainda não tem cerca.* As palavras da ecologia são nossas antigas palavras, as que *Omama* [o demiurgo yanomami] deu a nossos ancestrais. *Os xapiri* defendem a floresta desde que ela existe. Sempre estiveram do lado de nossos antepassados, que por isso nunca a devastaram. Ela continua bem viva, não é? *Os brancos*, que antigamente ignoravam essas coisas, estão agora começando a entender. Por isso que alguns deles inventaram novas palavras para proteger a floresta. Agora dizem que são a gente da ecologia porque estão preocupados, porque sua terra está ficando cada vez mais quente. Somos habitantes da floresta. *Nascemos no centro da ecologia e lá crescemos* (Kopenawa, 2013: 16).

Talvez esta seja o conselho para quem filma da Amazônia para o mundo, pensar que a natureza e os humanos são uma coisa só. E que a história do pensar a Floresta, é uma maneira de conseguir manter a continuidade do nosso planeta e de nossa existência, enquanto espécie. E os filmes que produzimos podem se tornar um prolongamento do pensamento de que existe uma ideia de integração para quem faz cinema na Amazônia.

BIBLIOGRAFIA

- ACOSTA, A. (2016). **Extrativismo e neoextrativismo: Duas faces da mesma maldição**. In: DILGER, G.; LANG, M; PEREIRA FILHO, J. (org.). **Descolonizar o imaginário: debates sobre o pós-extrativismo e alternativas ao desenvolvimento**. Fundação Rosa Luxemburgo; Autonomia Literária, São Paulo.
- AGAMBEN, Giorgio. (2004). **Estado de exceção**. Boi Tempo, São Paulo.
- AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA - ANCINE. (2017). **Diversidade: gênero e raça no Audiovisual Brasileiro. Relatório de atividades do setor**. Ancine, Rio de Janeiro.
- ARAÚJO, Juliano José de. (2019). **Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto vídeo nas aldeias**. Editora Margem da Palavra, São Paulo.
- AUMONT, Jacques. et al. (1995). **A estética do filme**. Papiros, Campinas, SP.
- BHABHA, Homi. (1994). **The location of culture**. Routledge, Londres.
- BAZIN, André. (1985). **Qu'est-ce que le cinema?** Les Editions du Cerf, Paris.
- BAUMAN, Zygmunt. (2004). **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Jorge Zahar Editora, Rio de Janeiro.
- BENJAMIN, Walter. (1985). **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo, Editora Brasiliense,
- BETANCOURT, Michael. (2015). **The critique of digital capitalism: an analysis of the political economy of digital culture and technology**. Punctum books, New York.
- BOAL, Augusto. (2013). **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Cosac Naify, São Paulo.
- BOAL, Augusto. (2009). **A estética do oprimido**. Garamond, Rio de Janeiro.
- BORGES, Jorge Luís. (2008). **O fazedor**. Companhia das Letras, São Paulo.
- BOURDIEU, Pierre. (2011). **O poder simbólico**. Editora Bertrand Brasil, São Paulo.
- BRANCO, Sérgio Dias. (2020). **O trabalho das imagens, estudos sobre cinema e marxismo**. Editora Página a Página, Lisboa.

- BRANCO, Sérgio Dias. (2016). **Por dentro das imagens: obras de cinema, ideias de cinema.** Sistema Solar CRL – Documenta, Lisboa.
- BRESSON, Robert. (1995). **Notes sur le cinématographe.** Editions Gallimard, Paris.
- CANUDO, Ricciotto. (1995). **L'usine des Images.** Editions Séguier, Paris.
- CANUDO, Ricciotto. (1995). **Manifeste des sept arts.** Nouvelles Editions Séguier, Paris.
- CASTRO, Edna. (2010). **Políticas de Estado e atores sociais na Amazônia contemporânea.** In: BOLLE, W., CASTRO, E., VEJMEKKA, M. (Eds.) **Amazônia, Região Universal, Teatro do Mundo.** Ed. Globo, São Paulo.
- CASTRO, Edna. (2018). **Neoextractivismo en la minería, prácticas coloniales y lugares de resistencia en Amazonia, Brasil.** Revista Perfiles, Chile, Valparaíso.
- CASTRO, Edna. (2012). **Expansão da fronteira, megaprojetos de infraestrutura e integração sul-americana.** Caderno CRH, UFBA, Salvador.
- COMOLLI, Jean-Louis. (2008). **Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.** Ed. UFMG, Belo Horizonte.
- COLLIER, Joana. (2015). **Pensamentos de papel picado, in Cinema de Montagem.** Caixa Cultural, Rio de Janeiro.
- COSTA, Sérgio (2006). **Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo.** Editora UFMG, Belo Horizonte.
- DANTAS, Marcelo (org.). (2018). **Ai Weiwei: raiz.** UBU Editora, São Paulo.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. (1980). **Mille plateaux.** Les Editions de Minuit, Paris.
- DUSSEL, E. D. (2000). **Europa, modernidad y eurocentrismo,** in E. Lander (org.), **La Colonialidad del saber: eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas.** CLACSO, Buenos Aires.
- EISENSTEIN, Serguei. (2002). **O sentido do filme.** Editora Zahar, Rio de Janeiro.
- ESCOBAR, Arturo. (2003). **Actores, redes e novos produtores de conhecimento: os movimentos sociais e a transição paradigmática nas ciências.** In: B. S. Santos (org.). **Conhecimento prudente para uma vida decente: 'um discurso sobre as ciências' revisitado.** Afrontamento, Porto.

- ESCOREL, Eduardo. (2015). **Nem tudo, nem nada, in Cinema de Montagem**. Caixa Cultural, Rio de Janeiro.
- ESPINOSA, Júlio Garcia. (1970). **Por um cine imperfecto**. Revista Hablemos, Peru.
- FIGUEIRÔA FERREIRA, Alexandre. (2000). **La vague du cinema novo en France. Fut-elle une invention de la critique?** L'Harmattan, Paris.
- GARCÍA MARQUEZ, Gabriel. (2003). **Viver para contar**. Editora Record, Rio de Janeiro.
- GUATTARI, Felix. (1989). **Les trois écologies**. Éditions Galilée, Paris.
- GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. (2009). **Dialéctica del espectador**. Escuela internacional de cine y tv (EICTV), Cuba.
- KRENAK, Ailton. (2020). **A vida não é útil**. Companhia das Letras, São Paulo.
- KRENAK, Ailton. (2019). **Ideias para adiar o fim do mundo**. Companhia das Letras, São Paulo.
- KRENAK, Ailton. (2022). **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras.
- KRENAK, Ailton; CAMPOS, Yussef. (2021). **Lugares de origem**. São Paulo: Jandaíra.
- KOPENAWA Davi e ALBERT, Bruce. (2013). **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. Companhia das Letras, São Paulo.
- LANDER, Edgard (2005; 2000). (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas**. Colección Sur Sur, CLACSO, Buenos Aires.
- LEFF, E. (2003). **La ecología política en América Latina: un campo en construcción**. Revista Sociedade e Estado, Brasília.
- LUGONES, Maria (2007). **Heterosexualism and the colonial/modern gender system**. Indiana University Press, Bloomington.
- LYNCH, David. (2007). **Catching the big fish**. Tarcher-Penguin, Nova York.
- MAIOLINO, Anna Maria. (2022). **Digo e tenho dito**. Ubu Editora, São Paulo.
- MANCUSO, Stefano. (2019). **Revolução das plantas**. Ubu Editora, São Paulo.
- MANCUSO, Stefano. (2021). **A incrível viagem das plantas**. Ubu Editora, São Paulo.

- MANCUSO, Stefano. (2021). **A planta do mundo**. Ubu Editora, São Paulo.
- MARTINS, Max. (2016). **Para ter onde ir**. EDUFPA, Belém.
- MAYNE, Judith. (1990). **The woman at the keyhole**. Indiana University Press, Bloomington.
- MCKEE, Robert. (2018). **Story**. Arte & Letra Editora, Curitiba.
- MENEZES, Bruno de. (1972). **Boi Bumbá: Auto Popular**. Governo do Pará, Belém.
- MORAES, Raymundo. (1926). **Na planície amazônica**. Oficinas gráficas da papelaria Velho Lino, Manaus.
- MOREIRA SALLES, João e LABAKI, Amir. (2015). (org.). **A verdade de cada um**. Cosacnaify, São Paulo.
- MORIN, Edgar. (1980). **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia**. Moraes Editores, Lisboa.
- MORIN, Edgard. (2007) **Introdução ao pensamento complexo**. Editora Sulina, São Paulo.
- MULVEY, Laura. (1993). **Plaisir visuel et cinéma narrative**. CinémAction-Corlet, Paris.
- MULVEY, Laura. (2017). **Au-delà du plaisir visuel, féminisme, énigmes, cinéphilie**. Editions Mimésis, Paris.
- NARBONI, Jean. (2001). (org.). **La politique des auteurs**. Editions Cahiers du Cinéma, Paris.
- NEVES, Eduardo Góes. (2010). **Brasil ano 1000 in National Geographic Brasil**, Editora Abril, São Paulo.
- NEVES, Eduardo Góes. (2020). **Castanha, pinhão e pequi ou a alma antiga dos bosques do Brasil**. OLIVEIRA, Joana Cabral de et al. (org.). **Vozes Vegetais: diversidade, resistência e histórias da floresta**. Ubu Editora / IRD, São Paulo.
- NEVES, Eduardo Góes. (2022). **Sob os tempos do equinócio: oito mil anos de história na Amazônia Central**. Ubu Editora; Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- NYMAN, Michael. (1999). **Experimental music: cageand beyond**. University Press, Cambridge.
- OIDA, Yoshi. (2007). **O ator invisível**. Via Lettera, São Paulo.

OSTROWER, Fayga. (2022). **Criatividade e processos de criação**. Editora Vozes, Petrópolis.

QUIJANO, Aníbal. (2005). **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. In: LANDER, E. (Org). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latinoamericanas**. Colección Sur-Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Setembro 2005. Disponível em la World Wide Web: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/>. Acesso em: 22/9/2018.

PLUMWOOD, Wal. (2021). **Dans l'œil du crocodile: L'humanité comme proie**. Éditions Wildproject, Marseille.

RAMOS, Alberto Guerreiro (1996). **A Redução sociológica**. Editora UFRJ, Rio de Janeiro.

RIBEIRO, Djamilá. (2020). **Lugar de fala**. Editora Jandaíra, São Paulo

ROCHA, Glauber. (1997). **A estética da fome (L'esthétique de la violence)**. In: BENTES, Ivana. **Cartas ao mundo de Glauber Rocha**. (org.). Companhia das Letras, São Paulo.

SALES GOMES, Paulo Emílio. (1996). **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Editora Paz e Terra, São Paulo.

SALLES, Vicente. (2007). **Músicas e músicos do Pará**. Securt, Belém.

SANJINÉS, Jorge e GRUPO UKAMAU. (2018). **Teoria e prática de um cinema junto ao povo**. Editora Mmarte, Goiânia.

SANTOS, Boaventura de S. (2007). **Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes**. Novos Estudos CEBRAP, n. 79, São Paulo.

SANTOS, Boaventura de S. e MENEZES, Maria Paula (2011). **Epistemologias do Sul**. Editora Almedina, Coimbra.

SEGATO, Rita Laura. (2012). **Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial**. E-cadernos CES. Epistemologias feministas: ao encontro da crítica radical, Coimbra.

SORANZ, Gustavo. (2019). **O cinema de Trinh t. Minh-há: Intervalos entre antropologia, cinema e artes visuais**. Editora Sulina, Porto Alegre.

SOUZA, Jessé de. (2003). **A construção social da subcidadania: para uma sociologia política da modernidade periférica**. UFMG/IUPERJ, Belo Horizonte e Rio de Janeiro.

SOUZA, Jessé de. (2006). **A invisibilidade da desigualdade brasileira**. UFMG, Belo Horizonte.

TARKOVSKI, Andrei. (1998). **Esculpir o tempo**. Editora Martins Fontes, São Paulo.

TRINH T. Minh-Ha. (2012). **Diferente de você / Como você: mulheres pós-coloniais e as questões interligadas da identidade e da diferença**. Catálogo forumdoc.bh, Belo Horizonte.

TRUFFAUT, François. (1993). **Hitchcock Truffaut**. Edições Gallimard, Paris.

7.1. Trabalho acadêmico

TESE DE MESTRADO

LARÊDO, Salomão; Universidade Federal do Pará. **Raymundo Moraes na planície do esquecimento**. 2007. 169 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Pará, Centro de Letras e Artes, Curso de Mestrado em Letras, Belém, 2007.

7.2. Revistas e catálogos

CINÉ-BULLES: Le cinéma d'auteur avant tout, Association des cinémas parallèles du Québec (Canadá). **Entrevista com Agnès Varda por Françoise Wera**, v.5, n. 3, fev. 1986. ISSN 0820-8921 (impresso) 1923-3221. Disponível em: <https://id.erudit.org/iderudit/34445ac>.

CATÁLOGO DO PROJETO TERRUÁ PARÁ: PROJETO de difusão e circulação da música paraense contemporânea realizado pelo Governo do Pará. Belém: FUNTELPA, 2013. Belém, Pará, 2013.

CATÁLOGO da 26ª Mostra de Cinema de Tiradentes. Tiradentes, MG. 2023.
Disponível em: <https://mostratiradentes.com.br>.

TERRUÁ Pará: um diálogo entre a cidade e a floresta. Matéria jornalística. 25 jan. 2023.
Disponível em: <https://cinemaqui.com.br/terrua-para/>

7.3. Matérias jornalísticas

MÍDIA NINJA

Matéria jornalística. 25 de janeiro de 2023. Disponível em:
<https://midianinja.org/news/exibido-na-mostra-de-tiradentes-documentario-terrua-para-retrata-as-riquezas-da-cultura-paraense/>

RASCUNHO AMBIENTE

PODCAST de Juliano Gomes. Disponível em:
<https://open.spotify.com/episode/3siSDXKxhjbox2mfa24csf?si=FDPhm5uXR5StaF6iA5ipLA>

FILMOGRAFIA

7.1. FILMES

Aquarius. Ficção, 145 minutos, 2016, Brasil. Dirigido por Kleber Mendonça Filho.

Argentina, 1985. Ficção, 140 minutos, 2022, Argentina. Dirigido por Santiago Mitre.

Avenue de l'Opéra (Avenida da Ópera). Experimental, 1minuto, 1900. Dirigido por Alice Guy.

Bacurau. Ficção, 130 minutos, 2019, Brasil. Dirigido por Kleber Mendonça Filho.

Batalha do Chile 1, A. Documentário, 97 minutos, 1975, Chile. Dirigido por Patricio Guzmán.

Batalha do Chile 2, A. Documentário, 88 minutos, 1976, Chile. Dirigido por Patricio Guzmán.

Batalha do Chile 3, A. Documentário, 80 minutos, 1979, Chile. Dirigido por Patricio Guzmán.

Be natural: The Untold Story of Alice Guy-Blaché (Aja naturalmente: A História Não Contada da Primeira Cineasta do Mundo). Documentário, 103 minutos, 2018, Estados Unidos. Dirigido por Pamela B. Green.

Botão de Pérola, O. Documentário, 88 minutos, 2015, Chile. Dirigido por Patricio Guzmán.

Caverna dos sonhos esquecidos, A. Documentário, 90 minutos, 2010, Alemanha. Dirigido por Werner Herzog.

