

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA

RAFAEL DE FIGUEIREDO LOPES

**PROCESSOS CRIATIVOS E REPRESENTAÇÕES
NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL AMAZONENSE:**
um olhar folkcomunicação sobre a “Associação Cinematográfica
Fogo Consumidor Filmes”, de Tefé/AM

MANAUS
2021

RAFAEL DE FIGUEIREDO LOPES

**PROCESSOS CRIATIVOS E REPRESENTAÇÕES
NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL AMAZONENSE:**
um olhar folkcomunicação sobre a “Associação Cinematográfica
Fogo Consumidor Filmes”, de Tefé/AM

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, do Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais da UFAM, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor.
Linha de Pesquisa 2 – Redes, Processos e Formas de Conhecimentos.

Orientador: Prof. Dr. Allan Soljenítsin Barreto Rodrigues

MANAUS
2021

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

L864p Lopes, Rafael de Figueiredo
Processos criativos e representações na produção audiovisual
amazonense : um olhar folkcomunicação sobre a "Associação
Cinematográfica Fogo Consumidor Filmes", de Tefé/AM / Rafael de
Figueiredo Lopes . 2021
262 f.: il. color; 31 cm.

Orientador: Allan Soljenítsin Barreto Rodrigues
Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) -
Universidade Federal do Amazonas.

1. Processos socioculturais na Amazônia. 2. Folkcomunicação.
3. Cinema. 4. Processos de criação. 5. Associação Fogo
Consumidor Filmes. I. Rodrigues, Allan Soljenítsin Barreto. II.
Universidade Federal do Amazonas III. Título

Nome: LOPES, Rafael de Figueiredo

Título: **Processos criativos e representações na produção audiovisual amazonense: um olhar folkcomunicação sobre a “Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Filmes”, de Tefé/AM**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, do Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais da UFAM, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor.

Aprovada em: 29 / 03 / 2021

Banca Examinadora

Prof. Dr. Allan Soljenítsin Barreto Rodrigues (Presidente)
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

Profa. Dra. Marilene Corrêa da Silva Freitas (Membro Interno)
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

Prof. Dr. Walmir de Albuquerque Barbosa (Membro Interno)
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

Prof. Dr. Adelson da Costa Fernando (Membro Externo)
Instituto de Ciências Sociais, Educação e Zootecnia (ICSEZ)

Prof. Dr. Carlos Jorge Barros Monteiro (Membro Externo)
Instituto de Ciências Sociais, Educação e Zootecnia (ICSEZ)

AGRADECIMENTOS

À família e aos amigos pelo apoio afetivo.

À Associação Fogo Consumidor Filmes pela inspiração.

Ao professor Allan Soljenítsin Barreto Rodrigues pela orientação da pesquisa.

À Universidade Federal do Amazonas e aos professores do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia: Artemis de Araújo Soares, Elenise Faria Scherer, Gláucio Campos de Matos, Iraíldes Caldas Torres, Júlio Cláudio da Silva, Márcia Calderipe Rufino, Maria Luiza Cardinale Baptista, Michel Justamand e Raquel Wiggers, pela oportunidade de convivência e ensinamentos.

Aos professores Walmir Albuquerque Barbosa, Marilene Corrêa da Silva Freitas, Adelson da Costa Fernando e Wilson de Souza Nogueira, pelas contribuições na Banca de Qualificação.

Aos colegas de turma do doutorado: Antônio Carlos Batista de Souza, Cyntia Maria Bindá Leite, Fabíolla Emanuelle Silva Vilar, Georgio Ítalo Ferreira de Oliveira, Israel Pinheiro Matos, Joaquina Maria Batista de Oliveira, Liliane Costa de Oliveira, Maria Goreth da Silva Vasconcelos, Maria Sandrelle Gonçalves Cardoso, Minoru Uchigasaki, Naia Maria Guerreiro Dias, Salatiel da Rocha Gomes, Thiago Braga Dantas e Viviane de Oliveira Lima Zeferino, pela parceria.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de estudos.

RESUMO

A tese lança um olhar folkcomunicação sobre aspectos socioculturais e estéticos da produção audiovisual contemporânea no estado do Amazonas. Investiga processos criativos e representações da região amazônica e seus sujeitos, a partir da análise de registros fotográficos postados na internet e de filmes realizados pela Associação Fogo Consumidor Filmes (ACFCF), localizada no município de Tefé (AM). Trata-se de uma produtora amadora, sem recursos financeiros e com pouca infraestrutura, formada por jovens ribeirinhos. Desde o ano de 2012, o grupo dedica-se à realização de filmes em ficção e documentário, inclusive em longa-metragem, com intuito de resgatar tradições e valorizar a identidade cultural amazônica. O estudo, de caráter qualitativo, tem embasamento em aportes teóricos da comunicação, arte, cinema e produção audiovisual contemporânea, em diálogo interdisciplinar com autores da antropologia, sociologia e ciências do ambiente, seguindo uma abordagem epistemológica pós-colonial. A estratégia metodológica alia pesquisa bibliográfica, netnografia, análise imagética e fílmica. Percebe-se que, mesmo reproduzindo referências da cultura midiática dominante, os filmes e postagens da ACFCF revelam uma espécie de resistência cultural ao subverterem lógicas do cinema comercial ou de arte, seja em estratégias criativas para driblar as limitações econômicas e de infraestrutura ou ao incorporarem questões socioculturais locais/regionais, a partir do próprio lugar de fala e da expressão de uma estética peculiar. Desse modo, as narrativas configuradas nas postagens fotográficas e nos produtos fílmicos, bem como os processos criativos envolvidos, emergem como um sistema artístico-comunicacional-educativo insurgente às ausências construídas historicamente, por representações de imaginários preconceituosos em relação à Amazônia e suas populações, que ainda são difundidos pela mídia dominante. Além disso, a ACFCF nos indica que o caráter comunitário do fazer cinema, as facilidades da produção em sistema digital e a difusão pela internet permitem amplificar um tipo de produção cinematográfica popular e alternativa aos meios hegemônicos, a qual chamamos de cine-folk. Logo, em seus processos criativos e em suas autorrepresentações, superam a ideia de subalternização. Não estão à margem, mas no centro de um outro contexto sociocultural, estético e comunicacional da produção audiovisual.

Palavras-chave: processos socioculturais na Amazônia; folkcomunicação; cinema; processos de criação; Associação Fogo Consumidor Filmes.

ABSTRACT

This thesis proposes an interpretation about socio-cultural and aesthetic aspects of contemporary audiovisual production in the state of Amazonas, from the theoretical perspective of Folkcommunication. It investigates creative processes and representations of the Amazon and its populations, based on the analysis of photographic records posted on the internet and films made by the Associação Fogo Consumidor Filmes (ACFCF), located in the city of Tefé (AM). It is an amateur film production company, which has no financial resources, with poor infrastructure, formed by young people from the city. Since 2012, the group has been dedicated to making films in fiction and documentary, including feature films, with the aim of rescuing traditions and valuing the Amazonian cultural identity. The qualitative study is based on theoretical contributions from communication, art, cinema and audiovisual, in an interdisciplinary dialogue with authors from anthropology, sociology and environmental sciences, following a post-colonial epistemological approach. The methodological strategy combines bibliographic research, netnography, imagery and film analysis. It is clear that, even reproducing references from the dominant media culture, the ACFCF films and posts reveal a kind of cultural resistance, by subverting the logic of commercial or art cinema, whether in creative strategies to overcome economic and infrastructure limitations or incorporate local / regional socio-cultural issues, from the place of speech of the Amazonians and a peculiar aesthetic. In this sense, the narratives expressed in photographic posts and in cinematographic productions, as well as the creative processes involved, can be understood as an artistic-communicational-educational system insurgent to the historically constructed absences, through representations of prejudiced imagery in relation to the Amazon and their populations, still broadcast in the traditional media. In addition, the ACFCF tells us that the community character of making cinema, the facilities of production in digital systems and the dissemination over the internet allow the propagation a type of popular cinema production and alternative to hegemonic media, which we call cine-folk. Therefore, in their creative processes and self-representations, they overcome the idea of subordination. They are not on the margins, but at the center of another socio-cultural, aesthetic and communicational context of audiovisual production.

Keywords: socio-cultural processes in the Amazon; folkcommunication; cinema; creation processes; Associação Fogo Consumidor Filmes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Mapa do Amazonas com destaque para a região de Tefé e Alvarães, no médio Solimões	91
Figura 2 - Orange Cavalcante da Silva em aulas práticas e participação em eventos na época da graduação em Cinema na Argentina	92
Figura 3 - "Meneruá": layout da capa do DVD do filme de conclusão do curso de Cinema na UNLP.	93
Figura 4 - Informações Gerais da Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Filmes e postagem da inscrição do grupo na Receita Federal.	94
Figura 5 - Aula de campo do Projeto Cinema e Identidade	95
Figura 6 – Jovens experimentam diferentes funções da produção audiovisual.....	96
Figura 7 – Alguns cartazes de produções da ACFCF	97
Figura 8 - Sessões de exibição de filmes para a comunidade.....	97
Figura 9 - Canal de vídeos no YouTube da Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Filmes	98
Figura 10 - Participação em festivais internacionais.....	98
Figura 11 – Integrantes da ACFCF na Noite do Cinema Amazonense.....	99
Figura 12 - Divulgação em diferentes mídias (internet, TV, jornal e outdoor).....	100
Figura 13 – Requerimento de Moção da Assembleia Legislativa do Amazonas	100
Figura 14 - Início da parceria com a prefeitura de Tefé (Semed e Caps).....	101
Figura 15 – Projetos com idosos e músicos locais	102
Figura 16 - Divulgação de ações da prefeitura de Tefé.....	102
Figura 17 – Exemplos de manifestação do reconhecimento da ACFCF pela comunidade de Tefé.....	104
Figura 18 - De mostras de filmes em Tefé até intercâmbios internacionais: a cultura amazônica pela perspectiva dos artistas da região e, conseqüentemente, incorporando influências externas.....	106
Figura 19 - Evento gospel organizado para captar recursos financeiros para a realização de filmes	107
Figura 20 - Envolvimento comunitário para viabilizar as realizações fílmicas	107
Figura 21 – Intervenções tecnológicas no registro de representações de aspectos tradicionais e suas reconfigurações	109
Figura 22 - Processos criativos e formas de expressar representações socioculturais, como estratégias folkcomunicacionais.....	110
Figura 23 - Vivências amazônicas e aspectos da influência da cultura de massa e mídias digitais.....	110
Figura 24 - Um jeito amazônica de ser e estar no mundo.....	111
Figura 25 - O fortalecimento de laços afetivos no “brincar” de fazer cinema	111
Figura 26 – Diferentes autorrepresentações da ACFCF.....	112
Figura 27 – Imagéticas amazônicas como memória cultural e discurso de afirmação de identidades	115
Figura 28 - Atividades socioeconômicas tradicionais (beneficiamento do açaí, coleta do cacau, roçado para o plantio da mandioca, fabricação de farinha, “ticar” o peixe, pesca com haste).....	116
Figura 29 – Ambiente natural, arquitetura, embarcações e aspectos do cotidiano social ribeirinho	117
Figura 30 - Representações de personagens folclóricas e do imaginário popular (indígenas guerreiros, sinhazinha, matita perê, boto, caboclos ribeirinhos, Iara, cunhã-poranga)	117
Figura 31 - Caracterização de personagens com materiais alternativos.....	118
Figura 32 - Elaboração de roteiros, improvisação de cenas e passagem de texto antes das gravações	119
Figura 33 - Autoria criativa e expressões de atmosferas culturais amazônicas.....	120
Figura 34 - Bastidores e aparatos de gravação	120

Figura 35 - Inter-relações entre sociedade, cultura, natureza e tecnologia	121
Figura 36 - Entrelaçamentos de amizade e momentos de descontração	122
Figura 37 – Aspectos amazônicos e da cultura de massa traduzidos na estética folkcomunicacional	122
Figura 38 – Manifestações da performatização da ACFCF	123
Figura 39 - Processo comunicacional e sociocultural: a estética folkcomunicacional como forma de (re)conhecimento artístico.....	124

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 A FOLKCOMUNICAÇÃO COMO PROCESSO DE TRADUÇÃO NO CONTEXTO DAS EPISTEMOLOGIAS DO SUL	22
2.1 Folkcomunicação: contexto, influências e transformações	24
2.2 Delineando um processo de tradução	29
2.3 Subvertendo paradigmas dominantes da produção de conhecimentos	35
3 REPRESENTAÇÕES, IMAGINÁRIOS E CINEMA	37
3.1 Representações sociais e imaginários	37
3.2 Cinema, imaginários e representações da Amazônia	43
3.3 (Des)construindo o cinema: sentidos, paradoxos e transformações tecnológicas	48
3.4 Amazônia audiovisual: a espetacularização da região e a invisibilização de seus sujeitos <i>versus</i> a emergência de novos olhares	57
4 ASPECTOS DA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEA NO AMAZONAS	64
4.1 Perspectivas e tendências no audiovisual amazonense	65
4.2 No centro de um outro contexto: redes de realizadores e suas abordagens	68
4.3 Processos colaborativos: o lúdico como ignição de produtos folkcomunicacionais	75
5 CINEMA EM TEFÉ: NETNOGRAFANDO A CIBERCURADORIA DA ASSOCIAÇÃO CINEMATOGRAFICA FOGO CONSUMIDOR FILMES	86
5.1 O papel do agente folk na configuração da Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Filmes e suas reverberações no tecido social de Tefé/AM	91
5.2 Redes colaborativas e processos criativos	105
5.3 A estética folkcomunicacional como expressão artística e forma de (re)conhecimento	113
6 CENÁRIOS E SUJEITOS AMAZÔNICOS: ENTRE VIVÊNCIAS E RECRIAÇÕES DA DIVERSIDADE BIODIVERSIDADE DA REGIÃO	125

6.1 “Amazônias”: multiplicidades ambientais e socioculturais no território das águas	131
6.2 A força feminina e o caráter moralizador dos mitos em “Caboré”	142
6.3 Crítica social e metalinguagem subvertendo a lógica colonialista em “Gritos na Selva”	155
6.4 Cine-folk: a emergência de um cinema pós-colonial no interior do Amazonas	169
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	176
REFERÊNCIAS	182
APÊNDICE 1 - Análise fílmica	190
APÊNDICE 2 - Memorial do Pesquisador	253

1 INTRODUÇÃO

Esta tese lança um olhar interpretativo sobre a produção audiovisual contemporânea no Amazonas, pela perspectiva da teoria da Folkcomunicação. Resulta de um estudo de caso envolvendo a análise de processos criativos e representações do ambiente amazônico e sujeitos sociais, em produções fílmicas regionais. A investigação gira em torno da Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Filmes (ACFCF)¹, que é um grupo de realizadores do município de Tefé², no interior do estado do Amazonas. As discussões são tecidas a partir de apontamentos críticos sobre aspectos socioculturais, comunicacionais, tecnológicos e estéticos que estão imbricados nos processos de produção audiovisual e em produtos fílmicos oriundos da ACFCF, com base na observação analítica de filmes e em postagens de bastidores do grupo na internet.

Sendo assim, entendemos que os produtos audiovisuais da ACFCF, bem como o caráter alternativo dos processos de criação implicados desde a concepção das ideias, passando pela experimentação nas práticas de produção até a difusão dos produtos finais, resultam de uma complexa relação biossociocultural³. Entretanto, embora inserida em um contexto peculiar, pois ocorre no interior da Amazônia, expressa inter-relações e interdependências entre o local/regional e o global, o que nos indica a dinâmica reticular dos processos comunicacionais e informacionais na sociedade contemporânea.

Embora os filmes da ACFCF sejam realizados de uma forma mais artesanal e espontânea, por artistas supostamente “amadores”⁴, incorporam referências do cinema comercial e, muitas vezes, nos remetem a atmosferas do cinema de arte. Contudo, não se enquadram nos moldes convencionais da indústria do audiovisual ou do cinema de arte. Assim sendo, em nosso entendimento, configuram-se como um exemplo de “fenômeno folkcomunicacional” (BELTRÃO, 1980; 2004), pois revelam - em seus processos criativos,

¹ Trata-se de uma organização social sem fins lucrativos que desenvolve ações lúdicas, no âmbito artístico-educativo, voltadas à valorização da identidade local/regional, por meio da linguagem audiovisual, envolvendo a participação da comunidade local.

² Município distante 523 quilômetros em linha reta da capital Manaus, com uma população de 62.662 habitantes (IBGE, 2019). Nos capítulos que se seguem, apresentaremos características mais detalhadas sobre aspectos socioculturais de Tefé.

³ Nesta tese usamos a expressão “biossociocultural” para expressar a inter-relação e a interdependência entre aspectos relacionados aos ambientes naturais da Amazônia, suas sociedades e culturas, considerando uma simbiose ecossistêmica entre estes aspectos. Chegamos a esta compreensão a partir de Moran (1990); Leff (2001); Porro (1996); Silva (2004); Scherer (2004); Witkoski (2007); Vianna (2008); Pizarro (2012); Paes Loureiro (2015) e Matos (2016).

⁴ No primeiro capítulo discorremos sobre a ideia de “amador” concebida nesta tese.

comunicacionais e expressivos - conexões e mestiçagens entre as chamadas cultura popular, massiva e erudita⁵.

No caso da Associação Cinematográfica Fogo Consumidos Filmes essa relação de interconexões é bem evidente, como observamos no processo de pesquisa. Os filmes estão disponibilizados no *YouTube* e os realizadores mantêm o registro de seus processos criativos de produção em postagens no *Facebook*, onde é possível notar relações entre aspectos da cultura popular local/regional, símbolos globais da cultura de massa e até mesmo da cultura erudita. Essas inter-relações instigaram nosso olhar acerca das estratégias comunicacionais do grupo e a inserção de suas produções fílmicas no contexto cibercultural, sobretudo porque transcendem a marginalidade imposta pelo ponto de vista hegemônico e se mostram autônomas na centralidade de um outro modo de fazer cinema.

Esta breve caracterização expõe aspectos gerais sobre o universo da pesquisa que, a partir de um olhar folkcomunicacional, orientou-se pelo seguinte problema:

- Como se caracteriza o processo criativo e como a região amazônica e seus sujeitos sociais são representados em postagens de bastidores e em filmes produzidos no município de Tefé, no Amazonas, pela Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Filmes?

A partir deste questionamento, traçou-se o objetivo geral da pesquisa:

- Analisar como se caracteriza o processo criativo e como a região amazônica e seus sujeitos sociais são representados em postagens de bastidores e em filmes produzidos no município de Tefé, no Amazonas, pela Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Filmes.

Esta proposição desdobrou-se em quatro objetivos específicos que corroboraram na busca de pistas acerca do questionamento central. Desse modo, procuramos:

- Apresentar aspectos da produção audiovisual contemporânea no Amazonas, especialmente em Tefé/AM, a partir do caso da Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Filmes (ACFCF);

- Caracterizar processos criativos mobilizados pela ACFCF a partir da relação com o contexto sociocultural e folkcomunicacional, das redes colaborativas e da estética resultante de sua produção artística;

- Propor uma matriz teórico-metodológica de análise fílmica e aplicá-la ao objeto empírico, descrevendo, caracterizando e interpretando o *corpus* de análise, delimitado por dois filmes de ficção em longa-metragem produzidos em Tefé, pela ACFCF;

⁵ No primeiro capítulo trataremos da discussão sobre cultura no contexto da Folkcomunicação.

- Sugerir uma leitura crítica acerca de possíveis sentidos imbricados nos processos criativos e nas representações do ambiente amazônico e seus sujeitos sociais em postagens de bastidores e filmes produzidos em Tefé, pela ACFCF, a partir de inter-relações entre a cultura popular e a cultura de massa.

Na prática, estes objetivos acabaram não se estabelecendo como balizadores estanques para terem sua correspondência traduzida em capítulos distintos. Mas, o que ficou intrínseco na formulação dos objetivos praticamente se desdobrou nas discussões estabelecidas em todos os capítulos. Em função disso, procuramos interpretar as representações de ambientes e sujeitos sociais amazônicos manifestadas nas postagens da internet e nos produtos fílmicos, considerando processos criativos, expressões de identidade cultural, temáticas, narrativas, estéticas, formatações e gêneros. Para tanto, congregamos à perspectiva da Folkcomunicação o embasamento teórico advindo de pistas conceituais que tratam de expressões da cultura digital na internet e produções fílmicas dissidentes aos cânones cinematográficos comerciais ou artísticos.

Assim sendo, refletimos sobre as possibilidades do “cidadão comum”⁶ produzir, narrar, protagonizar, publicar e difundir suas próprias histórias. Por isso, estabelecemos um diálogo interdisciplinar⁷, especialmente com aportes da sociologia, antropologia, arte e pensamento social da Amazônia. Esta articulação nos ajudou na construção de uma cenografia contextual e panorâmica para pensarmos no cinema como uma linguagem complexa (como forma de conhecimento), configurada por uma espécie de plasticidade sociocultural e tecnológica, e na sua relação com a construção de imaginários sobre ambientes e sujeitos amazônicos, quando apropriada e adaptada pelos sujeitos da ACFCF.

Adotamos procedimentos metodológicos que aliaram pesquisa bibliográfica, documental e netnográfica⁸. Este último procedimento, ainda pouco difundido, nos ajudou a compreender aspectos do processo criativo da ACFCF, por meio de registros de bastidores do grupo postados no *Facebook* e de vídeos disponíveis no *YouTube*. Também nos valem de pressupostos teórico-metodológicos da análise fílmica, a partir do diálogo entre diferentes

⁶ Sujeitos que não estão ligados a grupos de comunicação da mídia hegemônica, estúdios e produtoras de cinema profissionais.

⁷ Para Fazenda (1994), a interdisciplinaridade não é a mera interação entre diferentes disciplinas, mas uma atitude de ousadia em busca de conhecimento e construção de sentidos. Não anula o que é institucionalmente disciplinar, nem desvaloriza especificidades de diferentes campos científicos, mas propõe relações dialógicas entre saberes e conhecimentos que, ao deixarem o isolamento ou a compartimentação, podem se expandir em suas conexões. Assim, ampliam-se as possibilidades se estabelecer ligações de complementaridades, convergências, antagonismos e concorrências, fazendo com o que é interdisciplinar torne-se também transdisciplinar.

⁸ A netnografia é um aporte de investigação digital, inspirada no método etnográfico da antropologia, mas focada na análise de sujeitos, grupos e processos na internet (AMARAL; NATAL; VIANA, 2008).

autores que abordam a questão. Assim, propusemos uma matriz de análise para o objeto empírico, aplicada aos filmes que integram o *corpus* de análise da pesquisa. Cabe salientar que a explicitação das estratégias metodológicas e suas aplicações serão desdobrados na introdução de cada capítulo para proporcionar uma leitura mais fluida deste trabalho.

Num contexto mais amplo, é importante ressaltar: a problemática que nos instigou na proposição desta tese partiu da premissa que imaginários sobre a Amazônia, cristalizados ao longo do processo histórico, sobretudo por discursos hegemônicos, desde os colonizadores, passando por viajantes, cronistas, naturalistas, artistas e cientistas são constantemente (re)configurados por aspectos exóticos, fantasiosos e preconceituosos (GONDIN, 2007; PINTO, 2006; PIZARRO, 2012). Nesse sentido, em se tratando de representações, sugerimos que as concepções exógenas (os olhares de fora) quase sempre subjagam as concepções endógenas (os olhares de dentro), simplificando a complexidade e diversidade desse ambiente biossociocultural, especialmente ao inferiorizar ou invisibilizar e silenciar suas populações e seus processos socioculturais.

Supomos, inclusive, que a imposição perversa de forças globalizantes (SANTOS, 2006) no processo civilizador (ELIAS, 1994) pode até mesmo alterar a percepção dos sujeitos amazônicos sobre o ambiente em que vivem e suas expressões culturais populares. Nesse sentido, o cinema, que é um dos meios de comunicação mais poderosos da cultura de massa na produção e propagação de imaginários, pode configurar-se como um dispositivo, ou uma tecnologia do imaginário (SILVA, 2006), que contribui para difundir e reforçar estereótipos em relação à região e seus habitantes, por intermédio de suas representações e narrativas audiovisuais. Assim, quando discutimos a Amazônia no cinema, sobretudo, em produções dos grandes estúdios comerciais, podemos dizer que o que vemos nas telas (ou o que se “vende” nelas) é uma Amazônia midiática e espetacularizada para o gosto da “massa”. Tais representações são reflexo das construções cristalizadas no processo histórico e readaptadas constantemente, conforme os interesses dominantes que se articulam em dado contexto histórico e sociocultural (COSTA, 2000; SORANZ, 2012; LOPES, 2016).

Evidentemente, dentro de uma vasta filmografia sobre a Amazônia, há abordagens (tanto nacionais quanto internacionais) que rompem com a espetacularização exótica e propõem narrativas fílmicas que mostram as nuances dessa região continental, estabelecendo rupturas estéticas e críticas sociais (SORANZ, 2012; COSTA; LOBO, 2005). Mas, geralmente, são obras que ficam restritas aos circuitos de arte ou ao âmbito acadêmico e não chegam ao grande público (SIQUEIRA, 2011), o que também pode restringir um

entendimento mais abrangente e descolonizado acerca da região para os públicos de fora dela.

No decorrer do processo histórico, com os avanços tecnológicos, as abordagens e os gêneros narrativos do cinema diversificaram-se e a Amazônia manteve-se como uma temática de interesse universal, sendo representada em obras de ficção, documentários, filmes experimentais, de animação, telenovelas, minisséries, *reality shows*, programas de variedades, entre outros formatos. Contudo, a produção cinematográfica local/regional ainda é pequena, muito embora encontre-se num cenário de transição, com algumas iniciativas do poder público na promoção e estímulo cultural, realização de produções independentes e articulações de grupos coletivos para fomentar a capacitação técnica e artística (SIQUEIRA, 2011). O crescimento de festivais e mostras de cinema e audiovisual na região, bem como o aumento de cursos livres nesta área, têm estimulado a produção de filmes e outros formatos audiovisuais, tais como séries, videoclipes, vídeos institucionais, publicitários e games.

Percebe-se, até onde constatamos, na aproximação com agentes sociais envolvidos no contexto da investigação, cada vez mais a mobilização de artistas, gestores culturais, coletivos e empresas produtoras na tentativa de construir um “cinema amazonense”. Assim, emergem perspectivas promissoras para o setor, indicando que as possibilidades de sua consolidação e reconhecimento passam pelo diálogo entre organizações e sujeitos envolvidos com o segmento audiovisual. Entretanto, as dificuldades relacionadas às questões financeiras e à falta de incremento de políticas públicas, bem como a falta de cursos regulares, especialmente em nível universitário, muitas vezes dificultam ações culturais e impossibilitam colocar em prática o potencial criativo dos artistas locais/regionais.

Esse breve cenário caracteriza, primeiramente, o que compreendemos por vertente “profissional”⁹ da produção audiovisual amazonense. Esta, configura-se pela participação de sujeitos ligados às artes, à academia ou aos meios de comunicação tradicionais, com acesso à editais de incentivo à cultura e até mesmo patrocínios da iniciativa privada. São realizadores que buscam romper com padrões hollywoodianos e realizar trabalhos experimentais ou de reflexão social, priorizando a desconstrução de modelos estereotipados da representação audiovisual sobre a região amazônica, seguindo um percurso narrativo-estético mais crítico e autoral.

⁹ Tratamos desses aspectos nas discussões que se seguem, mas é importante salientar que as expressões “profissional” e “amador”, usadas para designar as vertentes da produção audiovisual no Amazonas, se justificam, pontualmente, por uma questão pragmática com a finalidade de uma breve caracterização, sem qualquer juízo de valor acerca dos referidos grupos, visto que o foco da tese não é exatamente voltado para a proposição de categorias.

Como contraponto, no âmbito da produção audiovisual amazonense contemporânea, há ainda uma vertente “amadora”, que seria um tipo de produção mais espontânea ou autodidata (não no sentido depreciativo, mas apontado aqui apenas para demarcar uma comparação aos processos canônicos do cinema industrial e/ou artístico). Todavia, o olhar social para esse segmento ainda é guiado pelo preconceito ou pela indiferença. Por isso, o foco de nossa pesquisa volta-se especialmente aos produtores que não fazem parte do cinema comercial, nem do cinema de arte nem dos circuitos acadêmicos¹⁰.

Sendo assim, esta vertente mais espontânea caracteriza-se pelo trabalho de realizadores que aprendem sobre (e fazem) cinema por meio de cursos informais ou de experiências práticas cotidianas (e, desse modo, muitas vezes, subvertem as técnicas e os modos canônicos da cinematografia) com os meios e recursos (escassos) que lhes são disponíveis. Utilizam equipamentos amadores (na captação de imagem, som e montagem), como celulares, câmeras digitais de baixo custo e softwares de edição de fácil acesso. Como não dispõem de recursos financeiros, acesso à editais de incentivo à cultura e nem infraestrutura, criam redes colaborativas por meio de grupos de amigos ou nas comunidades onde se inserem (até mesmo virtuais, pela internet).

Assim, de alguma maneira, todos participam do processo criativo e se dividem ou se revezam nas funções técnicas e artísticas da produção audiovisual. O fazer fílmico tem um caráter mais lúdico e torna-se um *hobby* para muitos integrantes. As narrativas audiovisuais demonstram forte inspiração em filmes do circuito comercial ou em séries de TV. Aparentemente, não têm preocupações artísticas ou de críticas e reflexões sociais. Mas, além da diversão, suas produções acabam revelando processos socioculturais, criativos e estéticas peculiares. A articulação desses grupos não é observada apenas na capital, Manaus, mas em muitas cidades do interior do Amazonas, como Parintins, Careiro Castanho e Itacoatiara.