Cenesthesia. Experimental, 8 minutos, 1988. Dirigido por Jorane Castro, Dênio Maués e Toni Soares.

Chasse au lion à l'arc, La. (A caça ao leão com arco). Documentário, 88 minutos, 1967, França. Dirigido por Jean Rouch.

Chronique d'un été (Crônica de um verão). Documentário, 90 minutos, 1961, França. Dirigido por Jean Rouch e Edgar Morin.

Chungking Express (Amores expressos). Ficção, 102 minutos, 1994, Hong Kong. Dirigido por Wong Kar-Wai.

Cinema Novo. Documentário, 90 minutos, 2016, Brasil. Dirigido por Eryk Rocha.

Coraje del Pueblo, El (A coragem do povo). Ficção, 90 minutos, 1971, Bolívia. Dirigido por Jorge Sanjinés e Grupo Ukamau.

Cordilheira dos Sonhos, A. Documentário, 84 minutos, 2019, Chile. Dirigido por Patricio Guzmán.

Days of Being Wild (Dias selvagens). Ficção, 103 minutos, 1990, Hong Kong. Dirigido por Wong Kar-Wai.

Deus e o Diabo na terra do Sol. Ficção, 120 minutos, 1964, Brasil. Dirigido por Glauber Rocha.

Duelo ao sol. Ficção, 145 minutos, 1946, Estados Unidos. Dirigido por King Vidor.

Dez. Ficção, 94 minutos, 2002, Irã-França-Estados Unidos. Dirigido por Abbas Kiarostami.

Em busca da vida. Ficção, 108 minutos, 2006, China. Dirigido por Jia Zhang-Ke.

Fallen Angels (Anjos Caídos). Ficção, 96 minutos, 1995, Hong Kong. Dirigido por Wong Kar-Wai.

Fée aux choux, La. (A fada dos repolhos). Ficção, 51 segundos, 1896, França. Dirigido por Alice Guy.

Fuzis, Os. Ficção, 100 minutos, 1964, Brasil. Dirigido por Ruy Guerra.

Gilda. Ficção, 110 minutos, 1946, Estados Unidos. Dirigido por Charles Vidor.

Ici aussi c'est le monde (Aqui também é o mundo). Documentário, 52 minutos, 2002, França. Dirigido por Jorane Castro.

Idade da água, A. Documentário, 82 minutos, 2018, Brasil. Dirigido por Orlando Senna.

Invisíveis prazeres cotidianos. Documentário, 26 minutos, 2004, Brasil. Dirigido por Jorane Castro.

Iracema: Uma transa amazônica. Drama documental, 91 minutos, 1974, Brasil. Dirigido por Jorge Bodansky e Orlando Senna.

Lavra. Documentário, 2021, 101 minutos, Brasil. Dirigido por Lucas Bambozzi.

Mashes of times (O tempo que passa). Experimental, 14 minutos, 1943. Dirigido por Maya Daren.

Maîtres Fous, Les (Os Mestres Loucos). Documentário, 1954, 36 minutos, França. Dirigido por Jean Rouch.

Medida provisória. Ficção, 103 minutos, 2020, Brasil. De Lázaro Ramos e Flávia Lacerda.

Memórias do subdesenvolvimento. Ficção, 97 minutos, 1968, Cuba. Dirigido por Tomás Gutiérrez Alea.

Mi país imaginário (Meu país imaginário). Documentário, 83 minutos, 2022, Chile. Dirigido por Patricio Guzmán.

Moi, un noir (Eu, um negro). Documentário, 73 minutos, 1958, França. Dirigido por Jean Rouch.

Mundo, O. Ficção, 133 minutos, 2004, China. Dirigido por Jia Zhang-Ke.

Nación clandestina, La. (A nação clandestina). Ficção, 128 minutos, 1989, Bolívia. Dirigido por Jorge Sanjinés e Grupo Ukamau.

Noite do espantinho, A. Ficção, 92 minutos, 1974, Brasil. Dirigido por Sérgio Ricardo.

Nostalgia da Luz. Documentário, 90 minutos, 2010, Chile. Dirigido por Patricio Guzmán.

Onde está a casa de meu amigo? Documentário, 83 minutos, 1987, Iran. Dirigido por Abbas Kiarostami.

Para ter onde ir. Ficção, 100 minutos, 2016, Brasil. Dirigido por Jorane Castro.

Peões. Documentário, 85 minutos, 2004, Brasil. Dirigido por Eduardo Coutinho.

Pina. Documentário, 103 minutos, 2011, Alemanha. Dirigido por Wim Wenders.

Plataforma. Ficção, 154 minutos, 2000, China. Dirigido por Jia Zhang-Ke.

Pointe-courte, La. Ficção, 86 minutos, 1955, França. Dirigido por Agnès Varda.

Post-Scriptum. Ficção, 15 minutos, 1994, França. Dirigido por Jorane Castro.

Que horas ela volta? Ficção, 112 minutos, 2015, Brasil. Dirigido por Anna Muylaert.

Reassemblage, from the firelight to the screen (Montagem, da luz do fogo à tela). Documentário, 40 minutos, 1982, Estados Unidos/Vietnã. Dirigido por Trinh T. Minh-Ha.

Ribeirinhos do Asfalto. Ficção, 26 minutos, 2011, Brasil. Dirigido por Jorane Castro.

Soja nas terras das chapadas, A. Documentário, 43 minutos, 2009, Brasil. Dirigido por Murilo Santos e Marcelo Carneiro.

Surname Viet Given Name Nam (Sobrenome Viet, Apelido Nam). Documentário, 108 minutos, 1989, Estados Unidos/Vietnã. Dirigido por Trihn T. Minh Ha.

Terruá Pará. Documentário, 100 minutos, 2022, Brasil. Dirigido por Jorane Castro.

To have or to have not (Ter ou não ter). Ficção, 100 minutos, 1944, Estados Unidos. Dirigido por Howard Hawks.

Toque de pecado, Um. Ficção, 133 minutos, 2013, China. Dirigido por Jia Zhang-ke.

Trust (Confiança). Ficção, 107 minutos, 1990, Estados Unidos. Dirigido por Hal Hartley.

Ukamau. Ficção, 75 minutos, 1969, Bolívia. Dirigido por Jorge Sanjinés e Grupo Ukamau.

Vento, O. Ficção, 95 minutos, 1928, Estados Unidos. Dirigido por Victor Sjöström.

Vidas secas. Ficção, 105 minutos, 1963, Brasil. Dirigido por Nelson Pereira dos Santos.

Wanda. Ficção, 103 minutos, 1970, Estados Unidos. Dirigido por Barbara Loden.

Yawar Mallko (Sangue de condor). Ficção, 70 minutos, 1969, Bolívia. Dirigido por Jorge Sanjinés e Grupo Ukamau.

Cléo de 5 às 7 (1962),

Sans toit ni loi (1985)

Les Glaneurs et la Glaneuse (2000),

Les Plages d'Agnès (2008), “

Visages, villages” (2017, codirigido com o artista JR)

“Varda par Agnès” (2019).

Empate

Terra em transe

Amazônia, a nova Minamata?,

Serie Bodasni Trabsamazonia hbo

Noites de Cabiria, Felini

Nathalie Masduraud e Valérie Urrea, diretoras do documentário *Alice Guy, l'inconnue du 7^e art*,

7.2. SÉRIE

WOMEN Make Film: A New Road Movie Through Cinema
(Mulheres Fazendo Filme: Uma Nova Jornada pelo Cinema)

SÉRIE documental, Estados Unidos, 40 capítulos, 16 horas de programa, 2018.

https://en.wikipedia.org/wiki/Women_Make_Film

Dirigido por Mark Cousins (Reino Unido).

Produzida por Clara Glynn, John Archer e Tilda Swinton (Reino Unido).

CONFERÊNCIAS

TERESA CASTRO

Cinema e Razão ecológica

Teresa Castro sugere que as imagens em movimento nos podem ajudar a alargar os limites da atenção e colaborar na fundação duma razão ecológica. Não se trata de defender que o cinema se deva colocar ao serviço dos discursos ecológicos, mas de sugerir que pode ajudar-nos a restaurar o maravilhamento diante do mundo, que nos é mais do que nunca necessário. A professora e historiadora esteve no Grande Auditório da Culturgest em 17 de junho de 2021. Lisboa, Portugal.

Disponível em: <https://bit.ly/3HDD6rg>

Link para a conferência. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Upj130KMn9Q>

MARILENA CHAÚÍ

O Neoliberalismo e a Meritocracia

CONFERÊNCIA concedida ao portal Jornalistas Livres.

Gravada em 15 de janeiro de 2017. São Paulo, Brasil.

Disponível para a conferência em: <https://www.youtube.com/watch?v=0P3owEhJHRY>

8. ANEXOS

8.1. Filme *Terruá Pará*

8.1.1. Roteiro técnico

Este roteiro técnico anexado foi utilizado pela equipe e serviu com documento de trabalho. Sua redação inclui abreviações e outras observações técnicas. Não foi efetuada correção ortográfica, nem adequações às regras ABTN.

Introdução:

Créditos Iniciais:

Cartela com texto com Definição do que é TERRUÁ PARÁ.

1. MULHERES DOS POVOS ORIGINÁRIOS – EXT. DIA.¹

Localização: Floresta de terra firme. Árvores de grande porte. Caminho na mata. Clareira na floresta. Som sem interferência urbana.

1.1. – PM

Câmera na mão.

Plano fechado em passeio longo pela floresta, passando perto das árvores, das folhas das trepadeiras, dos cipós.

Plano sensorial de dentro da mata.

Som ambiente da mata.

1.2. – PP

Planos diferentes de natureza, arbustos, folhas, troncos, texturas.

Câmera na mão em movimento circulares, flutuantes.

Sons de florestas.

1.3. – PA

Câmera flutuante.

Movimento de folhas na mata provocado pelo deslocamento de pessoas.

Filmar vários enquadramentos e em várias situações, sempre com este movimento suave de câmera.

Som passos na mata (deslizando).

Som ambiente da floresta.

1.4. – PA

Câmera flutuante.

Anda por volta das mulheres que cantam numa clareira na floresta (movimento circular).

1.5. – PF

Plano de rosto de mulheres indígenas, olhar direto na câmera.

¹ Esta cena não foi filmada pela dificuldade de acesso aos povos indígenas no período do Governo Bolsonaro, durante o qual eles se sentiam em constante ameaça e por esta razão preferiram não se comprometer com o nosso filme.

1.6. – PF (prosseguimento do 1.4.)

Plano de rosto de mulheres indígenas cantando, olhando para câmera, vários rostos olhando para a câmera.

Som de vozes dos cânticos, conjugado com som ambiente.

1.7. – PP

Rostos encobertos pela vegetação

Captar imagens com TELEOBJETIVA.

1.8. – PA

Sons primeiramente sincrônico com os rostos, depois sincopados no ritmo da edição.

(continuação do 1.5)

1.9. – PA

A câmera flutuante se afasta do círculo de mulheres e penetra na mata.

O som dos cantos vai se afastando. As vozes desaparecem aos poucos.

O som da natureza retoma o seu protagonismo.

Transição: As folhagens da floresta se transformam, plano a plano, nas folhagens que compõe o entorno do igarapé.

2. TRIO MANARI – EXT. DIA.

Localção: Igarapé de água transparente. Entorno do igarapé com mata de várzea – podendo alagar. Água que chegue na cintura dos músicos. Preferência por lugar sem bordas construídas como balneário. Preferência por lugar sem interferência sonora da cidade.

2.1. – PF

Câmera dentro de um aquário, avança lentamente pela água até encontrar 1 dos três Manari, já fazendo som com a água.

Som das músicas nas águas com a natureza.

2.2. – PA

Manari 1: faz sons batendo na água.

Manari 2: faz outros sons ao lado do colega.

Manari 3: faz som na água, com colega.

Som captado em cima e embaixo da água (microfone submarino).

2.3. – PA

Do Igarapé com os 3 Manari.

Som ambiente e som das músicas na água.

2.4. – PF

Manari 1 – faz som com folhas na água.

Manari 2 – faz som com galhos na água.

Manari 3 – faz som com a água.

Som captado em cima e embaixo da água (microfone submarino).

Diferentes planos destes mesmos momentos: plano fechado, plano aberto, seguindo o som e o movimento da música.

2.5. – PF

Câmera dentro do aquário, se afunda no igarapé e entra na água, onde o som das músicas muda completamente.

O som da música continua, vemos o movimento dos batiques de dentro da água.

2.6. – PF

Um dos Manari olha para cima e escuta o som dos pássaros, e o som da floresta.

Eles param. Os 3 Manari escutam a floresta, observam os sons.

Som ambiente da floresta.

2.7. – PA

Dentro do igarapé com os 3 Manari.

Eles retomam progressivamente o som que faziam na água.

Som ambiente da floresta mesclado com a música d'água.

2.8. – PF

Câmera se afasta dentro do aquário e a imagem se enche de água.

Som contínuo da música ao longe e aos poucos vai desaparecendo, deixando o lugar para o som das águas do igarapé.

Transição: Água do igarapé do Manari se transforma aos poucos na água do igarapé do mangue.

3 – MESTRE LÁZARO – EXT. DIA.

Localização: Igarapé de mangue, com vegetação de mangue. Rancho de praia ou na saída do igarapé. Vila dos Pescadores, Ajuruteua.

3.1. – PA

Água da sequência anterior se transforma na água do igarapé do mangue.

A câmera avança lentamente, sobre o fio da água flutuante.

O mangue se reflete na água como um espelho, formando uma imagem de caleidoscópio.

Som ambiente. Incluir ruído longínquo de caranguejeiros.

3.2. – PF

Numa canoa, Mestre Lázaro rema em silêncio.
Som ambiente. Som do remo na água. Incluir ruído longínquo de caranguejeiros.

3.3. – PF

Na canoa, Mestre Lázaro rema e canta bem suavemente uma música de sua autoria.
Som ambiente. Som do remo na água. Mestre Lázaro canta a capela.

3.4. – PM

Mestre Lázaro sobe num rancho, situado na saída do igarapé.
Planos de vários enquadramentos com os detalhe da água que bate no rancho.
Som ambiente. Mestre Lázaro canta a capela.

3.5. – PM

Mestre Lázaro se senta na porta do rancho e canta a mesma música, a capela.
Som ambiente. Mestre Lázaro canta a capela.

3.6. – PF

Mestre Lázaro, deitado com um chapéu de palha em cima do rosto, Mestre Lázaro se levanta e olha para a praia. Ele está na Vila dos Pescadores.

3.7. – PA

Mestre Lázaro anda pela Vila dos Pescadores. Ele vê a comitiva do GSBB passando e cantando.

Transição: Mestre Lázaro observa a comitiva passando pelas ruas de areia da vila. A câmera abandona Mestre Lázaro e segue a comitiva do GSBB pelas ruas da Vila dos Pescadores.

4 – COMITIVA GSBB – INT. / EXT. DIA.

Localção: Campos de Bragança. Vila dos Pescadores. Campos da Lagoa Azul. Caminhos dos Campos. Casa de Pescador / Morador.

4.1. – PA

Comitiva GSBB caminha pelas ruas de areia da Vila dos Pescadores.
Som das vozes em latim caboclo e dos instrumentos.

4.2. – PA

Comitiva GSBB canta numa casa de uma família de pescador.
Som das vozes em latim caboclo e dos instrumentos.

4.3. – PA

Comitiva GSBB anda pelos campos de Bragança, balançando a flâmula, cantando e tocando os tambores.

Som das vozes em latim caboclo e dos instrumentos.
Som ambiente, vento e flâmulas.

4.4. – PM

Detalhes da Comitiva andando, com destaque para os instrumentos e cantores.
Vários valores de planos diferentes.
Som das vozes em latim caboclo e dos instrumentos.
Som ambiente, vento e flâmulas.

4.5. – PA

Contra-plongée da Comitiva GSBB anda pelos Campos de Bragança.
Câmera inclinada para ver a comitiva passando, como um plano de Jorge Sanjines (enviar referência) e/ou Orson Welles (material bruto do filme É tudo verdade).
Som das vozes em latim caboclo e dos instrumentos.
Som ambiente, vento e flâmulas.

4.6. – PA

Comitiva GSBB anda pelos caminhos dos campos alagados.
Som das vozes em latim caboclo e dos instrumentos. Som ambiente, vento e flâmulas.

Transição: Comitiva passa no Campo, ao lado da Lagoa Azul. Toni Soares observa a comitiva passando ao longe e adentrando pelos campos até desaparecer.

5 – TONI SOARES – EXT. DIA.

Localção: Lagoa Azul, balneário nos Campos de Bragança.

5.1. – PA

Toni está num dos dois trapiches da Lagoa Azul, e olha para a comitiva do GSBB que passa ao longe, no meio dos campos.
Som ambiente, com a música da comitiva do GSBB ao longe.

5.2. – PF

Rosto do Toni olhando a comitiva do GSBB.
Som ambiente, com a música da comitiva do GSBB que se afasta pelos campos.

5.3. – PF

Toni afina sua Banjola, sentado num banco.
Som ambiente e som da Banjola.

5.4. – PA / PM / PF

Toni toca e canta no meio da Lagoa Azul.
Vários valores de planos diferentes.

Transição: Câmera levanta até o azul do céu. Câmera abaixa, com o mesmo azul do céu em Vila Quiera, já com o Boi Tinga.

6. BOI TINGA – EXT. / DIA.

Localção: Vila Quiera. Orla. Escada da Igreja. Ruas de terra. Praça da frente da Igreja.

6.1. – PF

Rosto de um PIRÔ ajustando a máscara no rosto, embaixo de uma árvore.

6.2. – PF

Câmera acompanha o PIRÔ pela Vila Quiera.

PIRÔ caminha pelas ruas sombreadas da Vila Quiera.

Começamos a ouvir uma música da banda carnavalesca.

6.3. – PM/PF

Banda está se preparando na pracinha da Vila Quiera.

Detalhes de cada “fantasia”, de instrumentos e de movimentos.

Diferentes valores de planos.

6.4. – PA

Boi Tinga sai pelas ruas e começa a tocar.

Caminhando pelas ruas, tocando e dançando.

Diferentes valores de planos.

Som: Música vibrante, alegre e contagiante.

6.5. – PA

Boi Tinga desce as escadas da Vila Quiera, na frente da Igreja.

Pessoas da Vila assistem ao Boi Tinga.

Diferentes valores de planos.

Som de música vibrante, alegre e contagiante.

6.6. – PA

Boi Tinga passa ao lado do rio, na Vila Quiera.

Diferentes valores de planos.

Som de música vibrante, alegre e contagiante.

6.7. – PA

Boi Tinga desaparece pelas ruas da beira do rio da Vila Quiera.
Som de música vai se distanciando, junto com o cortejo do Boi Tinga.

6.8. – PF

Água do rio. Imagem da outra margem do rio.
Plano longo e fechado.

Transição: Imagens da outra margem do Rio, em Mosqueiro, já na Dona Onete de costas, de frente ao mar.

7. DONA ONETE INT. / EXT. DIA.

Localção: Praia de Mosqueiro. Lago das Vitórias Régias. Orla da cidade. Casa de Dona Onete.

7.1. – PA

Dona Onete, de costas, na frente do mar.
Som ambiente d'água.

7.2. – PF

Água da praia de Mosqueiro.
Som das águas.

7.3. – PA

Dona Onete se vira e já aparece no quintal de sua casa, com a sua banda.

7.4. - PM/PF

Dona Onete começa a cantar a capela.
Aos poucos a banda a acompanha em um carimbó chamegado.
Diferentes valores de planos.

7.5. – PM

Dona Onete canta com a banda.
Diferentes valores de planos.

7.6. – PF

Dona Onete gargalhando.

7.7. – PA

A câmera se afasta de Dona Onete e banda.

Transição: Câmera passa pela parede rugosa da casa da Dona Onete, e chega na parede rugosa da casa de Seu Antônio da Rabeca.

8. SEU ANTÔNIO DA RABECA. - INT. / EXT. DIA.

Localção: Uma casa de madeira na Vila Quiera, com vegetação no entorno.

8.1. – PM

Antônio toca a sua rabeca na sua casa de taipa, na comunidade de Vila Quiera.

Diferentes valores de planos.

Som da rabeca com os barulhos da vila.

Transição: Rosto da Luê observando o que o seu Antônio toca, mas ela está em Belém.

Transição em plano contra-plano de Antônio e Luê, mesmo que eles não estejam no mesmo lugar físico. Raccord no olhar.

9. LUÊ - INT./EXT. DIA.

Localção: Uma casa na Ilha do Combu, com vegetação no entorno. Rancho na Frente de Belém. Skyline de Belém. Ilha do Combu.

9.1. – PM

Luê está olhando pela janela, como se estivesse observando Seu Antônio tocar. Luê sai da janela e do quadro.

9.2. – PF / PA

Luê coloca a base sonora para tocar em seu celular.

Luê começa a cantar.

9.3. – PF

Planos da palha do rancho, da Luê, da floresta atrás da casa, da cidade ao fundo.

Luê segue cantando.

9.4. – PM

Luê paga a rabeca e toca. Um ar parecido com o do seu Antônio.

Skyline da Cidade de Belém, com Luê no quadro, tocando rabeca.

9.5. – PA

Luê, em pé no rancho, com a cidade de Belém atrás.

Luê toca rabeca.

9.6. – PA

Câmera avança sobre o rio Guamá e vai rumo à subida do Rio. Sobe pelas copas das árvores.

Transição: A câmera sobrevoa as copas das árvores e chega na Samaumeira da Saldosa Maloca.

10. JALOO + STROBO – EXT. DIA.²

Localção: Samaumeira da Saldosa Maloca, Ilha do Combu.

10.1. – PA

Câmera passeia pela copa das árvores da ilha do Combu.
Som ambiente.

10.2. – PM

Câmera desce pelo tronco da Samaumeira do Combu.
Som ambiente.

10.3. – PF

Jaloo canta do alto da Samaumeira e vai descendo pela árvore, com uma roupa esvoaçante.

10.4. – PM

Strobo toca no palco embaixo da árvore.

10.5. – PA

Câmera dá a volta na árvore.
Vai e volta, filmando o Strobo várias vezes.

10.6. – PF

Câmera acompanha Jaloo na sua descida da árvore. Esvoaçante.

10.7. – PA/PM/PF

Jaloo chega ao chão, e encontra o Strobo.
Cantam/tocam juntos.
Diferentes valores de planos.

10.8. – PP

Câmera se aproxima do tronco da Samaumeira e vai girando.
Detalhes da textura do tronco da árvore.

² O projeto que une o grupo “Strobo” e o cantar/compositor “Jaloo” se chama “Os Amantes”. Eles se apresentam e lançam álbuns e clips com este nome.

Transição: Detalhes das Raízes das Samaumeira da Ilha do Cumbu, que se fundem com as raízes dos apuizeiros que envolvem a ruína do Murutucu.

11. PIO LOBATO – EXT. DIA.

Localção: Ruínas do Murutucu. Floresta no entorno das Ruínas.

11.1. – PF/PA

Câmera se afasta das raízes das árvores e adentra na floresta, até as Ruínas do Murutucu.

11.2. – PA

Pio Lobato e Banda estão tocando dentro da ruína, no meio do capim.

11.3. – PM

Câmera flutuante pelas janelas da ruína.

11.4. – PF

Detalhes dos músicos tocando.

Diferentes valores de planos.

11.5. – PF

Cabos dos instrumentos musicais, no chão da floresta.

Transição: A câmera segue os desenhos dos cabos de som pelo chão das ruínas e chega nos cabos da balsa na beira da Baía do Guajará.

12. GUITARRADA – EXT. ENTARDECER. ³

Localção: Balsa de ferro abandonada na frente da Vila da Barca, dentro do rio, na Baía do Guajará.

12.1. – PF

Cabos dos instrumentos musicais, no chão da balsa.

12.2. – PA

Manoel Cordeiro anda pela balsa, com a guitarra em punho.

Luz da solda de operários que trabalham ali ao lado. Diferentes valores de planos.

Som da cidade e da solda.

³ A localção foi alterada para o telhado de um centro comercial, no centro da cidade de Belém.

12.3. – PA

As meninas das Guitarradas das Manas estão afinando os instrumentos no outro lado da balsa. Entardecer. Diferentes valores de planos.

12.4. – PM

Manoel Cordeiro e as Manas começam a tocar.
Som de música mesclado com o som da solda.
Som dos barcos passando na baía. Som da cidade.

12.5. – PF/PM/PA

Manoel Cordeiro e as Manas começam a tocar.
Diferentes valores de planos.

12.6. - PA

Anoitece na balsa, e a música continua ecoando.

Transição: Imagem da cidade iluminada de noite que vai para a cidade de noite, já sendo vista pela Feira do Açaí.

13. PELÉ DO MANIFESTO + ANNA SUAV OU BRUNA BG + AMAZON BBOYS CREW – EXT. NOITE / MADRUGADA.

Localção: Feira do Açaí, Ver-O-Peso.

13.1. – PA

Câmera vem das luzes da cidade, gira até abrir para a feira do açaí, com o seu balé de rasas. Som ambiente de feira.

13.2. – PF/PM

Câmera flutuante.
Rasas dançam nas costas dos vendedores.
AMAZON BBOYS CREW performam entre eles.
Hip Hop.
Diferentes valores de planos.
Som ambiente de feira.

13.3. – PF

Pelé, Anna e Bruna cantam, com uma aparelhagem pequena.
Som ambiente de feira.

13.4. - PF

Câmera flutuante.

AMAZON BBOYS CREW performam entre as rasas.
Hip Hop.
Diferentes valores de planos.

13. 5. – PM

Um homem se levanta uma rasa e passa pela frente da câmera.

Transição: Uma imagem de pessoa passa na frente da câmera e escurece a imagem. Keila sai de frente da câmera e ilumina a imagem. Efeito Hitchcock no “Festim Diabólico” (The Rope).

14. KEILA – EXT. DIA.

Locação: Bairro do Guamá. Laje.

14.1. – PF

Keila tira a mão da frente da câmera.

Ela está numa laje no Guamá, que mostra as muitas casas de tijolos, sem reboco do bairro.

Keila coloca o som e canta um tecnobrega.

14.2. – PA/PM/PF

Keila canta e dança.

Diferentes valores de planos.

Som da música de Keila, mesclado com o som da cidade.

14.3. – PF

Keila canta e dança.

Plano fechado nas tatuagens do braço de Keila.

Detalhes da pele dela.

Som da música de Keila, mesclado com o som da cidade.

Transição: Pele e tatuagens de Keila passam para a pele e as tatuagens de Duda. Raccord na pele das duas artistas, sem importar com a cor.

15. CLÁSSICO + DUDA– INT. / EXT. DIA.

Locação: Paris N’América. Comércio. João Alfredo. Telhado do Paris N’América. Telhado do Central Hotel. Visão da cidade.

15.1. – PF

Pele de Duda.

Câmera abre e mostra o telhado de uma casa do centro histórico.

15.2. – PP

Duda dança no terraço de um prédio decadente com vista para o rio.
Som de Violoncelo experimental

15.3. – PM

Violoncelista toca uma música dodecafônica e instrumental.
Som da música mesclada com a cacofonia dos sons do comércio.

15.4. – PF

Duda dança no mesmo espaço da violoncelista.
Som da música mesclada com a cacofonia dos sons do comércio.

15.5. – PA/PM/PF

Violoncelista toca na frente da casa Paris N'América.
Duda dança entrando e saindo da casa.
Diferentes valores de planos.
Música dodecafônica experimental mesclado com o som ambiente do comércio.

15.6. – PF

Duda gira a saia por cima da câmera.

Transição: A saia da Duda passa no movimento para o mesmo movimento feito na croa da praia, na frente de Belém.

16. CROA DA PRAINHA – EXT. DIA./ENTARDECER.

Localção: Croa com a visão de Belém ao fundo, na maré baixa.

16.1. – PF

Raccord no movimento de perna da Duda.

16.2. – PA

Duda dança e sai de quadro, com a cidade de Belém ao fundo.

16.3. – PA

Uma cantora lírica canta a capela na croa, com Belém ao fundo.

16.4. – PA

A Câmera entra na água.

16.5. – PA

A câmera se detém em uma planta.

Transição: Planos de plantas que nos levam de volta para a floresta da cena inicial do filme.

17. FINAL FLORESTA AMAZÔNICA – EXT. / DIA.

Locação: Floresta de terra firme. Árvores de grande porte. Caminho na mata. Clareira na floresta. Som sem interferência urbana. Mesma locação Cena 1.

Raccord cíclico com a Cena 1 – Mulheres dos Povos Originários.
Som ambiente floresta. Escutar o silêncio. Sem música.

17.1. – PM

Câmera na mão.

Plano fechado em passeio longo pela floresta, passando perto das árvores, das folhas das trepadeiras, dos cipós.

Plano sensorial de dentro da mata.

Som ambiente da mata.

17.2. – PP

Planos diferentes de natureza, arbustos, folhas, troncos, texturas.

Câmera na mão em movimento quase circulares flutuantes.

Sons de florestas.

17.3. – PA

Câmera flutuante.

Som ambiente da floresta.

17.4. – PA

A câmera flutuante penetra na mata.

O som da natureza retoma o seu protagonismo.

Transição Final: As folhagens da floresta se apresentam, plano a plano.

Fade in BLACK

18. CREDITOS

Sobe créditos.

8.1.2. Ficha técnica

A equipe técnica do filme inclui os profissionais que trabalharam em todas as fases do filme, de sua concepção à sua finalização. A ordem será a de aparição nos créditos finais do documentário:

Roteiro e Direção:	Jorane Castro
Produção:	Jorane Castro e Ofir Figueiredo
Produção Executiva:	Ofir Figueiredo
Direção de Produção:	Wilson Paz
Direção de Fotografia:	Beto Martins
Montagem:	Juliana Guanais
Som Direto:	Márcio Câmara
Desenho de Som:	Kiko Santana
Edição de Música:	Carlinhos Borges
Direção de Arte:	Patrícia Gondim
Figurino:	Maurity Ferrão
Make Up:	Maurity Ferrão e Baby Brutall
1º Assistente de Direção:	Tamires Cecim
2º Assistente de Direção:	Suelen Nino
Produção de Elenco:	Viviane Chaves
1 Assist. de Prod. Exec.:	Alice Dias.
2 Assist. de Prod. Exec.:	Shirleyde Reis
Prod. de Locação e de Frente:	Maurício Vianna
Pesquisa de Locação:	Dani Filgueiras
Platô:	Paulo Afonso Martins (PA)
Assistente de Platô:	Alex Melo
Assistente de Produção:	Bezaliel Berg Rodrigues
Produtor Bragança:	San Marcelo da Silva
1º Assistente de Fotografia:	Arthur Martins
2ª Câmera:	Cezar Moraes
Vídeo Assist:	Mariana Moraes
Dit:	Cezar Moraes
Assist. Som / Microfonista:	Felipe Carneiro
Microfonista:	Edson Gomes
Téc. de gravação, mixagem e masterização:	Assis Figueiredo
Supervisão Musical:	Viviane Chaves, Marcel Arêde e Elder Effe

8.1.3. Informações técnicas

O documentário foi viabilizado através da Chamada Pública PRODAV 02/2016, do Fundo Setorial do Audiovisual / Ancine (Agência Nacional do Cinema), com licenciamento para a primeira exibição pelo Canal Curta!