Em Tefé, município distante 523 quilômetros da capital Manaus (distância em linha reta), com uma população de 62.662 habitantes (IBGE, 2019), desde 2012 a Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Filmes já produziu 21 filmes, entre longas-metragens e

¹⁰ De modo geral, os chamados “filmes comerciais” ou “industriais” são considerados produtos mercadológicos, voltados para o grande público, chamado (de público) de massa, normalmente reverberando ideologias dominantes em suas narrativas e mensagens temáticas. Geralmente, são produzidos por estúdios hollywoodianos, mas também por grandes empresas de mídia de países da Europa, Ásia e também na América Latina, principalmente no México e no Brasil (a exemplo da Globo Filmes). Portanto, uma filmografia que resulta de um sistema altamente organizado em todo a cadeia produtiva: planejamento, produção, distribuição e exibição. Já os “filmes de arte” ou “artísticos” são normalmente associados às ideias autorais (individuais ou coletivas), expressando poéticas artísticas, reflexões socioculturais, questionamentos existenciais, aprofundamentos psicológicos, bem como experimentações estéticas mais ousadas e transgressoras. Geralmente, são produzidos por produtores independentes e, por isso, não estão focado em questões mercadológicas, mas na proposição de novos paradigmas para a linguagem cinematográfica.

curtas de ficção e documentários. A iniciativa é coordenada por Orange Cavalcante, um realizador tefeense que obteve uma bolsa de estudos para cursar cinema na Argentina. Os trabalhos são feitos com equipamentos básicos de produção audiovisual, de forma colaborativa e sem orçamento, mobilizando comunidades da área urbana e rural do município. Os filmes são lançados em apresentação pública em telão na praça central, depois circulam nas escolas e, posteriormente, são disponibilizados no *YouTube*.

Portanto, é um fenômeno que resulta de conexões complexas entre a cultura popular da cultura midiática e também da cultura erudita, pois o líder do grupo passou por uma academia de cinema. E, nesse sentido, podemos sugerir que das inter-relações e interdependências entre aspectos socioculturais, comunicacionais, ambientais e tecnológicos - que se imbricam neste processo - emergem novas estéticas e sentidos, a partir das formas como os sujeitos se autorrepresentam e expressam suas perspectivas sobre o ambiente em que vivem.

Certamente, tanto a literatura sobre cinema quanto a vasta filmografia já produzida pela humanidade, nos mostram que a realização de filmes alternativos aos meios hegemônicos (seja nos circuitos comerciais ou artísticos), incontestavelmente, sempre ocorreu na história do cinema. Mas, os suportes e os processos socioculturais, criativos e tecnológicos envolvidos modificam-se constantemente, conforme os períodos históricos, as disponibilidades materiais, os recursos financeiros, as tendências culturais e os ambientes em que os realizadores se inserem (BERNARDET, 1985; SILVA, 2014). Na esteira desse processo, até onde constatamos, os estudos sobre cinema e produção audiovisual no contexto amazônico são escassos. Por isso, vemos a necessidade de ampliarmos tais discussões e estabelecermos relações entre processos alternativos de criação artística, processos comunicacionais contemporâneos e processos socioculturais na Amazônia.

Afinal, atualmente, o crescente desenvolvimento das tecnologias digitais e a facilidade de acesso à internet, verificados principalmente nas últimas duas décadas, provocaram mudanças nos processos, plataformas, formatos e conteúdos dos meios de comunicação, tanto na mídia tradicional (impressos, TV, rádio e cinema) quanto nas formas alternativas de produção e difusão de informações, indicando a convergência entre os meios de comunicação e a cultura (JENKINS, 2009; FERRARI, 2016), refletindo características cada vez mais complexas de uma sociedade cibercultural e em rede (LÉVY, 1999; CASTELLS, 1999; LEMOS, 2013).

No campo do cinema e da produção audiovisual, um segmento cada vez mais fluido, conforme Silva (2014), essa dinâmica processual desencadeou novas possibilidades criativas

e também alterou as fronteiras entre o profissional e o amador, bem como as inter-relações entre realizadores, produtos e os públicos receptores, resultando em novos arranjos comunicacionais e formas de consumo. Um sistema comunicacional que extrapola os meios tradicionais hegemônicos, sejam eles mercadológicos, acadêmicos ou artísticos, aproximando-se do popular, do comunitário e do interpessoal.

Dessa maneira, potencialmente, o “fazer cinema” está ao alcance dos sujeitos sociais em função das possibilidades da produção audiovisual advindas com as novas tecnologias digitais. A facilidade de aquisição e operação de equipamentos de captação e edição de som e imagens, bem como sua difusão pela internet, permitiu ao “usuário-produtor-distribuidor-exibidor” articular todo o processo comunicacional, independentemente de estar ou não vinculado às mídias tradicionais (NOGUEIRA, 2008; CÁNEPA, 2011; IKEDA; LIMA, 2012). Neste contexto de transformações socioculturais e de fluxos informacionais, faz-se necessário olharmos com mais atenção para os processos criativo-comunicacionais (que envolvem desde a criação, passando pelos meios e suportes, os produtos, as formas de distribuição e exibição) de cineastas (ou realizadores audiovisuais) que produzem à margem dos meios convencionais de comunicação (bem como os públicos e as formas de interação e consumo).

Diante disso, acreditamos que ao voltarmos nosso olhar folkcomunicacional para filmes realizados no interior do Amazonas, feitos artesanalmente e de forma mais espontânea (em comparação aos meios tradicionais), com a participação de sujeitos que não dispõem de recursos financeiros e nem da infraestrutura considerada adequada pelo *mainstream* para a execução de produtos fílmicos, poderemos refletir mais profundamente sobre dinâmicas criativas acerca desse fenômeno comunicacional e sociocultural, ampliando discussões e reflexões críticas sobre questionamentos já abertos e indicando novas trilhas a serem exploradas.

Assim, com esta tese, pretendemos expandir as discussões sobre produtos fílmicos na ótica da Folkcomunicação e contribuir com o desenvolvimento desta perspectiva teórica brasileira no campo das ciências da comunicação. Por isso, abordamos aspectos do cenário contemporâneo da produção audiovisual, marcado pela interconectividade comunicacional e não-linearidade de processos criativo-informacionais, inter-relacionando cultura popular e cultura midiática. Pelo fato de colocarmos a Amazônia e a produção audiovisual amazonenses no centro das discussões, queremos promover um exercício reflexivo sobre processos de construção de representações socioculturais e autorrepresentações, analisando criticamente estereótipos e clichês sobre a região, bem como suas rupturas, desconstruções

e ressignificações, assim como propor um novo olhar para fenômenos socioculturais-comunicacionais de caráter simbólico na Amazônia.

Nas tensões da sociedade contemporânea, as relações entre o popular, o midiático (ou massivo) e o erudito tornam-se híbridas e complexas. Mas, a tentativa de compreender aspectos da rede de inter-relações desta configuração é essencial para uma leitura sociocultural crítica diante do panorama que se apresenta. Entendemos que a caracterização e interpretação deste contexto podem nos trazer pistas para auxiliar na compreensão do delicado processo que envolve a produção audiovisual na região amazônica, além de fortalecer a reflexão acerca de um pensamento e uma prática audiovisual sobre a Amazônia a partir da própria Amazônia.

Sendo assim, a tese é composta por cinco capítulos. Nos dois primeiros capítulos, apresentamos os delineamentos teórico-conceituais que nos embasam e nos orientam nas discussões que se seguem nos demais capítulos. Desse modo, no primeiro, explicitamos como se configura o nosso olhar sobre a teoria da Folkcomunicação, aqui trazida para um diálogo pós-colonial, a fim de iluminar nossos trajetos interpretativos. No segundo capítulo reforçamos o caráter interdisciplinar do estudo e sinalizamos inter-relações entre conceitos e noções acerca de imaginários, representações e cinema, estabelecendo paralelos e contradições entre o global e a Amazônia.

No terceiro capítulo lançamos um breve olhar sobre a produção audiovisual contemporânea no Amazonas, com apontamentos relacionados às duas principais vertentes identificadas no atual cinema local/regional, delineando características de suas redes e processos de produção. Além disso, diante da constatação de contextos criativos emergentes, procuramos expandir as possibilidades compreensivas acerca das estratégias acionadas em relação a um tipo de cinema mais informal e que tem no lúdico a ignição para a realização de produtos que se estabelecem com características folkcomunicacionais.

O quarto capítulo se desenvolve a partir da netnografia da Associação Fogo Consumidor Filmes, por meio dos rastros da internet, com base em sites com publicações sobre os trabalhos do grupo, bem como na análise do *Facebook* da ACFCF, onde o grupo faz uma espécie de “cibercuradoria” de seus percursos de criação. Desse modo, descrevemos e refletimos sobre os processos criativos do grupo, suas autorrepresentações e a estética resultante da fricção entre a cultura popular, referenciais midiáticos e eruditos. No contexto, o coordenador configura-se como um típico agente folk, fazendo a mediação entre os elementos formais (eruditos) da linguagem cinematográfica e da cultura de massa (midiática)

para a realidade dos realizadores amazônicos, com a incorporação de elementos da cultura regional (popular).

No último capítulo ampliamos a discussão sobre a complexidade do ambiente biossociocultural amazônico e a relacionamos com o trabalho artístico-comunicacional da ACFCF. A partir de interpretações de análises fílmicas, refletimos sobre como aspectos da cultura amazônica se expressam nas criações audiovisuais dos realizadores cinematográficos de Tefé. Desse modo, retornamos ao questionamento sobre como a região amazônica e seus sujeitos sociais são expressados/representados em filmes produzidos em Tefé e quais relações se estabelecem entre o processo criativo desses realizadores populares e a mídia massiva, diante do contexto sociocultural no qual se inserem e sua relação com o global. Assim, indicamos a emergência de um cinema pós-colonial no interior do Amazonas, o qual chamamos de cine-folk.

É importante salientar que, além das motivações acadêmicas acerca do tema, a pesquisa se conecta ao universo afetivo e profissional do pesquisador que é jornalista, produtor cultural, cinéfilo, artista cênico e realizador audiovisual. Portanto, essa conjunção entre aspectos objetivos e intersubjetivos, certamente, condiciona as discussões interpretativas e influencia as reflexões que ora se manifestam nesta tese.

2 A FOLKCOMUNICAÇÃO COMO PROCESSO DE TRADUÇÃO NO CONTEXTO DAS EPISTEMOLOGIAS DO SUL

Neste capítulo apresentamos a perspectiva que orienta o nosso olhar no percurso de construção da presente tese. Sendo assim, defendemos a Folkcomunicação como um processo de tradução de conhecimentos e, sobretudo, uma teoria que se alinha à ideia de “Epistemologias do Sul”, termo cunhado a partir de pressupostos sociológicos de Boaventura de Sousa Santos. Aqui, nossa intenção é desenvolver um exercício de reflexão teórica, de caráter interdisciplinar, especialmente ao inter-relacionarmos processos socioculturais e comunicacionais. Sendo assim, nos embasamos em aportes da comunicação e das ciências humanas e sociais. Propomos aproximações conceituais e discutimos a possibilidade de um pensamento alternativo ao paradigma da ciência moderna, que ainda domina os círculos acadêmicos, mas há décadas enfrenta uma crise epistemológica em função das contingências da sociedade contemporânea.

A Folkcomunicação é uma teoria da comunicação brasileira, proposta por Luiz Beltrão, no final da década de 1960, que trata de processos comunicacionais da cultura popular e suas relações com a cultura midiática (massiva) e erudita (BELTRÃO, 1980; 2004). Sabemos que a conceituação do termo cultura está imersa em uma discussão complexa e quase sempre controversa, pois evoca interesses multidisciplinares e, dependendo da área de conhecimento pela qual delinea-se (por exemplo: antropologia, sociologia, comunicação, artes, administração, economia, dentre outras) apresenta enfoques distintos, tanto em relação ao sentidos da sua noção conceitual quanto em relação aos usos que fazem dela.

Em função da complexidade que envolve a questão e dos objetivos desta pesquisa, não adentraremos numa discussão mais aprofundada sobre a questão. Mas, conforme Cuche (2002), refletir sobre a noção de cultura é uma ação inerente à reflexão das ciências sociais. De acordo com o autor, isto é necessário para se pensar a unidade da humanidade para além dos termos biológicos, fornecendo respostas sobre diferenças entre povos e seus costumes, hábitos, práticas, crenças, valores, relações sociais (reforçando a ideia que embora haja culturas dominantes e dominadas nenhuma deve ser considerada superior à outra). Nesse sentido, está relacionada à capacidade dos sujeitos adaptarem-se ao meio e transformar a natureza, criando códigos, símbolos e sentidos para os mesmos.

Na perspectiva folkcomunicacional (BELTRÃO, 1980; 2004; BENJAMIN, 2000; MARQUES DE MELO, 2001; AMPHILO, 2010), tradicionalmente a noção de cultura

transita entre popular, erudita e massiva (ou midiática). A cultura popular é associada aos costumes e tradições do povo e ocorre de forma espontânea pelo grupo social que a produz. Normalmente, é transmitida de maneira oral ou de alguma outra forma simples e acessível. De modo geral, pressupõe-se estar relacionada às camadas economicamente mais baixas da sociedade. A cultura erudita está associada a um pensamento mais crítico, elaborado e elitizado da sociedade. É relacionada às classes economicamente mais elevadas da sociedade, aos estudiosos acadêmicos e intelectuais. Em relação à cultura de massa, pressupõe-se ser elaborada e reproduzida pela indústria cultural, propagada pelos meios de comunicação massivos (mídia), dirigindo-se a população em geral (a massa), normalmente com o objetivo de impor padrões de consumo¹¹.

Contudo, é importante ressaltar que essas demarcações também são questionadas até mesmo entre os estudiosos contemporâneos da Folkcomunicação pois, desde sua concepção original, a teoria adaptou-se às transformações sociais, formas de expressões culturais e aos processos envolvidos. Desse modo, a teoria continuou avançando em suas proposições conceituais, diversificando abordagens e agregando novas possibilidades ao seu arcabouço teórico e metodológico (BENJAMIN, 2000; 2004; MARQUES DE MELO, 1998; 2001; AMPHILO, 2010).

No contexto da sociedade contemporânea, cibercultural (LÉVY, 1999) e reticular (CASTELLS, 1999), cada vez mais mediada por aparatos das tecnologias da informação e, conseqüentemente, configurada por sociabilidades midiáticas (BRAGA, 2007), evidencia-se a emergência da hibridização de tipologias, formatações e conteúdos informacionais e expressivos, bem como os processos comunicacionais neles imbricados. Entretanto, muitos desses processos comunicacionais estão à margem do sistema dominante e, geralmente, também são invisibilizados pelas perspectivas acadêmicas tradicionais dos estudos em comunicação.

Mas, ao nos atentarmos para as rupturas insurgentes manifestadas na comunicação, em decorrência de processos socioculturais sincrônicos, ampliam-se as possibilidades de compreensão de processos simbólicos de construções de narrativas comunicacionais que expressam outros sentidos de ser, estar e representar o mundo. Desse modo, é plausível combinar partituras conceituais já consolidadas e experimentar outras, bem como propor

¹¹ Nesse sentido, a cultura de massa reelabora elementos tanto da cultura popular quanto da cultura erudita, a partir de manifestações, conteúdos e temas presentes no imaginário, no cotidiano, no senso comum, em memórias e heranças culturais de determinadas regiões. É importante ressaltar que dependendo do contexto e da época essas noções podem se transformar. Determinadas manifestações da cultura popular podem transformar-se em cultura de massa ou o que era erudito pode tornar-se popular, por exemplo.

novas abordagens metodológicas sem prejudicar o rigor científico na condução das investigações acadêmicas. Nesse sentido, a perspectiva folkcomunicação nos ajuda a pensar sobre os processos e produtos comunicacionais dissidentes aos meios e veículos tradicionais da mídia. Suas pistas são acionadas por intermédio de práticas alternativas e expressam aspectos simbólicos da cultura, carregando ideias como um sistemas de códigos compartilhados por integrantes de determinados grupos ou contextos. Como já indicamos, desde sua origem a Folkcomunicação passou por metamorfoses e, desse modo, foi atualizando a perspectiva de olhar para os objetos da comunicação, transcendendo a origem funcionalista. Por isso, a entendemos como proposição de uma “epistemologia do sul”.

As epistemologias do sul, de acordo com Santos e Menezes (2010), surgem como uma crítica ao sistema científico dominante, pois são alternativas de resistência aos paradigmas epistemológicos hegemônicos da ciência, sobretudo vinculados ao “norte global” (especialmente Europa e EUA). É uma resposta ao colonialismo eurocêntrico e estadunidense que, dentro de uma sistemática de poder (econômico, político e cultural), subalternizam os conhecimentos e suprimem saberes produzidos no “sul global” (África, América Latina, Ásia, Oceania).

De acordo com Santos e Menezes (2010), desde o início da chamada revolução científica, iniciada no século XVI, a linhagem epistemológica hegemônica se consolidou eliminando os contextos socioculturais e políticos da produção e reprodução de conhecimentos. Os autores questionam as consequências dessa descontextualização e propõem pensar a possibilidade de outras epistemologias para compreender os fenômenos socioculturais.

Nesse sentido, sugere-se a necessidade de trazer à tona identidades e culturas que vêm sendo sistematicamente ignoradas pelo colonialismo histórico, responsável pela imposição de uma visão etnocêntrica sobre o sentido da vida, das práticas sociais e das formas de ser e estar no mundo. Mais que uma noção conceitual, é uma proposta de ação para a valorização de saberes que são marginalizados. A ideia é estabelecer um diálogo horizontal entre ciência, senso comum e saberes tradicionais, buscando-se uma ecologia de saberes considerando inter-relações entre diferentes aspectos da sociedade, cultura e natureza. A partir destes pressupostos, entendemos que há consonâncias entre as ideias de Luiz Beltrão e Boaventura de Sousa Santos.

2.1 Folkcomunicação: contexto, influências e transformações

A Folkcomunicação é caracterizada pela interdisciplinaridade, estabelecendo-se numa espécie de confluência entre as ciências da comunicação e a cultura. Trata dos processos de intercâmbio de informações de bens simbólicos em suas inter-relações e interdependências com sujeitos e suas práticas socioculturais (BELTRÃO, 1980; MARQUES DE MELO, 1998). É considerada a primeira teoria da comunicação genuinamente brasileira e resulta de uma série de experiências do comunicólogo Luiz Beltrão, pioneiro desta área de pesquisa, que a define como “o conjunto de procedimentos de intercâmbio de informações, ideias, opiniões e atitudes dos públicos marginalizados urbanos e rurais, através de agentes e meios direta ou indiretamente ligados ao folclore” (BELTRÃO, 1980, p.24).

É importante destacar que o cenário do surgimento da teoria remonta ao final da década de 1960. No Brasil, um período marcado pela ditadura militar, implantação da censura e perseguição a artistas e intelectuais após o Decreto AI-5. Portanto, advém de um contexto sócio-político de repressão, baixa escolaridade da população e menor acesso aos bens culturais e meios produtos de comunicação, vinculados a uma elite econômica, tais como jornais, revistas, literatura, TV, cinema e teatro. Mas, da proposta inicial à contemporaneidade, estudiosos deram prosseguimento às ideias de Luiz Beltrão e, desse modo, a teoria passou por metamorfoses e continua produzindo desdobramentos teórico-metodológicos. Assim, reconfigurou-se na dinâmica dos processos socioculturais e comunicacionais, ganhando contornos e nuances conforme seus objetos de pesquisa.

Ao estudar a gênese da teoria beltraniana e identificar suas matrizes epistemológicas e raízes metodológicas, Amphilo (2010) indica que a Folkcomunicação, como foi proposta inicialmente¹², perpassa pela conjunção de algumas perspectivas teóricas, desde a antropologia cultural de cunho funcionalista, com inspiração em Franz Boas e Bronisław Malinowsky, da sociologia da cultura, à luz de Alberto Mario Cirese e Pierre Bourdieu, da sociologia da comunicação e da psicologia social, a partir dos estudos de Paul Lazarsfeld,

¹² Conforme Amphilo (2010), a Folkcomunicação surgiu da teoria do jornalismo e se ampliou ao incluir as dimensões dos processos socioculturais da comunicação. Tem inspiração na teoria da agulha hipodérmica, de método estrutural-funcionalista norte-americano, na medida em que Beltrão ressalta que os sujeitos, processos e produtos comunicacionais têm funções na sociedade. E que, tais funções se estabelecem a partir de inter-relações estruturais que, conseqüentemente, dependendo dos grupos envolvidos, apresentam diferentes formas de organização e proporcionam diferentes possibilidades das informações circularem dentro dessas estruturas. Contudo, conforme Marques de Melo (2001), mesmo recorrendo ao arsenal metodológico funcionalista, já testado e aperfeiçoado no estudo das manifestações convencionais da mídia massiva, Beltrão o transpõe para analisar expressões e processos na comunicação popular. E ainda, apresenta um tom crítico marxista na sua proposição teórico-conceitual, sobretudo na forma da articulação de seus estudos, apresentando a manifestação das ideias populares de uma forma contundente, dando protagonismo ao lugar de fala de grupos marginalizados pelas estruturas de poder hegemônico.

que trazem as bases fundamentais para entender o funcionamento do sistema comunicacional. Já o conhecimento da realidade social e econômica brasileira teve base em Florestan Fernandes, Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro, Octávio Ianni e Celso Furtado, além do trabalho de campo de folcloristas como Câmara Cascudo, Alceu Maynard e Edison Carneiro.

Na época em que o conceito foi proposto por Beltrão, emergia o pensamento de que as teorias da comunicação oriundas dos estados Unidos e da Europa, bem como seus procedimentos metodológicos, não davam conta da realidade brasileira e latino-americana (MARQUES DE MELO, 1998). Diante dessas inadequações era iminente a tentativa de buscar alternativas que dialogassem e abrissem caminhos intelectuais para descolonizar o pensamento científico.

Assim, Beltrão (1980) partiu do princípio que não era somente pelos meios de comunicação tradicionais (imprensa, TV, rádio, cinema, etc) ou pelas linguagens da arte erudita que a população tinha acesso à informações e expressava sua opinião. De acordo com o autor, as manifestações da cultura popular, especialmente o folclore¹³, tinham uma grande importância na transmissão de informações e construção de sentidos. Conforme Beltrão (1980), além dos meios hegemônicos da mídia ou da cultura erudita, há meios de comunicação informais que retratam as atitudes populares e seus contextos socioculturais, especialmente em âmbito interpessoal e grupal. Esse tipo de comunicação simbólica se faz entender até mesmo entre pessoas analfabetas ou apartadas dos meios tradicionais. São construídas pela vontade popular de expressão e comunicação, reverberando o seu lugar de fala. A partir de manifestações culturais e folclóricas se transmitem em informações, opiniões, críticas, protestos e anseios.

Mesmo embasado em pressupostos positivistas-funcionalistas, Beltrão desenvolveu seu pensamento tendo em conta o contexto conjuntural brasileiro e foi além de uma perspectiva puramente funcionalista ao identificar a importância dos agentes folkcomunicacionais ou líderes de opinião no processo de comunicação popular. Os agentes

¹³ Do inglês *folklore*, *folk* (povo) *lore* (saber), é uma palavra proposta pelo pesquisador britânico William John Thoms, para denominar um campo de estudos até então identificado como “antiguidades populares” ou “literatura popular”. Conforme Cascudo (2002, p. 400) podemos entender o folclore como “a cultura do popular, tornada normativa pela tradição.... Qualquer objeto que projete interesse humano, além de sua finalidade imediata, material e lógica, é folclórico”. Nesse sentido, podemos dizer que folclore não se limita apenas a um conjunto de lendas e mitos, mas significa também a projeção de uma cultura popular ligada à realidade social seja rural ou urbana. É o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Como fatores de identificação da manifestação folclórica, destacam-se: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. E isto se expressa na religiosidade, festas populares, culinária, artesanato, brincadeiras, danças, músicas etc.

folk são sujeitos que ao terem contato com as mensagens provenientes da cultura erudita e/ou dos veículos da mídia as reinterpretem (a partir de seus referenciais culturais, valores morais, questões econômicas e políticas etc.) e as ressignificam produzindo sentidos nos seus contextos simbólicos (MARQUES DE MELO, 2001).

Nesse sentido, a Folkcomunicação admite que mídia não é onipotente sobre a sociedade, como pressupunha a teoria hipodérmica. Nos segmentos populares ou à margem dos sistemas político-econômicos e culturais dominantes, quando as mensagens da mídia massiva são expostas passam pelo filtro dos líderes de opinião e são adaptadas segundo os códigos dos grupos aos quais se inserem. Portanto, o líder de opinião (agente-comunicador-folk) tem um papel mediador entre os grupos populares, códigos eruditos e os meios massivos de comunicação, considerando que “a ascensão à liderança está intimamente ligada à credibilidade que o agente-comunicador adquire no seu ambiente e à sua habilidade de codificar a mensagem ao nível do entendimento de sua audiência” (BELTRÃO, 1980, p. 36).

Imbuído nesse pensamento, ao longo de suas pesquisas, Beltrão sistematizou o entendimento sobre processos e formas de comunicação de grupos subalternizados pelos modelos hegemônicos (tendo em conta aspectos socioculturais, artísticos, ideológicos, étnicos, sexuais, religiosos, econômicos e políticos). Desse modo, conseguiu explicitar quem são esses grupos marginalizados, seus meios de expressão e comunicação. Ou seja, os agentes de comunicação fora do sistema convencional e as modalidades de produção e transmissão de suas mensagens. Para aprimorar seu método, priorizou a análise do discurso popular a fim de identificar e caracterizar como se processa, se expressa e se dissemina a comunicação interpessoal/grupal e a atuação dos agentes comunicadores e, assim, compreender seus processos de significação (BELTRÃO, 2004).

Estes processos, aliás, incorporam-se numa diversidade de expressões e linguagens, tais como a literatura de cordel, folgedos, autos populares, pinturas e painéis murais, esculturas e objetos artesanais, ex-votos, santinhos, confeitaria, frases pintadas em parchoques de caminhões, compostos com ervas medicinais e inúmeras outras possibilidades que estão à margem de expressões culturais, artísticas e científicas hegemônicas.

A Folkcomunicação preenche o hiato, quando não o vazio, não só da informação jornalística como de todas as demais funções da comunicação: educação, promoção e diversão, refletindo o viver, o querer e o sonhar das massas populares excluídas por diversas razões e circunstâncias do processo civilizatório, e exprimindo-se em linguagem e códigos que são um desafio ao novo e já vigoroso campo de estudo e pesquisa da Semiologia (BELTRÃO, 1980, p. 26).

Diante disso, podemos dizer que a Folkcomunicação já emergiu, propondo uma reflexão crítica sobre a comunicação, indicando que os processos comunicacionais precisam ser compreendidos a partir do contexto político, econômico e sociocultural em que se inserem, levando em consideração as condições de produção dos sujeitos envolvidos e seus universos simbólicos. E, nesse sentido, tendo em conta que as manifestações populares e folclóricas também são dinâmicas e o próprio povo as atualiza e as ressignifica na fluidez dos processos socioculturais.

A compreensão folkcomunicacional, conforme Amphilo (2010), sugere que a informação emerge na dimensão simbólica e metafórica, por meio de códigos que são inteligíveis aos sujeitos que compartilham de determinados contextos, a partir de agentes dessas comunidades que disseminam essas informações. Este movimento, muitas vezes pode apresentar um caráter conotativo ou satírico em suas representações simbólicas, mesmo para tratar de assuntos delicados do cotidiano. Por isso, a Folkcomunicação pode ser considerada uma teoria “contextual”. Segundo Amphilo (2010), a compreensão de determinado modelo popular de comunicação dependerá do conhecimento do contexto sociocultural, folclórico, dos hábitos, valores, formas de organização de trabalho, momento histórico e uma série de outros fatores que envolvem os sujeitos e o entorno em que os processos de comunicação e suas formas de expressão se manifestam. Nesse sentido, mais que uma proposta teórica, a Folkcomunicação pode despertar formas alternativas de metodologia da pesquisa, transcendendo as tradicionais resistências acadêmicas e incorporando novos processos investigativos para verificar como se processa a expressão e difusão de informações na comunicação popular.

Portanto, a Folkcomunicação é um sistema complexo e se configura de diferentes maneiras, dependendo dos ambientes contextuais e suas peculiaridades, contudo sempre trazendo à tona formas de comunicação popular de grupos que estão à margem dos sistemas dominantes. Diante desta conjuntura, Amphilo (2010) sugere que o objeto da Folkcomunicação são os meios e processos de produção e difusão simbólica da expressão comunicacional de grupos marginalizados. Seu objetivo é operacionalizar as informações tornando-as acessíveis aos grupos sociais, analisando suas linguagens, formas de expressão e seus agentes de difusão. Conforme a autora, a decodificação das representações simbólicas é essencial para a interpretação das mensagens das práticas culturais envolvidas.

A partir destas conjecturas, podemos dizer que a perspectiva folkcomunicacional não é aplicada somente ao contexto da comunicação popular brasileira, mas a todos os contextos de comunicação popular em que os sujeitos e os processos de produção e difusão de

informações não se enquadram nos modelos midiáticos hegemônicos e nem estão circunscritos nos limites da cultura erudita. Por conseguinte, considerando Benjamin (2000), a proposta da Folkcomunicação é expandida no contexto contemporâneo, estabelecendo-se como uma área da teoria da comunicação que trata de incontáveis objetos e combinações advindos da relação entre a comunicação de massa e a cultura popular.

2.2 Delineando um processo de tradução

Como enfatizamos, percebe-se que os estudos da folkcomunicação têm acompanhado as mudanças socioculturais. Tanto por meio de relações entre manifestações de cultura popular, reflexos da cultura erudita e influências da comunicação de massa, quanto pelas apropriações das tradições populares e da cultura erudita pelos veículos de massa. Desse modo, conforme Benjamin (2004), a área de estudos tem se consolidado por investigações que tratam dos processos comunicacionais que envolvem a produção das mensagens, formatos, conteúdos, recepção e efeitos. Tais processos podem estar incorporados a aspectos étnicos, literários, midiáticos, religiosos, festejos populares, musicais, estéticos, míticos, dentre outros. Desse modo, conforme o autor, a tendência é que o arcabouço teórico-metodológico desta área de pesquisa torne-se ainda mais diversificado e interdisciplinar.