Título:	Terruá Pará
Ano:	2023
Duração:	100 minutos
Classificação indicativa:	Livre
País:	Brasil
Janela do filme:	1:85
Formato:	4 K
Narrativa:	Documentário

Músicos e intérpretes

Os artistas estão listados por ordem de aparição no filme:

Trio Manari
Mestre Lázaro
Boi Tinga
Toni Soares
Comitiva do Glorioso São Benedito de Bragança
Mestre Antônio da Rabeca
Luê
Dona Onete
As Sereias do Mar
Os Amantes
Keila
Dulci Ribeiro
Duda Falesi
Manoel Cordeiro
Guitarrada das Manas
Bruna BG
Pelé do Manifesto
Anna Suav
Amazonas Crew
Amanda Alencar
Leonardo Venturieri

8.1.4. Texto sobre concepção sonora de *Terruá Pará*

Este texto foi enviado para a equipe de finalização de som com orientações do desenho sonoro do som. Foi utilizado como documento de trabalho, mesmo contendo abreviações e outras observações técnicas. Não foi efetuada correção ortográfica, nem adequações às regras ABTN.

TERRUÁ PARÁ

Notas para a edição de som do filme.

CRÉDITOS INICIAIS

Som de floresta, que continua na sequência seguinte.

Introdução / TRIO MANARI

Sons ambientes de floresta, igarapés, água. Sons captados no local e também sons com os microfones subaquáticos.

Introduzir no meio da cena o som de “coração pulsando” feito por Nazaco com as palmas das mãos embaixo d’água.

Olhar do NAZACO (primeiro personagem do filme) reagindo aos sons da floresta – colocar som em direção do olhar dele no 5.1.

Som subaquático – efeito da mão do NAZACO – acentuar esse som.

Colocar ambiente durante a música.

HIERARQUIA DE ESCOLHAS – de som ambiente: tentar trazer o som que a imagem produz, ou seja do universo da cena.

Verificar com o Márcio como foram captados os ambientes.

SEQUÊNCIA MANGUE / MESTRE LÁZARO

Aqui mudamos de ambiente. Pensar em fazer uma transição gradativamente.

Regravar a música do Lázaro enviada por WhatsApp? 08 minutos de filme. Se for necessário, podemos gravar em estúdio, em Bragança, onde ele mora.

Remo do Mestre Lázaro: colocar sync.

Enriquecer ambientes – remo, água, pássaros.

09min 10 - som dos caranguejinhos ?

09 min 24 – som de Bandeira ao vento (barcos de pesca)

09min 39 – som de remo sync

10 min 42 – som da ancora caindo na água ?

TRANSIÇÃO FLORESTA 1

Enriquecer com sons de floresta. Esta transição está presente 4 vezes no filme.

Esta sequência traz uma narrativa cíclica ao filme, trazendo a ideia de uma viagem, uma jornada circular pelo “Terruá Pará”. Então acho que podemos pensar em como “enriquecer” o som ambiente, com a introdução da música que ela apresenta.

SEQUÊNCIA / BOI TINGA

Aos poucos vai entrando BOI TINGA.

BOI TINGA fica forte presente e vamos embora.

O Boi Tinga é um boi carnavalesco, que sai em junho na cidade de São Caetano de Odivelas, no nordeste do Pará. O grupo sai dançando e tocando pela cidade e faz um “arrastão” pela cidade. Aqui no filme, colocamos o Boi Tinga como uma passagem de alegria e de vitalidade que atravessa a cidade.

Então tem a passagem dele, o som chega e som vai embora.

Filmamos o som sozinho em “estúdio” aberto. Márcio e Assis podem explicar melhor.

TRANSIÇÃO FLORESTA 2

Enriquecer com sons de floresta. Segunda transição narrativa na floresta.

Chegada nos campos de Tracuateua. Sem música.

SEQUÊNCIA CAMPOS / TONI SOARES

Enriquecer com sons dos campos. Outra paisagem sonora: os campos são alagados, tem animais (búfalos e aves), e no dia que filmamos estava chovendo. A água da chuva cai nos campos e em alguns planos podemos ver as gotas caindo n’água.

Colocar som ambiente na performance.

Performance: os instrumentos vão entrando gradativamente.

Começa com Trovão e voz (sem outro instrumento)

Entra a banjiola (banjo grande tocado com arco, que foi inventado pelo Toni)

Posteriormente entra a onça (cuíca grave) e por último o tambor.

O interessante desta cena é que captamos 1 instrumento de cada vez e quando montamos a imagem do com os instrumentos entrando gradativamente.

Mais uma vez: Márcio e Assis podem nos ajudar a entender como este som foi gravado (quantos canais, que instrumentos, etc.)

TRANSIÇÃO FLORESTA 3

Voltamos para a floresta: som ambiente floresta. E aos poucos vai chegando ao longe a Comitativa do Glorioso São Benedito de Bragança – GSBB.

Som da procissão (início e fim da sequência) não é som direto.

Entrevista – problema de som em 29min56

TRANSIÇÃO FLORESTA 4

Enriquecer com sons da floresta – som da rabeca surgindo aos poucos.

SEQUÊNCIA SEU ANTÔNIO DA RABECA

Som de galinhas – de roça.

Som ambiente de vila.

SEQUÊNCIA / LUÊ

Som ambiente: mata, água, vento, farfalhar dos açazeiros.

Performance – som ambiente está na captação da música, inclusive o barulho da água que balança o trapiche.

SEQUÊNCIA / DONA ONETE E SEREIAS DO MAR

Som da fala da Sereia (Dona Bigica) entra o som das cigarras forte – equilibrar com som ambiente da praia.

Performance D. Onete e Sereias do Mar:

Colocar som ambiente

Escutar mais as sereias (tentar colocar a voz das que cantam).

Individualizar/acentrar o som dos instrumentos.

Senhora de verde que dança (Dona Bigica): 41min10 – escutar a voz dela (buscar no take delas sozinha).

TRANSIÇÃO PARA AMANTES

Enriquecer com som vento, farfalhar de açazeiro, água.

Melhorar a transição do som até o Jaloo (camisa azul, vermelha e branco) falar

SEQUÊNCIA / OS AMANTES

Colocar som ambiente na performance.

Depois da performance:

Enriquecer som ambiente de rio- motor popopô, chuva, água.

SEQUÊNCIA / KEILA

Som de carro já no plano do urubu – melhorar transição sonora.

Som de rádio – música, bicicleta, moto, vendedor de gás.

Enriquecer todo esse ambiente.

Performance:

Colocar som ambiente.

Depois da performance – voltar ambiente e enriquecer a chuva que entra gradativamente na cena até ir para a próxima transição.

TRANSIÇÃO COM CHUVA DIMINUINDO PARA PIO LOBATO

SEQUÊNCIA / PIO LOBATO

Tem cortes na música.
Colocar ambiente na performance.
Acrescentar sons de água na chuva.

SEQUÊNCIA / CANTORA LIRICA + BAILARINA

Esta sem som ambiente.
Inserir som de água corrente, cidade ao longe e mata também.
Som avião no último plano.

Esta sequência nos leva da “natureza” para a “cidade”. Aqui muda bastante o universo sonoro.
A transição nestes ambientes acompanha a narrativa.

SEQUÊNCIA / MANOEL CORDEIRO + GUITARRADA DAS MANAS

Inserir som da cidade, som do rio, som do barco, som do avião.
Estamos no centro da cidade de Belém, muito trânsito. Filmamos no estacionamento de um shopping.

01h13min – continuar toda sequência descritiva da cidade com a música radio depois que RENATA (cabelo cor de rosa) canta. Ela canta a música que está tocando num carro que passou na rua.

Performance – identificar melhor quem está solando – Manoel e Beá alternam o solo.
Mobilizar o fim da performance com os sons de cidade.

TRANSIÇÃO / NOITE RIO

Barco popopô, som da cidade, som de festa, som do rio.
Chegando no mercado -inserir sons do Mercado Ver-O-Peso.

SEQUÊNCIA MERCADO – HIP HOP / PELÉ DO MANIFESTO + BRUNA BG + AMAZON CREW

Enriquecer som do mercado, transições.
Carregamento de pupunha. Som ambiente: falas, barcos, cidade.

Performance sem nenhum ambiente - inserir som do mercado.
Loop no fim da música.
Após a performance, voltamos para as ações no Mercado.

VOLTA AO AMBIENTE MERCADO

Açaí chegando.

Carregamento, transporte, vida noturna do mercado.

Som ambiente: falas, barcos, cidade.

TRANSIÇÃO PARA MÚSICA CLÁSSICA / VIOLONCELISTA + BAILARINA

Barulho do mercado.

Som ambiente: falas, cidade, comércio de Belém, pessoas passando.

A transição sonora do Mercado do Ver-O-Peso de noite, para o Comércio da cidade de dia. As duas locações são bem próximas e integram o mesmo bairro/ambiente da cidade.

Área de comércio popular.

SEQUÊNCIA MÚSICA CLÁSSICA / VIOLONCELISTA + BAILARINA + COMPOSITOR

Performance sem nenhum ambiente - inserir som ambiente casa colonial.

O som foi captado e a música foi cortada na edição.

TRANSIÇÃO FLORESTA 5 - VOLTA PARA FLORESTA

Experimentar ruídos de passos e introduzir a floresta aos poucos.

Cena final: a floresta e a música se fundem e se transformam em 1 só.

A floresta é de onde tudo vem e para onde tudo volta.

Circular. Começo, meio e fim.

CRÉDITOS FINAIS

Silêncio e em seguida Dona Onete canta a capela uma música chamada "Terruá Pará".

Ela foi filmada enquanto cantava e preparava um banho de cheiro, com água e plantas. Talvez este som esteja presente no áudio dela. Mas vamos manter assim mesmo.

8.1.5. Partitura gráfica da composição “Samaumeira”

A composição de Leonardo Venturieri, tocada na última sequência do filme, tem uma partição gráfica, anexada nas próximas quatro páginas.

The background of the entire page is a complex, abstract pattern of grey lines and dots on a white background. The lines are mostly horizontal and wavy, resembling musical staves. Interspersed among these lines are various symbols, including small circles, vertical lines, and star-like shapes, which together create a dense, musical-themed texture.

SAMAUMEIRA I

LEONARDO VENTURIERI

Bagatelas para Violoncelo

- Deixar o olhar determinar a hierarquia dos trechos.
- Repetir por cerca de 10 segundos cada trecho, podendo combiná-los com pausa ou sem pausa entre eles.
- Quanto mais ao chão, mais lenta e lúgubre é a maneira de tocar, quanto mais às folhas e céu, mais leve e ligeira.
- O trecho mais ao chão deve ser tocado ao menos duas vezes, no início e ao final da peça.
- O executante determina os andamentos da obra de acordo com seu humor, podendo até mesmo interferir na linguagem rítmica determinada de alguns trechos.

This image is a vibrant, circular collage of musical notation. The notation is arranged in a radial pattern, with various staves and notes radiating from a central point. The colors used for the notation are diverse, including shades of green, blue, red, orange, and brown. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, clefs, and dynamic markings like 'pizz.' and '8va'. The overall effect is a rich, textured composition of musical elements.

Gstring sola

D string sola

pizz.

pizz.

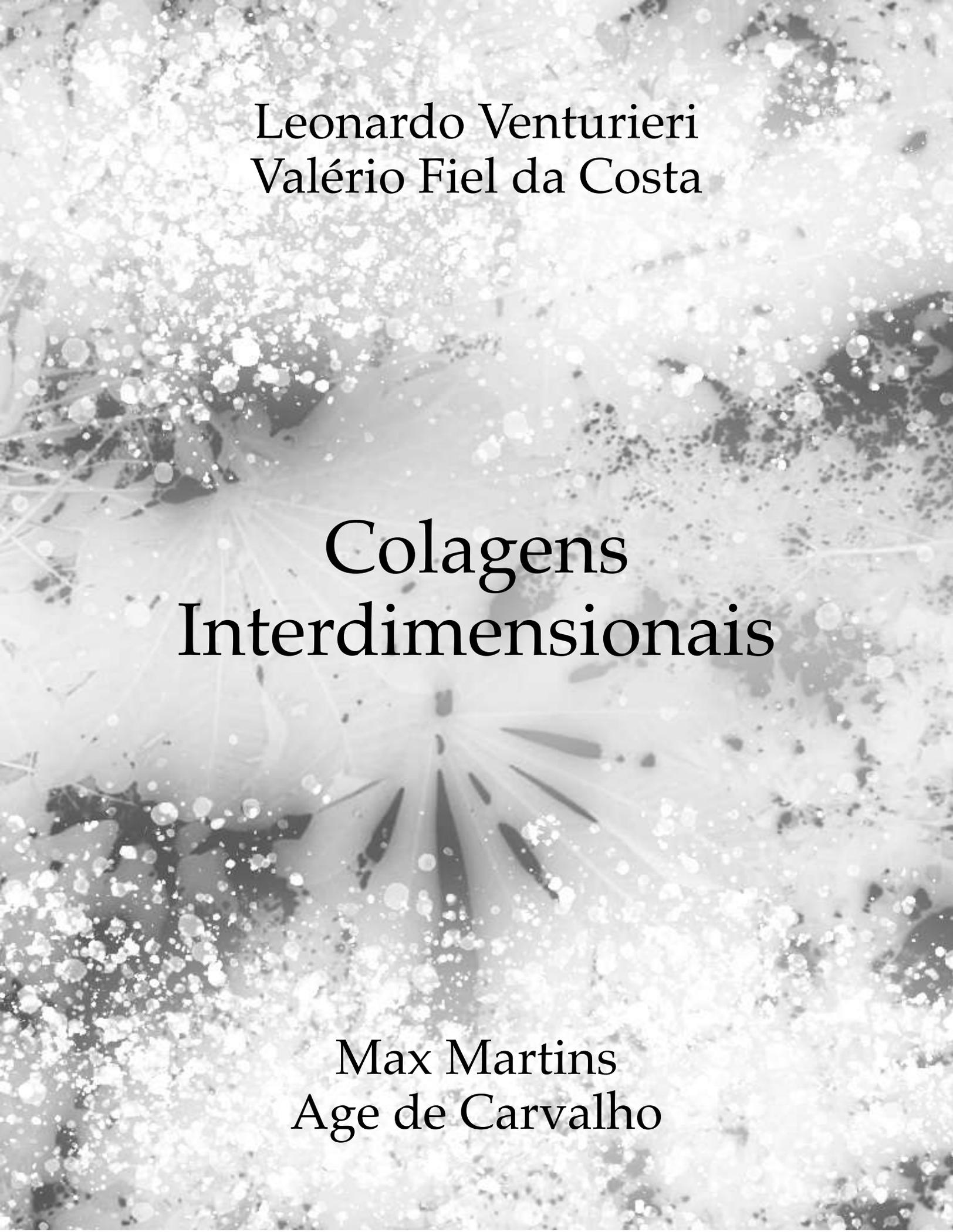
pizz.