Sendo assim, reforçamos o entendimento que a Folkcomunicação se configura como proposição de uma epistemologia do Sul, pois, como já sinalizamos, desde sua gênese, apresenta uma proposta contra hegemônica e tem se desenvolvido como um exercício para interpretar conexões internas e externas ao seu objeto imediato, no confronto entre suas contradições, conflitos e tensões. Logo, a teoria beltraniana pode ser uma estratégia aplicada para a tradução de conhecimentos que se manifestam na cultura e na sociedade, por meio de processos comunicacionais, suas linguagens expressivas e formas de disseminação de informações.

Entendemos que ao presente momento histórico passa por uma transição paradigmática e, nesse sentido, surge a necessidade de renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social, por meio da compreensão dos novos contextos socioculturais políticos, econômicos e tecnológicos (SANTOS, 2007). É preciso propor novas epistemologias, como alternativas emancipatórias para o que já está posto pela ciência tradicional e pelo atual modelo capitalista (SANTOS, 2000; 2007). Na concepção de Santos e Meneses (2010), é urgente repensar as formas de construção e validação dos conhecimentos, bem como superar

as desigualdades e dominações impostas por algumas correntes teóricas, organizações científicas e elites políticas e econômicas.

De acordo com Santos (2000, p. 84), “no paradigma emergente, o caráter autobiográfico do conhecimento-emancipação é plenamente assumido: um conhecimento compreensivo e íntimo que não nos separe e antes nos una pessoalmente ao que estudamos”. Na concepção do autor, a relação sujeito-objeto é dialógica e a construção do conhecimento é guiada pela solidariedade, autorreflexividade, multiculturalismo e ecologia de saberes. Assim, é possível romper com os silêncios e apagamentos culturais impostos pelo colonialismo histórico, criando redes de globalização contra hegemônicas, na busca pelo exercício da democracia e da justiça cognitiva, salienta o autor.

Por essas razões, a perspectiva de Boaventura de Sousa Santos, com a proposição da “sociologia das ausências” (focada em experiências sociais) e da “sociologia das emergências” (focada em expectativas sociais), pode contribuir para lançarmos um olhar crítico para processos e produtos comunicacionais de grupos sociais que estão à margem da mídia e suas conexões com um contexto comunicacional globalizado, diante de transformações socioculturais na sociedade contemporânea, por meio de um “trabalho de tradução”. E, em nosso entendimento, no caso da comunicação, considerando seus processos, sujeitos e produtos, a Folkcomunicação pode configurar-se como forma de tradução da produção de conhecimentos e experiências subalternizados.

Para que essa aproximação fique mais clara, partimos da constatação que a sociologia das ausências indica o engendramento de interesses e lógicas hegemônicas, principalmente representadas pelo poder político-econômico, na construção de um conjunto de percepções e representações que invisibilizam ou menosprezam o protagonismo de pessoas ou grupos, geralmente, de menor poder aquisitivo e nível de escolarização. Um processo sociocultural refletido na representação midiática massiva que constrói ausências para valorizar determinados modelos de sociedade. Pois, a mídia tradicional, via de regra, estabelece suas narrativas a partir de gestão de negócios, na perspectiva capitalista e neoliberal, voltada para atender às exigências do mercado. Portanto, vinculada à lógica do capital e do poder, pode desviar-se de um compromisso mais ético, de reflexão crítica e valorização da diversidade sociocultural. Desse modo, produz e dissemina valores e visões de mundo homogeneizantes e globalizadas.

Assim, diante das possíveis ausências produzidas nesse processo, sugere-se a emergência de trazer à tona a discussão e reflexão de produções que emergem no contra fluxo da mídia tradicional, mas que ao mesmo tempo estão interconectadas a um cenário

mais amplo de transformações globais nos processos de comunicação e de produção e disseminação de informações. Para Santos (2002), os conflitos decorrentes entre a globalização neoliberal hegemônica e a globalização contra hegemônica é bastante evidente no Brasil. O autor sugere a urgência de uma globalização alternativa à neoliberal, pela articulação de múltiplos atores sociais, especialmente nos movimentos emergentes em diversos segmentos, engajados na luta por justiça social, cultural e cognitiva.

Contudo, normalmente, pelo fato destas iniciativas ocuparem posições de ausência produzida, são excluídas de quaisquer possibilidades de participação ativa na proposição de outros modelos socioculturais. Afinal, não se encaixam em padrões institucionalizados, sobretudo nas sistemáticas de reconhecimento das elites políticas e econômicas ou validados pelas perspectivas mais ortodoxas da academia. Essa tendência é compreendida por Santos (2002) como uma racionalidade indolente, marcada pela arrogância e suposta soberania perante outros modelos sociais, tipos de conhecimentos e compreensões de mundo.

Em função disto, Santos (2002) diz que ao invés de silenciar concepções que confrontam os modelos dos poderes hegemônicos é necessário investir na transformação solidária, inclusiva e participativa. Por isso, sua crítica ao modelo de racionalidade ocidental, caracterizado pela razão indolente, e sua busca por uma razão cosmopolita é fundamentado por três pilares sociológicos: a sociologia das ausências, a sociologia das emergências e o trabalho de tradução. Salientando que, neste último aspecto, é onde notamos grande consonância com a Folkcomunicação.

Santos (2002) salienta que a compreensão do mundo transcende a compreensão ocidental do mundo, que tem criado e legitimado o poder social pelo prisma colonialista e imperialista. Portanto, a razão cosmopolita representa uma transição que privilegia a ecologia entre os saberes, incluindo saberes não científicos e não filosóficos que continuam apartados dos debates sobre a produção de conhecimentos e sentidos. Ao invés de propor uma teoria geral propõe um processo de tradução que seja capaz de criar uma inteligibilidade mútua entre experiências possíveis e disponíveis. Assim, expandindo o presente (sociologia das ausências) e contraindo o futuro (sociologia das emergências) é possível ampliar a possibilidade de criar o espaço-tempo necessário para conhecer e valorizar experiências e ações que são invisibilizadas na sociedade.

Conforme Nobre e Gico (2015), a Folkcomunicação é uma teoria pós-colonial e que ocupa um espaço de resistência no campo científico, propondo formas de descolonizar ideias. Portanto, está inserida no contexto das epistemologias do sul, afinal é uma área de estudo emergente que se propõe a traduzir pensamentos e manifestações comunicacionais

populares, valorizando as vozes que resistem a um processo de supressão de sua visibilidade, estimulando outras formas de produzir conhecimento científico.

A vivência no Sul geográfico e as experiências participantes em diversas ações no contexto do Sul epistemológico, tanto fora como dentro da academia universitária, além do interesse pela temática, levam-nos a compreender a atribuição e responsabilidade que podemos ter nas tentativas de ações reparadoras do que vemos como injustiças cognitivas impostas pelo colonialismo e pela hegemonia. Todo e qualquer conhecimento gerado no seio das camadas sociais oprimidas tende a ser suprimido, com circulação restrita ao círculo no qual foi concebido, inclusive geograficamente, se a responsabilidade por sua valoração não estiver entre as bandeiras assumidas por mentes ocupantes de lugares privilegiados pela disseminação do saber, em escalas e ambientes privilegiados e construídos cientificamente para isso. Referimo-nos, aqui, à circulação do saber tradicional para o meio acadêmico, considerando o saber social como base para o saber científico. Nesses termos, trazemos essa discussão e reflexão, acreditando estarem isentas de conteúdo panfletário ou reacionário, sobre a descolonização das ideias, sobre a teoria da Folkcomunicação no contexto da epistemologia do sul, crendo que esta pode ser uma parcela de ações reparadoras disseminadas pelos pesquisadores da área. É possível que o campo da comunicação social, de um modo geral, talvez ainda não tenha compreendido a complexidade e a importância dessa teoria (NOBRE; GICO, 2015, p. 45-46).

Santos (2002) defende a urgência em questionar as imposições culturais que transformam e legitimam situações ou questões de interesse de grupos hegemônicos em conhecimentos verdadeiros. Conforme o autor, é preciso desafiar a indolência e arrogância dominante em suas principais facetas: razão impotente (determinismo, realismo, mantém a inércia diante de questões que podem ser transformadas), razão arrogante (livre arbítrio, construtivismo, dominação colonialista), razão metonímica (a parte tomada pelo todo com a ideia de totalidade sob a forma de ordem) e razão proléptica (o domínio do futuro sob a forma do planejamento da história e do domínio da natureza, direcionado a um determinado tipo de progresso e desenvolvimento). Portanto, há uma necessidade de romper com modelos sociais estabelecidos hegemonicamente como parâmetro de verdade e propor outras possibilidades para a compreensão sociocultural do mundo.

Para começar o processo de reversão deste cenário, Santos (2002) propõe pensar a partir da ideia da sociologia das ausências que, como já mencionamos, reflete sobre experiências e maneiras de ser, estar e compreender o mundo que são subtraídas dos sistemas hegemônicos de validação social.

A sociologia das ausências visa identificar o âmbito dessa subtração e dessa contração de modo a que as experiências produzidas como ausentes sejam libertadas dessas relações de produção e, por essa via, se tornem presentes.

Tornar-se presentes significa serem consideradas alternativas às experiências hegemônicas, a sua credibilidade poder ser discutida e argumentada e as suas relações com as experiências hegemônicas poderem ser objecto de disputa política. A sociologia das ausências visa, assim, criar uma carência e transformar a falta da experiência social em desperdício da experiência social. Com isso, cria as condições para ampliar o campo das experiências credíveis neste mundo e neste tempo e, por essa razão, contribui para ampliar o mundo e dilatar o presente. A ampliação do mundo ocorre não só porque aumenta o campo das experiências credíveis existentes, como também porque, com elas, aumentam as possibilidades de experimentação social no futuro. A dilatação do presente ocorre pela expansão do que é considerado contemporâneo, pelo achatamento do tempo presente de modo a que, tendencialmente, todas as experiências e práticas que ocorrem simultaneamente possam ser consideradas contemporâneas, ainda que cada uma à sua maneira (SANTOS, 2002. P. 249).

Acreditamos, assim, ser possível tecer uma crítica coerente acerca de formatos e conteúdos de comunicação produzidos fora da mídia tradicional ou da academia, propondo a transformação das ausências em presenças, ao discutirmos de que maneira são estabelecidas relações entre atores sociais envolvidos, bem como os sentidos que se configuram neste contexto. Assim, é possível percebermos as ausências construídas nas representações midiáticas hegemônicas, em sua razão indolente, para questionarmos o que vem sendo invisibilizado ou subalternizado na comunicação popular e na articulação de seus sujeitos, pois “há produção de não-existência sempre que uma dada entidade é desqualificada e tornada invisível, ininteligível ou descartável de um modo irreversível” (SANTOS, 2002, p. 246).

A sociologia das ausências, portanto, nos ajuda a questionar os motivos de concepções excludentes terem obtido primazia na sociedade e também identificar modos de confrontar e superar a concepção de totalidade e racionalidade metonímica que sustenta os modelos hegemônicos. Santos (2002) acredita que a sociologia das ausências é transgressiva enquanto uma alternativa epistemológica que subverte à própria lógica que constituiu o pensamento mais tradicional das ciências sociais, pois a sua objetividade é dependente da qualidade da sua dimensão subjetiva.

Concomitantemente, a sociologia das ausências também nos leva a refletir sobre a sociologia das emergências. De acordo com Santos (2002, p. 256) “enquanto a sociologia das ausências amplia o presente, juntando ao real existente o que dele foi subtraído pela razão metonímica, a sociologia das emergências amplia o presente, juntando ao real amplo as possibilidades e expectativas futuras que ele comporta”. Podemos trazer tal concepção para pensarmos na comunicação popular e sua inserção em um contexto mais amplo, no

fluxo de processos socioculturais complexos, cujas problemáticas particularizadas têm inter-relações e interdependências ao contexto global. Portanto, faz-se necessário expandir as percepções para o futuro.

A sociologia das emergências consiste em proceder a uma ampliação simbólica dos saberes, práticas e agentes de modo a identificar neles as tendências de futuro (o Ainda-Não) sobre as quais é possível actuar para maximizar a probabilidade de esperança em relação à probabilidade da frustração. Tal ampliação simbólica é, no fundo, uma forma de imaginação sociológica que visa um duplo objectivo: por um lado, conhecer melhor as condições de possibilidade da esperança; por outro, definir princípios de acção que promovam a realização dessas condições. A sociologia das emergências actua tanto sobre as possibilidades (potencialidade) como sobre as capacidades (potência). O Ainda-Não tem sentido (enquanto possibilidade), mas não tem direcção, já que tanto pode terminar em esperança como em desastre. Por isso, a sociologia das emergências substitui a ideia de determinação pela ideia axiológica do cuidado. A axiologia do progresso é, assim, substituída pela axiologia do cuidado. Enquanto na sociologia das ausências a axiologia do cuidado é exercida em relação às alternativas disponíveis, na sociologia das emergências é exercida em relação às alternativas possíveis (SANTOS, 2002, p. 256-257).

Nesse sentido, é possível tentar enfrentar as negligências por meio de uma relação de equilíbrio entre experiências e expectativas sociais propondo novos caminhos emancipatórios. Estes, inclusive, podem indicar novas possibilidades sustentáveis para a discussão do papel da comunicação popular, ainda mais quando discutimos a urgência e emergência de um pensamento e uma prática comunicacional que parta dos grupos marginalizados no/para seu contexto e dele para o mundo.

Ao transitarmos entre a sociologia das ausências e das emergências, chegamos ao trabalho de tradução, proposto por Santos (2002). Conforme o autor, o pensamento pós-colonial tem o desafio da desconstrução, que consiste em identificar resíduos eurocêtricos herdados do colonialismo e ainda presentes nos mais diversos setores da sociedade (leis, educação, política, cultura etc.). E, a partir daí, reconstruir possibilidades socioculturais que foram interrompidas ou estão marginalizadas. Nesse sentido, o trabalho de tradução procura fazer o duplo movimento de captar a relação hegemônica entre as experiências subalternizadas e amplificar tais experiências para além das relações de dominação.

A tradução é o procedimento que permite criar inteligibilidade recíproca entre as experiências do mundo, tanto as disponíveis como as possíveis, reveladas pela sociologia das ausências e a sociologia das emergências. Trata-se de um procedimento que não atribui a nenhum conjunto de experiências nem o estatuto de totalidade exclusiva nem o estatuto de parte homogênea. As experiências do mundo são vistas em momentos diferentes

do trabalho de tradução como totalidades ou partes e como realidades que se não esgotam nessas totalidades ou partes. Por exemplo, ver o subalterno tanto dentro como fora da relação de subalternidade (SANTOS, 2002, p. 262).

Sendo assim, diante destes pressupostos, interconectando sociologia das ausências, sociologia das emergências e a Folkcomunicação, como uma possibilidade de processo de tradução, acreditamos que a discussão sobre a comunicação contemporânea, possa ganhar um delineamento epistemológico que orbite numa trajetória dialética e dialógica, permitindo refletir sobre o processo que envolve o desenvolvimento de uma comunicação popular por dentro e por fora de sua suposta condição de subalternidade, como é o caso da ACFCF.

2.3 Subvertendo paradigmas dominantes da produção de conhecimentos

A proposição de uma perspectiva relacional entre Folkcomunicação e Epistemologias do Sul nos ajuda a compreender e caracterizar como se processam, se expressam e se disseminam formas e conteúdos comunicacionais populares, e também como os agentes da comunicação operam nesse processo. Consequentemente, nos possibilita aprofundar reflexões sobre a construção de novos sentidos para o conhecimento comunicacional popular, especialmente ao atentarmos para as formas de subversão das lógicas dominantes na mídia tradicional.

Por essas razões, a ideia de Epistemologias do Sul em diálogo com a Folkcomunicação, nos permite lançar um olhar crítico para os sistemas de comunicação e os produtos deles decorrentes, bem como as formas de difusão e interação, que estão à margem da mídia tradicional e, entretanto, não deveriam ser marginalizados, pois apresentam outra configuração (popular), tão legítima e importante quanto os sistemas de comunicação massivos e eruditos. Sendo assim, diante de possíveis ausências construídas pela academia sobre a comunicação popular, sugere-se a urgência de trazermos à tona reflexões sobre sistemas que emergem no contra fluxo da mídia tradicional e ao mesmo tempo interconectam-se a um cenário mais amplo de transformações globais nos processos de comunicação, sobretudo no que tange ao contexto cibercultural.

Sendo assim, diante destes apontamentos, a discussão sobre comunicação popular contemporânea adquire um delineamento que nos permite refletir sobre seus processos e sujeitos, por dentro e por fora de sua suposta condição de subalternidade. Este olhar nos ajuda a compreender e caracterizar como se processam, se expressam e se disseminam

formas de comunicação marginalizadas, tanto no âmbito particular quanto no contexto cibercultural global, assumindo suas contradições e complementaridades em relação aos monopólios da informação e da produção cultural das artes.

Tais pressupostos, nos ajudam a ampliar as reflexões sobre a construção de sentidos por meio das possibilidades da Folkcomunicação, percebendo como os agentes da comunicação popular se apropriam de aparatos tecnológicos e modelos hegemônicos e os recodificam, diante de suas possibilidades de uso em suas realidades e singularidades. É neste processo híbrido que imprime-se algo novo, subvertendo às lógicas dominantes e fazendo emergir, pelas possibilidades da comunicação, outras formas de ser, estar, expressar e compreender o mundo.

Em função destas características, a Folkcomunicação nos ajuda a analisar e interpretar os processos criativos e os filmes realizados em Tefé, que não se enquadram nas formas do cinema comercial ou de arte, pois são acionadas por intermédio de práticas alternativas e expressam representações simbólicas, as quais carregam ideias como um sistema de códigos compartilhados pelos integrantes do grupo. Configuram-se, portanto, num processo de resignificação da cultura midiática ou erudita para um contexto específico, estimulado por agentes folkcomunicacionais, que neste caso fica evidenciado pelo protagonismo do coordenador da ACFCF, ou seja, o principal agente-folk do grupo.

Diante destas conjecturas, a discussão sobre a produção fílmica em Tefé, ganha uma demarcação expandida no âmbito cinematográfico. Isto nos permite refletir sobre o processo que envolve representações da Amazônia e seus sujeitos, como já mencionamos, por dentro e por fora de sua suposta condição de subalternidade. Este olhar nos ajuda a compreender e caracterizar como se processa, se expressa e se dissemina a realização fílmica no interior da Amazônia, tanto por sua rede local quanto no contexto cibercultural global.

Consequentemente, nos autoriza ampliar reflexões sobre a construção de sentidos por meio da linguagem audiovisual, relacionado representações do imaginário colonizado e autorrepresentações. Nesse movimento compreensivo, é possível inferir de forma crítica sobre como os sujeitos criadores se apropriam de modelos hegemônicos e os recriam diante de suas possibilidades. E ainda, interpretar significados do que se imprime como algo novo nessa remixagem cultural expressada em linguagem audiovisual e que subverte lógicas dominantes e faz emergir, por meio da arte cinematográfica, formas de ser, estar, expressar e compreender o mundo.

3 REPRESENTAÇÕES, IMAGINÁRIOS E CINEMA

Neste capítulo propomos uma discussão entre construções de imaginários, formas de representações e linguagem cinematográfica. Nesse sentido, reforçamos o caráter interdisciplinar deste estudo, pois, como já sinalizamos, trata-se de uma investigação que não está restrita ao campo da comunicação.

Se no capítulo anterior informamos como foi feita a aproximação da folkcomunicação com a sociologia, numa perspectiva pós-colonial, compreendendo-a como uma epistemologia do sul (SANTOS; MENESES, 2010), agora a discussão se desdobra acerca de noções conceituais sobre representações, acionada a partir de contribuições de Durkheim (2007), Moscovici (2003) e Ricoeur (1994).

O entendimento sobre imaginário é tratado com base em Durand (1998), Silva (2006) e Paes Loureiro (2015), especialmente sobre a poética do imaginário amazônico. A reflexão sobre novas cartografias do audiovisual e produções alternativas na sociedade contemporânea (NOGUEIRA, 2008; LYRA, 2009; CÁNEPA, 2011; IKEDA; LIMA, 2012; DENNINSON, 2013) tem o intuito de ampliar nosso olhar sobre a temática que, em função da delimitação do objeto, ganha um enfoque mais particularizado sobre os processos e a história do cinema na e sobre a Amazônia (AMÂNCIO, 2000; COSTA, 1997; 2000; COSTA; LOBO, 2005; BIZARRIA, 2008; SORANZ, 2012), bem como sobre a produção audiovisual contemporânea no estado do Amazonas (SIQUEIRA, 2011; LOPES, 2016). Nesse contexto, a perspectiva de Soranz (2012) é fundamental para compreendermos diferentes correntes temáticas e estéticas da representação da Amazônia no audiovisual e suas inter-relações e interdependências com o pensamento social sobre a região.

Acreditamos que a combinação entre os referenciais teóricos explicitados, com suas contribuições sobre questões socioculturais e comunicacionais, proporcionam uma leitura crítica sobre possibilidades contra-hegemônicas de realizações audiovisuais e seu papel social na produção de sentidos para representações fílmicas no contexto amazônico, como veremos nos desdobramentos que se seguem.

3.1 Representações sociais e imaginários

Nesta tese discutimos os conceitos de representação e imaginário (em suas relações com o cinema) a partir do olhar de diferentes perspectivas teóricas que, em nosso entendimento, também se complementam. Cabe salientar que não pretendemos apresentar

um aprofundamento sobre as diferentes correntes que tratam de representação e imaginário. Isto, aliás, seria difícil diante da complexidade de conceitos que abarcam inúmeros sentidos, muitas vezes percebidos na materialização das próprias representações e imaginários aos quais se associam, como nas obras fílmicas, por exemplo.

Sendo assim, lançamos algumas pistas que nos orientam nas discussões que permeiam a pesquisa. Por isso, não pretendemos esgotar tais conceitos ou adotá-los exclusivamente como ferramentas de descrição e análise, mas como possibilidades compreensivas ou categorias relacionais para interpretarmos os possíveis sentidos imbricados em ambientes e personagens amazônicos expressados nos filmes da Associação Fogo Consumidor Filmes.

Isto posto, podemos dizer que, de modo geral, uma “representação”¹⁴ pode ser entendida como a imagem ou ideia que traduz simbolicamente a concepção sobre alguma coisa do mundo. Portanto, corresponde a um objeto embora não o seja. Mesmo tendo em vista esta concepção no delineamento da abordagem da pesquisa, é importante apresentarmos o percurso conceitual pelo qual transitamos para adotarmos tal noção. Sendo assim, começamos tecendo algumas considerações sobre o pensamento de Émile Durkheim, para quem as representações decorrem de uma suposta consciência coletiva que organiza o mundo.

Conforme Durkheim (2007), existe uma primazia do pensamento social sobre o individual. Embora o autor entenda que a ideia de representação de alguma coisa possa ser considerada como um fenômeno psíquico autônomo, que ocorre em cada indivíduo, também defende a ideia de que a representação é um fenômeno coletivo. Não que seja a soma das representações dos indivíduos que compõem um grupo, mas são fundamentadas por hábitos mentais que, ao serem conjugados entre si, modificam-se e se manifestam-se de forma genérica na coletividade (DURKHEIM, 2007). É importante ressaltar que o sociólogo buscava explicar as representações sociais como algo de ordem objetiva e superar seu substrato orgânico ou de fenômeno mental para entendê-las como essência tanto da consciência individual como coletiva.

Na psicologia social, Moscovici (2003) compreende a representação como uma passarela entre os mundos individual e social, mas pondera que é necessário compreender o contexto sociológico, cultural, psicológico e comunicacional que estão envolvidos. Para o

¹⁴ Etimologicamente, o termo representação provém do latim “*repraesentare*”, que significa fazer presente ou apresentar de novo. Esse fazer presente refere-se a alguém ou alguma coisa ausente na “realidade”, inclusive uma ideia, por intermédio da presença de um objeto.

autor, as representações exprimem sentimentos e formas de compreender o mundo. Em função disso, representações dominantes na sociedade exercem pressão ou influenciam outras formas de representação. Nesse contexto, os meios de comunicação de massa, por intermédio de discursos e imagens, fazem com que as representações circulem mais intensamente e sejam cristalizadas como modelos padrões de conduta e comportamento. Tais modelos são replicados na linguagem e ressignificados em aspectos afetivos, mentais e sociais, materializando-se no cotidiano da realidade coletiva.

Já na perspectiva da filosofia da linguagem, Ricoeur (1994) diz que as representações resultam de sua própria dinamicidade enquanto signos e, por isso, devem ser compreendidas como instâncias de mediação. Para o autor, há um hiato entre o referente e a matéria do próprio signo e nesse hiato produz-se o que chamamos de realidade. Assim, a linguagem (e as representações que dela advém) é um espelho da vida social, portanto sempre aberto e instável. Assim, a linguagem ou as diferentes linguagens da cultura criam representações a partir da apreensão de sentidos do mundo pelos sujeitos.

Seguindo essa lógica, o autor traz a ideia de *mimesis*¹⁵, para a qual apresenta três estágios. O primeiro é uma prefiguração do campo da prática, uma espécie de “agir no mundo” a partir de percepções. O segundo refere-se ao mundo da mediação, onde a imaginação ganha um caráter sintético que permite construir representações para as percepções, num processo mediado por condicionantes socioculturais. O terceiro estágio da *mimesis* é a reconfiguração das representações criadas em seu confronto com um espectador, ou seja, a recepção de determinada obra (RICOEUR, 1994). O autor originariamente se refere à literatura, mas podemos estender sua ideia de *mimesis* para as demais linguagens artísticas. Essa reconfiguração possibilita uma reorganização da representação proposta pelo sujeito-artista ao mundo do sujeito-espectador e encontra na dinâmica sociocultural os possíveis sentidos para tais representações.

Poderíamos ainda desdobrar as discussões sobre representações a partir de outros vieses sociológicos, filosóficos, psicológicos ou semióticos. Porém, em nosso entendimento, as ideias ora expostas são suficientes para avançarmos no tocante aos objetivos propostos. Sendo assim, é possível aproximarmos as pistas sinalizadas com a chamada “sétima arte”.

¹⁵ “*Mimesis*” é um termo que tem origem no verbo grego *mimeisthai* e geralmente traduzido por “imitar”, abarcando um conjunto amplo de ações e procedimentos que designam efetivamente uma imitação ou re-apresentação da “realidade”. Na arte ocidental, em suas diferentes linguagens expressivas, a ideia de representação está profundamente ligada a esta noção de *mimesis*, contudo, é preciso compreendê-la como uma atividade do imaginário sobre o real percebido pelo artista, desse modo também é recriação e produção de saber.

Inicialmente, podemos pressupor que o cineasta¹⁶ tenha um olhar objetivo sobre a história que filma, ou seja, a clareza da ideia ou da mensagem que quer passar com sua história - representando uma suposta impressão de realidade ou afirmação da irrealidade na linguagem audiovisual. Mas, devemos considerar que também haverá um processo intersubjetivo no processo criativo do realizador para com sua obra, bem como na relação da obra fílmica com quem assiste ao filme. O espectador poderá interpretá-lo de maneiras distintas à proposta do realizador, em função de seu repertório pessoal que será responsável por decodificar (ou não) o conteúdo e a forma do filme.

Obviamente, a imagem cinematográfica oferece uma impressão do real pelo que projeta a partir da captação de corpos, cenários, falas e etc. Da mesma maneira, a camada superficial da história pode ser compreendida com o desenrolar da trama, mas nem sempre a ideia do autor está nesse plano de leitura em elementos aparentes de uma suposta realidade. O cinema ordena discursos a partir da montagem do material que foi captado previamente, seja ele de caráter ficcional ou documentário. Em função disso, entender as representações no cinema, assim como nas demais artes, nunca será uma questão somente objetiva – nem mesmo no cinema documentário ou etnográfico.

No sentido da reprodução de representações idealizadas, também podemos pensar que os filmes são impregnados por ideologias que podem ser correspondentes ou antagônicas às ideologias dos espectadores. Esse movimento, muitas vezes cria tensões e também avança na reprodução de valores por meio das representações manifestadas nas telas. Uma interação entre cinema-sujeito que, geralmente, reforça e propaga as representações/ideologias dominantes e desarmoniza ou subjuga outras formas de representações sociais. Muitas vezes as do próprio espectador que embora não se reconheça no que vê nos filmes, almeja ser ou ter/alcançar tais aspirações materiais ou emocionais. Nesse aspecto, temos uma possível ideia de emergência social, em favor das representações dominantes vistas no cinema, fazendo com que os sujeitos almejem a identidade do que é representado nas telas. Isto é, funcionando como uma espécie de projeção, a aspiração de um sonho ou o reconhecimento por pertencer ao paradigma dominante.

Entretanto, é importante sinalizar que a identidade se expressa como um sentimento individual ou coletivo de identificação cultural, reconhecimento e pertencimento, a partir de

¹⁶ O termo “cineasta” surgiu no início da segunda década do século XX, proposto pelo crítico de arte francês Louis Delluc, como sinônimo de artista responsável pela concepção estética e realização fílmica, contrapondo-se ao termo “cinematografista”, que estaria mais associado ao sujeito apenas com habilidades técnico-operacionais. Nessa mesma época, o escritor italiano Ricciotto Canudo lançou um manifesto propondo que o cinema fosse entendido como uma síntese de todas as artes, vindo daí o termo “sétima arte”.

influências que perpassam por questões étnicas, históricas, linguísticas, de crenças, de classe social, de gênero, de memórias e imagens, dentre outros aspectos. Conforme Hall (2000), no contexto contemporâneo, a questão da identidade é cada vez mais fragmentada. As velhas identidades que estabilizaram a sociedade por muito tempo, configuradas por certezas, estruturas contínuas e permanentes, estão em declínio. Novas identidades surgem na mobilidade sociocultural e tecnológica derrubando estruturas rígidas e revelando-se em formas abertas, contraditórias e inacabadas.

Nesse sentido, o autor indica uma “crise de identidade”, decorrente de uma série de processos socioculturais ocorridos na esteira da globalização, desarticulando os sistemas de representações e símbolos que alicerçavam as identidades fixas de grupos sociais. Desse modo, sem referenciais fortes de identificação há cada vez mais descentralizações e deslocamentos em relação a este ponto. Assim, “o efeito geral desses processos globais tem sido o de enfraquecer ou solapar formas nacionais de identidade cultural” (HALL, 2000, p. 73). Contudo, o autor também reconhece que, em função de resistências culturais, emergem mutações ou “identidades híbridas” contestadoras às imposições hegemônicas.

A partir daí, conforme Hall (2000), percebe-se uma volta do interesse pelo local e por diferentes articulações entre o global e o local. É uma movimentação sociocultural emergente que indica inter-relações e interdependências entre novas identidades globais e novas identidades locais. Diante disso, segundo Hall (2000, p. 87), se por um lado a globalização tende a homogeneizar culturas e identidades, por outro lado também abre novas possibilidades. E, nesse aspecto, tanto pode valorizar a “tradição” (no intuito de “recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas”) ou um assumir um processo de “tradução”, que pode ser entendido quando sujeitos e diferentes formas de sociabilidades “aceitam que as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença”. É exatamente nessa dialética entre tradição e tradução das formas de identidades culturais que se percebe claramente a ideia de hibridização cultural.

Sendo assim, também é possível ponderarmos sobre as representações no cinema contemporâneo no interior da Amazônia indo além dos sentidos produzidos por seus elementos narrativos, dramáticos e estéticos, e também considerando a estruturação de relações entre aspectos físico-espaciais, históricos, sociais, psicológicos, míticos e simbólicos que constituem a identidade cultural dos realizadores.

Por isso, a questão da identidade nas representações está intimamente ligada ao imaginário ou à construção de imaginários sociais, e esta ideia liga-se ao processo de

abstração mental. Afinal, a partir do momento em que reconhecemos que representação é a tradução simbólica de uma realidade percebida e também possibilidade de configuração de uma identidade, o imaginário se expressa com um campo de representação. É a expressão de pensamentos que se manifestam por imagens, ideias e discursos com o intuito de definir ou exemplificar determinada realidade e situações.

Gilbert Durand, com base na psicologia de Carl Gustav Jung e na filosofia de Gaston Bachelard, propõe entender o imaginário numa perspectiva mais subjetiva. Segundo Durand (1988), o imaginário é um sistema de imagens/ideias e de relações entre imagens/ideias que permitem ao ser humano, perceber, conceber e representar o mundo e a si mesmo. Ou seja, o imaginário reflete uma relação entre o sujeito e sua consciência sobre o mundo. Portanto, segue uma linha mais fenomenológica¹⁷ e também incorpora aspectos antropológicos.

O processo de significação sobre as representações é dado por processos simbólicos e manifestado pelo que chama de epifania. Assim, não se reduz a um único sentido, mas apresenta um campo de significação amplo e ambíguo, pois dependerá de como os sujeitos em questão percebem, se relacionam com o mundo e o representam. Mas, nessas representações o autor vê uma forma de instaurar ordem para a vida social e, por isso, os mitos¹⁸ funcionam como condutores de sentidos. Assim, traz a noção de arquétipo¹⁹, como núcleo simbólico de uma estrutura organizadora (DURAND, 1988).

Por meio do imaginário simbólico, grupos ou coletividades designam sua identidade ao elaborar as representações de si. Assim a imaginação se traduz em uma experiência que reflete uma determinada realidade em determinado contexto sociocultural e histórico. Ter em mente esta ideia é extremamente importante quando pensamos nas representações propostas pela Associação Fogo Consumidor Filmes, a partir de um contexto amazônico.

¹⁷ Para Gilbert Durand há três categorias que constituem uma representação: o signo, a alegoria e o símbolo. Numa primeira instância, o signo (que é arbitrário) indica uma realidade significada, descritível e resumível a um conceito. Num segundo nível (ou abstração), a alegoria desempenha o papel de designar realidades reconhecíveis, mas dificilmente figuráveis numa estrutura única de apresentação. O recurso da expressão é fazer figurar uma parte desse significado. Num terceiro grau de imagem, está a imaginação simbólica, quando o significado nunca pode ser captado pelo pensamento direto, mas compreendido dentro de um dado processo simbólico de significação.

¹⁸ Gilbert Durand defende a existência de três esquemas míticos do imaginário: heroico, místico e dramático. O mítico heroico está relacionado ao poder masculino, tem associação à imagens fálicas e vigorosas. O mítico místico é relacionado ao universo feminino, simbolizado por imagens relacionadas à interioridade e às profundezas. E o mítico dramático se configura a partir das imagens de movimento, rítmicas, que equilibram as forças masculinas e femininas.

¹⁹ Arquétipos são considerados as grandes imagens mentais primordiais do inconsciente coletivo e que estão enraizadas na psique humana como uma herança ancestral. Desse modo, os arquétipos modelos padrões que configuram-se em personalidades e comportamentos, influenciando formas de ser e agir.

Conforme Paes Loureiro (2015), o imaginário popular amazônico é elaborado a partir das vivências concretas dos sujeitos e, nesse sentido, os mitos e as lendas expressam fartamente a relação do ser humano com a natureza e as contingências socioeconômicas e políticas. Segundo o autor, os sujeitos dos interiores amazônicos vivem a lógica alegórica dos mitos no campo operacional da realidade prática, promovendo uma conversão estetizante da realidade em signos. Assim, as manifestações culturais assumem diferentes funções, sejam elas estéticas, sociais, folclóricas, religiosas ou de outra natureza.

Entretanto, no cinema, quase nunca vemos representações do imaginário amazônico pelo olhar dos sujeitos amazônicos. Ou melhor, o olhar dos sujeitos amazônicos e suas formas de representações sobre si e seus ambientes poucos reverberam na sociedade, em função de um sistema de invisibilização que vem sendo articulado na esteira do processo colonizador na Amazônia e ainda se mantém na contemporaneidade, pela imposição de representações construídas por forças hegemônicas.

3.2 Cinema, imaginários e representações da Amazônia

Ao mesmo tempo em que o cinema é uma marca da afirmação burguesa na modernidade, como um empreendimento científico com finalidades industriais e comerciais, também está no campo do simbólico e do imaginário humano, conforme enfatiza Foster (2016). Silva (2006) compreende o imaginário²⁰ como um reservatório que guarda imagens, sensações, experiências, lembranças, e por meio de uma complexa trama de relações, sedimenta um modo de ver, ser e agir no mundo. É algo que a partir da realidade torna-se um ideal e volta para a realidade como uma força que impulsiona indivíduos e sociedade, sendo ao mesmo tempo a vida que se vive e a que se imagina. Para o autor, as narrativas que contam a vida social produzem imaginários que produzem o real. Esse movimento

²⁰ Os pressupostos de Silva (2006), em relação ao imaginário e às tecnologias do imaginário, resultam de um longo processo de pesquisas, com base em Gaston Bachelard, Michel Maffesoli, Gilbert Durand e Jaques Lacan. Desse modo, o autor salienta que o imaginário surge da relação entre memória e aprendizado, sendo sempre uma narrativa de si. Logo, as tecnologias do imaginário usam o poder simbólico para produzir sentido, mesmo onde não há. Por isso, o imaginário é um mistério, uma leitura, uma interpretação, uma forma de vida, um desvio. Nesse sentido, salienta a importância de tratá-lo metodologicamente a partir de uma perspectiva compreensiva, por meio de narrativas do vivido. A partir daí, o papel do pesquisador de tecnologias do imaginário precisa revelar o que se esconde, perceber a complexidade da vida e narrar com transparência as suas experiências. E entre compreensão e explicação, diz que é importante admitir que o primeiro termo é sempre impreciso enquanto o segundo pode possuir uma precisão necessária em dado momento e contexto. Isto porque não há neutralidade do observador para o observado, um se entrelaça e se mistura com o outro. Afinal, o imaginário pesquisado também está na imaginação do pesquisador.

desconstrói o imaginado e cria possibilidades de realidades inimagináveis impregnadas de imaginário.

Nesse sentido, conforme Silva (2006), nos últimos cem anos o cinema tem se caracterizado como uma das mais importantes tecnologias do imaginário na sociedade ocidental. Configura-se como um dispositivo sociocultural e tecnológico potencializador da formação de um laço social que produz simbolismos, criando mitos e visões de mundo. O autor acredita que o imaginário é uma educação existencial dos sentidos e percepções. Nesse sentido, as tecnologias do imaginário funcionam na cristalização do simbólico, das imagens e dos afetos e, desse modo, estimulam ações e produzem sentidos. Além do cinema, Silva (2006) cita exemplos de tecnologias do imaginário que vão desde os cartões postais aos livros, passando pelas músicas, telenovelas e uma série de outros produtos culturais. Mas, também reforça que o imaginário social nos faz criar perspectivas que subvertem às lógicas do que se impõe pela cultura dominante. Esta observação é importante quando olhamos com mais atenção a filmes criados fora dos meios hegemônicos.

O cinema tradicional hegemônico, com sua ascensão no campo do entretenimento, encadeou o surgimento das especialidades cinematográficas, tais como roteiro, direção, cenografia, figurino, atuação, som, além de um sistema de distribuição e exibição, geridos por grandes grupos empresariais. O contexto histórico (com a consolidação do capitalismo) favoreceu a hegemonia do cinema estadunidense, embora a Índia, Japão, Rússia, Irã e alguns outros países tenham conseguido desenvolver suas cinematografias de forma independente da ditadura estética e ideológica dos Estados Unidos, sem necessariamente escapar às imposições das ideologias prevaletentes em seus contextos políticos e socioculturais.

O cinema é representação de imagens em movimento e sons que, processados por uma montagem sequencial, nos permite relacionar diretamente a realidade (do que foi captado e do momento real de quem assiste) ao imaginário (do que o filme conta em suas objetividades, subjetividades; e de como o espectador o compreende dentro de seu universo objetivo e subjetivo). O caráter simbólico nesse processo relacional nos mostra a complexidade envolvida na análise cinematográfica e em sua compreensão como produto de um meio de comunicação que se apropria de aspectos socioculturais e tecnológicos e se decodifica a partir de sujeitos que estão inseridos em outros sistemas socioculturais e tecnológicos. Esse movimento relacional nos permite construir sentidos diversos para as representações de uma mesma narrativa. Trazendo a questão da representação e do imaginário para o contexto da tese, podemos sugerir que as representações sociais e os imaginários que se têm da Amazônia na contemporaneidade são reflexo de um processo

sociocultural colonialista. Essa sistemática está associada aos primeiros relatos sobre a região pelos colonizadores, aos apontamentos de viajantes e naturalistas entre os séculos XVI e XIX, à literatura de ficção, aos registros da historiografia oficial, à ciência, à produção acadêmica, às artes visuais, ao cinema, às ações dos governos, aos livros didáticos e ao senso comum.

Conforme Pinto (2006), a partir da análise de diferentes relatos e perspectivas sobre a Amazônia, é possível perceber que existe um conjunto limitado de ideias (com matrizes no pensamento ocidental moderno que reforça desigualdades entre sociedades) que se propagam e se ressignificam continuamente. O autor sugere uma “geografia do exótico” estimulada por manifestações culturais, pelos meios de comunicação e linguagens artísticas, especialmente a literatura, a fotografia, o cinema e a TV, mas também pela ciência, pelo desenvolvimento dos transportes e pelo fomento ao turismo.

Estes aspectos também são analisados por Gondim (2007), com a ideia de “invenção da Amazônia”. Conforme a autora, a região foi sendo construída socialmente a partir de sistemas de representação sob a ótica estrangeira, difundidos pela literatura, pelas artes visuais, pela ciência e pelo senso comum, na derivação generalizada de opiniões, discursos e estéticas. Mas, conforme a autora, tais referenciais são incapazes de abarcar a complexidade da região, suas problemáticas e as inter-relações entre sociedades, culturas e ambientes naturais.

De acordo com Gondim (2007), a Amazônia recriada pelos meios de comunicação contemporâneos não é tão diferente da Amazônia inventada pelos europeus que vinham em busca de cenários exóticos e riquezas, pois em ambas as criações, ou construções sociocomunicativas, a ficção e a realidade se embaralham permanentemente. Portanto, podemos dizer que formas de ser, compreender e estar no mundo foram sendo destituídas no rastro da lógica ocidental do “processo civilizador” (ELIAS, 1994), considerando que os moldes sociais e mecanismos de controle, ditados ao longo da história dos costumes, pela presumida superioridade de elites hegemônicas, determinam as regras e a contenção das pulsões espontâneas e, assim, modificando hábitos, comportamentos e sentimentos.

Todos estes meios são catalizadores de sistemas de representação sobre a região, imprimindo padrões, numa espécie de colonização do imaginário. Consequentemente, remodelam valores sociais, políticos e de tradição cultural, implicando na produção de novos sentidos, inclusive quando trazemos a questão para o campo cinematográfico e seus desdobramentos, tanto no que tange à formação dos profissionais da área quanto às abordagens dos trabalhos realizados. Assim, a imposição simbólica de uma inferioridade

atribuída arbitrariamente passa a dar uma espécie de autorização dissimulada ao subjugo de culturas que estão inseridas num contexto que não se enquadra em modelos hegemônicos. São sistemas de representações que, embora ganhem roupagens diferentes, seguem a lógica de um processo colonizador.

Nesse sentido, muitos filmes sobre a região, frequentemente, são ilustrados por narrativas que reconstroem imagens e discursos cristalizados socialmente no processo histórico. Costa (2011) analisa Amazônia na mídia e indica que, geralmente, os sujeitos amazônicos são apresentados como inferiores e fracassados diante da importância da floresta para o contexto da biodiversidade no planeta. As imagens, as personagens, as situações expostas pelos veículos de comunicação acentuam a ideia de um lugar remoto, perdido no espaço e parado no tempo. Já as populações são relegadas a segundo plano, retratadas quase sempre em situação de conflitos ou ilustrando problemas sociais e étnicos, pela ótica do discurso oficial do Estado e dos detentores do poder político e econômico.

As narrativas midiáticas reafirmam estereótipos e as relações históricas de colonialismo. O enunciador descreve os fatos da forma que lhe é conveniente, escolhendo cenários, personagens e enfoques, organizando a narrativa como um melodrama carregado de exotismo, marcando conflitos maniqueístas. Assim, configura-se uma Amazônia selvagem, anacrônica, subalterna e atrasada, ao contrapor-la à imagem civilizada e desenvolvida do Brasil do sul e sudeste ou aos chamados países de primeiro mundo (COSTA, 2011).

Na mídia, conforme Costa (2011), as imagens exaltam a grandiosidade da floresta, da maior bacia hidrográfica do planeta e da biodiversidade de sua fauna e flora. O lado bucólico do reforço do isolamento é evidenciado quando mostram pequenas comunidades na imensidão exuberante da paisagem, solitárias canoas pelos rios, crianças tomando banho nos igarapés, homens e mulheres trabalhando em atividades extrativistas. Populações amedrontadas por jacarés, onças e exageros sobre determinismos geográficos. A região como fonte de matérias-primas e as intempéries naturais também são frequentes, assim como conflitos envolvendo madeireiros e pecuaristas, desmatamento e poluição de rios.

Desse modo, legitima-se um discurso focado na exploração em prol de obras e projetos de desenvolvimento regional, com o intuito de justificar a posse de terras, o desmatamento, a violência, e o genocídio de povos tradicionais. Assim, compreendemos que muitos discursos (do colonizador) na contemporaneidade são afirmados pela mídia (a serviço de interesses políticos e econômicos). Este mecanismo comunicacional, pode manipular a opinião pública ou naturalizar apagamentos culturais e extermínios de populações. Portanto,

quando isso ocorre, o que se propaga é uma reelaboração do discurso colonialista dominante que fora historicamente construído.

Paradoxalmente, fica na superficialidade o panorama rico e complexo das sociedades amazônicas, com suas formas de ser e estar no mundo. E, pelo que Costa (2011) demonstra, a mídia não faz questão de estabelecer uma compreensão amplificada acerca da Amazônia. Não costuma contextualizar devidamente as situações expostas e, na maioria das vezes, apela para as curiosidades exóticas. Nesse sentido, podemos sugerir que os meios de comunicação, especialmente o cinema reproduz a mesma atmosfera “fantástica” que os colonizadores relatavam sobre as populações e paisagens amazônicas.

Tudo isso, de certa maneira, vem sendo cada vez mais propagado pela ideologia do progresso e da “globalização perversa”, trazendo a concepção de Santos (2006) que discute sobre a tirania da informação e do dinheiro no atual modelo econômico. O autor ressalta que as relações entre a produção de notícias, o mundo da produção das coisas materiais e das normas se imbricam em praticamente todas as atividades da sociedade contemporânea. Assim, sugere que a tirania da informação e do dinheiro são apresentadas como pilares ideológicos do progresso, conseqüentemente, acentuando as desigualdades sociais e cognitivas. Por este viés, compreendemos que a imposição colonial no Brasil proporcionou a cristalização de uma história contada a partir dos interesses europeus (e das elites brasileiras) e o apagamento de histórias de vida, de outros modos de ver o mundo, da riqueza cultural de povos indígenas, dos negros, de dominados e explorados.

No chamado período desenvolvimentista da Amazônia, sobretudo durante a ditadura militar, com o discurso “integrar para não entregar” ou “o progresso do Norte precisa de estradas e indústrias”, os “empreendimentos” para alavancar a região foram noticiados pela imprensa como grandes exemplos de desenvolvimento econômico e modernização. Foi um período marcado pela construção da Transamazônica e da implantação da Zona Franca de Manaus. Muitos meios de comunicação e os produtos noticiosos jornalísticos, influenciavam a opinião pública e negligenciavam assuntos que fossem contra aos interesses do Estado, inclusive encobrindo problemas sociais, ambientais e étnicos, quando estes eram considerados entraves para o “desenvolvimento” da região (COSTA, 2011).

Como percebemos, a sistemática de conceber a região como um lugar primitivo, subdesenvolvido e exótico ainda é atualizada por diferentes dispositivos sociais, como, por exemplo, os produtos oriundos dos meios de comunicação de massa. Nesse sentido, novamente notamos que “existe, portanto, uma produção do atraso como existe um

investimento sistemático e permanente na manutenção e crescimento das desigualdades” (PINTO, 2006, p. 31).

Nessa dinâmica perversa da globalização, que se reconfigura dependendo do contexto histórico e dos interesses dominantes, a estética da Amazônia pode ser percebida e representada como um paraíso perdido ou um inferno verde, como o eldorado de riquezas ou um dos lugares mais atrasados do mundo. Também pode ser a terra das oportunidades para o futuro, o pulmão do mundo, o cenário de violentos conflitos agrários, o símbolo da luta ecológica, uma ficção-científica hollywoodiana ou ainda um poema épico de ausências e emergências.

3.3 (Des)construindo o cinema: sentidos, paradoxos e transformações tecnológicas

O cinema é um meio de comunicação que desde a sua implementação fascina o mundo e vem proporcionando a experimentação de uma linguagem agregadora de outras linguagens artísticas. Por outro lado, como negócio, consolidou-se como uma das indústrias mais lucrativas no ramo dos espetáculos e do entretenimento. A gênese de sua configuração como expressão artística remonta ao século XIX e resulta de uma novidade tecnológica que a caracteriza como uma arte essencialmente moderna, como destaca Bernardet (1985). Na época, o aprimoramento tecnológico de diversos equipamentos óticos, de captação e projeção de imagens, processos químicos de fabricação de filmes em celuloide, culminaram na criação do cinematógrafo (aparelho que filmava, revelava a película e projetava o filme) pelos Irmãos Lumière, cuja primeira exibição pública ocorreu em 28 de dezembro de 1895, em Paris²¹.

Historicamente, este evento acabou se estabelecendo como a data que marcou o início do cinema²², um o conjunto de princípios, processos e técnicas utilizados para captar e projetar numa tela imagens estáticas sequenciais (fotogramas) obtidas com uma câmera especial, dando impressão ao espectador de estarem em movimento – imprimindo a

²¹ Os primeiros filmes da história do cinema são registros documentais, Já o cinema narrativo-ficcional começou a ser desenvolvido a partir dos experimentos fílmicos de Georges Méliès, exibidos em abril de 1896, com referências diretas ao teatro e aos números de mágica e ilusionismo.

²² O cinema é a única arte da qual se conhece o dia do nascimento, conforme Lipovetsky e Serroy (2009, p. 33). Conforme os autores, “é um acontecimento único na história das civilizações, pois nas outras grandes artes não há como estabelecer um marco inicial”. Para os autores, outra característica que diferencia o cinema de outras artes é o fato de que está estreitamente ligado à indústria desde sua origem, pois, “não foi uma necessidade artística que provocou a descoberta e o funcionamento de uma técnica nova, foi uma invenção técnica proveniente da ciência moderna que provocou a descoberta e o funcionamento de uma nova arte” (LIPOVETSKY; SERROY; 2009, p.33-34). Entretanto, podemos considerar que ambas as características estão inter-relacionadas dentro de um processo sociocultural.

impressão de “realidade”. Muito embora outros inventos similares tenham sido criados na mesma época, a exemplo do “cinetógrafo” (aparelho filmador) e do “cinetoscópio” (projektor), inventados pela equipe de engenheiros formada por Thomas Edison, William Kennedy e Laurie Dickson, em 1891, nos Estados Unidos. E, ainda, o “bioscópio”, criado pelos irmãos Max e Emil Skladanowky, em 1895, na Alemanha.

Ao citarmos estes inventos do século XIX, é importante também considerarmos uma série de outras manifestações pretéritas, muitas delas criadas na antiguidade, tais como projeções de sombras e brinquedos cinéticos que, para muitos teóricos, já apresentavam as características primordiais do cinema, isto é, a arte e a técnica de fixar e reproduzir imagens com a impressão de estarem em movimentação. A etimologia da palavra cinema, aliás, vem do grego *kinema* e significa “movimento” (BERNARDET, 1985). Portanto, a ideia de cinema ou imagens em movimento é mais antiga do que a invenção do cinematógrafo, sendo praticamente impossível datar quando começou o anseio humano de criar meios e suportes para expressar e representar imagens da “realidade” em movimento.

Sendo assim, diante de tamanha complexidade, conforme Charney e Schwartz (2010), a compreensão do cinema enquanto meio de comunicação e expressão artística deve considerar tanto as experiências científicas, inventos tecnológicos e interesses comerciais quanto à psicologia humana e os processos antropológicos de criação na arte. Contudo, segundo os autores, o cinema tornou-se personificação e transcendência dos atributos da modernidade²³. Seria um catalisador de ideias, técnicas e estratégias de representação para uma variedade de novas formas de consumismo, entretenimento e efemeridade, dirigindo-se a um público de massa.

O percurso histórico do cinema tradicional, conforme Bernardet (1985), produzido por grandes companhias e estúdios, sempre acompanhou os interesses da burguesia e da expansão capitalista. O que facilitou interesses de grupos hegemônicos ao criar um universo cultural à sua imagem, impondo à sociedade um processo de dominação cultural, ideológica e estética, inicialmente na França e depois (e com mais intensidade) nos Estados Unidos. Uma leitura do cinema, a partir da Teoria Crítica, de acordo Bernardet (1985), expõe esta arte como um artifício sustentado por sua pretensa naturalidade e, nesse sentido, a impressão de realidade disfarça constantemente que o cinema é artifício, manipulação e interpretação à serviço de interesses das classes dominantes. Assim, as elites difundiram suas ideias e

²³ Os autores reconhecem que “modernidade” é um conceito muito amplo e subjetivo, mas, neste caso, referem-se a uma gama de transformações sociais, econômicas e culturais, compreendida historicamente por meio de invenções como o telégrafo, o telefone, a estrada de ferro, o automóvel, a fotografia e o cinema.

valores pelo mundo afora conforme a lógica da reprodução e mobilidade, tornando o cinema uma arte-mercadoria universal, engendrada num sistema de produção, distribuição e exibição que se mantém até os dias atuais.

À medida em que o cinema desenvolveu uma linguagem própria, superando a égide de ser apenas um invento de curiosidade, foi sendo suplementado por uma sucessão de transformações tecnológicas e de valorações econômicas. Desde sua gênese, está engendrado numa série de interesses da elite econômica e da expansão do sistema capitalista. Mas, caracteriza-se por ser uma técnica, que ao mesmo tempo é meio de expressão artística, que não se impõe em si pelo sentido prático e imediato, mas pelo que imagens e sons projetam como possibilidades narrativas e de significados, como salienta Bernardet (1985).

Diante das especificidades de nossa investigação, cujo objeto situa-se numa zona fora dos cânones estabelecidos da produção audiovisual, não vamos nos ater às teorias clássicas do cinema, mas tomaremos como base aspectos que tratam da produção audiovisual alternativa aos meios hegemônicos. Sabe-se que ao longo da história do cinema, movimentos de rupturas estéticas, tais como o Expressionismo (na Alemanha), o Surrealismo e a Nouvelle Vague (na França), o Neorealismo (na Itália), o Cinema Novo (no Brasil), o Cinema Revolucionário (Cuba), o Generación del 60 (Argentina), o Dogma 95 (na Dinamarca), o Underground (nos EUA), o Cinema Militante ou Videoativismo (difundido em vários países), dentre outros exemplos, apresentaram inúmeras possibilidades criativas em oposição ao sistema cinematográfico dominante, seja na sistemática de produção, nas temáticas, na linguagem, no relacionamento com o público e nas iniciativas de circulação alternativas. Atualmente, é cada vez mais comum vermos produções com financiamentos coletivos, bem como a diversificação dos nichos de realização audiovisual e de públicos

Desse modo, percebe-se que com o passar do tempo, os formatos, suportes, possibilidades estéticas, funções profissionais e especialidades do audiovisual se amplificaram. Sendo assim, conforme diversificaram-se os gêneros, estilos cinematográficos e aprimoramentos tecnológicos, a configuração sobre o sentido, a função e as possibilidades expressivas e comunicacionais do cinema também sofreram transformações em sua configuração, o que nos remete à ideia sociológica de “interdependência funcional” (ELIAS, 1994; 2006).

Para Elias (2006), a tecnologia não pode ser limitada a uma concepção restrita às questões do desenvolvimento industrial e ao aprimoramento de máquinas. Precisa ser compreendida por meio de sistemas de inter-relações e interdependências, ou seja, como um longo percurso de aprendizagem no fluxo da tecnização e das relações sociais. Conforme o

autor, a tecnização é um processo que avança à medida em que a humanidade aprende a explorar elementos naturais e objetos, produzindo e manejando estas elaborações na expectativa de uma vida melhor - o que não significa uma vida boa, mas é resultado de um processo social que proporciona condições de existência superiores se comparadas ao estágio anterior.

Elias (2006) toma como base os meios de comunicação para exemplificar como o avanço da tecnização permitiu diminuir distâncias e proporcionou a impressão de uma certa unidade nas relações sociais, especialmente quando expressadas nos meio hegemônicos.

Pode-se assistir a filmes americanos em fazendas africanas. Guerrilhas sul-americanas aparecem “ao vivo” nas telas de TV europeias. Indianos veem, em suas casas, os conflitos na Irlanda do Norte. É duvidoso, no entanto, que os sikhs e os hindus, os tâmeis e os cingaleses, os bascos e os espanhóis, os irlandeses católicos e protestantes se reconheçam nessas imagens (ELIAS, 2006, p. 61).

Além da padronização cultural engendrada nesse processo, Elias (2006, p. 62) reforça que as estruturas básicas de pensamento e das convenções humanas não seguem, necessariamente, o mesmo ritmo de transformação dos fluxos da tecnização. Assim, a aparente diminuição de distâncias globais, na verdade evidencia as diferenças entre os grupos humanos e assimetrias sociais, “pois o *habitus* das pessoas, o padrão dominante de sua auto-regulação, concentra-se na identificação com os Estados soberanos”. Talvez essa seja uma pista importante para pensarmos na dominação do imaginário mundial pelo cinema estadunidense.

Enquanto meio de expressão da linguagem audiovisual, Nogueira (2010) diz que o cinema apresenta quatro categorias ou vertentes principais: a ficção (narrativas geralmente voltadas ao entretenimento e divididas em gêneros), o documentário (que tem o intuito de testemunhar e refletir sobre a realidade e, aliás, é a vertente originária do cinema), o experimental (focado em explorar diferentes abordagens artísticas, conceitos e formatos) e a animação (um espaço para a pluralidade estética onde não há limites para a imaginação).

No caso da ficção (vertente mais difundida do cinema), que nos interessa mais no caso deste trabalho, os gêneros cinematográficos são categorias fílmicas percebidas por um conjunto de aspectos artísticos, com características recorrentes, que envolvem estilo, forma e conteúdo. Assim, podemos citar o drama, a comédia, a ficção científica, o musical, o terror, o thriller, entre outros; além dos chamados subgêneros, que misturam diferentes gêneros.

Na categoria ficção, segundo Nogueira (2010), os filmes de ação e aventura são os gêneros de maior sucesso comercial e apelo popular, mas detém o maior desprestígio por

parte da crítica especializada, por geralmente tenderem ao desenvolvimento de enredos maniqueístas, personagens estereotipados e soluções cênicas banais. Nos filmes de ação e aventura, conforme o autor, a combinação de elementos transmitem as emoções e conduzem a narrativa: a direção, o roteiro, o design de produção, a fotografia, a concepção dos personagens, dentre outros, são itens estratégicos na produção de sentidos.

De um ponto de vista narrativo, uma série de situações são trabalhadas recorrentemente, sobretudo as cenas e sequências de intensa ação, entre as quais se contam perseguições vertiginosas, batalhas grandiosas, duelos contundentes ou explosões exuberantes. Os heróis e os vilões são claramente caracterizados e contrapostos, recorrendo muitas vezes a soluções de fácil decodificação semiótica, como a indumentária ou a própria fisionomia. De um ponto de vista ético, o simplismo e o maniqueísmo tendem a prevalecer, deixando pouco espaço para uma caracterização densa, ambígua ou complexa das personagens (NOGUEIRA, 2010, p. 18).