8va

8.1.6. Partitura da composição *Colagens Interdimensionais*

A composição de Leonardo Venturieri e de Valério Fiel da Costa tem uma partição gráfica, que está anexada nas próximas quatro páginas. Os textos utilizados na obra são de trechos de poemas de Max Martins e Age de Carvalho, poetas contemporâneos paraenses.

Esta música é interpretada pela cantora lírica, Dulci Ribeiro, e dançada pela bailarina Duda Falesi.



Leonardo Venturieri
Valério Fiel da Costa

Colagens Interdimensionais

Max Martins
Age de Carvalho

Colagens Interdimensionais

Max Martins
Age de Carvalho

Leonardo Venturieri
Valério Fiel da Costa

Executar juntamente com a obra acusmática "Alucinação Hipnagógica"

SOPRANO



Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah

Detailed description: This block contains the first line of musical notation for the Soprano part. It is written on a single staff in 4/4 time. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. The lyrics 'Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah' are placed below the notes, with a small 'v' above each note.

3



Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah

Detailed description: This block contains the second line of musical notation for the Soprano part, starting at measure 3. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. The lyrics 'Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah' are placed below the notes, with a small 'v' above each note.

5



Teu no-me é não em cio e sons far-pa-dos Plan-to me-du-las meus dé-da-los de-dos

Detailed description: This block contains the third line of musical notation for the Soprano part, starting at measure 5. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F#-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F#-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F#-112, E-112, D-112, C-112, B-113, A-113, G-113, F#-113, E-113, D-113, C-113, B-114, A-114, G-114, F#-114, E-114, D-114, C-114, B-115, A-115, G-115, F#-115, E-115, D-115, C-115, B-116, A-116, G-116, F#-116, E-116, D-116, C-116, B-117, A-117, G-117, F#-117, E-117, D-117, C-117, B-118, A-118, G-118, F#-118, E-118, D-118, C-118, B-119, A-119, G-119, F#-119, E-119, D-119, C-119, B-120, A-120, G-120, F#-120, E-120, D-120, C-120, B-121, A-121, G-121, F#-121, E-121, D-121, C-121, B-122, A-122, G-122, F#-122, E-122, D-122, C-122, B-123, A-123, G-123, F#-123, E-123, D-123, C-123, B-124, A-124, G-124, F#-124, E-124, D-124, C-124, B-125, A-125, G-125, F#-125, E-125, D-125, C-125, B-126, A-126, G-126, F#-126, E-126, D-126, C-126, B-127, A-127, G-127, F#-127, E-127, D-127, C-127, B-128, A-128, G-128, F#-128, E-128, D-128, C-128, B-129, A-129, G-129, F#-129, E-129, D-129, C-129, B-130, A-130, G-130, F#-130, E-130, D-130, C-130, B-131, A-131, G-131, F#-131, E-131, D-131, C-131, B-132, A-132, G-132, F#-132, E-132, D-132, C-132, B-133, A-133, G-133, F#-133, E-133, D-133, C-133, B-134, A-134, G-134, F#-134, E-134, D-134, C-134, B-135, A-135, G-135, F#-135, E-135, D-135, C-135, B-136, A-136, G-136, F#-136, E-136, D-136, C-136, B-137, A-137, G-137, F#-137, E-137, D-137, C-137, B-138, A-138, G-138, F#-138, E-138, D-138, C-138, B-139, A-139, G-139, F#-139, E-139, D-139, C-139, B-140, A-140, G-140, F#-140, E-140, D-140, C-140, B-141, A-141, G-141, F#-141, E-141, D-141, C-141, B-142, A-142, G-142, F#-142, E-142, D-142, C-142, B-143, A-143, G-143, F#-143, E-143, D-143, C-143, B-144, A-144, G-144, F#-144, E-144, D-144, C-144, B-145, A-145, G-145, F#-145, E-145, D-145, C-145, B-146, A-146, G-146, F#-146, E-146, D-146, C-146, B-147, A-147, G-147, F#-147, E-147, D-147, C-147, B-148, A-148, G-148, F#-148, E-148, D-148, C-148, B-149, A-149, G-149, F#-149, E-149, D-149, C-149, B-150, A-150, G-150, F#-150, E-150, D-150, C-150, B-151, A-151, G-151, F#-151, E-151, D-151, C-151, B-152, A-152, G-152, F#-152, E-152, D-152, C-152, B-153, A-153, G-153, F#-153, E-153, D-153, C-153, B-154, A-154, G-154, F#-154, E-154, D-154, C-154, B-155, A-155, G-155, F#-155, E-155, D-155, C-155, B-156, A-156, G-156, F#-156, E-156, D-156, C-156, B-157, A-157, G-157, F#-157, E-157, D-157, C-157, B-158, A-158, G-158, F#-158, E-158, D-158, C-158, B-159, A-159, G-159, F#-159, E-159, D-159, C-159, B-160, A-160, G-160, F#-160, E-160, D-160, C-160, B-161, A-161, G-161, F#-161, E-161, D-161, C-161, B-162, A-162, G-162, F#-162, E-162, D-162, C-162, B-163, A-163, G-163, F#-163, E-163, D-163, C-163, B-164, A-164, G-164, F#-164, E-164, D-164, C-164, B-165, A-165, G-165, F#-165, E-165, D-165, C-165, B-166, A-166, G-166, F#-166, E-166, D-166, C-166, B-167, A-167, G-167, F#-167, E-167, D-167, C-167, B-168, A-168, G-168, F#-168, E-168, D-168, C-168, B-169, A-169, G-169, F#-169, E-169, D-169, C-169, B-170, A-170, G-170, F#-170, E-170, D-170, C-170, B-171, A-171, G-171, F#-171, E-171, D-171, C-171, B-172, A-172, G-172, F#-172, E-172, D-172, C-172, B-173, A-173, G-173, F#-173, E-173, D-173, C-173, B-174, A-174, G-174, F#-174, E-174, D-174, C-174, B-175, A-175, G-175, F#-175, E-175, D-175, C-175, B-176, A-176, G-176, F#-176, E-176, D-176, C-176, B-177, A-177, G-177, F#-177, E-177, D-177, C-177, B-178, A-178, G-178, F#-178, E-178, D-178, C-178, B-179, A-179, G-179, F#-179, E-179, D-179, C-179, B-180, A-180, G-180, F#-180, E-180, D-180, C-180, B-181, A-181, G-181, F#-181, E-181, D-181, C-181, B-182, A-182, G-182, F#-182, E-182, D-182, C-182, B-183, A-183, G-183, F#-183, E-183, D-183, C-183, B-184, A-184, G-184, F#-184, E-184, D-184, C-184, B-185, A-185, G-185, F#-185, E-185, D-185, C-185, B-186, A-186, G-186, F#-186, E-186, D-186, C-186, B-187, A-187, G-187, F#-187, E-187, D-187, C-187, B-188, A-188, G-188, F#-188, E-188, D-188, C-188, B-189, A-189, G-189, F#-189, E-189, D-189, C-189, B-190, A-190, G-190, F#-190, E-190, D-190, C-190, B-191, A-191, G-191, F#-191, E-191, D-191, C-191, B-192, A-192, G-192, F#-192, E-192, D-192, C-192, B-193, A-193, G-193, F#-193, E-193, D-193, C-193, B-194, A-194, G-194, F#-194, E-194, D-194, C-194, B-195, A-195, G-195, F#-195, E-195, D-195, C-195, B-196, A-196, G-196, F#-196, E-196, D-196, C-196, B-197, A-197, G-197, F#-197, E-197, D-197, C-197, B-198, A-198, G-198, F#-198, E-198, D-198, C-198, B-199, A-199, G-199, F#-199, E-199, D-199, C-199, B-200, A-200, G-200, F#-200, E-200, D-200, C-200, B-201, A-201, G-201, F#-201, E-201, D-201, C-201, B-202, A-202, G-202, F#-202, E-202, D-202, C-202, B-203, A-203, G-203, F#-203, E-203, D-203, C-203, B-204, A-204, G-204, F#-204, E-204, D-204, C-204, B-205, A-205, G-205, F#-205, E-205, D-205, C-205, B-206, A-206, G-206, F#-206, E-206, D-206, C-206, B-207, A-207, G-207, F#-207, E-207, D-207, C-207, B-208, A-208, G-208, F#-208, E-208, D-208, C-208, B-209, A-209, G-209, F#-209, E-209, D-209, C-209, B-210, A-210, G-210, F#-210, E-210, D-210, C-210, B-211, A-211, G-211, F#-211, E-211, D-211, C-211, B-212, A-212, G-212, F#-212, E-212, D-212, C-212, B-213, A-213, G-213, F#-213, E-213, D-213, C-213, B-214, A-214, G-214, F#-214, E-214, D-214, C-214, B-215, A-215, G-215, F#-215, E-215, D-215, C-215, B-216, A-216, G-216, F#-216, E-216, D-216, C-216, B-217, A-217, G-217, F#-217, E-217, D-217, C-217, B-218, A-218, G-218, F#-218, E-218, D-218, C-218, B-219, A-219, G-219, F#-219, E-219, D-219, C-219, B-220, A-220, G-220, F#-220, E-220, D-220, C-220, B-221, A-221, G-221, F#-221, E-221, D-221, C-221, B-222, A-222, G-222, F#-222, E-222, D-222, C-222, B-223, A-223, G-223, F#-223, E-223, D-223, C-223, B-224, A-224, G-224, F#-224, E-224, D-224, C-224, B-225, A-225, G-225, F#-225, E-225, D-225, C-225, B-226, A-226, G-226, F#-226, E-226, D-226, C-226, B-227, A-227, G-227, F#-227, E-227, D-227, C-227, B-228, A-228, G-228, F#-228, E-228, D-228, C-228, B-229, A-229, G-229, F#-229, E-229, D-229, C-229, B-230, A-230, G-230, F#-230, E-230, D-230, C-230, B-231, A-231, G-231, F#-231, E-231, D-231, C-231, B-232, A-232, G-232, F#-232, E-232, D-232, C-232, B-233, A-233, G-233, F#-233, E-233, D-233, C-233, B-234, A-234, G-234, F#-234, E-234, D-234, C-234, B-235, A-235, G-235, F#-235, E-235, D-235, C-235, B-236, A-236, G-236, F#-236, E-236, D-236, C-236, B-237, A-237, G-237, F#-237, E-237, D-237, C-237, B-238, A-238, G-238, F#-238, E-238, D-238, C-238, B-239, A-239, G-239, F#-239, E-239, D-239, C-239, B-240, A-240, G-240, F#-240, E-240, D-240, C-240, B-241, A-241, G-241, F#-241, E-241, D-241, C-241, B-242, A-242, G-242, F#-242, E-242, D-242, C-242, B-243, A-243, G-243, F#-243, E-243, D-243, C-243, B-244, A-244, G-244, F#-244, E-244, D-244, C-244, B-245, A-245, G-245, F#-245, E-245, D-245, C-245, B-246, A-246, G-246, F#-246, E-246, D-246, C-246, B-247, A-247, G-247, F#-247, E-247, D-247, C-247, B-248, A-248, G-248, F#-248, E-248, D-248, C-248, B-249, A-249, G-249, F#-249, E-249, D-249, C-249, B-250, A-250, G-250, F#-250, E-250, D-250, C-250, B-251, A-251, G-251, F#-251, E-251, D-251, C-251, B-252, A-252, G-252, F#-252, E-252, D-252, C-252, B-253, A-253, G-253, F#-253, E-253, D-253, C-253, B-254, A-254, G-254, F#-254, E-254, D-254, C-254, B-255, A-255, G-255, F#-255, E-255, D-255, C-255, B-256, A-256, G-256, F#-256, E-256, D-256, C-256, B-257, A-257, G-257, F#-257, E-257, D-257, C-257, B-258, A-258, G-258, F#-258, E-258, D-258, C-258, B-259, A-259, G-259, F#-259, E-259, D-259, C-259, B-260, A-260, G-260, F#-260, E-260, D-260, C-260, B-261, A-261, G-261, F#-261, E-261, D-261, C-261, B-262, A-262, G-262, F#-262, E-262, D-262, C-262, B-263, A-263, G-263, F#-263, E-263, D-263, C-263, B-264, A-264, G-264, F#-264, E-264, D-264, C-264, B-265, A-265, G-265, F#-265, E-265, D-265, C-265, B-266, A-266, G-266, F#-266, E-266, D-266, C-266, B-267, A-267, G-267, F#-267, E-267, D-267, C-267, B-268, A-268, G-268, F#-268, E-268, D-268, C-268, B-269, A-269, G-269, F#-269, E-269, D-269, C-269, B-270, A-270, G-270, F#-270, E-270, D-270, C-270, B-271, A-271, G-271, F#-271, E-271, D-271, C-271, B-272, A-272, G-272, F#-272, E-272, D-272, C-272, B-273, A-273, G-273, F#-273, E-273, D-273, C-273, B-274, A-274, G-274, F#-274, E-274, D-274, C-274, B-275, A-275, G-275, F#-275, E-275, D-275, C-275, B-276, A-276, G-276, F#-276, E-276, D-276, C-276, B-277, A-277, G-277, F#-277, E-277, D-277, C-277, B-278, A-278, G-278, F#-278, E-278, D-278, C-278, B-279, A-279, G-279, F#-279, E-279, D-279, C-279, B-280, A-280, G-280, F#-280, E-280, D-280, C-280, B-281, A-281, G-281, F#-281, E-281, D-281, C-281, B-282, A-282, G-282, F#-282, E-282, D-282, C-282, B-283, A-283, G-283, F#-283, E-283, D-283, C-283, B-284, A-284, G-284, F#-284, E-284, D-284, C-284, B-285, A-285, G-285, F#-285, E-285, D-285, C-285, B-286, A-286, G-286, F#-286, E-286, D-286

4

22 sussurrado (3x)

S. 
A fe - ri - da Quem de-fen-de o su-dá-rio des-te ros-to in-fer-nal

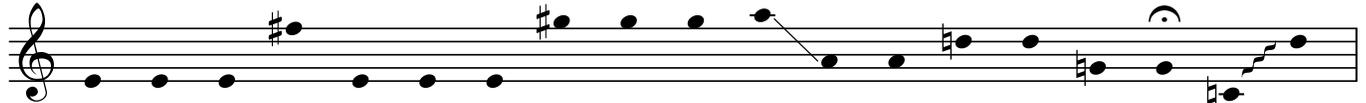
24

S. 
uma vez mais a au - la das cin - za - as

25

S. 
Desce a es - ta - ção tra - fi - can - do a fo - lha - gem per - di - da - a

26

S. 
o ras - tro que à tu - a pas - sa - gem a - zu - la: gra - fo: a pe - dra - a

27 sussurrado (1x)

S. 
ANA! Os lá-bios des-sa jau - la teu no-me de a - mar-gu - ra me ins-tru-men-ta

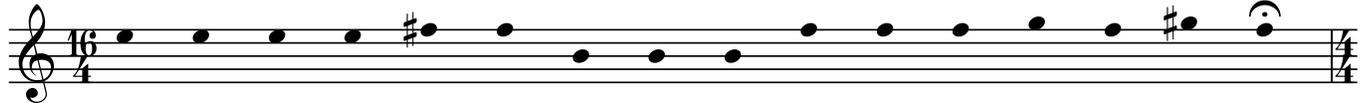
29

S. 
Fun - da o que me es - cre - ve e ne - go trans - fe - rin - do - me

30

S. 
Dos Jar - dins de mim ao res - to de tuas fra - ses

31

S. 
A - pren - diz das fo - lhas ú - mi - do o mus - go mos - tra O - lha

32

S. 
o tex - to a - ma - do, o ros - to so - le - tra - do

Trechos de Poemas do Livro "A Fala entre Parêntesis"

Max Martins & Age de Carvalho

Belém: Ed. Ufpa, 2016

1. Das Florestas de Blake aos topos da Ásia

Trecho:

"Teu nome é Não em cio e som farpados"

4. Aludir, aludo

Trecho:

"Planto medulas
Meus Dédalos dedos [...]
prometem contato"

5. Os corpos

Trecho:

"Os corpos. Pronúncia constelada [...]"