Outros gêneros com bastante adesão popular são a comédia, a fantasia e o melodrama. Segundo Nogueira (2010), a comédia é caracterizada por provocar o riso, geralmente empregando estratégias humorísticas que podem se utilizar de situações ridículas, absurdas, imprevistas, de sentido figurado, pejorativas ou insólitas. O autor diz que a fantasia permite que a narrativa se afaste do que é cotidianamente aceito como normal para um universo até sobrenatural ou mágico, sem que isso afete a verossimilhança da história. Já o melodrama é um subgênero no qual os elementos da narrativa cinematográfica (fotografia, cenografia, música, atuação) são integralmente voltados para provocar a comoção do espectador.

A ideia de cinema de gênero é normalmente relacionada ao cinema industrial estadunidense, que imprimiu em outras filmografias tais estruturas e formas narrativas que caracterizam tipologias bem delineadas. Mas, no contexto global, é preciso compreender que o cinema apresenta outras formas de expressão além dos modelos industriais e comerciais. Denninson (2013), aposta na emergência de novas cartografias do cinema mundial, desconstruindo o padrão hollywoodiano. A autora defende uma visão inclusiva, apontando que o contexto das tecnologias digitais estimula novas redes de produção e circulação.

O cinema se reinventa constantemente por meio dos avanços tecnológicos e das possibilidades expressivas que a arte proporciona ao meio audiovisual. Cabe salientar que o cinema nem sempre foi sonoro e colorido, por exemplo. É pertinente observar que cinema de entretenimento concentra os esforços para atingir um grande público, seja por meio direto da exibição dos filmes ou no apelo comercial, atrelado às estratégias de marketing e a

promoção de subprodutos que estimulem o público a se identificar e desejar algo que o conecte com a obra cinematográfica.

Na sociedade contemporânea, a cibercultura²⁴ permitiu novos arranjos para a produção audiovisual, possibilitando a transformação das redes de criação e consumo. Nos últimos anos, isto vem estimulando e mudando a percepção sobre produtos de entretenimento, alterando as práticas de produção e as relações com a audiência. Atualmente, por exemplo, em função das inúmeras possibilidades da internet e dos equipamentos digitais de captação e edição de imagens, emergem novas formas de realização e disseminação de filmes (alternativos aos modelos comerciais hegemônicos). Na sociedade atual, fazer um filme independe do lugar em que seus realizadores estejam inseridos espacialmente. Os sujeitos não são apenas consumidores, são agentes, produtores e difusores de conteúdos diversos. A comunicação é marcada pela conectividade, mobilidade e ubiquidade (SANTAELLA, 2010).

Canevacci (1990), compreende o cinema a partir da complexidade de articulações antropológicas em diversos planos, desde memórias biopsíquicas, passando pelos processos técnicos de produção até modelos de socialização na cultura de massa contemporânea, expressando relações transversais do cinema com a magia, com os mitos, a fábula, a tecnologia e a filosofia. Conforme o autor, a sociedade e a cultura se transformam constantemente, por isso, o cinema não pode ser analisado por um ponto de vista determinista. Cita, inclusive, o exemplo de experimentos de produção audiovisual realizados com grupos não familiarizados com a linguagem cinematográfica dominante, para os quais são ensinados apenas o uso da câmera e dos equipamentos de edição, resultando numa estruturação de filmes que correspondem às regras de suas linguagens, suas culturas, formas míticas e papéis sociais. Nesse sentido, Canevacci (1990), acredita num cinema que também possa fugir do controle simbólico imposto pelas ideologias dominantes.

É possível projetar um sistema fundado na autonomia das culturas que foram subalternas, para favorecer formas visuais que não substituam as expressões verbais e escritas, mas que sejam uma ampliação e um aprofundamento dessas últimas. O interesse das jovens gerações pelo cinema não pode ser

²⁴ Conforme Lévy (1999), o sentido para cibercultura pressupõe a compreensão das inter-relações e interdependências entre comunicação, informação, tecnologia e relações dialógicas, numa sociedade informacional e desterritorializada, na esfera planetária, interconectada, por meio da internet e do que decorre de suas interações e condicionantes tecnológicos, que favorecem novas formas de acesso à informação e novos estilos de raciocínio. Assim, a cibercultura é o conjunto de técnicas materiais e intelectuais, práticas socioculturais, atitudes e comportamentos, modos de pensar e valores que se desenvolvem conjuntamente com o ciberespaço que, por sua vez, não significa apenas “a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informação que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo” (LÉVY, 1999, p. 17).

heterodirigido para a libertação de um imaginário coletivo deformado por séculos de civilização etnocêntrica, mas deve favorecer uma autodireção que seja diversificada com relação aos modelos hegemônicos (CANEVACCI, 1990, p. 174).

Segundo Ferrari (2016), a partir da internet e das possibilidades articuladas no ciberespaço foi possível misturar formatos textuais, sonoros e imagéticos, derrubando fronteiras entre: o amador e o profissional, as necessidades cotidianas e a obra de arte, o sistema mercadológico e o engajamento social, o real e o virtual. Tudo está interconectado, numa lógica mediada por aparatos eletrônicos e aplicativos online.

Nesse sentido, atualmente, as formas de produzir e consumir conteúdos audiovisuais é completamente diferente do que era há dez anos. Podemos trazer, como exemplo, o modelo *streaming*²⁵ ou o *Youtube*, que recebe cerca de quatro bilhões de acessos diários (metade da população mundial). Portanto, o espectador tem a possibilidade de escolher assistir filmes em diferentes suportes, seja num telão de cinema ou pela TV, no computador, no *notebook*, no *tablet* ou no celular, a qualquer hora e em qualquer lugar.

E isso ocorre não apenas com os filmes, mas com uma grande variedade de programas de entretenimento, documentários, jornalísticos e etc. Os produtores audiovisuais também não precisam estar vinculados a grandes empresas de mídia e estúdios cinematográficos. Já é possível gravar, editar e distribuir vídeos utilizando apenas um telefone celular e alguns aplicativos. Conforme Santaella (2003), a sociedade cibercultural, potencialmente, permite que praticamente qualquer pessoa torne-se um produtor, montador, compositor, apresentador e difusor das próprias criações, quebrando a hegemonia dos grandes grupos de comunicação.

Nogueira (2008), corrobora com o pensamento de que as tecnologias digitais democratizaram a produção audiovisual, proporcionando ao cidadão comum ser um agente e criar o que antes era restrito a quem possuía grandes recursos financeiros ou aos estúdios profissionais. Para o autor, vivemos um momento histórico marcado pela avassaladora e contínua produção de filmes dos mais variados estilos. Possivelmente, refletindo a necessidade de o ser humano ver e ser visto, numa era em que a ubiquidade, o baixo custo e a flexibilização do instrumental técnico provocam mutações constantes, inclusive reconfigurando aspectos éticos e estéticos, e viabilizando ao sujeito com acesso à internet a

²⁵ Forma de distribuição de conteúdo multimídia, pela internet, para diferente suportes, mediante um pacote comercial contratado entre empresas e clientes.

potencialidade de tornar-se um produtor e divulgador de conteúdo, independentemente do lugar onde esteja (NOGUEIRA, 2008).

Para Ferrari (2016, p. 23), o que está ocorrendo é uma explosão da comunicação participativa de mídias interativas que tendem a convergir para um único aparelho, conforme a autora “estamos tecendo uma nova utopia cognitiva, do mesmo modo que os modernos encontraram no surgimento da fotografia e do cinema o reflexo de uma sociedade em mutação”. Nesse sentido, as fronteiras entre o que se chama “cinema profissional” e o “cinema amador” são cada vez mais difusas, e provocam uma série de questionamentos que podem ter inúmeros desdobramentos teóricos e práticos. Novamente, é importante pontuarmos que a produção amadora sempre existiu em paralelo à produção industrial ou ao cinema de arte. Foster (2016) reforça que a palavra amador provem do latim *amator*, que significa alguém que faz por amor e não por necessidade ou por razões econômicas. Mas, conforme a autora, tratar da cultura cineamadora é um constante exercício de estabelecer distinções.

Evidentemente a produção amadora não é única. As tentativas de definição esbarram em contradições. Semanticamente, o amador denota substâncias diferentes como: o sujeito (aquele que filma), a forma do registro (o tipo de enquadramento usado), a acepção do senso-comum (trabalho mal feito) e a condição econômica (trabalho não remunerado). O amador está sempre entre uma coisa e outra, um sujeito-conceito que se constitui a partir de uma falta ou de uma afirmação. Na sua feição negativa, designa o mal feito, o não profissional, sem remuneração. Na sua faceta afirmativa, designa o trabalho livre, a liberdade de expressão, a criatividade, a espontaneidade (FOSTER, 2016, p. 34).

Ressalta-se que a produção de filmes amadores, como uma expressão mais livre e autônoma, pode ser um laboratório de experimentações para a consolidação de técnicas ou invenções estéticas. Muitas vezes é a forma de iniciação para cineastas tornarem-se profissionais. Essa característica nos remete ao “processo de diferenciação social” (ELIAS, 1994) ao qual o indivíduo é submetido, pois enquanto o sujeito não se especializa em determinado segmento, pode ficar à margem dos padrões socialmente estabelecidos pelos sistemas hegemônicos. Nesse sentido, o cinema industrial tem um papel preponderante no imaginário dos realizadores amadores, que muitas vezes procuram reproduzir em suas obras as impressões do cinema e da TV, apreendendo códigos institucionalizados, reforçando a ideia de que a autonomia do amador diante do Estado não existe. Posto isto, podemos sugerir que é um sistema dinâmico e evolui conforme as transformações socioculturais e

tecnológicas, mas em sua figuração o poder é evidente e se faz perceber nas ideologias que o sustenta.

Em relação às cinematografias que estão à margem dos sistemas dominantes, tanto da indústria quanto dos circuitos de arte, há uma série de conceituações que nos dão pistas sobre este segmento que cresce e ainda desperta pouco interesse da academia, entre eles paracinema, cinema marginal, cinema periférico, cinema de bordas, cinema de garagem. Cánepa (2011, p. 03) reforça que os produtos audiovisuais, “alternativos aos alternativos”, caracterizadas pelo baixíssimo orçamento, precariedade em infraestrutura, em caráter coletivo-colaborativo, movidas pelo brincar de fazer cinema, geralmente são “desqualificados pela cultura oficial e, quase sempre, ligados a um sistema de produção que fica (tanto estética quanto economicamente) à margem da grande indústria do cinema e também do cinema de arte ou experimental”.

Tal tipo de produção fílmica acaba estabelecendo vínculos e laços afetivos entre os sujeitos que participam das atividades. Esse envolvimento resulta em filmes de entretenimento, que são exibidos entre familiares, nas salas de aula, distribuídos em DVDs caseiros, pelas redes sociais e sites de compartilhamento da internet e até em festivais alternativos. Algumas iniciativas do cinema amador estão vinculadas a projetos sociais, educativos ou de formação técnica. Mas, para os participantes, o caráter lúdico talvez seja mais relevante que a busca por retorno financeiro, profissionalização, fruição estética ou reflexão sociocultural e artística.

A pesquisadora Benadette Lyra (2009), que propôs o termo “cinema de bordas”²⁶, enfatiza que a sistemática envolvida nestas produções caracteriza-se como prática de lazer, com influências da cultura midiática massificada, resultando em produtos descompromissados com o mercado ou com ideologias sociais e políticas. São filmes produzidos com poucos recursos, por realizadores movidos basicamente pelo entretenimento, a satisfação pessoal e o prazer de socializar. Nem sempre existe um roteiro formal, na maioria das vezes os realizadores têm uma ideia sobre o que querem fazer e experimentam as possibilidades na prática. Conforme Lyra (2009, p. 42), os sujeitos produzem, dirigem e atuam, apresentam nos seus filmes uma singularidade de gêneros que

²⁶ O uso do termo “bordas” gera controvérsias entre pesquisadores, pois para muitos o fato de usá-lo explicita a aceitação de uma subalternização, mas para Spivak (2010) o que está nas bordas ou às margens é um centro silencioso ou silenciado pelas opressões e assimetrias (sociais, culturais, ideológicas, políticas e econômicas) impostas por elites dominantes. A autora também alerta sobre o risco das abordagens intelectuais propagarem a manutenção de sujeitos subalternos, ao considerá-los apenas como objetos para validação de estudos científicos, sem dar a eles o devido protagonismo no lugar de fala e representação.

se manifestam em contextos “de adequações e trocas, simbolizações e ressimbolizações entre o regional e o global”, uma profusão de ideias que mistura imaginários, representações estereotipadas, músicas, lendas urbanas, boatos.

Cánepa (2011) diz que a apropriação de elementos midiáticos e da cultura popular, a falta de orçamento, a “precariedade” do ponto de vista narrativo, técnico, estético e temático (se comparada aos modelos hegemônicos), configura-se como uma espécie de bricolagem, no sentido do improvisado e das práticas realizadas de acordo com as habilidades de cada sujeito e dos recursos disponíveis ao grupo.

Um dos primeiros autores a usar o termo bricolagem (do francês *bricolage*), em abordagens científicas foi o antropólogo Claude Lévi-Strauss (1970), a fim de trazer outras interpretações e definir conhecimentos que até então eram considerados “primitivos”. Lévi-Strauss propôs romper a noção de que apenas após o surgimento da ciência moderna o conhecimento tornou-se sistematizado. Para o autor, desde a pré-história os saberes são resultado de observações e experimentações sistemáticas, pois, há séculos os seres humanos observam, testam e classificam o que está em sua volta. Porém, guiados pela intuição e criatividade. Para exemplificar, Lévi-Strauss cita o desenvolvimento da cerâmica, da tecelagem, da agricultura e da domesticação de animais.

O teórico do cinema Jacques Aumont (2012, p. 161) também usa a expressão “bricolagem” para expressar os processos criativos dos filmes amadores ou “feitos em casa” e suas intersecções com apropriações diversas. Sendo assim, nos aproximamos do termo bricolagem, compreendendo os processos de desenvolvimento social e as imbricações contidas neles, nesse caso a especificidade, o diferencial social que amarra pessoas numa interdependência funcional, impondo poder, autocontrole e regras de conduta. Não pertencendo a essa configuração específica, os indivíduos que se apropriam de conhecimentos já existentes e colocam em prática suas experiências. Portanto, para estabelecermos relações coerentes da produção “amadora” com a produção “profissional” é necessário compreendermos algumas noções da conformação histórica do cinema e suas imbricações com o pensamento social da Amazônia.

3.4 Amazônia audiovisual: a espetacularização da região e a invisibilização de seus sujeitos *versus* a emergência de novos olhares

Nas telas do cinema, segundo Soranz (2012), a região amazônica costuma ser restringida à exuberância de sua paisagem e aos aspectos folclóricos. Na mesma tendência

de representações genéricas, as populações geralmente são inferiorizadas ou quase não têm protagonismo nas produções. Ou seja, supervaloriza-se a natureza (idealizada midiaticamente) e os desdobramentos narrativos sobre a diversidade sociocultural, étnica e ambiental da região perdem-se em clichês. Além disso, para o autor, os conflitos entre o homem “civilizado” (de fora) e o “selvagem” (da Amazônia) quase sempre servem de mote para os enredos, tanto em filmes estrangeiros quanto nacionais. Costa e Lobo (2005) também indicam que o cinema costuma inferiorizar as populações amazônicas, reproduzindo os discursos espetaculosos construídos historicamente, nos quais, frequentemente, reforça-se o caráter selvagem, paradisíaco, perigoso, misterioso, folclórico e inóspito da Amazônia.

Nessa lógica, ao discorrer sobre o discurso etnocêntrico propagada pelo cinema e os meios de comunicação de massa, Paes Loureiro (2015) considera que a imagem sobre a Amazônia se disseminou principalmente pelos filmes de ficção, especialmente nos gêneros: aventura, ação, horror e fantasia, com temáticas sensacionalistas voltadas a representar aberrações (de tribos canibais até monstros pré-históricos) e o ambiente natural (do paraíso na terra, cheio de riquezas e farturas ao inferno verde com sua natureza hostil e perigosa). Essas características são evidenciadas principalmente no cinema de ficção estrangeiro quando retrata a Amazônia. Desse modo, solidificaram-se imaginários de forasteiros sobre a região que, no cinema, geralmente, impõem-se aos imaginários dos sujeitos amazônicos sobre seus próprios ambientes, culturas e formas de sociabilidades.

A gênese dos clichês e estereótipos de brasilidades no cinema é investigada por Amâncio (2000). O autor acredita que as discrepâncias entre o “real” e a “representação” sejam fruto de um desequilíbrio simbólico entre culturas, ou seja, quanto menos se conhece sobre determinado objeto há uma tendência a fantasiar mais sobre ele. Mas, com o avanço da tecnologia e da circulação de informações, isso poderá ser diluído ou até mesmo impulsionar a mudança no tom das representações que contemplam um “repertório onde cabem caçadores de cabeça, expedições paleontológicas, ataques de piranhas e de jacarés, areias movediças, exploração de minérios, ouro e diamantes” (AMÂNCIO, 2000, p. 89).

Já do ponto de vista do cinema documental, possivelmente, a obra cinematográfica de Silvino Santos²⁷ seja o conjunto mais expressivo sobre a Amazônia no cinema, nas

²⁷ Nascido em Portugal em 1886, chegou a Belém em 1899, transferindo-se, em 1910, para Manaus onde morreu em 1970. Começou trabalhando como fotógrafo e chegou a estagiar nos estúdios da *Pathé-Frères* e nos laboratórios dos Irmãos Lumière, na França. Realizou nove documentários de longa-metragem e inúmeros curtas-metragens. Embora trabalhasse para atender ao interesse de grandes empresários da região e até dissimular as péssimas condições enfrentadas pelos trabalhadores dos seringais, sua obra cinematográfica é considerada uma das mais expressivas sobre a Amazônia em todos os tempos. Entre seus filmes mais conhecidos está *No Paiz das Amazonas* (1921), filme originalmente preparado para ser lançado na Exposição

primeiras décadas do século XX. Depois de muito tempo esquecida, voltou a ser valorizada, embora alguns estudiosos considerem que o cineasta não tenha obtido o devido reconhecimento nacional e internacional, diante da importância etnográfica de sua cinematografia, conforme Soranz (2012).

O resultado de uma vivência efetiva é o que diferencia a obra de Silvino daquela dos viajantes, que passam pelo local recolhendo imagens que permanecerão na superfície da realidade registrada, sem nunca entrar nas questões socioculturais, quase sempre ocupados em desvendar mistérios e explorar a aventura, contribuindo para a difusão de um imaginário fundado no exotismo acerca da região amazônica (SORANZ, 2012, p. 05).

O cinema de Silvino Santos era patrocinado por empresários do setor da borracha, especialmente por J.G. Araújo (que tinha interesse em vender uma imagem de região promissora). Mas, com sucessivas crises econômicas na Amazônia, principalmente com o declínio da produção de látex, a produção cinematográfica regional também entrou num período de ostracismo. Desde então, as transformações tecnológicas e expressivas no cinema são cada vez mais constantes e suas consequências também são refletidas no audiovisual produzido na Amazônia e no Amazonas. Contudo, produções estrangeiras e nacionais continuaram, eventualmente, tendo a Amazônia como locações para seus filmes.

Cabe ressaltar que a produção local/regional nunca chegou a ser considerada expressiva do ponto de vista da indústria. Nem mesmo os exibidores locais (ao longo da história) deram o devido espaço aos cineastas da região, diante da diversidade de títulos estrangeiros que sempre se mantiveram na preferência dos exibidores e do público, o que mais uma vez demonstra a construção de ausências da sistemática que envolve a colonização cultural. Entretanto, em meio à avassaladora força do padrão hollywoodiano sobre a Amazônia, há realizadores que buscam a renovação, na diversidade de temáticas, abordagens e opções estéticas. Essas tentativas de romper com o paradigma dominante ocorre em realizações tanto de artistas amazônicos quanto em filmes produzidos por cineastas de fora, mas preocupados em contextualizar a região não só como um dos biomas mais importantes do planeta, mas em suas particularidades socioculturais, econômicas e políticas.

Apesar disso, tais propostas raramente conquistam o reconhecimento do grande público, pois, em geral, ficam restritas à mostras e festivais voltados a intelectuais e artistas. Por isso, é importante encontrar meios alternativos para a produção, divulgação, exibição e

Comemorativa do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro, e também exibido nas principais capitais da Europa. Disponível em: <http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/serie_memoria/04_silvino.php> Acesso em: 13 mai. 2019.

reflexão sobre esses projetos. Mais que a afirmação de uma linguagem ou estética amazônica os realizadores regionais expressam anseios universais, como artistas de qualquer outro lugar do mundo. Porém, isso ocorre num ambiente de culturas e paisagens diferentes de qualquer outro lugar do mundo. Certamente, não pretendemos afirmar que o cinema de realizadores amazônicos ou de cineastas mais comprometidos ética e esteticamente com a região são mais importantes que os filmes de Hollywood. Mas, é pertinente valorizarmos a democratização audiovisual, por meio da liberdade de conteúdos, formatos, gêneros e estéticas. Imagens e sons não vão faltar para representar novos imaginários sobre a região.

Cabe salientar que os estudos sobre cinema e produção audiovisual na Amazônia, especialmente no Amazonas, ainda são pouco explorados pela academia. No Amazonas, desde 2006, o Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Amazonas (NAVI), coordenado por Selda Vale da Costa, que também é curadora da Mostra Amazônica do Filme Etnográfico, desenvolve pesquisas, promove exposições e debates acerca da representação audiovisual da Amazônia. Selda Vale da Costa juntamente com o jornalista Narciso Lobo publicaram livros e artigos nos quais remontam um painel desde os primeiros registros cinematográficos na região, pelas companhias exibidoras estrangeiras, passando pelo trabalho de pioneiros, até as narrativas contemporâneas.

Conforme pesquisas do NAVI, constatou-se que o declínio da produção de borracha brasileira, a partir da década de 1930, fez a economia amazonense entrar em decadência e a retração financeira refletiu-se em problemas sociais e na estagnação cultural, especialmente na produção cinematográfica sobre a região. Segundo Costa e Lobo (2005), esse cenário começou a se transformar somente no final da década de 1960, impulsionado pelo Movimento Cineclubista de Manaus²⁸ e os festivais de cinema amador. A possibilidade da realização fílmica em suportes mais baratos, como o Super-8 e o 16mm, permitiu a renovação. Os filmes propunham experimentações estéticas e também narrativas que se opunham ao modelo hollywoodiano, inclusive, criticando as abordagens espetacularizadas sobre a Amazônia feitas por grandes estúdios e produtoras cinematográficas.

Nessa época, o desejo de desenvolver a expressão audiovisual amazonense e de debater sobre cinema encontrava ressonância em uma série de movimentos de contracultura espalhados pelo mundo inteiro. Em Manaus, artistas e intelectuais construíram espaços de

²⁸ Nesta época, havia uma efervescência na cena cultural manauara, especialmente em torno das ações do Clube da Madrugada, criados por artistas locais com ideais de libertação estético-ideológica e com uma visão crítica sobre a produção artística na região. No mundo inteiro os movimentos cineclubistas impulsionaram incursões mais autorais no cinema e as experimentações estéticas na linguagem audiovisual.

discussão e produção cultural apesar do regime ditatorial brasileiro. Nessa época, inspirados em ideias socialistas e movimentos de vanguarda, questionavam a hegemonia e o padrão estético ditado pelo cinema estadunidense. Os grupos promoviam a exibição de filmes, debates e reflexões. Alguns integrantes se tornaram críticos em jornais e até diretores de cinema, produzindo nos formatos 16mm, Super-8 e vídeo (SORANZ, 2012).

Em 1969, foi realizado o I Festival Norte de Cinema Brasileiro, em Manaus, promovido por realizadores que pretendiam criar um polo de cinema atraindo financiamentos da Zona Franca, e assim surgiam as primeiras manifestações estéticas de um cinema genuinamente manauara, como aponta Soranz (2012). Marcio Souza, Roberto Kahané, Djalma Limongi Batista, Domingos Demasi, Almir Pereira, Normandy Litaiff, entre outros, fizeram filmes autorais, com intuito de inovar a linguagem artística, que iam da denúncia social às experimentações e viagens poéticas de imagens, sons e ideias.

Entre as décadas de 1970 e 1980, a produção cinematográfica amazonense foi bastante escassa, mas destaca-se *Documentos da Amazônia*, uma série de documentários produzidos em película pela TVE Amazonas, com supervisão do sociólogo Renan Freitas Pinto, veiculada nacionalmente pela TV Cultura de São Paulo e TVE do Rio, enfocando transformações sociais, conflitos agrários, questões étnicas, construção de estradas e problemas ecológicos (SORANZ, 2012). Nesse período, alguns criadores tornaram-se agitadores culturais importantes na cena artística local ou passaram a dedicar-se às pesquisas acadêmicas, como Felipe Lindoso, Roberto Kahané, Raimundo Feitosa, Aldísio Filgueiras, Marcio Souza e Domingos Demasi. Já os cineastas Djalma Limongi Batista, Antônio Calmon, Aurélio Michiles e o diretor de arte Óscar Ramos conquistaram reconhecimento quando passaram a desenvolver seus trabalhos no eixo Rio-São Paulo ou em produções internacionais.

Um dos filmes mais impressionantes e importantes da década de 1970 é *Mater Dolorosa II* (Roberto Evangelista, 1978), produzido pela TVE Amazonas, com a participação de indígenas da região do Lago do Arara, no Alto Rio Negro, onde o filme foi realizado. A obra apresenta uma linguagem experimental, não tem uma história linear, mas utiliza-se de narrativa poética e simbólica, que reflete sobre a situação de remanescentes dos massacres na região e do apagamento da riqueza cultural e das memórias desse povo pelo processo civilizador. A partir de analogias com formas geométricas, o artista propõe reflexões sobre a relação dos povos amazônicos com a natureza e a simbiose entre seres humanos, o espaço e os mitos. Elementos da natureza, tais como a terra, a água e as plantas – e seus reflexos poetizantes – entremeiam-se à corporeidade das figuras humanas e na forma

como produzem objetos, moradias e alimentos. Sonoridades musicais e falas das etnias Tukano e Makú revelam outras possibilidades comunicacionais e espirituais. Centenas de cuias flutuam livres no leve movimento das águas, depois surgem aprisionadas em círculos, retângulos e triângulos, onde também aparecem os próprios sujeitos, como que enclausurados por outros ditames culturais. Esteticamente, a relação entre a fotografia, as personagens, a narrativa não linear, a poesia, os sons, as músicas, a montagem, nos mostra que para o artista, a Amazônia é um dos únicos lugares do planeta que ainda é possível pensar no reencontro do ser humano consigo próprio, onde a natureza ainda propõe reflexões sobre o fluir da vida em suas travessias, contradições, dissoluções e transformações constantes.

Em 1987, o governo do Amazonas promoveu o Primeiro Festival Internacional de Cinema Amazônico (que em 2001 se transformou em *Amazonas Film Festival* e na implantação da *Amazon Film Commission*, para estimular a produção na região, como estratégia comercial). Conforme Costa e Lobo (2005), apesar da descontinuidade ser a tônica que marca a produção audiovisual amazonense, nota-se que a tendência dos realizadores locais é buscar uma linguagem que ao mesmo tempo retrate a Amazônia sem excessos fantasiosos e também apresente uma estética sofisticada e original.

Ainda na década de 1980, possivelmente, o Projeto Vídeo nas Aldeias (desenvolvido no Mato Grosso), criado pelo antropólogo franco-brasileiro, Vincent Carrelli, em 1986, além de uma das contundentes e longevas propostas de produção alternativa, pois ainda se mantém, talvez tenha sido a proposta mais ousada em termos de ruptura estética sobre a representação da Amazônia e dos povos tradicionais. Por meio desta iniciativa, moradores de comunidades indígenas tiveram a oportunidade de contar suas histórias, a partir do seus pontos de vista, pensamentos e percepções audiovisuais, como salienta Soranz (2012). O projeto obteve reconhecimento da UNESCO no ano de 2000 e ganhou a Ordem do Mérito Cultural do Governo Federal, em 2009, assim como prêmios em festivais de cinema nacionais e internacionais. Mas, os reflexos deste projeto pouco reverberaram junto ao grande público.

Entre os anos de 1990 e 2000, a produção regional viveu um período marcado pela estagnação. Alguns documentários e filmes ficcionais foram realizados com a coparticipação do Estado, por meio de incentivos financeiros e logísticos. Obviamente, a Amazônia continuou sendo retratada nas telas, porém, na maioria das vezes em produções de realizadores nacionais e estrangeiros.

Nos últimos anos, os realizadores audiovisuais da região amazônica trocaram a película pelo digital devido às facilidades de produção, viabilidade técnica e financeira. Uma

nova tecnologia trouxe uma nova safra de realizadores, que já pensam de forma alternativa, com foco na produção para a internet, criando seus canais para exibição e se utilizando das redes sociais para divulgação e interlocução com o público. Alguns desses artistas têm se destacado, seja pelo reconhecimento em festivais ou pela continuidade de um trabalho voltado para o desenvolvimento do setor. Pode-se dizer que o cinema no Amazonas busca encontrar o seu caminho em formas alternativas de criação e circulação. Num contexto mais geral da indústria audiovisual, atualmente, o Amazonas é o terceiro estado brasileiro mais procurado por produtores audiovisuais estrangeiros, que buscam locações no Brasil, ficando atrás do Rio de Janeiro e São Paulo, segundo a Agência Nacional do Audiovisual²⁹.

Diante disso, percebe-se que há uma renovação nas formas de representar a Amazônia no cinema, especialmente nas produções independentes. Vemos nas telas propostas mais polifônicas e polissêmicas, que também refletem as transformações na sociedade global e no pensamento social da Amazônia. Tanto nos processos de produção quanto nos resultados dos produtos, podemos dizer que o hibridismo temático, técnico e ideológico, proporcionam novos desdobramentos da linguagem audiovisual, apresentando-se como um manancial de possibilidades, até mesmo para a transformação social, ao provocar rupturas estéticas frente à homogeneização cultural.

Nesse sentido, as novas dinâmicas comunicacionais da sociedade contemporânea, impulsionadas pela democratização informacional e tecnológica, assim como das experimentações estéticas, podem tornar-se aliadas nos processos de produção e circulação de filmes – especialmente em se tratando de produções locais/regionais. Assim, possibilitando cada vez mais visibilidade para pluralidades em (auto)representações e estéticas comunicacionais, além dos ditames mercadológicos ou dos circuitos artísticos. Mas, o que também não exclui das novas produções locais/regionais o potencial mercadológico e/ou artístico.

²⁹ Dados obtidos por meio de relatórios do Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual, da ANCINE. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/dados-mercado.htm>> Acesso em 30 dez. 2018.

4 ASPECTOS DA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEA NO AMAZONAS

Neste capítulo apresentamos aspectos gerais da produção audiovisual contemporânea no estado do Amazonas. Não temos a pretensão de expor um panorama amplo sobre o assunto, detalhando suas condições de infraestrutura ou configurar temáticas narrativas e estilísticas. Isso exigiria a execução de um amplo e minucioso trabalho de campo, provavelmente articulado num projeto mais abrangente e com a participação de várias frentes de pesquisas³⁰. A história, os processos, as abordagens temáticas e as estéticas do cinema amazonense ainda são tópicos quase sem ressonância na literatura científica, especialmente no tocante aos filmes regionais alternativos e produzidos à margem dos esquemas mercadológicos ou artísticos.

Referendamos a importância do trabalho de pesquisadores como Selda Vale da Costa, Narciso Lobo, Márcio Souza e Renan Freitas Pinto que há décadas dedicam-se a refletir sobre a Amazônia no cinema tradicional ou de arte, especialmente em abordagens etnográficas, sociológicas e dramatúrgicas. Também emergem investigações científicas e obras ensaísticas de uma nova geração de pesquisadores, a exemplo de Gustavo Soranz, Fernanda Bizarria, Antônio José Costa, Bruno Villela, Graciene Siqueira e Sávio Stocco, que trazem relevantes contribuições e dialogam com o contexto contemporâneo da produção audiovisual e suas imbricações com as ciências humanas, o pensamento social na Amazônia e as tecnologias da informação.

Diante disso, nossa discussão se desdobra a partir da identificação de duas principais vertentes do cinema amazonense contemporâneo, configuradas por correntes estéticas, redes colaborativas e processos de produção distintos. Em nossa percepção, há uma vertente mais voltada à experimentação da linguagem artística, com propostas mais autorais e outra

³⁰ Cabe salientar que o projeto “Amazônia Audiovisual: Representatividades Contemporâneas”, do NAVI/UFAM, coordenado por Selda Vale da Costa, financiado pela Fapeam, tem por objetivo conhecer e analisar as representações audiovisuais sobre a Amazônia, produzidas em filmes realizados em seis estados da região Norte: Amazonas, Pará, Amapá, Roraima, Acre e Rondônia. Além do levantamento e mapeamento da produção, o projeto pretende desenvolver uma reflexão sobre as discursividades presentes nas imagens e nos temas escolhidos pelos realizadores locais e os mecanismos de incentivo ao audiovisual na região. Conforme a coordenadora, a história do cinema amazônico tem na descontinuidade sua marca principal. Embora a Amazônia seja um dos lugares mais documentados do país, os olhares que normalmente capturam essas imagens são mais de estranhamento do que dos sujeitos sociais locais. O projeto foi desenvolvido como um estudo de campo, por meio de entrevistas com realizadores, produtores culturais, críticos e historiadores de cinema nos seis estados. Além do levantamento e classificação dos filmes realizados em cada estado, através de técnicas quantitativas e estatísticas propõe uma discussão crítica sobre a linguagem e temática fílmica. A pesquisa já foi concluída, mas os dados ainda não foram divulgados. O projeto deverá resultar ainda na publicação de um livro e no lançamento de um documentário.

vertente que se inspira nos gêneros tradicionais do cinema comercial, mas tem no lúdico o seu principal vetor criativo.

Portanto, mesmo num contexto de invisibilidade nacional (em comparação a outras filmografias regionais) é possível notar diferentes olhares, sentidos, formatos e conteúdos na produção audiovisual amazonense contemporânea. Em relação às abordagens estéticas (considerando concepções temáticas, direcionamentos narrativos e elementos da linguagem audiovisual), percebemos que há cada vez mais diversidade de expressões fílmicas. Nelas, vemos reverberar a busca de afirmação de identidades, lugares de fala, imaginários, formas de ser, estar e compreender o mundo, como nota-se nos desdobramentos a seguir.

4.1 Perspectivas e tendências no audiovisual amazonense

Mesmo sem o reconhecimento ou a regularidade de outras filmografias regionais brasileiras, que tentam quebrar os padrões ditados por Hollywood ou pelo eixo Rio-São Paulo, como o cinema pernambucano³¹ ou o gaúcho³², a atual produção audiovisual amazonense começa a evidenciar sua potencialidade criativa ao transcender clichês e estereótipos da representação artística sobre a Amazônia, trazendo novas possibilidades para o panorama cinematográfico brasileiro contemporâneo.

Entre os indícios dessa efervescência estão o aumento das produções locais, festivais e mostras alternativas de cinema na região. Além disso, nos últimos anos, o Amazonas tem se destacado na obtenção de incentivos públicos federais para a produção de filmes. Em 2016, por exemplo, foi o estado brasileiro que mais aprovou projetos no Prodav³³, Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro, da Ancine (Agência Nacional do Cinema), para a produção de filmes e séries para TVs públicas.

As três edições da Mostra do Cinema Amazonense, realizadas entre 2015 e 2017, confirmaram a diversidade criativa que permeia os novos realizadores do Amazonas. O evento, criado para divulgar filmes regionais (no intuito de mobilizar os realizadores locais,

³¹ Somente em 2017 o estado de Pernambuco teve mais de 100 projetos audiovisuais em produção. O segmento apresentou crescimento entre 2008 e 2017, proporcionado pelo Edital do Audiovisual e intensificou suas produções pela entrada de recursos do Fundo Setorial do Audiovisual, que investiu cerca de R\$ 100 milhões nesse período. Contudo, os cortes no setor da cultura brasileira, em 2018, e a extinção do Ministério da Cultura, em 2019, passaram a prejudicar o desenvolvimento de novos projetos. Disponível em: <<http://jc.ne10.uol.com.br/blogs/cinehq/2316/12/27/752/>> Acesso em 05 abr. 2019.

³² O Rio Grande do Sul é um dos estados brasileiros pioneiros na produção cinematográfica (desde 1909) fora dos grandes centros como o Rio de Janeiro e São Paulo. Ainda mantém uma produção constante e significativa, inclusive, tendo instituído o dia 27 de março como Dia do Cinema Gaúcho. Disponível em: <<http://www.papodecinema.com.br/artigos/top-10-cinema-gaúcho>> Acesso em 05 abr. 2019.

³³ Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/search/node/prodav>> Acesso em 05 abr. 2019.

estimular novas produções e formar plateia), trouxe à tona filmes de diferentes gêneros e formatos. Além da mostra de filmes, foram realizados debates, palestras e oficinas, proporcionando o intercâmbio entre artistas e comunidade, bem como a discussão de aspectos estéticos, de linguagem, e também alternativas para a produção, distribuição e exibição da produção local. Entretanto, evidencia-se que a falta de recursos financeiros e de políticas públicas para viabilizar produções, estabelecer bases sólidas para o fortalecimento do setor e capacitar profissionais dificultam o desenvolvimento do cinema regional.

Esteticamente é possível notar uma renovação sobre as formas e tratamentos conceituais acerca das representações audiovisuais da região amazônica, frequentemente associadas à temáticas exóticas e personagens estereotipadas. A nova safra de cineastas regionais expõe temáticas que tratam de violência sexual, lendas, conflitos adolescentes, corporeidades, relações entre o real e o imaginário, memórias de família, crimes passionais, a emoção do futebol, por exemplo, além de uma miscelânea de críticas sociais. São assuntos universais, mas que ganham singularidades a partir do ponto de vista e do lugar de fala de quem narra essas histórias; das sonoridades e visualidades que revelam ambientes característicos da urbanidade amazônica e de seus interiores; da relação dos sujeitos com a natureza e das intervenções ecossistêmicas nas transformações dos espaços e dos processos socioculturais. Evidenciando que o contexto amazônico tem nuances que extrapolam a ideia de ser simplesmente um espaço de locações exóticas para produções estrangeiras.

Esta percepção sobre o audiovisual amazonense resulta da aproximação do pesquisador com realizadores regionais (seja pelo contato direto ou pelas redes sociais da internet, por meio de conversas informais), além da participação em mostras, debates, cursos e da visualização e análise de filmes. Assim, foi possível identificar basicamente dois segmentos distintos do audiovisual amazonense contemporâneo. Cabe salientar que essa separação generalista é proposta apenas por uma questão pragmática, pois, na complexidade de relações estabelecidas na produção audiovisual local/regional as fronteiras podem se confundir.

Contudo, em nossa percepção, o segmento mais visível se desdobra a partir de uma vertente “acadêmico-profissional”, pois se alinha a grupos formados por intelectuais, professores universitários, pesquisadores e estudantes, geralmente provenientes do campo das artes, comunicação e segmentos da produção artística; profissionais que trabalham em produtoras de vídeo e emissoras de TV; ou ainda, realizadores com larga experiência na produção de filmes, vídeos e documentários (inclusive, em produções internacionais ou de grandes empresas nacionais que ambientam projetos na região). Alguns são ligados ao

mercado publicitário, mas dedicam-se a trabalhos paralelos, muitas vezes realizados em coletivos artísticos, com propostas alternativas e conceituais, aplicando a filmes experimentais a experiência e o conhecimento técnico de suas atividades profissionais regulares.

Neste segmento, nota-se, normalmente, a realização de filmes (sejam curtas, videoclipes, vídeos experimentais ou longas-metragens) de maior reflexão artística ou social e também voltados para a desconstrução de modelos estereotipados da representação audiovisual sobre a região amazônica. Dentro da análise de Ikeda e Lima (2012), sobre produção independente contemporânea no Brasil (ou seja, fora dos grandes estúdios), essa vertente realiza o que os autores se referem como um “exercício utópico de cidadania”, por não seguir à lógica do mercado do entretenimento comercial, mesmo tendo o instrumental e o ambiente propícios para tal finalidade.

O segundo segmento que trazemos à tona, dentro do panorama audiovisual amazonense, chamamos de “amadores”. Pois, genericamente, é formado por realizadores autodidatas ou semiprofissionais, com base teórico/prática adquirida por meio de cursos livres e oficinas, ou na vivência prática. Mas, sem ter necessariamente um aprofundamento nas teorias canônicas do cinema nem em metodologias de roteiro, produção, direção e montagem. São realizadores que, em geral, se inspiram ou tentam “reproduzir” modelos institucionalizados de grandes sucessos do cinema, séries ou programas de TV. Mesmo sem orçamento financeiro, conseguem mobilizar colaboradores em seus bairros, comunidades ou pelas redes sociais da internet e, desse modo, concretizam seus filmes de uma forma mais espontânea.

São criadores que, supostamente, não têm o intuito artístico ou de engajamento social nem comercial, pois realizam filmes por *hobby*. Muitas vezes não estabeleceram contato com escolas de comunicação social, cinema e audiovisual, nem estão ligados à empresas destes segmentos. Assim, via de regra, não primam pela precisão formal da linguagem cinematográfica e de seus aparatos técnicos, nem estão preocupados em propor inovações estéticas. Entretanto, acabam criando uma “outra estética” que reflete características do meio sociocultural em que vivem, de sua compreensão de mundo e relações com a comunicação de massa. E, a propósito, mesmo no âmbito do audiovisual amazonense, ainda são vistos com preconceito por parte dos cineastas “acadêmico-profissionais”.

Isto posto, podemos dizer que neste estudo o que mais nos interessa (no panorama emergente do audiovisual amazonense contemporâneo) são produções colaborativas que não estão focadas em atender às lógicas do mercado nem na pretensa justificativa de valorização

da experimentação artística, mas que a partir do lúdico apresentam uma outra possibilidade de expressão comunicacional. Remixam e ressignificam elementos da cultura popular e do ambiente onde estão inseridos aos signos da cultura midiática, como uma espécie de nuance da resistência da tradição cultural amazônica incorporada ao mundo globalizado.

4.2 No centro de um outro contexto: redes de realizadores e suas abordagens

No Amazonas, a produção local de filmes ainda é pequena se considerarmos a imensa extensão territorial e a diversidade sociocultural que caracterizam o maior estado brasileiro. Todavia, encontra-se num cenário de múltiplas construções, a partir de uma trama de relações entre as dificuldades de fomento e incentivo financeiro. Ao mesmo tempo, nota-se o crescimento de produções independentes, melhorias na capacitação técnica e artística, formação de plateia e a emergência de ambientes midiáticos alternativos. Sendo assim, percebe-se o dinamismo da ocorrência de conexões comunicacionais e socioculturais, configurando novas redes de realizadores e a expressão de diferentes abordagens temáticas.

O último relatório oficial divulgado sobre a produção audiovisual amazonense, pela Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas (SEC), foi publicado em 2015 e aponta que entre 2000 e 2015 foram produzidos três longas-metragens, 22 documentários e 93 curtas de ficção, por artistas locais/regionais (do Amazonas)³⁴, fora inúmeros outros trabalhos de caráter audiovisual decorrentes de programas sociais, desenvolvidos pela SEC em escolas estaduais, como o Projeto Jovem Cidadão, e resultantes de cursos no Liceu de Artes Claudio Santoro (SEC, 2015)³⁵.

O setor de Audiovisual da SEC foi instituído no ano de 2000 e é composto pelo Núcleo Digital e pela *Amazonas Film Commission*. O Núcleo Digital é um projeto que dá suporte às produções audiovisuais locais, fomentando produções que não possuem recursos técnicos (mão de obra e equipamentos), mediante aprovação do projeto, além de cursos de aperfeiçoamento na área. Já a *Amazonas Film Commission* apoia projetos nacionais e estrangeiros produzidos por grandes empresas, visando à promoção e visibilidade de imagens, locações e cenários do Amazonas. É filiada a AFCI – *Association of Film*

³⁴ Conforme o relatório, no mesmo período, mais de 100 produções estrangeiras e nacionais, sendo destas 20 filmes de longa-metragem, tiveram locações ou foram totalmente produzidas no Amazonas. Na maioria, produções realizadas pelos meios tradicionais de comunicação (tais como filmes de grandes estúdios, documentários, programas de entretenimento para TV, vídeo clipes, novelas, séries, *reality shows*, entre outros), mas que aqui não serão citados por estarmos concentrados na produção local.

³⁵ Os dados referem-se a filmes que receberam apoio financeiro do Governo do Estado do Amazonas.

Commissioners Internacional, a Rede Latino Americana de *Film Commissions* e a REBRAVIC – Rede Brasileira de *Film Commissions* (SEC, 2015).

O crescimento de festivais de cinema no Amazonas serviu como incentivo para a nova geração de realizadores, mas o diálogo com o público ainda é distante, pois a população não tem o hábito de assistir aos filmes locais/regionais, como destaca Siqueira (2011). O festival “Amazonas Film Festival”, por exemplo, foi realizado ininterruptamente entre 2001 e 2013. Desde então está suspenso por questões político-econômicas e para a sua manutenção estuda-se a realização de edições bienais ou um outro formato cultural. Contudo, no período em que foi realizado, o evento de âmbito internacional, consolidou-se como o mais importante festival de cinema do Norte do Brasil. Enquanto fez parte do calendário anual dos eventos culturais da SEC, reuniu grandes profissionais do cinema brasileiro e de países estrangeiros, além de promover uma mostra paralela com produções regionais, debates e oficinas de formação.

Outros festivais também contribuíram para a ascensão da produção audiovisual amazonense, entre eles o “Um Amazonas” e o “Curta 4”, realizados pela Associação de Mídias e Cinema do Amazonas (Amacine), priorizando a produção de curtas-metragens em ficção e documentário; a “Mostra Amazônica do Filme Etnográfico”, promovida pelo Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Amazonas (NAVI), voltado à documentários; e o “Festival Universitário de Cinema e Fotografia” (Uni-Cine), dedicado à produção de vídeos universitários, em curta-metragem, nos gêneros ficção, documentário, animação e experimental. Desde 2018 é realizado, em Manaus, o “Festival Olhar do Norte”, dedicado a curtas-metragens produzidos no Amazonas, Pará, Rondônia, Roraima, Acre, Tocantins e Amapá. O evento é realizado pelo Coletivo Artrupe Produções Artísticas com o apoio da Manauscult (Fundação Municipal de Cultura, Turismo e Eventos) e ocorre durante uma semana, sempre no mês de abril, promovendo exibição de filmes, debates e oficinas.

No Amazonas, em relação à formação profissional de roteiristas, produtores e diretores, ainda não existe um curso universitário regular de Cinema e Audiovisual (em nível de bacharelado), o que certamente prejudica o desenvolvimento do setor audiovisual tanto no atendimento das demandas do mercado quanto na geração de pesquisas, experimentações estéticas (dramatúrgicas, narrativas, audiovisuais) e de um pensamento mais crítico. O curso de Tecnologia em Produção Audiovisual (em nível de tecnólogo), da Universidade Estadual

do Amazonas (UEA)³⁶, criado em 2013, foi o primeiro (e até então o único) curso superior voltado ao à produção audiovisual no estado, mas funciona em caráter especial e desde 2015 não abre vagas para ingresso. Há, contudo, cursos livres desenvolvidos como parte de atividades de extensão em universidades públicas e privadas ou promovidos por associações. Nesse contexto, observa-se que, em geral, os realizadores audiovisuais amazonenses são oriundos de cursos como Jornalismo, Publicidade e Propaganda, Rádio e TV, Relações Públicas, Design, Artes Visuais e Teatro oferecidos pela UFAM, UEA e universidades privadas.

No que tange aos produtores audiovisuais com uma atuação mais constante, Siqueira (2011) destaca o trabalho desenvolvido por Júnior Rodrigues, roteirista, produtor e diretor, criador dos festivais “Um Amazonas” e “Curta 4”, fundador da Amacine (Associação de Mídias Audiovisual e Cinema do Amazonas), que promove cursos de audiovisual e exibição de filmes em circuitos alternativos; Chicão Fill, documentarista que já participou de produções internacionais, da *Discovery Channel*, BBC de Londres e *National Geographic*, rodadas na Amazônia; Ízis Negreiros, roteirista, produtora, diretora e coordenadora da “Amfil”, ONG que desenvolve projetos audiovisuais com jovens da periferia de Manaus; e Michelle Andrews, uma das idealizadoras do “Coletivo Difusão”, o primeiro coletivo de artistas amazonenses a realizar projetos integrados entre audiovisual, artes plásticas, música, dança e literatura.

Alguns realizadores, que acabam atuando como uma espécie de ponto de convergência na atração de outros artistas, também têm se destacado com a obtenção de prêmios no circuito de festivais de filmes independentes em todo o Brasil, com suas propostas conceituais de reflexão artística, como Cristiane Garcia (*Nas asas do condor*, 2007), Zeudi Souza (*Vivaldão: o colosso do Norte*, 2011), Dheik Praia (*Rota de Ilusão*, 2012), Sérgio Andrade (*A floresta de Jonathas*, 2013) Carlos Garcia (*Sete palmos de terra e um caixão*, 2013), Francis Madson (*Jardim dos Percevejos*, 2014), Aldemar Matias (*Parente*, 2014), Moacy Freitas (*Se não...*, 2015) e Luiz Carlos Marins (*Loucussão*, 2015), Keila Serruya (*O corpo urbano*, 2016) e Rafael Ramos (*Aquela estrada*, 2017).

Esses filmes referenciados são ligados à vertente mais “profissional” do audiovisual amazonense e seus realizadores, geralmente, são artistas que recebem apoio financeiro por meio de editais de incentivo à cultura para produções de baixo orçamento. Suas produções

³⁶ O curso dá ênfase aos aspectos práticos e técnicos da produção audiovisual, mas também aborda fundamentos teóricos e culturais da gestão e realização cinematográfica, formando profissionais especializados na criação, produção, edição e finalização de produtos audiovisuais.

são exibidas em mostras, festivais e circuitos de cultura alternativa. Alguns desses projetos foram realizados em parceria com coletivos artísticos, a exemplo do Artupe, Difusão e Picolé da Massa, que, ao integrarem artistas de diferentes vertentes (música, literatura, artes plásticas, dança, teatro, cinema), tornam-se laboratórios para experimentações estéticas.

Portanto, percebe-se que este segmento está mais focado na busca de linguagens, representações e estéticas que procuram traduzir o regionalismo para fronteiras universais, experimentando possibilidades criativas e propondo reflexões entre arte, cultura e sociedade. Apresentam temáticas que se desdobram entre questões urbanas, naturais ou míticas, sem fazer uma caricatura da Amazônia e apostam na complexidade psicológica e sociocultural das personagens retratadas, como percebe-se nas descrições a seguir.

Externa. Parque de diversões - Noite.

Vemos um DJ numa *pick-up* (aparelhagem de som) e um jovem dançando *hip hop*, entre luzes, brinquedos e a multidão. Corta para: interna, dia, *shopping center*. Um homem se movimenta de maneira insana na praça de alimentação. A câmera o segue até a rua, onde dança em frente a uma parada de ônibus, atraindo a curiosidade dos pedestres. O cenário muda de novo. Às margens de uma corredeira, famílias se refrescam num dia de sol, em meio a uma curiosa performance na água. Corta para: feira livre, na periferia. Notamos o vai e vem dos motoboys pela rua, enquanto jovens improvisam movimentos, em frente à banca de peixes.

Essa sequência de intervenções faz parte de *A rua na dança* (Keila Serruya, 2015)³⁷. O documentário, gravado na região metropolitana de Manaus, experimenta linguagens artísticas (dança, música, artes visuais) em espaços públicos para refletir sobre corporeidade, estranhamento e interação com diferentes grupos sociais.

Se não... (Moacy Freitas, 2014)³⁸, é uma história infantil, com metáforas sobre temores e preconceitos. O realizador Moacy Freitas, de 73 anos, valoriza a cultura regional e a preservação do meio ambiente, explorando com sensibilidade narrativa e visual personagens ribeirinhos e planos/enquadramentos expressivos das ruínas de um vilarejo, tendo como locação a Vila de Paricatuba, no município de Iranduba.

³⁷ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=poKzLz9vm5w&feature=youtu.be> > Acesso em 09 mai. 2019.

³⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vBKcjE_Jfkg> Acesso em 09 mai. 2019.

O que não te disse (Diego Bauer, 2014)³⁹ é um drama intimista sobre uma mulher inconformada com o fim de um relacionamento. A câmera praticamente diseca a protagonista, em sua decadência física e psicológica no decorrer do curta. A linguagem corporal provoca estímulos sensoriais que vão do erotismo à brutalidade, como na cena em que a personagem arranca as roupas de um varal e vai prendendo os pregadores no rosto.

Nas asas do condor (Cristiane Garcia, 2007)⁴⁰, adaptação do conto homônimo de Milton Hatoum, é considerado símbolo da retomada na produção amazonense, após três décadas do último filme regional feito em película. O curta infanto-juvenil em ficção, com interferências em animação, ambientado numa pequena cidade no interior do Amazonas, na década de 1960, narra a história de um menino que supera seus medos através da imaginação e das descobertas.

Já o documentário *Picolé do Aranha* (Anderson Mendes, 2009)⁴¹ mostra, com humor crítico, o cotidiano de Ney Valente, um vendedor de picolés ambulante que percorre as ruas da zona leste de Manaus vestido de Homem-Aranha. *Homofobia* (Tony Lee Jr, 2013)⁴² é um melodrama que aborda situações de preconceito e hostilidade enfrentadas pelos homossexuais, a partir do conflito familiar envolvendo um adolescente que é expulso de casa após revelar aos pais que é gay. Em *Sede Incontrolável* (Dan Leal, 2014)⁴³ terror e suspense envolvem a vida de uma jornalista que foi transformada em vampira pelo ex-marido e tenta se livrar da condição de morta-viva, combatendo o homem que um dia amou.

Mas, os filmes amazonense ainda são pouco conhecidos e encontram uma certa restrição nas oportunidades de difusão. Entre os veículos de comunicação tradicionais, especialmente a TV aberta, destaca-se a iniciativa do canal Amazon Sat, que em sua programação semanal, destina um espaço para a exibição de vídeos produzidos na Amazônia, por artistas regionais. O programa *Cine Amazon Sat*⁴⁴, criado em 2010 e ainda no ar, além de exibir curtas de realizadores independentes, estimula a produção local, promovendo concursos de roteiro, dando apoio logístico e cessão de equipamentos para a realização dos projetos selecionados. A TV UFAM também tem ampliado as possibilidades

³⁹ Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=9PribcidYak&oref=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3D9PribcidYak&has_verified=1> Acesso em 09 mai. 2019.

⁴⁰ Disponível em: <<http://www.miltonhatoum.com.br/tags/nas-asas-do-condor>> Acesso em 09 mai. 2019.

⁴¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jti5zMJEtng>> Acesso em 28 abr. 2019.

⁴² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9LG4X20UTjM>> Acesso em 28 abr. 2019.

⁴³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ykqk0dKMdYg>> Acesso em 28 abr. 2019.

⁴⁴ O Cine Amazon Sat também mantém um canal no YouTube dedicado ao filmes produzidos por realizadores da Amazônia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ssqzG_QBPCg> Acesso em 01 abr. 2019.

de exibição para produtos audiovisuais locais regionais, assim como algumas produções próprias.

Uma iniciativa de projeção nacional, com foco no público adolescente, foi a série *Diz aí Amazônida*, exibida pelo Canal Futura, que abordou questões relacionadas à juventude dos estados do Amazonas e do Pará. A ideia dos produtores foi discutir questões como identidade regional, mobilidade urbana, mobilização social, sexualidade, arte e cultura, a partir do ponto de vista e das experiências de quem vive nas capitais e em cidades do interior, valorizando o lugar de fala dos sujeitos, sem caricaturar a região ou limitá-la a aspectos exóticos.

Assim, podemos dizer que, diante de um panorama com situações ambivalentes entre potencialidades e inconstâncias, o cinema produzido por meio dessas redes de realizadores amazonenses simboliza a emergência de novas audiovisualidades (assim como reivindicam muitas outras pelo mundo), sem que seja necessário justificar sua suposta “inferioridade” comparada ao *mainstream*, pois situa-se em meio a outra realidade e lógica de produção. Retrato de uma sociedade caleidoscópica onde cultura popular, massiva e erudita se imiscuem no tecido das manifestações artísticas da contemporaneidade.

Ikeda e Lima (2012) acreditam que a hibridização de suportes, gêneros, linguagens e estéticas, permite a expressão pessoal em detrimento de um pretense reconhecimento artístico ou focado na renda da bilheteria. Sem querer rotular ou banalizar, os autores acreditam que os modos de produção que subvertem ao cinema industrial podem ser uma atitude de posicionamento político contra as hegemonias que pasteurizam as expressões artísticas. Assim, usam a expressão “cinema de garagem” numa analogia à expressão “banda de garagem”, para reforçar que fora dos ditames do mercado e da indústria do audiovisual é possível trazer à tona a liberdade criativa e a postura de cada realizador, em seu compromisso ético e estético.

Entre os realizadores amazonenses contemporâneos, Sérgio Andrade é um dos mais destacados. O artista desenvolve projetos documentários, videoclipes, curtas-metragens, além de já três longas-metragens no currículo. O primeiro deles, *A floresta de Jonathas* (2012), é um suspense sobre um jovem da zona rural de Manaus que embarca em uma aventura com forasteiros e se perde na floresta, vivendo uma experiência que o coloca em relação direta com a força da natureza. O segundo, *Antes o tempo não acabava* (2016), traz à tona a complexidade do choque cultural vivido por um jovem indígena Sateré-mawé que deixa sua comunidade para viver em Manaus e trabalhar numa indústria, entrando em conflito com as imposições da sociedade urbana e relacionados à sexualidade. O filme

participou de 32 festivais, sendo um dos três representantes brasileiros no Festival de Berlim em 2016. Já o terceiro longa, *A Terra Negra dos Kawa* (2018), é uma ficção científica que mostra a relação de um grupo indígena com pesquisadores que estudam os poderes curativos e sobrenaturais da terra preta da região. A temática é uma forma metafórica para o autor discutir direitos dos povos indígenas e questões míticas.

Outro diretor e roteirista amazonense em evidência é Aldemar Matias. Formado em Comunicação Social na UFAM e com especialização pela Escola Internacional de TV e Cinema de Cuba dedica-se ao documentário. Seu primeiro filme, *Parente* (2011), que retrata a propagação do vírus HIV entre os índios das etnias Ticuna e Yanomami, foi premiado no 8º Amazonas Film Festival. Já seus trabalhos mais recentes deixam de lado o contexto amazônico para retratar outras realidades, como aspectos políticos e sociais em Havana, que podem ser vistos em *El enemigo* (2015), sobre agentes de saúde pública e suas conturbadas relações com a população, premiado no Festival de San Sebastian, na Espanha. Já *When I Get Home* (2016) é um delicado registro sobre o cotidiano de um casal gay sexagenário, premiado no *Watersprite Film Festival*, na Inglaterra, e no 26º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo. Seu mais recente trabalho, *La Arrancada* (2019), coprodução entre França, Brasil e Cuba, retrata uma família de Havana diante das incertezas da situação sócio-política de Cuba. O filme foi selecionado para a Mostra Panorama do Festival de Berlim em 2019.