12. Quem defende teu rosto deste sudário infernal?

Trechos:

"Quem defende teu rosto desde sudário infernal?
(Na câmara escura, o pássaro
morto petrificava os despojos sobre a rocha

[...]

"Estes rastros, estas rotas, estes ritos
dos olhos de nuvem, ensaguentados
Estes riscos, estas rugas, estes restos,
de oceano e de cinzas pelas praia
O sentido e a denúncia desta flauta quebrando-se
A demência irada destes músculos. A ferida -

Quem defende teu rosto desde sudário infernal?"

13. Uma vez mais a aula das cinzas

Trechos:

"Uma vez mais a aula das cinzas

Desce a estação traficando a folhagem
perdida, o rastro que a tua passagem azula:
grafo: a pedra, "Ana"
[...]
os lábios dessa jaula
Teu nome de amargura me instrumenta
funda o que me escreve e nego transferindo-me
dos jardins de mim ao resto de tuas frases
Aprendiz das folhas, úmido, o musgo mostra, olha
o texto amado, o rosto soletrado [...]

e quem sou eu para guardar os ecos"

14. Este é que é o Sudário. A tela

Trechos:

"a Palavra sobrevoada por astros -
constelações de minha vida, uma jura
adorada no silêncio

- eis-me"

[...]

anavilhada, a lua
negra na pele - eis

[...]

O Nome na escritura, eis
a palavra o deserto da página

[...]

o branco que firo, a letra
o gueto do signo e suas estrelas

8.1.7. Descrição do processo criativo de composição *Samaumeira* e *Colagens Interdimensionais*

O compositor Leonardo Venturieri explica a sua obra com partição gráfica, anexada nas próximas quatro páginas.

1. Samaumeira

Bagatelas para violoncelo

Compositor: Leonardo Venturieri

A obra "Samaumeira" foi feita para violoncelo solo, e prescreve que os parâmetros de estruturação da música (ordenação dos trechos temáticos) e expressão (intensidade) decorram do livre arbítrio do intérprete. Sendo assim, o intérprete deve adentrar na proposição gráfica da obra, deixando "o olhar" decidir a ordenação dos trechos, representados por uma samaumeira (árvore), em que se estabelece (por alto), que as pulsações de cada trecho estejam ligadas à sua posição no espaço bidimensional: Quanto mais à parte inferior, deve-se tocar mais lento; quanto mais ao alto, deve-se tocar mais rápido.

A execução da obra no filme "Terruá Pará" contou com a participação da violoncelista Amanda Alencar e do próprio compositor, que processou em tempo real o sinal de áudio do violoncelo a partir de uma seleção de efeitos (delay, reverb, pitch-shifter e glitch), o que direcionou a obra para uma proposta eletroacústica. Durante os ensaios, o compositor desenvolveu uma partitura gráfica subsequente, na tentativa de "domar" o aspecto aberto da obra, tendo uma performance relativamente mais "controlada" para as filmagens no Set.

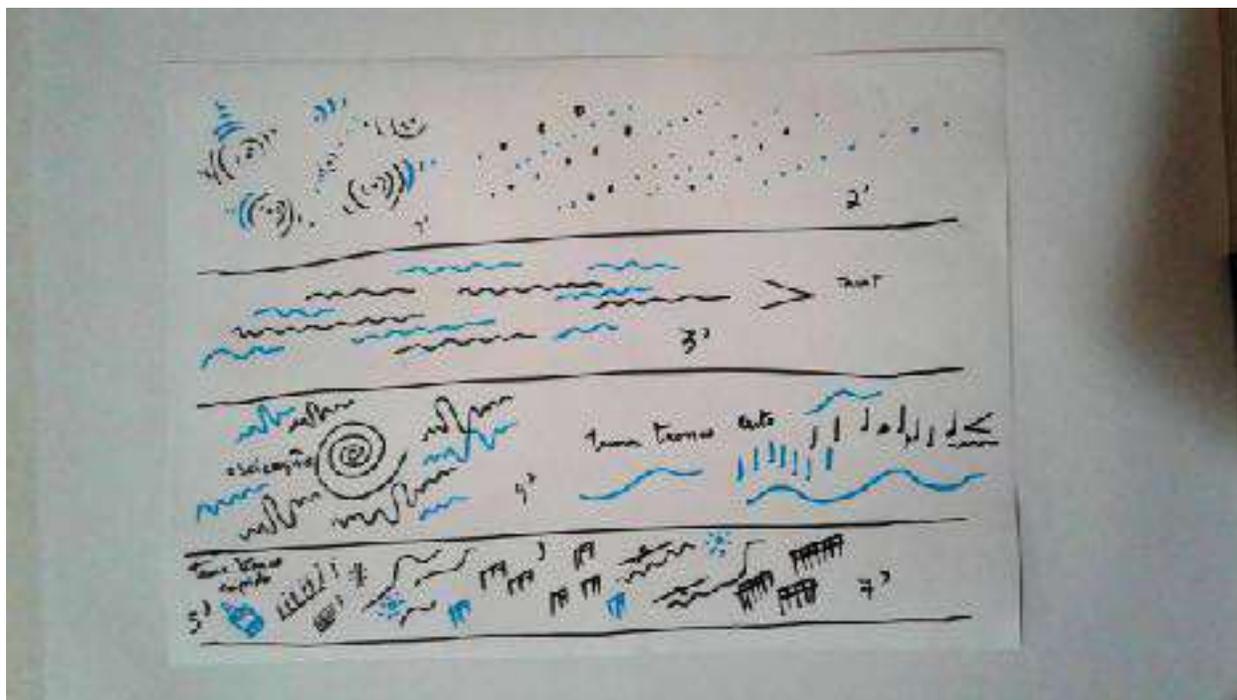


Figura 1: Roteiro gráfico para a execução da obra Samaumeira. Fonte: Acervo de Leonardo Venturieri.

VENTURIERI, Leonardo. **Samaumeira**. Partitura. Edição de Leonardo Venturieri: Ananindeua, 2022.

VENTURIERI, Leonardo. **Roteiro Gráfico para a execução da obra Samaumeira**. Partitura. Edição de Leonardo Venturieri: Ananindeua, 2022.

2. Colagens Interdimensionais

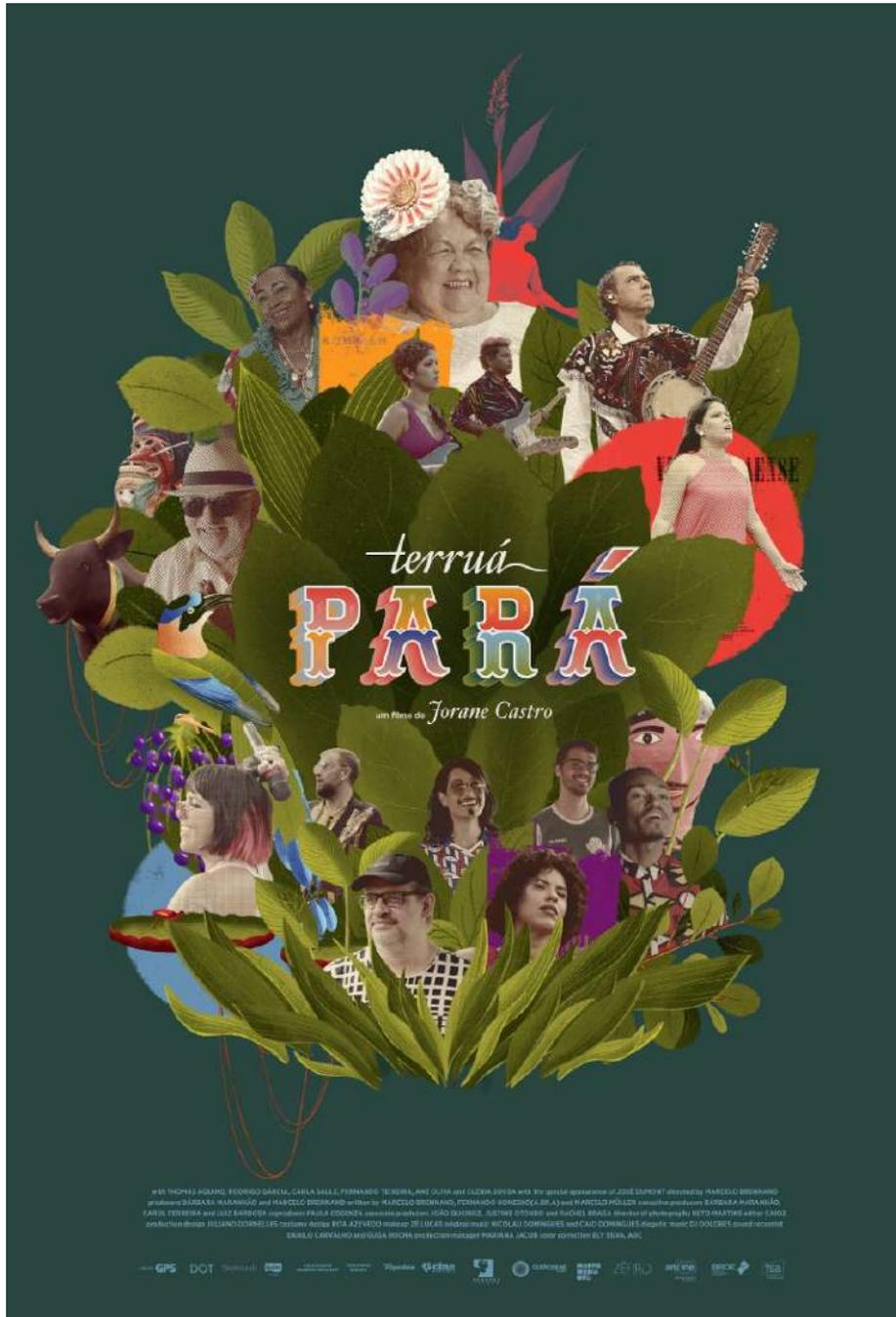
Compositores: Leonardo Venturieri / Valério Fiel da Costa

Texto: Max Martins / Age de Carvalho

A obra "Colagens Interdimensionais" para canto solo e *tape*, foi elaborada a partir de muitos recortes. Tal como o título implica, é uma colagem de diferentes olhares na arte: iniciou-se a partir de uma colagem textual particular feita a partir poemas do livro "A Fala entre Parêntesis", em que buscou-se uma organização específica, de modo a captar musicalidade presente em trechos específicos, encarando-os como "textos sagrados" lidos em uma espécie de "canto gregoriano futurista".

Desenvolveu-se uma espécie de partitura numérica que omite o valor temporal das notas, preservando em cada sílaba / palavra apenas sua constituição vertical (escala/tonalidade/modo). Somado a este processo, foi pedido ao compositor Valério Fiel uma contribuição, em que se escolheu uma de suas obras eletroacústicas (Alucinação Hipnagógica), para que esta fosse usada como *tape* (música de fundo) como acompanhamento da execução das melodias, executadas pela cantora lírica (Dulcianne Ribeiro).

Fundo escuro:



8.2. Filme *Para Ter Onde Ir*

8.2.1. Informações técnicas e créditos

Para Ter Onde Ir foi viabilizado através do Edital de Baixo Orçamento da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura do Brasil, em 2011. Os recursos foram liberados somente em 2014. Filmamos em abril e maio de 2015, no Estado do Pará, Norte do Brasil. O filme foi finalizado em julho de 2016. O lançamento em salas de cinema aconteceu em maio de 2018.

Créditos

PARA TER ONDE IR

Uma produção Cabocla Filmes e REC Produtores

Elenco: Lorena Lobato, Keila Gentil e Ane Oliveira

Roteiro e Direção:	Jorane Castro
Produção Executiva:	Ofir Figueiredo
Direção de Fotografia:	Beto Martins
Montagem:	Joana Collier
Som Direto:	Márcio Câmara
Direção de Arte:	Rui Santa Helena
Desenho de som e Mixagem:	Edson Secco
Trilha Sonora:	Gang do Eletro
Produção Musical:	Marcel Arêde / Amplicriativa
Direção de Produção:	Moana Mendes e Dedete Parente
Figurino:	Antônio Maurity
Caracterização:	Sonia Penna
Coprodução:	João Vieira Jr, Chico Ribeiro e Nara Aragão

Título:	Para ter onde ir
Ano:	2016
Duração:	100 minutos
País:	Brasil
Classificação indicativa:	12 anos
Gênero:	Drama
Janela do filme:	1:85
Formato:	Full HD
Narrativa:	Ficção

8.2.2. Participação em festivais e prêmios recebidos

FESTIVAIS

Mostra Novos Rumos – Festival do Rio 2016, Brasil.

8º Festin – Lisboa, Portugal, 2017.

2º Festival Internacional de São Tomé e Príncipe, 2017.

40º Festival Guarnicê 2017 (São Luís, Maranhão):

19º Festival de Cinema Brasileiro de Paris, França, 2017.

38º Durban International Film Festival, África do Sul, 2017.

12º Festival Latino-americano de São Paulo, Brasil, 2017.

1a Mostra Elas (Salvador, Bahia), Brasil, 2017.

Mostra de Cinema Brasileiro (Barcelona, Catalunha), Espanha 2017.

14ª edição do Festival Imagem-Movimento (Macapá, Amapá), 2017.

12º FEMINA – Festival Internacional de Cinema Feminino (Rio de Janeiro, Brasil), 2017.

2o EchoFilmFestivals BRICS – EFF BRICS (Moscou, Rússia), 2017.

15º FAM - Festival do Mercosul (Florianópolis, Santa Catarina), 2018.

1a Mostra de Cinema Brasileiro de Lisboa (Lisboa, Portugal), 2018.

12o Festival de Cinema Brasileiro de Montréal (Canadá), 2018.

12o Toronto Brazilian Film Festival (Canadá), 2018.

Maranhão na Tela, São Luís (Maranhão), 2018.

PRÊMIOS

1º Maranhão na Tela 2018 (São Luís, Maranhão):

Melhor direção

Melhor filme

Melhor atriz (Keila Gentil)

Melhor fotografia

40º Festival Guarnicê 2017 (São Luís, Maranhão):

Melhor direção

Melhor trilha sonora

Melhor atriz coadjuvante

Melhor desenho de som

Festival Internacional de São Tomé e Príncipe, 2017:

Menção Honrosa

Maranhão na Tela (São Luís, Maranhão):

Melhor direção

Melhor filme

Melhor atriz coadjuvante

Melhor fotografia

8.2.3. Texto sobre concepção sonora de *Para ter Onde ir*

Durante a finalização de *Para Ter Onde Ir* tivemos um longo período dedicado à montagem e à edição de som, com idas e vindas entre os dois processos. Por causa da complexidade do desenho de som e a preocupação com a qualidade técnica do filme, o cronograma inicial foi dilatado. A mixagem final foi executada em julho de 2016.