Diante desse pequeno mosaico da produção audiovisual amazonense contemporânea, percebemos que o engajamento crítico de realizadores e a diversidade de suas obras nos indicam outras possibilidades estéticas, temáticas e narrativas para compor a cena da produção cinematográfica brasileira do atual momento. Ao transcender clichês, estereótipos e o subjugo de criação periférica, configuram-se como expressões de resistência, no centro de um outro contexto: a Amazônia urbana ou profunda em suas peculiaridades socioculturais, políticas e econômicas.

Portanto, os processos de criação que envolvem os realizadores locais/regionais não devem ser analisados tendo como padrão as práticas do cinema tradicional. Pois, se assim for feito, corremos o risco de cairmos em limitações ou no reforço de concepções preconceituosas. Olhar para os diferentes arranjos da produção audiovisual na região pode estimular uma mudança paradigmática capaz de religar saberes e descolonizar as discussões sobre processos socioculturais e criativos, já que se revelam como formas de conhecimento que merecem o devido respeito e legitimidade.

4.3 Processos colaborativos: o lúdico como ignição de produtos folkcomunicacionais

Como já explicitamos, no que diz respeito a produção de filmes amazonenses, percebemos que além de grupos caracterizados por uma linha mais “acadêmico-profissional”, voltados à experimentação artística e à crítica social, como vimos no tópico anterior, há uma vertente de realizadores que podemos caracterizar como artistas despreziosos e praticamente autodidatas. São cineastas populares que tratam a atividade de uma forma mais espontânea ou amadora. O que, aliás, amplia ainda mais a diversidade da rede de realizadores audiovisuais amazonenses. Cabe novamente enfatizar que o uso do termo “amador” não tem um sentido pejorativo, com a intenção de depreciar o tipo de produção que realizam ou lançar um olhar de julgamento técnico-artístico, pois o que nos interessa são os processos socioculturais e comunicacionais em torno do fenômeno.

Diante disso, nesta seção, olhamos com mais atenção para o segmento do audiovisual amazonense que se caracteriza basicamente por ter uma câmera na mão, mil ideias na cabeça, nenhum dinheiro no bolso, nem acesso aos editais de incentivo à cultura. Embora suas referências principais sejam os filmes hollywoodianos e séries de TV estadunidenses, são realizadores com conhecimentos básicos das técnicas audiovisuais e que se articulam em equipes sem formação tradicional na área cinematográfica. Os integrantes desempenham várias funções no processo de produção, dispõem de recursos limitados, sem orçamento de produção, não recebem salário, utilizam equipamentos digitais baratos, improvisam aparatos de cenografia, figurino, efeitos visuais, editam e disponibilizam os filmes pela internet.

Esta é a realidade de muitos produtores audiovisuais do Amazonas, percebida ao navegarmos por blogues, redes sociais da internet e também por conversas informais com produtores independentes. São realizadores que mobilizam referências socioculturais tanto do meio onde se inserem quanto da mídia massiva, especialmente da TV e da internet. Somando-se a isto, percebemos que a intenção destes realizadores, geralmente, não é a experimentação artística nem a reflexão social em suas obras, muito embora o façam quando nos atentamos aos meios e estratégias criativas que se articulam nesse processo – como narrativas poéticas de autorrepresentações e expressões fílmicas.

Essa capacidade das camadas populares recodificarem signos da cultura massiva ou midiática e também da cultura erudita e (re)processá-los e traduzi-los em outras formas de comunicação, são catalisadas a partir da influência de um líder comunitário de opinião que traduz a linguagem da mídia ou da cultura erudita para outra linguagem de significados conhecidos das camadas populares ou sociabilidades associadas.

É realmente admirável como a informação circula, oralmente ou por escrito, até as mais longínquas regiões e entre o público – ilustrado e mais disperso, utilizando diferentes, exóticos, mas nem por isso – eficientes veículos. O folheto, os versos dos contadores, as notícias e as piadas transmitidas pelos choferes de caminhão e pelos caixeiros-viajantes, os sermões dos padres e missionários, os pequenos seminários interioranos e até as bulas de medicamentos, os almanaques e os prospectos de propaganda comercial – não servem, apenas, de entretenimento ou meio de instrução privada: viram assunto de conversa ao pé da fogueira, entre os vaqueiros nordestinos como entre os caipiras mineiros como nos pousos dos acampamentos gaúchos e goianos, ao luar, enquanto o sono não vem (BELTRÃO, 2001, p. 217).

Nesse sentido, embora a globalização cultural imposta pela mídia massiva tenda a padronizar ou impor determinados modelos, forças da cultura popular em contato com bens simbólicos e materiais da cultura midiática se apropriam e recriam o repertório midiático levando em conta seus contextos sociais, tradições, possibilidades materiais e econômicas - resultando em produtos com características peculiares. Assim, conforme Trigueiro (2005), formas de pensar e expressar o mundo impostas pelos modelos midiáticos hegemônicos reconfiguram-se e miscigenam-se nas formas de interpretar e construir o mundo das camadas populares, estabelecendo um movimento de: rejeição, aceitação, adequação, apropriação e ressignificação.

Essa complexa rede de inter-relações e interdependências é uma característica do ecossistema midiático atual que, por sua vez, opera em praticamente todos os sistemas que envolvem a vida dos sujeitos e suas relações, independentemente do lugar geográfico em que se inserem. Na sociedade contemporânea, conforme Canclini (2013), a fronteira entre o local e o global é uma linha invisível. As modificações estão entrelaçadas ao processo de hibridação cultural, no qual todos estão inseridos.

O artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento (CANCLINI, 2013, P. 348).

Ao trazermos esta ideia para a discussão da tese, podemos sugerir que a motivação dos artistas-brincantes é o prazer de produzir filmes para se divertir e divertir a quem os assiste. Contudo, há intrinsicamente um forte componente de afirmação de identidades nesses filmes. Até onde foi possível verificar, os sujeitos em questão criam a partir de uma atmosfera lúdica e espontânea, em busca de emoções prazerosas. Diante disso, para caracterizarmos a produção audiovisual amadora como um processo sociocultural,

propomos um diálogo da folkcomunicação com a perspectiva sociológica de Norbert Elias, a partir de pressupostos da sociologia do lazer, da tecnização e do controle das emoções.

Estes aportes nos trazem algumas pistas para compreendermos o que move sujeitos a fazer filmes por diversão, de forma colaborativa, sem recursos financeiros, além de ampliar o questionamento sobre onde termina a fronteira do lazer e começa uma prospecção profissional. Além disso, é possível perceber como o desenvolvimento de aparatos tecnológicos contribuiu para a realização fílmica por parte de sujeitos que, normalmente, estão apartados dos meios hegemônicos de produção. Logo, compreendemos como se estabelecem esses processos no Amazonas e as reverberações socioculturais que estas atividades proporcionam aos sujeitos e aos grupos.

Afinal, a comunicação se caracteriza como o processo de buscar a relação com o outro e, por isso, atravessa todas as atividades sociais. Nesse sentido, possivelmente, dentre os meios de comunicação, o cinema seja um dos dispositivos que melhor traduza e exponha os reflexos desta rede de inter-relações na sociedade contemporânea. Entendemos que os processos envolvidos na produção audiovisual diversificam-se e transformam-se nas relações e interdependências entre as esferas do Estado, da economia e da cultura, dentro de um sistema capitalista que se desenvolveu no processo de complexificação e tecnização da sociedade.

Se a técnica e a arte de fazer filmes conjugadas à experiência de assisti-los desencadeia inúmeras reações nos públicos, o cinema pode influenciar na maneira dos sujeitos construírem suas visões de mundo e de se relacionarem entre si. Geralmente, os filmes são voltados ao entretenimento, produzidos para proporcionar ao espectador uma diversão sem compromisso.

O lazer desperta emoções que estão relacionadas com aquelas que as pessoas experimentam noutras esferas: despertam medo e compaixão ou ciúme e ódio por simpatia com os outros, mas de uma maneira que não é seriamente perturbante e perigosa, como é o caso, com frequência, na vida real (ELIAS; DUNNING, 1992, p.124).

Nesta perspectiva, sugerimos que, além de proporcionar entretenimento para quem assiste, o cinema também pode figurar como divertimento e atividade prazerosa para quem o produz. Diferente de muitas abordagens sociológicas que analisam a questão do lazer como uma válvula de escape compensadora do trabalho, Elias e Dunning (1992) criticam esta concepção ao destacar que as pessoas buscam no lazer renovar as emoções de forma prazerosa e desobstruída de obrigatoriedade. Portanto, contestam a perspectiva de que as

práticas de lazer são atividades de menor valor, apenas com a função de relaxar as tensões provocadas pelo trabalho ou a fruição em momentos de ócio. Os autores discorrem sobre o assunto, apresentando uma gama de possibilidades compreensivas por meio de quadros teóricos e exemplos práticos pelos quais vão sedimentando os pressupostos de sua teoria.

Sendo assim, Elias e Dunning (1992) fazem uma distinção entre lazer e tempo livre que, em ambos os casos, são atividades que devem ser analisadas fora do campo do trabalho profissional. Os conceitos de trabalho e lazer “foram distorcidos por uma herança de juízo de valor. O trabalho, de acordo com a tradição, classifica-se a um nível superior, como um dever moral e um fim em si mesmo; o lazer classifica-se a um nível inferior, como uma forma de preguiça e indulgência” (ELIAS; DUNNING, 1992, p. 106).

Conforme os autores, todas as atividades de lazer são atividades de tempo livre, mas nem todas as atividades de tempo livre são atividades de lazer. Apresentam um quadro de classificação de atividades, ao qual denominam de “espectro do tempo livre⁴⁵” (ELIAS, DUNNING, 1992, p. 108-110), dividido em cinco segmentos: 1.) trabalho privado e administração da família, no qual se enquadram atividades como: a maioria das atividades da família, incluindo a própria provisão da casa. Muitos desses trabalhos têm de ser realizados, quer gostem ou não; 2.) repouso, ao qual pertencem atividades de estar sentado, estar a fumar ou a tricotar, dormir, as futilidades sobre a casa, o não fazer nada em particular); 3.) providências das necessidades biológicas, onde se enquadra o comer, beber, fazer amor, defecar; 4.) sociabilidade, na qual pode se enquadrar aquelas que estão relacionadas ao trabalho como visitar colegas ou um superior hierárquico ou aquelas que não estão relacionadas com o trabalho, ir a um bar, restaurante, falar de futilidades com o vizinho, entre outras e 5.) a categoria das atividades miméticas ou jogo. A esta categoria pertencem atividades de lazer: ida ao teatro, às corridas, à caça, à pesca, ao cinema, dançar, entre outras.

Por isso, conforme a perspectiva dos autores, as atividades de lazer precisam ser compreendidas fora do arcabouço conceitual aplicado a investigar a esfera do trabalho profissional, bem como no caso das demais atividades de não lazer realizadas no espectro do tempo livre. Isto porque as atividades de lazer não exigem obrigação, quebram as rotinas e são percebidas desde as sociedades mais simples às mais complexas. Provocam tensões e emoções prazerosas e proporcionam mais satisfação pessoal, permitindo em um espaço

⁴⁵ Conforme Elias e Dunning (1992, p. 107) o “tempo livre, de acordo com os actuais usos lingüísticos, é todo o tempo liberto das ocupações de trabalho. Nas sociedades como as nossas, só parte dele pode ser voltado às actividades de lazer”.

social, mais liberdade no autocontrole das emoções e transgressão às vigilâncias sociais. Normalmente são breves e excitantes, praticadas coletivamente, brincando com as normas de conduta social e criando outros tipos de normas. Nesse sentido, o lazer não anula as tensões, mas estimula outras tensões. Entretanto, essas características precisam ser compreendidas como processos na inter-relação com diversos campos do conhecimento, considerando que uma série de fatores interdependentes são de ordem social, biológica, psicológica, cultural, etc.

Para Elias e Dunning (1992, p. 178), as atividades de lazer são estimuladas por interações divertidas e se fortalecem nos processos emocionais, caracterizando-se basicamente por três elementos: sociabilidade, mobilidade e imaginação, onde “cada um desses elementos pode servir, à sua maneira, como um meio de atenuar os controles que, na esfera do não lazer, mantêm severamente vigiadas as inclinações afetivas das pessoas”.

Nesse sentido, os autores reforçam que:

A sociabilidade como um elemento básico do lazer desempenha um papel na maioria das atividades de lazer, senão em todas. O que significa dizer que um elemento do prazer é o sentimento agradável vivido pelo facto de se estar na companhia dos outros sem qualquer obrigação ou dever para com eles, para além daqueles que se têm voluntariamente (ELIAS; DUNNING, 1992, p. 179).

Outra característica destacada pelos autores é a mimética, na qual as pessoas satisfazem a necessidade de renovar e experimentar emoções em público, sem colocar em risco a ordem social.

No contexto dos factos miméticos, as pessoas podem experimentar e, em alguns casos, representar medo e riso, ansiedade e amor, simpatia e antipatia, amizade ou ódio e muitas outras emoções e sentimentos que também podem experimentar na sua vida de não lazer. Mas no contexto mimético todos os sentimentos e, no caso de isso suceder, os actos dominados pelas emoções com eles relacionados transpõem-se. Perdem o seu ferrão. Mesmo o medo o horror, o ódio e outros sentimentos que estão longe de serem agradáveis, e as ações correspondentes no quadro mimético, associam-se em maior ou menor dimensão a sentimentos de prazer (ELIAS; DUNNING, 1992, p. 183-184).

Assim, considerando as características miméticas, da sociabilidade, da mobilidade e da imaginação, as experiências comportamentais do cotidiano ganham outros contornos, como uma espécie de sublimação do peso da seriedade para a leveza da excitação prazerosa. Nesse sentido, acreditamos que o lazer está relacionado ao lúdico e torna-se uma forma de

desenvolver a criatividade e o aprendizado sobre o “fazer cinema”, brincando e experimentando num jogo de interações entre os sujeitos.

Por isso, quando trazemos a expressão “amador” (no sentido de cineasta autodidata), procuramos ampliar seu sentido. Genericamente, empregamos a expressão ao que não é profissional ou sem habilidade, àquele ou àquilo que está relegado a uma categoria inferior. Entretanto, a palavra traz uma beleza poética ao somar “amor e dor”. Amador, portanto, é quem ama o que faz independente da dor. Desse modo, ao inter-relacionarmos ao contexto da tese, emerge como uma metáfora para expressar que, mesmo enfrentando todas as dificuldades, os cineastas amadores se entregam espontânea e generosamente para realizarem seus sonhos cinematográficos de forma lúdica.

Essa tipologia popular de produção audiovisual, como ressalta Lyra (2009), é menosprezada no campo do cinema, pelos meios de produção e pesquisas institucionais, tais como, grandes estúdios e produtoras profissionais, circuitos artísticos, meios acadêmicos e projetos governamentais de incentivo à cultura. Porém, destaca a autora, é um fenômeno cultural e comunicacional periférico que ocorre em todo o mundo⁴⁶.

Quando comparadas a outras práticas cinematográficas, apresentam especificidades de produção que não se enquadram nem no sistema industrial nem nos circuitos de arte, pois subvertem aos cânones narrativos (quanto à estrutura dramática), artísticos (quanto à fotografia, direção de arte, atuação, montagem), técnicos (quanto aos equipamentos de captação de sons e imagens, edição e finalização) e de marketing (quanto às estratégias de divulgação, distribuição e exibição), assim imprimem uma estética própria que abarca desde seus processos criativos, passando pelo resultado do produto fílmico e os desdobramentos da produção de sentidos.

Portanto, há uma liberdade na quebra de padrões que amplia a discussão sobre os desdobramentos da linguagem audiovisual, criando uma forma híbrida de arte. Como estão à margem do sistema industrial de produção, distribuição e exibição, encontram formas alternativas de criação e circulação. Lyra (2009) aponta que esses filmes resultam da articulação entre o consumo de produtos midiáticos, trocas sociais e a democratização da tecnologia.

Esse tipo de produção, embora recorrente na filmografia mundial, é cada vez mais emergente em função do contexto sociocultural contemporâneo. Porém, ainda é pouco

⁴⁶ A produção amadora ocorre em paralelo à produção industrial e à artística desde o início da história do cinema e, no processo histórico e sociocultural, se transforma conforme os meios tecnológicos, suportes e possibilidades de expressão disponíveis aos seus realizadores (LYRA, 2009).

conhecida ou difundida pelos meios de comunicação (especialmente meios de comunicação tradicionais), possivelmente, pelo preconceito e desprestígio em relação ao trabalho autodidata ou amador, como foi enfatizado. No Amazonas, diversas obras expressam esse caráter subversivo em relação aos cânones cinematográficos (mesmo se inspirando neles), retratando em diferentes gêneros e temáticas inúmeras representações ou interpretações da realidade cotidiana.

Possivelmente, o exemplo mais expressivo neste segmento da produção audiovisual amazonense, como produto cinematográfico folkcomunicação, seja o “Rambo da Amazônia” ou “Rambú do São Jorge”, cujo reconhecimento ultrapassou as fronteiras locais/regionais, obtendo destaque nacional na Mostra Itaú Cultural de Cinema de Bordas, em 2009⁴⁷, um festival realizado anualmente em São Paulo e que tem por objetivo valorizar as cartografias audiovisuais amadoras do Brasil (LOPES, 2017).

O Rambú do São Jorge pode ser considerado uma franquia, pois já foram realizados seis filmes. A série é protagonizada pelo serralheiro Aldenir Trindade, mais conhecido por Cóti, é uma paródia aos *blockbusters* da série *Rambo*, do ator Sylvester Stallone. Sendo que o Rambú amazônico tem o típico físico franzino, enquanto o Rambo norte-americano é musculoso, o que acrescenta uma forte dose de humor escrachado aos filmes locais. Inclusive, poderíamos sugerir que essa relação reforça a sublimação a uma submissão colonialista que ainda está impregnada em nossas concepções.

O Rambú também se inspira em muitos outros filmes de ação hollywoodianos, ressignificando as referências estadunidenses para o universo amazônico. Por terem roteiros improvisados, até mesmo quando a intenção é tentar apresentar uma cena mais dramática ou supostamente séria, as sequências causam comicidade pelo reforço de clichês e estereótipos. Os filmes, inicialmente, eram realizados de forma colaborativa e sem patrocínio, os realizadores reuniam parentes, amigos e moradores do bairro São Jorge, em Manaus, para as gravações que geralmente ocorriam nos finais de semana, como se fosse um jogo ou uma brincadeira entre amigos. Essa conjunção de fatores chamou a atenção da mídia e ganhou repercussão nacional pela TV⁴⁸.

Nessa efervescência, os filmes que eram feitos como brincadeira acabaram se tornando “famosos” e “lucrativos” (para parâmetros locais), com um esquema de venda de

⁴⁷ Reportagem sobre os filmes exibidos na Mostra Cinema de Bordas (Itaú Cultural) Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,o-cinema-de-bordas-que-o-povao-leva-aos-intelectuais,358399>> Acesso em 29 abr. 2019.

⁴⁸ Reportagem exibida no programa Fantástico, da Rede Globo, em 02/03/2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gB-M1o_2hAs> Acesso em 29 jul. 2019.

DVDs em camelôs e, curiosamente, com os próprios produtores estimulando a pirataria para a disseminação dos filmes. Com essa capitalização, a brincadeira foi sendo profissionalizada, e agregou-se ao grupo um diretor com mais experiência e produtores executivos, exigindo maior preparo tanto em relação a questões técnicas quando na divulgação e distribuição. Assim, nos últimos dois filmes, as práticas de produção foram perdendo o sentido lúdico e conformando-se ao esquema dos produtos midiáticos, ou seja, a atividade de tempo livre transformou-se em rotina de trabalho – contudo, o lúdico foi ignição deste processo.

Outro caso pertinente para a discussão é a produção da websérie *Penumbra* (Andrew Lucas, 2015), realizada por um grupo de jovens de Manaus⁴⁹. No final de 2014, Andrew Lucas, aos 19 anos, pretendia realizar um longa-metragem de terror para se divertir com amigos. O jovem diretor pretendia traduzir elementos de horror e suspense dos filmes *trash* de *Hollywood* para uma história ambientada em Manaus, sobre violentos assassinatos envolvendo alunos de uma faculdade de teatro. Conforme a sinopse, após as pessoas serem mortas por uma misteriosa criatura com máscara de coelho os corpos eram levados para o porão do Teatro Amazonas e esquartejados num ritual macabro. A ideia do longa-metragem transformou-se em websérie de terror musical programada para ter 13 capítulos (LOPES, 2017).

Com uma câmera fotográfica digital e um computador com um programa básico de edição de imagens, mas sem dinheiro para investir em contratação de atores, locações, cenários, figurinos e maquiagem, o jovem diretor anunciou a proposta do filme nas redes sociais da internet em busca de parcerias. A ideia teve êxito e embora não tenha conseguido patrocínio financeiro atraiu a curiosidade de voluntários que se ofereceram para participar da produção, tanto no elenco quanto na equipe técnica. O resultado foi a reunião de uma equipe colaborativa de cerca de 60 pessoas, na maioria adolescentes.

No início de 2015, durante os finais de semana, começaram os laboratórios de experimentação corporal, improvisação de cenas e dança, como numa brincadeira seguindo a ideia da história de terror proposta por Lucas. Essas reuniões experimentais ocorriam no Largo São Sebastião, no centro de Manaus, em meio aos transeuntes. A iniciativa, que também se tornava uma performance de rua, chamou até a atenção de tradicionais veículos

⁴⁹ Nesta época, observamos *in loco* a gravação de alguns episódios. Nesta aproximação também foi possível conversar com integrantes do grupo, bem como acompanhar a repercussão do processo criativo nas redes sociais, o que nos ajuda a pontuar alguns aspectos relacionados aos processos criativo-comunicacionais da websérie.

de mídia de Manaus, e a pré-produção da websérie foi tema de inúmeras reportagens em jornais, sites e emissoras de TV⁵⁰.

As gravações começaram em abril do mesmo ano, e todo o processo foi relatado, na página de *Penumbra* no *Facebook*, como um diário instigante com pequenos textos e imagens alegóricas, dando pistas sobre a história e momentos descontraídos de bastidores. Na fase de pré-lançamento foram compartilhados pelo *YouTube*⁵¹ quatro *teasers* e um clipe musical. A websérie estreou no dia 13 de agosto de 2015 (sem que todos os episódios estivessem gravados), data propositadamente escolhida pelo diretor por sua emblemática ligação simbólica ao “universo do horror”, com a promessa de que a cada duas semanas um novo episódio seria lançado na internet. Entretanto, a websérie teve a vida curta de apenas três capítulos dos 13 previstos (LOPES, 2017).

Ocorre que a equipe acabou se dispersando pelo desgaste das relações e por outras prioridades individuais que foram surgindo ao longo de meses de convivência. O diretor não teve condições de continuar a história devido ao desfalque de personagens e do pessoal de apoio técnico. Pelo que notamos, com base nas observações e relações no contexto de produção, a novidade e o prazer do divertimento foram se tornando um compromisso e diminuindo a excitação pela participação na brincadeira. Ou seja, o jogo “perdeu a graça” quando a descontração ficou séria pelo estabelecimento de uma rotina de trabalho. Também percebemos que os processos socioculturais, encadeados pelos fluxos de inter-relações e interdependências, foram expandidos pelas possibilidades tecnológicas da sociedade cibercultural, especialmente pela facilidade de acesso à equipamentos de produção.

É importante ressaltar que além da capital, Manaus, iniciativas no interior do estado também demonstram a vontade de muitos sujeitos em realizar filmes. Em Parintins, por exemplo, a produção de vídeos foi intensificada desde 2004, com as oficinas de vídeo de Júnior Rodrigues (Amacine), depois com a criação da Associação Parintinense de Cinema (Apicine), em 2007, e com a implantação do curso de Comunicação Social, da UFAM, em 2001. Esse conjunto de fatores tem estimulado os artistas locais a realizarem filmes de orçamento zero, como o melodrama *Filhos da Vida* (2013)⁵², elaborado coletivamente por jovens parintinenses, retratando conflitos familiares, tráfico de drogas e o comportamento

⁵⁰ Reportagem: “Conheça um grupo de jovens que cria web série de suspense em Manaus”, exibida no dia 18 de julho de 2015, no programa *Amazônia em Revista*, da Rede Amazônica, Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/am/redeamazonica/amazoniarevista/videos/t/amazonas/v/conheca-um-grupo-de-jovens-que-cria-web-serie-de-suspense-em-manaus/4331125/>> Acesso em 29 abr. 2019.

⁵¹ Canal de *Penumbra* no *YouTube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCp5ErXbkFZCP6x47-nzMabQ>> Acesso em 29 abr. 2019.

⁵² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ok1ggQWZ3-w>> Acesso em 28 abr. 2019.

dos adolescentes da cidade. Em São Gabriel da Cachoeira realizadores locais também se dedicam a produzir filmes de ficção e documentário, mesmo sem possuir recursos financeiros e a infraestrutura técnica e operacional adequadas para a viabilização de seus projetos (LOPES, 2017).

Em Careiro Castanho, o longa-metragem *Vida Verde em Careiro* (Francisco das Chagas, 2014)⁵³ mostra um grupo de ambientalistas (retratados como super-heróis) que luta pela sustentabilidade e trabalha para conscientizar a população da cidade, habituada a poluir as ruas, praças rios e igarapés. Ação, aventura, drama e ficção, costuram a história com direito a título em inglês nos créditos: “*Green Life in Carreiro*”. Francisco das Chagas já realizou dois longas metragens voltados à temática ambiental, desde 2015. Seus filmes são realizados em momentos de tempos livres, reunindo a participação de amigos e parentes. O tempo de produção de cada filme varia, pode levar apenas um dia ou se estender por vários finais de semana ou folgas e feriados, portanto pode cair em rotinas. Depois, a diversão continua quando são exibidos em casa, centros comunitários e nas escolas. Alguns também são disponibilizados na internet, já que o acesso, a mobilidade e ubiquidade da rede diminuem fronteiras e democratizam as possibilidades de produção e acesso aos conteúdos informativos e de entretenimento (LOPES, 2017).

Nestes exemplos, percebemos que, se por um lado, os filmes surgem de forma lúdica, despreziosamente quebrando a rotina e caracterizando como exercícios de lazer e criatividade, por outro, podem (muitas vezes) assumir uma dinâmica de compromisso, mesmo que não seja um trabalho remunerado e com regras rígidas, passam a ter outras características. Mesmo assim, cabe refletirmos sobre essas questões e ainda conjecturarmos sobre seu contraponto, ou seja, de que maneira algumas dinâmicas de ludicidade audiovisual podem levar a prospecção profissional, já que muitos participantes dão (ou pretendem dar) prosseguimento à carreira artística.

Os casos citados são apenas alguns exemplos, dentre inúmeros outros trabalhos produzidos no Amazonas, dentro desta tipologia fílmica nos últimos anos. Mesmo em um campo fértil de ideias e iniciativas, a divulgação e a exibição dessas obras é um grande problema. Nem todos os filmes chamam a atenção da curadoria de mostras e festivais (mesmo em eventos direcionados à produção alternativa), muito menos têm alcance às salas de exibição comercial (uma utopia!) ou mesmo nos cineclubes (só para filmes de “arte”). Além da exibição caseira, em escolas e centros comunitários, a primeira tendência dos

⁵³ Filme *Vida verde em Careiro*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8k4b2MKwrSI>> Acesso em 29 abr. 2019.

realizadores amadores foi a distribuição em DVD, inclusive, estimulando a pirataria. Depois, com as facilidades da internet, ficou mais fácil divulgar os vídeos pelas redes sociais e disponibilizar por meio de sites de compartilhamento, como *YouTube* e o *Vimeo*.

Nossa leitura interpretativa acerca do tema sugere que o cinema amador amazonense absorve dos cânones profissionais referências estéticas, narrativas e aspectos dos processos de massificação dos bens culturais. Isto ocorre por meio do imaginário e das transformações tecnológicas e não menos para promoção individual e de grupo. Nesse fluxo existe também a possibilidade de subverter as limitações da ordem econômica e as imposições político-ideológicas, técnico-artísticas e etc. No caso da produção audiovisual (no contexto cibercultural), notamos que a facilitação do acesso aos equipamentos de produção e disseminação, resultantes do desenvolvimento e barateamento de aparatos tecnológico, permitem ampliar os processos de criação e as redes de contato, interação, relação e disseminação de ideias e produções.

O cinema amazonense, seja em sua vertente “artístico-acadêmica” ou “lúdico-autodidata”, ainda não está interligado aos ditames mercadológicos (embora este também possa ser um caminho a ser empreendido) nem segue lógicas convencionais de produção. Mas, por estar fora da curva, pode ser um exemplo de como é possível conceber outras formas de democratização da produção audiovisual e arranjos criativos. Obviamente, ainda é preciso fortalecer a ideia de coletividade para levantar bandeiras, fomentar políticas públicas e tentar construir outros meios e redes intermediárias de produção, distribuição e exibição.

E, assim, quem sabe, reinventar a Amazônia, construindo e revelando outras possibilidades expressivas, verdades, sonoridades e visualidades. Afinal, esses processos de comunicação na contemporaneidade agem como recodificadores das mensagens da mídia massiva e subvertem os cânones da cinematografia clássica. Assim, não apenas reciclam a linguagem audiovisual, mas influenciam no conteúdo das mensagens, reinterpretando-as segundo a infraestrutura, os valores e os padrões de comportamento nos contextos onde se inserem.

5 CINEMA EM TEFÉ: NETNOGRAFANDO A CIBERCURADORIA DA ASSOCIAÇÃO CINEMATOGRÁFICA FOGO CONSUMIDOR FILMES

No cenário contemporâneo do audiovisual amazonense nota-se uma diversificação de possibilidades estéticas, narrativas e modos de produção. Como já sinalizamos, isto ocorre em função de iniciativas criativas que burlam a imposição de modelos consolidados nas mídias tradicionais e impulsionam a realização de filmes alternativos. Acreditamos que o caráter independente e colaborativo dessas produções e dos processos envolvidos, tanto na capital quanto no interior, configuram-se como exemplos de cartografias cinematográficas emergentes, desencadeando propostas contra-hegemônicas e contrastantes aos processos e produtos convencionais da indústria do audiovisual.