O filme estreou no Festival do Rio (Brasil), em outubro de 2016.

PARA TER ONDE IR

Ideias sobre a Concepção Sonora

A sensação sonora deve ser como se o filme estivesse preso dentro de uma bolsa de borracha com água dentro. Como um som que parte de dentro do corpo humano para fora. A curva dramática da sonoridade deve oscilar entre um lugar nesta bolsa vedada (universo interior de Eva) e pequenas fissuras ou rasgos (universos de Melina e Keithy). Como se um canivete fosse aos poucos abrindo brechas e liberando a água contida nesta bolsa. Os sons de fora vão penetrando por estes rasgos de forma potente e aos poucos, e progressivamente, até que a sequência de Eva nas dunas liberte e se amplifique esse ambiente para um extracampo ilimitado.

Esta bolsa de borracha também pode ser representada pelo carro, que é um lugar fechado e hermético, com outra temperatura e outra sonoridade.

Paisagem sonora como paisagem emocional. Relatos de um universo tropical, numa cidade de capitalismo precário, como as folhas das mangueiras e os balões na sequência inicial (extracampo), criando um universo sonoro único, onde o som é um outro lugar, um lugar do não real. O carro, onde elas habitam no primeiro momento do filme, também é fruto desta sociedade em construção e deterioração.

Eva é um personagem solitário tentando se entender e se encontrar, em seu mundo tropical opressor. O som é uma estranheza onde tudo é exuberante. Eva se sente assim diante de seus pares e de seus contemporâneos. Eva se protege de um mundo que não consegue decodificar. O som está dentro do corpo de Eva (abafamento forte com som aberto transpassado) como na sequência inicial do filme. A curva emocional de Eva é submersa o tempo todo, somente na sequência final ela coloca a cabeça para fora d'água. Vestir a Eva com o sentir que vem de fora como uma opressão.

O som do filme vai vestir as três mulheres e seus sentimentos, apenas sugeridos sutilmente na imagem.

O som do filme é o som de uma sociedade em construção. **Capitalismo precário**. O som transpassa esses dois mundos. Criar contrastes sonoros da realidade de cada personagem (quem vem do asfalto, como Eva e Melina, e quem vive em cima d'água, como Keithy). Quebrar a expectativa de uma sonoridade da Amazônia na primeira sequência (início do filme até a ida para a estrada).

Pensar as relações econômico-social como frutos de uma sociedade emergente em desconstrução, em dois mundos entrelaçados e opostos.

Capitalismo precário CIMENTO: Bate-estaca, construção com máquinas. Sociedade recente e atual. Objetivo de ser Miami. Em construção. Mundo feito com máquinas.

Capitalismo precário MADEIRA: Serrar madeira, pregar pregos, passos na madeira, construção frágil, terra sendo carregada na pá, carrinhos de mão. Em construção, mas em cima d'água. Feito à mão.

O som do filme deve ser sentido no corpo pelo espectador.

Na cena do encontro entre Jonas e Eva, o vento torna-se personagem. Na elaboração sonora das cenas, o vento pontua a intensidade do embate entre os dois personagens. De uma forte tensão até a calmaria, afirmada quando volta a cena para dentro da casa, no diálogo de olhares, sem palavras, de Jonas e Eva. (Referencia dramática: O Vento, de Victor Sjorstrom (1928) -

https://www.youtube.com/watch?v=P8Un8SBnjY4&ebc=ANyPxKoGZ6stGy8t20nRNQkay-CDSb9xC3aF1kBUdsK8KRjfg9-X4slv_mbySMIMDEdfvdVlJymhOL3aqvTzrX-0EgBAM-eblw e https://www.youtube.com/watch?v=PHipr_iPNbA). Vibração do vento no corpo.

Durante todo o filme, o Mundo Interno se confronta com o Mundo Externo (em diálogo e em conceito – SEM FLUIDEZ). Com elementos contrastante: som por cima, vem quebrando. Concentração X Dispersão.

Na cena final, por fim, o mundo interior e mundo exterior estão juntos, em harmonia. Eva se liberta.

Os OFFS foram inseridos no lugar ideal para cada fala. Não podemos mexer nenhum frame.

SOM CENA A CENA

1. IMAGEM TORRES GEMEAS

Inserir som de bate estaca (imagem com dois prédios, de dentro do barco). Tentativa de sustentação. Ilusão de sustentação. Torres. Sociedade em construção. Sociedade subdesenvolvimentista. Som de barco no rio.

2. MELINA DORMINDO NO CARRO

Som rádio Boy George (Everything I own). Corte seco. Tirar o som do rádio nos outros dois planos seguintes (pan prédios e segurança com cão).

3. PAN PLANOS PRÉDIOS

Capitalismo precário CIMENTO. Sons de construção de um sociedade frágil. Bate estaca. Construção. Carros. Sonoridades não realistas (helicóptero com sirene). Apresentação sonora do capitalismo precário na Amazônia.

4. PLANO SEGURANCA COM O CACHORRO

Sem música de Boy George.

Passos de coturno no cimento molhado.

Arfar do cachorro.

Capitalismo precário CIMENTO. Sons de construção de um sociedade frágil. Bate estaca. Construção. Carros. Sonoridades não realistas (helicóptero com sirene). Apresentação sonora do capitalismo precário na Amazônia.

5. BANHO DO NENEM / KEITHY

Capitalismo precário MADEIRA. Sons de construção de um sociedade frágil com madeira (som de martelo, de serrote na madeira). Ranger de madeira. Cidade flutuantes (água batendo nas estacada das casas, em madeira). O mundo da Keithy não é silencioso. A madeira range com a trepidação. Tem barulho de passos na madeira. Tudo é meio móvel. Sustentação precária. Equilíbrio instável e móvel. Sociedade com dias contados até a chegada do bate estaca. Sentir que não é terra firme, e que está sempre em cima d'água. Som de rádio.

Ouvir a água e a madeira rangendo. EM TODA SEQUENCIA pulsação do coração da ilha = madeira. Passos de moradores da madeira.

Bate estaca ao longe (proximidade promiscua). Som distante e eventual. Cidade longínqua vazando na imagem e no som.

6. EVA DESEMBARCA NO PORTO

Capitalismo precário CIMENTO. Sons de guindaste carregando containers. Containers sendo carregado. Correntes do guindaste. Som containers sendo colocados em cima um do outro. Som de porto, barco/navio atracando (extracampo).

7. KEITHY CAMINHA NAS PALAFITAS

Capitalismo precário MADEIRA. Armação precária. Ranger de madeira. Equilíbrio instável. Tem que lembrar e sentir que se está caminhando em cima d'água.

Som da Vila. Pessoas falando dentro das casas. Lavando louça. Conversando. Mercearia cruzado no caminho.

8. KEITHY NA CASA DE DONA LU

Capitalismo precário MADEIRA. Armação precária. Ranger de madeira. Equilíbrio instável. Tem que lembrar e sentir que se está caminhando em cima d'água.

Som da Vila. Bicicleta passando atrás de Keithy. Campanha de bicicleta. Pessoas passando atrás de Keithy.

9. CHEGADA NA CASA DE KEITHY

Chegada do carro na Keithy. Criar mais ambientes sonoros (está muito silencioso ainda). Cachorros brigando à esquerda. Som de pá na terra. Batida de martelo. Pessoas falando. Som de gente.

Último plano da sequencia (dialética): junção do capitalismo precário CIMENTO e do capitalismo precário MADEIRA. Juntar os sons de dois universos. Incluir som de futebol. Som de bike.

10. SAÍDA CIDADE

10.1. Primeiro plano passando pela cidade. Som de fricção de balão. Som dos outros carros. Barulho de carro caindo no buraco, trepidando no asfalto deteriorado e molhado. Som de folhas das árvores farfalhando. Som de pessoas.

10.2. Plano onde passa um pássaro voando no céu branco: som de pássaro.

10.3. Plano Médio de Melina carro parado: som de moto que passa atrás do carro, e dá a volta.

Recolocar no lugar a fala de Melina: EVA, cuidado.

11. MERCEARIA

Motos chegando. Motos passando na rua. Carros passando. Radinho de pilha. Água descendo pela garganta de EVA. Borbulhas de água.

12. CARRO JANELA ABERTA / KEITHY

Keithy janela aberta no carro. Progressão em direção à natureza. Som de planta. Som de vila. Som de televisão. Som de pessoas. Som música headphone Keithy. A janela aberta é um dos rasgos da bolsa de borracha, simbolizando o filme.

13. CARRO PLANO EVA

Carros passa. Duas motos passam.

14. CARRO JANELA ABERTA / KEITHY

Keithy janela aberta no carro. Progressão em direção à natureza. Som de planta. Som de vento nas plantas. Som de vento no cabelo (símbolo do feminino). Som de headphone. Som de pessoas. Som música headphone Keithy.

Som de headphone de Keithy sempre na sequencia do carro.

A janela aberta é um dos rasgos da bolsa de borracha, simbolizando o filme. Quando Keithy fecha a janela, ela volta ao universo sonoro da bolha.

15. CARRO SEQ MAPA

Som de chuvisco/chuva suave. Barulho de Eva limpando o vidro do carro mais presente. Keithy escuta música (toda sequencia do carro).

16. CARRO SEQ ESTRADA

Som de chuva mais forte. Confidencias. Sequencia úmida: o feminino chegando pela umidade. Caminhão passando. Som de Vila. Casa em construção. Igreja evangélica. Crianças brincando. Falas de moradores. Radio comunitárias. Burburinho de cidade de interior.

17. CARRO PARADO XIXI

Natureza presente. Carros e motos passadas isoladas. Som de vento nas folhas. Som de árvores rangendo no vento.

18. CARRO CANÇÃO AMOR AMOR

Natureza externa tem que estar mais presente. Presença do ambiente externo: pássaros passando na altura do lago por onde o carro passa. Pássaros voando. Pássaros piando. Carros passando mais intensos.

19. CARRO BRIGA / CARRO ANTES DA PARADA

Som de carros passando. Plano sub estrada. Som de duas músicas (em s passando). Carros mais presentes. Intensificar o valor de cada som para aumentar a tensão de maneira progressiva. Carros. Moto. Caminhão que faz estremecer o chão.

Som de campainha da bicicleta passando na estrada (plano subjetivo da estrada).

Som de headphone de Keithy sempre na sequencia do carro.

20. CARRO PEGA CARONA

Som de presença de vila. Entrada do carro de Dona Antônia.

Cachorro. Geladeira. TV ligada. Radio ligado. Falas de pessoas. Crianças correndo. Sons extracampo.

A entrada da avó e seu neto é um outro rasgo de som aberto na bolsa.

21. CARRO ENGUIÇADO

Incluir frase de Eva, que está no som direto, quando ela sai do carro: **Pensar é o cacete !**

Retrovisor mostra porta se abrindo e fechando (incluir som).

Som ambiente de floresta. Som opressor do interior de Eva/Carro. Barulho de bicicleta chegando. Som de vento, para antecipar a mudança de rota (ordem dos ventos).

Som de insetos.

22. CAMINHANDO PELO MILHARAL

Corte seco do som anterior: elipse

Som de vento mais forte na mata. Barulho de presença de vila. Bicicleta mais presente.

Som de caminhando no chão molhado. Sapatos presos na lama. Barulho de pisada de lama.

23. CHEGADA VILA

Presença de vila. Cachorro. Geladeira. TV ligada. Radio ligado. Falas de pessoas. Crianças correndo. Sons extracampo. Som mais vivo.

24. REFLEXO ÁGUA EVA

Ambiente natureza mais presente. Bicicleta.

Som de caminhando no chão molhado. Sapato de Eva presos na lama. Barulho de pisada na água.

25. FLORESTA CAMINHO EVA BIKE

Floresta menos bucólica. Vedação. Mundo interior Eva.

26. MELINA E KEITHY ESPERAM

Presença de vila. Cachorro. Geladeira. TV ligada. Radio ligado. Falas de pessoas. Crianças correndo. Sons extracampo. Som mais vivo.

27. IGARAPÉ

Incluir Rock. Música Cravo Carbono, Marx Marex.

Cena com rasgos de rock na dança.

Rock é outro rasgo no som.

28. FLAIR CONTRAPLONGEE DEPOIS IGARAPE

Som de farfalhar de folhas. Vento penetrando a vegetação. Som de madeira rangendo. Floresta absoluta. Tirar os pássaros / passarinhos.

Cena ECOA com a cena de natureza no diálogo final de Eva e Jonas.

29. KEITHY E CRIANÇAS NO TELEFONE

Atenuar barulho de grilos.

Sons de vila. Cachorro. Geladeira. TV ligada. Radio ligado. Falas de pessoas. Gerador. Burburinho. Sons extracampo.

Som ambiente de proximidade com a natureza.

30. CASA MAGRITTE ANOITECER

Atenuar barulho de grilos.

Sons de vila. Cachorro. Geladeira. TV ligada. Radio ligado. Falas de pessoas. Gerador. Burburinho. Sons extracampo.

Som ambiente de proximidade com a natureza.

31. VARAL ANOITECER

Atenuar barulho de grilos.

Som de roupas no varal. Texturas de roupas na corda.

Sons de vila. Cachorro. Geladeira. TV ligada. Radio ligado. Falas de pessoas. Gerador. Burburinho. Sons extracampo.

Som ambiente de proximidade com a natureza.

32. OFICINA

Atenuar barulho de grilos. Som de futebol mais suave.

Sons de vila. Cachorro. Geladeira. TV ligada. Radio ligado. Falas de pessoas. Gerador. Burburinho. Sons extracampo.

Musica de aparelhagem tocando ao longe, na vila ao lado, forte e vibrante. Como no som direto do IGARAPE (ver se tem algum trecho do som direto de igarapé que pode ser usado).

33. BILHARITO

Sons de vila. Radio ligado. Breguinha no rádio.

Respiração ofegante de Eva.

BOLSA DE ÁGUA DE BORRACHA AINDA MAIS PRESSIONADA.

Som de bolas de sinuca mais forte. Bolas arranhando, fricção com o pano verde do bilharito.

Atrito. Bolas de sinuca mais pesadas que o normal. Vigor nos gestos de Eva.

Som ambiente de proximidade com a natureza.

Eva bebe a cerveja com avidez.

34. REDE

Sons de rede muito forte, reduzir.

No plano no rosto de EVA: Keithy não se mexe (tirar o som)
Som de eletricidade (lâmpada). TV Ligada. Homem e mulher falando dentro da casa.
Gerador ao longe. Som de geladeira.
Som ambiente de proximidade com a natureza.

35. PNEU / TELEFONE / CRIANÇAS NA ÁRVORE

Tirar o som de carro nos planos (eliminar a proximidade da estrada)
Som ambiente de proximidade com a natureza.
Som de crianças brincando. Som de vila (geladeira ligada).

36. COCAU

Som de vento nos coqueiros, nas árvores e outras plantas.
Som de pássaros voando. Vento.
Som de radio baixinho.

37. CHEGADA PRAIA

Som de vento. Som de mar ao longe, cada vez mais presente. De pássaros. Som de asas de gaivota.
Carro derrapando na areia. Carro andando na areia. Carro parando na areia. O carro de assemelhar a um barco, oscilando na areia.

38. PESCADORES

Som de vento. Som de mar presente. Som de pássaros.
Gritos de pescadores.

PRIMEIRO PLANO: Melina no mar: som de mar, papel na mão, pés na água.

CORTE ELIPTICO/SECO para SEGUNDO PLANO: Sons de rede de pesca sendo puxada: atrito entre a mão e o mar. Gritos de pescadores.

39. BUSCA JONAS

Som de vento. Som de areia. Som de mar presente. Som de pássaros.
Som de radio jornalístico no carro.
Gemido de cachorro branco.

Água escorrendo embaixo na barraca azul.
Engradados sendo arrastados no chão de madeira. Faxina com cadeira de plástico. Varrendo areia com piaçava.

Bandeiras ao vento na Barraca Axé Sal.

Música Me libera Nelsinho Rodrigues / Emitida por autofalante carro de som em movimento. Alternado com Som de chamada para a festa do DJ Pankadinha. Carro som se desloca na praia. Em frente ao bar da Menina da Praia (festa do DJ Pankadinha).

40. KEITHY X DJ

Som de vento. Som de mar ao longe. Som de pássaros/gaivotas passando.

Lâmpada na fricção no vento. Farfalhar de coqueiros. Areia. Som de kite surf.

Vento nos cabelos. Passos na madeira. Construção de madeira instável por onde o vento transpassa.

Som de capitalismo precário MADEIRA: amianto ao vento (manter em todo momento que aparece a casa da festa). Estrutura de madeira frágil.

41. ARMADILHA DIA/FIM DE TARDE

Som de vento. Som de mar revolto. Som de pássaros/gaivotas passando.

Vento no capim. Vento nos paus da armadilha, que se chocam. Descida da duna. Pés de Melina deslizando na areia. Passos na areia. Vento penetrando o labirinto das madeiras.

Lâmpada batendo na madeira. Carregando madeira. Som de madeira em contato com a areia.

42. FESTA

Pés arrastando na madeira. Pés descalços. Pés com sandálias. Pés com sapatinhas. Pés com tênis. Ranger da madeira. Passos na madeira. Pessoas falando. Burburinho.

Construção de madeira instável por onde o vento transpassa.

SOM CORPORAL. BATIDA MUSICAL SENTIDA NO CORACAO.

Música Fim de Festa: Incluir ambiente.

Imagens STROBO: Som mais abafado. Batida/pulsar do coração. Respiração.

43. ARMADILHA NOITE

Som de vento. Som de mar ao longe. Som de festa ao longe.

Madeira no vento. Som de lâmpadas sendo acesas (eletricidade). Paus da armadilha batendo um na outro.

Lâmpadas ao vento, batendo na madeira da armadilha.

44. FESTA SEGUNDA PARTE

Som de vento. Som de mar ao longe. Som de fim de festa. Passos de dança com pés arrastados na madeira. Pessoas bêbadas falando alto. Fim de festa. Pessoas caminhando no assoalho de madeira. Garrafas de cervejas no chão sendo chutadas inadvertidamente.

Construção de madeira instável por onde o vento transpassa. Pessoas falando. Burburinho. Som ambiente festa. Música festa.

Pés de Eva andando na madeira.

45. PRAIA NOTURNA

Som de vento. Som de mar presente. Som de água nos pés. Pés de Eva caminhando na areia molhada.

46. CHEGADA DE EVA NA CASA DE JONAS / AMANHECER

Som de vento. Som de mar presente.

Som de pés de Eva caminhando na areia seca. Som de vento no capim. Som de vento no coqueiro.

Bocejar cachorro branco. Cachorro caminhando na areia. Cachorro de coçando.

Vendo transpassando madeira da casa. Vento na palha do telhado da casa (extracampo).

Passos de Eva na escada de no pátio de madeira. Vento no cabelo de Eva.

47. SEXO

47.1. Som de vento. Som de mar presente. Gaivotas. Estrutura de uma construção de madeira instável por onde o vento transpassa. Som abafado de uma telha de casa com Brasilit.

Sons de corpo. Pegando um no corpo do outro. Som respiração Melina. Vento no cabelo (PLANO MELINA EM PÉ).

Silenciosa.

Estrutura de uma construção de madeira instável por onde o vento transpassa. Som abafado de uma telha de casa Brasilit ao longe.

47. 2. PLANO PEDRO NA REDE: Porta de madeira se abrindo. Melina caminha e sai.

48. SAIDA MELINA

Som de vento. Som de mar presente. Gaivotas. Passos na areia. Som de vento no cabelo. Som de vento na vegetação.

Som ao longe: Estrutura de uma construção de madeira instável por onde o vento transpassa. Som abafado de uma telha de casa Brasilit ao longe.

Raccord de som no vento, preparando a próxima sequência (Eva x Jonas), onde o vento é personagem/significante.

49. EVA ESPERA NA CASA DE JONAS / AMANHECER

Som de vento. Som de mar presente. Vento transpassando madeira da casa. Vento na palha do telhado da casa (extracampo).

Som de vento passando pelas cordas do violão de Jonas, dentro da casa.

50. KEILA KAROLAINY DANÇA

Retirar (ou mascarar) voz de assistente no início do plano.

Ambiente aquático. Madeira rangendo. Água do rio batendo na madeira de sustentação frágil das palafitas.

51. CONVERSA KEITHY / DJ

Som de vento. Som de mar presente. Som de pássaros voando ao amanhecer.

Sons de pés do DJ com tênis na areia. Vento nos capins.

Pés de Keithy roçando na areia. Vento. Respiração.

52. CONVERSA JONAS / EVA

Som de vento transpassando a casa de madeira. Som de vento na madeira. Som de vento na palha da casa. Som de vento nas palmeiras em torno da casa.

Som de mar presente. Som de pássaros voando.

Som de um homem e uma mulher gritando ao longe (no plano geral casa madeira).

Passos de Eva e de Jonas na cabana.

Vento nos cabelos de Eva e de Jonas.

Som de porta batendo de forma espetacular. Incisiva. EFEITO DRAMATICO.

Som de rangido da madeira. Som de casa de sustentação frágil de madeira, sendo castigada pelo vento.

Som de vento no tecido da rede. Som de vento na toalha de chita.

Barulho de rede.

Mar longínquo.

Vento nos móveis pendurados na casa. Vento roçando o filtro de sonho na parede (artefato hippie pendurado na parede, feito de madeira e de linhas).

Besouro/Caba voando.

Cenas Natureza / Casa: vento intenso que vai se acalmando até voltar para o plano do rosto de Jonas dentro da casa (do mar revolto à calmaria).

PLANO DE ÁRVORES: ECOAR com plano final da cena do igarapé. Sem som de pássaros, mas com som de vento transpassando as folhas e de madeiras dos troncos das árvores rangendo.

53. EVA NAS DUNAS

Excluir som de batida na madeira.

Som de vento. Som de mar. Som de pássaros.

Explosão e expansão sonora.

Abafamento desaparece.

Som de pés na areia.

Som de vento encontrando o corpo de Eva.

Sons de vento na areia.

Sons de vento no cabelo.

Sapatos batendo um no outro.

Respiração Eva.

Alívio gradativo de Eva.

54. JONAS NA PRAIA

Som de vento. Som de mar muito presente. Som de pássaros. Umidade.

Explosão sonora. Abafamento desaparece.

Som de pés na areia molhada. Som de pés na água.

Sons de vento na areia molhada da praia.

Sons de vento no cabelo molhado.

55. EVA NA PRAIA

Som de vento. Som de mar muito presente. Som de pássaros.

Abafamento desaparece.

Som de pés na areia.

Som de vento encontrando o corpo de Eva.

Sons de vento na areia.

Sons de vento no cabelo.

Respiração Eva.

Alívio gradativo de Eva.

56. AS TRÊS GRAÇAS NA PRAIA

Som de vento. Som de mar muito presente. Som de pássaros.

Abafamento desaparece.

Som de pés das três mulheres na areia da praia seca, depois molhada.

Som das três mulheres entrando n'água.

Sons de vento no cabelo.

Vestido de Melina ao vento no carro.

Roupas caindo no chão.

Cintos de segurança batendo no carro, ao vento (segurança fica pra trás).

57. EVA FLUTUA

Som de vento. Som de mar muito presente. Som de pássaros.

Por fim, o mundo interior e mundo exterior estão juntos, em harmonia.

Alívio total, imediato e perene.

Sorriso.

8.3. Filme *Ribeirinhos do Asfalto*

8.3.1. Informações técnicas

Ribeirinhos do Asfalto foi viabilizado através do Edital de Curtas-metragens do Programa Petrobras Cultural, na edição de 2009. As filmagens aconteceram em dezembro de 2010. A primeira projeção pública do filme aconteceu em agosto de 2011, durante o 50º Festival de Cinema de Gramado (Rio Grande do Sul, Brasil), onde o filme foi premiado.

Título:	Ribeirinhos do Asfalto
Ano:	2011
Duração:	26 minutos
País:	Brasil
Classificação indicativa:	Livre
Gênero:	Drama
Janela do filme:	1:66
Formato:	35mm
Narrativa:	Ficção

FICHA TÉCNICA

Direção e Roteiro:	Jorane Castro
Fotografia:	Pablo Baião
Direção de Arte:	Rui Santa-Helena
Montagem:	Atini Pinheiro
Som Direto:	Márcio Câmara
Edição de Som / Mix:	Damião Lopes
Música Original:	Pio Lobato
Direção de Produção:	Luís Laguna / Danielle Santos

ELENCO

Dira Paes
Ana Letícia Cardoso
Adriano Barroso

8.3.2. Participação em festivais e prêmios recebidos

FESTIVAIS

- 39º Festival de Cinema de Gramado, RS, 2011.
- 22º Festival Internacional de Curtas de São Paulo, SP, 2011.
- 2º Curtamazônia, Porto Velho, RO, 2011.
- 5º Curta Cabo Frio, RJ, 2011.
- 11º Goiânia Mostra Curtas, GO, 2011.
- 34º Festival Guarnicê de Cinema, São Luiz, MA, 2011.
- 5ª Mostra Amazônica do Filme Etnográfico, Manaus, AM, 2011.
- 3º Amazônia Doc, Belém, PA, 2011.
- 9º FestCineAmazônia, Porto Velho, RO, 2011.

PRÊMIOS

- Prêmio Melhor Atriz (Dira Paes), 39º Festival de Cinema de Gramado, RS, 2011.
- Prêmio Melhor Direção de Arte (Rui Santa Helena), 39º Festival de Cinema de Gramado, RS, 2011.
- Prêmio Melhor Produção Amazônica, 2º Curtamazônia, Porto Velho, RO, 2011.
- Prêmio Melhor Trilha Sonora Original (Pio Lobato), 39º Guarnicê de Cinema, São Luiz, MA, 2011.
- Prêmio de Melhor Filme do Júri Popular, V Mostra Amazônica do Filme Etnográfico, Manaus, AM, 2011.
- Melhor Direção, Festival de Cinema de Maringá, PR, 2012 .

8.4. Filme *Invisíveis Prazeres Cotidianos*

8.4.1. Informações técnicas e créditos

O documentário foi selecionado pelo Edital Rumos – Edição da Série Brasil 3x4, do Instituto Itáu Cultural, em 2003.

Título:	Invisíveis Prazeres Cotidianos
Ano:	2006
Duração:	26 minutos
País:	Brasil
Classificação indicativa:	Livre
Janela do filme:	1:66
Formato:	Vídeo Digital
Narrativa:	Documentário

Direção e Roteiro:	Jorane Castro
Fotografia:	Pablo Ramírez Durón
Montagem:	Verônica Saenz / Jorane Castro
Som Direto:	Márcio Câmara
Diretora de Produção:	Zienhe Castro
Assistente de Direção:	Lorena Montenegro
Música:	Henry T. / Felipe Proença / Vinicius Cohen

8.4.2. Participação em festivais e prêmio recebido

FESTIVAIS

Mostra Anual de Documentários do MoMA (Museu de Arte Moderna), Nova Iorque, EUA, 2007.

Mostra Paulista de Audiovisual, São Paulo, 2005.

Bavarian Forest National Park, em julho de 2007.

Programadora Brasil (Catálogo).

PRÊMIO

Melhor Filme no I Mostra Amazônia do Filme Etnográfico, Manaus, AM, 2007.

8.5. Filme *Mestre Cupijó e seu ritmo*

8.5.1. Informações técnicas e créditos

Roteiro e Direção:	Jorane Castro
Produção:	Cabocla Filmes
Montagem:	Juliana Guanais
Fotografia:	Emanoel Franklin e Neto Dias
Direção de Produção:	Marcel Arêde, Viviane Chaves e Laíra Mineura
Som direto:	Davi Paes e Emanoel Franklin
Design de som e mixagem:	Assis Figueiredo / Estúdio Apce
Produção Musical:	Marcel Arêde.
Produção Executiva:	Jorane Castro
Música:	Mestre Cupijó
Empresa produtora:	Cabocla Filmes

8.5.2. Participação em festivais e prêmios recebidos

Festivais

1. 52º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, Mostra Território Brasil, Brasília – DF, 2019. Primeira exibição.
2. Maranhão na Tela, São Luiz- MA, 2019.
3. 3o Festival de Cinema de Cametá, Pará, 2019.
4. IN EDIT, 2020.
5. 6º Amazônia Doc, Belém, Pará, 2020.
6. V FICCA – festival de cinema de Bragança – Pará, 2020.
7. III Filme Etnográfico de Recife – Pernambuco, 2021.
8. 5o Festival do Filme Etnográfico de Belem, Pará, 2021.
9. Curta Carajás, Parauapebas, Pará, 2021.

Prêmios

1. Melhor Montagem na Mostra Competitiva Maranhão na Tela (São Luiz- MA, 2019)
2. Menção Honrosa - 3o Festival de Cinema de Cametá, Pará, 2019.

8.6. Filme *Aqui também é o mundo*

8.6.1. Informações técnicas e créditos

Roteiro e Direção:	Jorane Castro
Produção:	Mille et Une Productions / Mondomix Media
Montagem:	Alberto Marquardt
Fotografia:	Rémi Mazet
Direção de Produção:	Marc Irmer e Marc Benaíche
Som direto:	Alexandre Lebon
Produção Executiva:	Marc Irmer e Marc Benaíche

Músicos:

Danyel Waro

Firmin Viry

Maalesh

Granmoun Lélé

Françoise Guimbert

Christine Salem

Papalamour

Salim Ali Amar

Mohamed Hassan

Demo

Alpha Dine

8.7. Links dos filmes

Estes são os links de acesso aos filmes da autora, citados na tese.

Terruá Pará

Link: <https://vimeo.com/754833533>

Senha: cabocla2022

Mestre Cupijó e seu ritmo

Link: <https://vimeo.com/336098127>

Senha: cupijo

Para Ter Onde ir

Link: <https://vimeo.com/159841030>

Senha: cabocla2016

Ribeirinhos do Asfalto

Link: <https://vimeo.com/53007912>

Invisíveis Prazeres Cotidianos

Link: <https://vimeo.com/65163216>

Aqui também é o mundo / Ici aussi c'est le monde

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=SI9fxB5JG2Y&t=8s>