Como vimos no capítulo anterior, muitos cineastas regionais apostam em estratégias de baixíssimo orçamento para realizar, divulgar, exhibir e pôr os trabalhos em circulação, trazendo à tona ideias e experiências criativas que geralmente são invisibilizadas na grande mídia ou nos circuitos artísticos. Entendemos que esta sistemática criativa-colaborativa é um fenômeno cultural global, mas ao analisarmos tais características em peculiaridades locais/regionais, amplificamos as discussões acerca de dinâmicas comunicacionais alternativas na sociedade contemporânea e entendemos melhor essa movimentação criativa em suas relações com processos socioculturais na Amazônia.

Neste contexto, em nosso entendimento, destaca-se o trabalho da Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Filmes (ACFCF), que é uma produtora de baixo orçamento, sediada no município de Tefé/AM, em função de alguns aspectos, especialmente: 1.) a manutenção da regularidade de produções fílmicas em vídeo digital desde sua implementação no ano de 2012; 2.) o envolvimento comunitário e as práticas criativo-colaborativas; 3.) a propulsão para a valorização de temáticas socioculturais amazônicas; 4.) o reconhecimento da comunidade onde se insere, do poder público e de agentes culturais ligados ao audiovisual. Sendo assim, a partir deste capítulo, passamos a pensar o cinema no interior do Amazonas enfocando o caso da ACFCF.

Diante disso, procuramos caracterizar esse tipo peculiar de produção audiovisual pelas lentes dos próprios realizadores tefeenses, ao invés de tentar enquadrá-lo nas especificidades de teorias do cinema, muito embora nos aproximemos de conceitos e noções que nos ajudam a ponderar sobre aspectos que envolvem produções fílmicas dissidentes aos esquemas comerciais e artísticos convencionais, tais como a ideia de “cinema de bordas”

(LYRA, 2009) ou “cinema de garagem” (IKEDA; LIMA 2012), como já indicamos no capítulo anterior.

De acordo com Salles (2012), para compreendermos o processo criativo seja de um artista, de um grupo ou de um movimento estético, é importante analisarmos documentos de seus processos criativos e registros dos seus métodos de produção, pois é neles que os artistas deixam rastros de seus percursos inventivos. Segundo a autora, tais registros podem estar materializados em diferentes suportes, como manuscritos, esboços, paletas, partituras, registros sonoros, fotos, filmes, dentre outros. Sendo assim, neste capítulo, nos atentamos à discussão acerca de registros fotográficos e textuais expostos em postagens nas redes sociais da ACFCF na internet.

Este recorte se deve ao atual papel das redes sociais da internet nas interações sociais e na configuração de uma nova ambiência de produção, circulação e significação de conteúdos informativos, artísticos e de entretenimento. Para Braga (2007), a questão comunicacional é cada vez mais complexa, pois os processos sociais extrapolaram a mediação e se midiaticizaram⁵⁴. O desenvolvimento de dispositivos tecnológicos disponibilizou a incorporação de ações comunicativas midiaticizadas para grande parte da população e desestabilizou a comunicação massiva, vinculadas aos meios tradicionais como impressos, rádio e TV. Assim, os sujeitos tornaram-se participantes ativos de processos que anteriormente eram restritos aos agentes midiáticos da indústria cultural.

A midiaticização da sociedade estabeleceu a configuração de uma nova estrutura sócio-técnica-discursiva, que afetou na organização e nas dinâmicas da sociedade como um todo, acelerando a diversificação de modos de interação social, segundo Braga (2007). Por isso, conforme o autor, o crescimento da circulação de conteúdos produzidos pelos mais variados agentes sociais desarticulou a hegemonia da grande mídia. Desse modo, percebe-se a emergência de deslocamentos comunicacionais que constroem espaços/ambientes de

⁵⁴ Braga (2007) compreende a mediação como um processo em que um elemento é intercalado entre sujeitos ou ações, organizando as relações entre as partes envolvidas. Trata-se da percepção do relacionamento entre o ser humano com a realidade sociocultural que o circunda, pelas lentes de dado momento social e histórico. Já a midiaticização está relacionada com a inserção das mídias massivas no processo de mediação social, que ganhou força com a expansão dos meios de comunicação social, sobretudo a partir do século XX, passando a disseminar na sociedade uma forma de mediação por processos informativos e de entretenimento elaborados por agentes hegemônicos, propiciando a potencialização e a homogeneização de processos socioculturais – estabelecendo uma sociedade midiática. Contudo, a partir da internet e do contexto digital dos processos comunicacionais, as lógicas de produção e recepção passaram a apontar outras possibilidades de compreensão sobre a (inter)relação entre produção e midiaticização, já que amplificaram-se ações sociais críticas e organizadas no sentido de ocupar espaços de produção e difusão. Desse modo, conforme o autor, na contemporaneidade mediação e midiaticização são processos inter-relacionados e interdependentes, que resultam em uma nova ambiência sociocultural, marcada por constantes tensões e rupturas.

experimentações, reconhecimento e interação social. Esse movimento não é impulsionado apenas pela apropriação das possibilidades tecnológicas, mas sobretudo pelo desejo inerente ao ser humano de se expressar e comunicar ideias (BRAGA, 2007).

Nesse contexto, as redes sociais da internet desempenham cada vez mais um papel preponderante nas formas de sociabilidade. Nelas, conforme Recuero (2018), é possível perceber diferentes padrões de conexões (laços sociais) estabelecidos entre diferentes atores sociais (pessoas, instituições ou grupos) no ciberespaço. Por isso, a abordagem de rede tem seu foco na estrutura social que se estabelece na interação entre atores (ou das representações virtuais desses atores), que funcionam como nós de interconexão, e os sistemas socioculturais envolvidos.

O estudo das redes sociais na Internet, foca o problema de como as estruturas sociais surgem, de que tipo são, como são compostas através da comunicação mediada pelo computador e como essas interações mediadas são capazes de gerar fluxos de informação e trocas sociais que impactam essas estruturas. Para estudar redes sociais, no entanto, é preciso também estudar seus elementos e seus processos dinâmicos (RECUERO, 2018, p. 24).

Recuero (2018, p. 103) reforça que, as redes sociais digitais são espaços utilizados para a expressão de ideias na internet e se configuram como sistemas de comunicação mediados por computador que permitem a construção de uma persona representada por um perfil ou página social, proporciona a interação por meio de comentários, permite a personalização e construção do eu, reforço de reputação e, conseqüentemente, o compartilhamento e a publicização das produções de conteúdos e/ou informações dos atores envolvidos. Mas, “a grande diferença entre sites de redes sociais e outras formas de comunicação mediada pelo computador é o modo como permitem a visibilidade e a articulação das redes sociais, a manutenção dos laços sociais estabelecidos no espaço *off-line*”.

Nesse contexto, a autora indica que a forma de apropriação da tecnologia por parte dos sujeitos envolvidos é fundamental para percebermos as diferentes formas de usos, propósitos e construção de sentidos neste complexo ecossistema comunicacional.

Embora os sites de redes sociais atuem como suporte para as interações que constituirão as redes sociais, eles não são, por si, redes sociais. Eles podem apresentá-las, auxiliar a percebê-las, mas é importante salientar que são, em si, apenas sistemas. São os atores sociais que utilizam essas redes, que constituem essas redes (RECUERO, 2018, p. 103).

Sendo assim, buscamos compreender aspectos do contexto sociocultural no qual se insere a ACFCF, por meio da análise netnográfica de suas postagens⁵⁵, em sites de redes sociais, neste caso, o *Facebook* e o *YouTube*⁵⁶. Tais postagens nos trazem pistas sobre seus processos criativos, manifestados em textos, imagens e vídeos divulgados, bem como a importância do líder folk e a influência de sua perspectiva artística na realização de filmes, dentro do contexto em que os sujeitos participantes se inserem. No desenvolvimento da discussão, também nos embasamos em artigos acadêmicos e publicações da mídia online sobre a ACFCF, especialmente a entrevista do coordenador do grupo, Orange Cavalcante, ao Blog do Mimo (MIMO, 2017).

Além da análise contextual, resultante da netnografia, aliada à pesquisa bibliográfica e documental (que orientam nossa análise), apresentamos uma narrativa visual encadeando imagens obtidas por “captura de telas”⁵⁷ das redes sociais da ACFCF. Apoiamo-nos na abordagem de Joly (2010) para a análise da imagem, cuja leitura vai além do sentido estritamente visual e nos direciona à questão dos significados simbólicos que as imagens carregam. Desse modo, buscamos produzir sentidos para as manifestações imagéticas (verbais, visuais ou audiovisuais das postagens), ao invés de enfocarmos a questão de valorização artística ou da fruição, pelo viés da filosofia da arte ou de teorias da percepção, por exemplo. Portanto, procuramos interpretar possíveis significados das representações nas postagens considerando-os como parte de um processo que envolve o contexto sociocultural em que se insere a ACFCF e seus sujeitos.

Desse modo, lançamos um olhar interpretativo na leitura sobre o pensamento e o fazer cinematográfico do grupo. A observação da imagética empregada pela ACFCF indica o caráter folkcomunicacional de suas formas de (auto)representação, que interpretamos

⁵⁵ Nos detivemos a aspectos socioculturais e criativos envolvidos, optando por não abordar questões de métricas ou o quantitativo de seguidores, curtidas e interações do público.

⁵⁶ A página do *Facebook* é aberta ao público em geral. Apresenta fotos, legendas, *teasers* sobre as ações da ACFCF e dos bastidores de suas produções. O *YouTube*, canal de compartilhamento de vídeos, apresenta a filmografia completa do grupo, contando com filmes em curta e longa-metragem (ficção e documentário), videocliques e vídeos institucionais. A questão dos vídeos do *YouTube* será mais explorada no próximo capítulo.

⁵⁷ Captura de tela, também conhecida popularmente como “*print*” (do inglês *prinstscreen*), é o nome dado à produção de uma imagem que reproduz digitalmente a tela do computador ou aparelho celular em um dado instante. É como se fosse uma foto da página de um site ou de uma postagem feita no/pelo próprio equipamento. O procedimento varia conforme o sistema operacional utilizado. Neste estudo, utilizou-se a ferramenta de captura do *Windows*. Algumas telas serão expostas por meio de recortes ou detalhes imagéticos (das telas capturadas previamente) considerados relevantes pelo pesquisador para explicitar o contexto analisado ou na forma de composição de imagens, resultantes da captura de diversas telas e agrupadas em categorias ou temáticas imagéticas, como mosaicos de cenas, também propostos pelo pesquisador em acordo com os objetivos do estudo. A repetição de determinadas imagens na composição de mosaicos distintos em alguns apontamentos das discussões deste tópico não ocorrem por lapso, pois tem a função de enfatizar ideias defendidas na tese.

como a (auto)afirmação social de uma identidade coletiva. Para delinear melhor essa ideia, elencamos três tópicos de discussões, envolvendo: 1.) a importância da intermediação do líder folk na configuração da ACFCF; 2.) as redes colaborativas e os processos criativos envolvidos na produção dos filmes; e 3.) a estética que se manifesta na atmosfera imagética das postagens, em função de aspectos expressivos de suas autorrepresentações.

Para caracterizar a configuração desses registros, ou seja, as postagens do grupo no *Facebook* e no *YouTube*, propomos a ideia de “cibercuradoria”⁵⁸, pois o que é publicado nas redes da internet (no ambiente online) passa primeiramente pelo filtro do próprio grupo (especialmente na figura de seu líder) que decide (mesmo que de forma democrática) “o que” e “como” esses registros devem ser postados (portanto, o próprio grupo faz a gestão de conteúdo e de formatação das postagens), retratando os seus processos criativos decorrentes das vivências coletivas e ações práticas de produção da ACFCF (no ambiente off-line).

Nesse sentido, o que vemos nas postagens é a produção da imagem social do grupo (pelo próprio grupo), como uma espécie de exposição de seu lugar de fala (enquanto uma organização artística) que define o que é importante a ser divulgado acerca de suas ações. Dessa forma, como já sinalizamos, suas autorrepresentações configuram-se como autoafirmação de uma identidade. Ao nos detemos nas postagens, percebemos tanto uma narrativa processual quanto uma elaboração de produtos - que são em si, como postagens. Ou seja, imagens, discursos, fragmentos de um processo mais amplo.

Portanto, em nossa interpretação, essas representações evidenciam o posicionamento social, político, pedagógico e artístico da ACFCF. E vai além, pois, no contexto em que se insere, é expressão artística e forma de conhecimento. Se estabelece num movimento diacrônico e sincrônico, pois permeia consequências do processo social e histórico que configura as atuais sociedades amazônicas, bem como faz emergir memórias e tradições populares dos sujeitos envolvidos com a ACFCF e tensionamentos entre o local/regional e o global. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que se apropriam de símbolos e recursos tecnológicos globais, os readaptam às possibilidades socioculturais em âmbito local/regional. Dessa movimentação expressivo-comunicacional resulta uma estética folkcomunicação, que emerge da Amazônia e dela para o mundo.

⁵⁸ A partir do que foi tratado sobre o conceito de cibercultura no capítulo “Delineamentos Teórico-conceituais”.

5.1 O papel do agente folk na configuração da Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Filmes e suas reverberações no tecido social de Tefé/AM

O cineasta Orange Cavalcante da Silva nasceu em Alvarães (AM), em 1980, quando o atual município ainda era distrito de Tefé (AM). Aos 15 anos mudou-se para a sede de Tefé, com seus pais (pequenos agricultores) e dez irmãos, em busca de melhores oportunidades socioeconômicas e educacionais. Após concluir o ensino médio, aos 18 anos, tornou-se participante da Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias⁵⁹, devido a influência de missionários estadunidenses que atuavam em Tefé. Depois de um ano na congregação, passou a trabalhar como missionário mórmon nos estados de São Paulo e Santa Catarina, uma experiência que durou dois anos (DA SILVA; FIGUEIREDO, 2018).

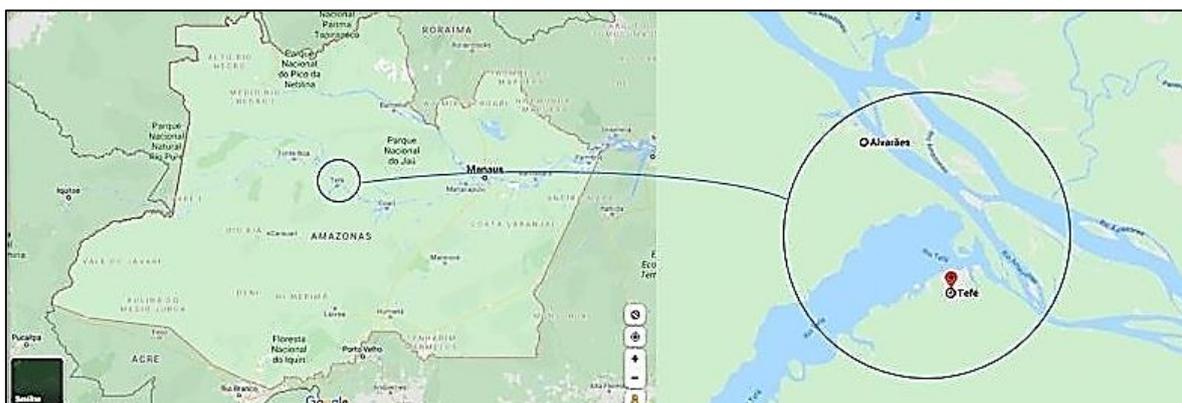


Figura 1- Mapa do Amazonas com destaque para a região de Tefé e Alvarães, no médio Solimões

Fonte: Google Maps

<https://www.google.com/maps/place/Amazonas/@-3.7457657,-69.5129215,6z/data=!4m5!3m4!1s0x92183f5c8b1d6ed1:0x176d6af66b3c2efa!8m2!3d-3.4168427!4d-65.8560646>

Em 2001, de volta ao Amazonas, ingressou no curso de Biologia da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), em Manaus. No ano de 2004 sua congregação religiosa concedeu-lhe uma bolsa de estudos na Universidade Nacional de La Plata (UNLP)⁶⁰, na Argentina. Mesmo com a mudança, tinha a intenção de dar continuidade à graduação já iniciada no Amazonas. Mas, ao ingressar na UNLP, acabou reoptando para o curso de Cinema, já que o interesse pela arte o acompanhava desde a infância. Durante a sua formação

⁵⁹ Denominação religiosa com fundamentos cristãos restauracionistas apostólicos e conservadores. Foi instituída em 1830, por Joseph Smith Jr, nos Estados Unidos, a partir da publicação do Livro de Mórmon, considerado por seus integrantes um testemunho de Jesus Cristo nas Américas.

⁶⁰ A Universidade Nacional de La Plata é uma instituição pública de ensino superior, fundada em 1905, na cidade de La Plata, capital da província de Buenos Aires, na Argentina. A Escola de Cinema é considerada uma das mais tradicionais da América Latina. É vinculada à Faculdade de Belas Artes e voltada às áreas de: Criação, Resgate e Memória Audiovisual.

acadêmica a maior influência cinematográfica foi a filmografia de Dario Argento⁶¹ e o estilo “gore”, que é um subgênero do terror com apelo escatológico, focado na violência das cenas e no exagero das representações gráficas, que enfatizam derramamento de sangue, mutilações, gritarias e sofrimento (DA SILVA; FIGUEIREDO, 2018).

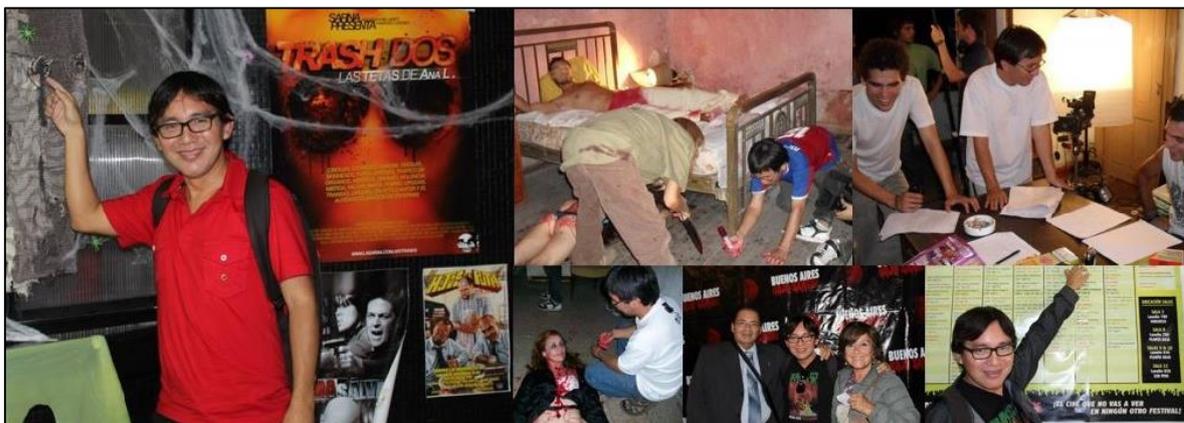


Figura 2 - Orange Cavalcante da Silva em aulas práticas e participação em eventos na época da graduação em Cinema na Argentina

Fonte: Facebook/ACFCF

<https://www.facebook.com/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/a.453509111437469/453512494770464/?type=3&theater>

Suas produções audiovisuais em Tefé começaram durante as férias da faculdade. Em 2008, com a ajuda de irmãos e amigos, produziu o média-metragem “Meneruá”⁶², no gênero terror, baseado em histórias orais conhecidas na região do Médio Solimões. Ao retornar para Argentina mostrou o filme a alguns professores que elogiaram o potencial criativo da obra. Assim, o curta acabou sendo utilizado como seu trabalho de conclusão de curso, em 2009⁶³. Pela originalidade temática do filme, Orange Cavalcante foi convidado para atuar como assistente de direção de Adrián García Bogliano, cineasta espanhol radicado na Argentina e um dos seus professores na UNLP, com quem pode aprimorar seus conhecimentos no processo de produção audiovisual (DA SILVA; FIGUEIREDO, 2018).

⁶¹ Roteirista, produtor e diretor italiano, considerado um dos maiores expoentes do terror moderno pelo estilo perturbador de seus filmes.

⁶² O filme “Meneruá” foi baseado em uma história que Orange Cavalcante ouvia de sua avó quando criança, o nome faz referência a uma praia deserta da comunidade de Nogueira, no Lago Tefé, onde segundo os relatos populares ocorrem fenômenos sobrenaturais produzidos envolvendo uma velha feiticeira (DA SILVA; FIGUEIREDO, p. 61). É interessante observarmos que mesmo pertencendo a uma denominação evangélica, e tendo o nome da associação uma referência direta à Bíblia, a questão religiosa não interferiu na produção de histórias que perpassam por crenças e situações que não estão em consonância com o que prega a doutrina da Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias.

⁶³ Além da graduação em Cinema, o cineasta amazonense também fez especialização em Audiovisual e Multimídia na Fundação Universitária Iberoamericana (FUNIBER), em Barcelona, concluída em 2016.

Percebe-se que a experiência com esta vertente de gênero tornou-se um eixo fundamental no trabalho do cineasta amazonense, tanto que a atmosfera do terror se expressa em quase todas as obras da ACFCF. Por isso, a estética das representações do grupo tefeense nos ajuda a construir possíveis sentidos para uma filmografia que se imbrica a processos socioculturais na Amazônia, o que abordaremos com mais detalhes no terceiro tópico deste capítulo.

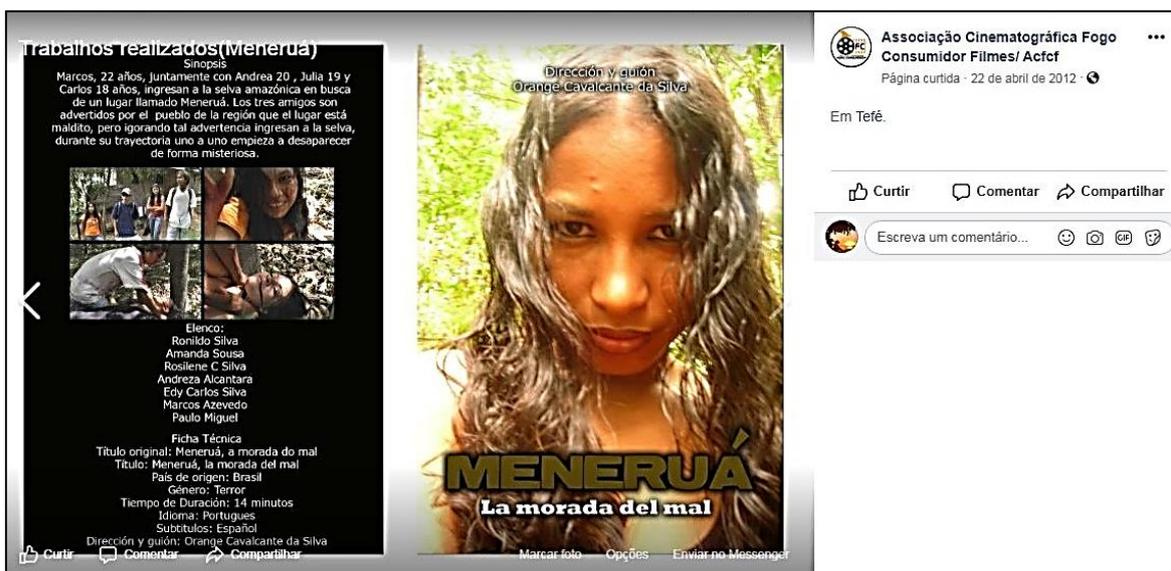


Figura 3 - "Meneruá": layout da capa do DVD do filme de conclusão do curso de Cinema na UNLP. Fonte: Facebook/ACFCF <https://www.facebook.com/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/a.167355466719503/186657468122636/?type=3&theater>

Em 2011, Orange Cavalcante voltou a morar em Tefé para estruturar um coletivo artístico voltado à produção audiovisual no município, com o objetivo de fortalecer a identidade regional e a inclusão social por meio da participação de jovens na produção de filmes. Isto desencadeou na criação da Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Filmes⁶⁴, em 2012. Contudo, a ACFCF é registrada na Receita Federal, tendo como descrição da atividade principal “estúdios cinematográficos” e como atividades secundárias “produção de filmes para publicidade” e “atividades de produção cinematográfica, de vídeos e de programas de TV”. Entretanto, em entrevistas e postagens o grupo prefere ressaltar seu caráter educativo e cultural, como neste relato ao Blog do Mimo (MIMO, 2017).

⁶⁴ O nome da associação tem referência ao trecho bíblico “... porque nosso Deus é um fogo consumidor” (Hebreus 12:29), como pode ser observado na inscrição que aparece nos filmes após os créditos da equipe. Contudo, não iremos adentrar na discussão sobre a relação da ACFCF com ideologias religiosas, até porque isto não transparece com relevância em postagens de bastidores nem na caracterização de personagens, constituição temática e dramática da filmografia do grupo, até o momento desta pesquisa.

Uma associação sem fins lucrativos que vem utilizando o cinema como uma ferramenta de inclusão, de reconstrução de conhecimentos, tirando assim muitos jovens e adolescentes do seu estado de vulnerabilidade, aumentando sua autoestima e oferecendo a oportunidade de mostrar que são capazes de criar, inventar, de serem artistas não importando o lugar onde vivem. Entretanto, a finalidade não é exatamente a formação de artistas, mas ampliar seus horizontes, desenvolvendo a capacidade observadora e criadora, a imaginação e o pensamento. Se trata de desenvolver a percepção para que possam ter uma visão crítica da realidade (MIMO, 2017, n,p).

The image shows two side-by-side screenshots. On the left is the Facebook profile page for 'Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Filmes/ Acfcf'. The profile name is 'Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Filmes/ Acfcf' with the handle '@AssociaçãoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf'. The page is described as 'Associação cinematográfica sem fins lucrativos'. On the right is a screenshot of the 'REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL CADASTRO NACIONAL DA PESSOA JURÍDICA' form. The form contains the following information:

NUMERO DE INSCRIÇÃO 15.521.401/0001-64 MATRIZ	COMPROVANTE DE INSCRIÇÃO E DE SITUAÇÃO CADASTRAL	DATA DE ABERTURA 20/03/2012
NOME EMPRESARIAL ASSOCIACAO CINEMATOGRAFICA FOGO CONSUMIDOR PRODUCOES FILMES/ACFCFP		
TITULO DO ESTABELECIMENTO (NOME DE FANTASIA) *****		
CODIGO E DESCRICAO DA ATIVIDADE ECONOMICA PRINCIPAL 59.11-1-01 - Estúdios cinematográficos		
CODIGO E DESCRICAO DAS ATIVIDADES ECONOMICAS SECUNDARIAS 59.11-1-02 - Produção de filmes para publicidade 59.11-1-99 - Atividades de produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão não especificadas anteriormente		
CODIGO E DESCRICAO DA NATUREZA JURIDICA 306-9 - FUNDACAO PRIVADA		
LOGRADOURO R TUCANO	NUMERO 147	COMPLEMENTO
CEP 69.470-000	BAIRRO/DISTRITO FONTE BOA	MUNICIPIO TEFE
UF AM	DATA DA SITUACAO CADASTRAL 20/03/2012	
SITUAÇÃO CADASTRAL ATIVA		
MOTIVO DE SITUAÇÃO CADASTRAL		
SITUAÇÃO ESPECIAL *****		
DATA DA SITUAÇÃO ESPECIAL *****		

Figura 4 - Informações Gerais da Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Filmes e postagem da inscrição do grupo na Receita Federal.

Fonte: Facebook/ACFCF

https://www.facebook.com/pg/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/about/?ref=page_internal

Com a associação instituída, surgiu o projeto social “Cinema e Identidade”, para capacitar jovens tefeenses nas diferentes funções da produção audiovisual e fortalecer o debate sobre o contexto local/regional. Assim, os filmes realizados no projeto têm como mote (re)constituir a identidade cultural regional com histórias locais, valorizar os saberes amazônicos, modos de expressão da oralidade cabocla e formas de compreender o mundo. Os filmes são realizados em vídeo digital, utilizando câmeras e programas de edição de baixo custo (DA SILVA; FIGUEIREDO, 2018).



Figura 5 - Aula de campo do Projeto Cinema e Identidade

Fonte: Facebook/ACFCF

<https://www.facebook.com/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/a.180230355432014/180234202098296/?type=3&theater>

Por meio de oficinas teórico-práticas, exercitam a criação de histórias e o desenvolvimento de personagens, aprendem técnicas de caracterizações cênicas, o manuseio e a operação de equipamentos de gravação e edição, além de dedicarem-se à preparação do elenco para atuar nos filmes.

Todos os processos de capacitação são através de oficinas, essas oficinas são realizadas dentro de escolas, geralmente as escolas cedem uma sala de aula para que se possa realizar a oficina. Dentro dessas oficinas os participantes recebem uma base teórica/prática sobre linguagem audiovisual e, geralmente, no final de cada curso, como conclusão, cada grupo realiza um trabalho prático. Em cada aula, se desenvolve obstáculos concretos que funcionam como disparadores de exercícios e reflexões sobre o audiovisual. Por outro lado, também trabalhamos com revisão de conceitos teóricos em função da participação e comunicação com os participantes, evitando a exposição fechada de conceitos que resultem distantes da realidade de cada participante (MIMO, 2017, n.p).

Nas oficinas, que são gratuitas, os alunos têm a oportunidade de experimentar de forma prática as atividades da produção audiovisual, tais como roteiro, direção, produção, operação de câmera, figurino, maquiagem, cenografia e edição. Assim têm a possibilidade de se identificar com uma ou diferentes funções de uma equipe de cinema e, a partir daí, passam a exercitar suas habilidades em função de inclinações e escolhas pessoais.



Figura 6 – Jovens experimentam diferentes funções da produção audiovisual

Fonte: Facebook/ACFCF

https://www.facebook.com/pg/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/?ref=page_internal

Com esta proposta de estímulo da autonomia pela coletividade, o processo pedagógico voltado para a educação da criação artística permite desenvolver o olhar estético dos participantes, qualificando o ato de fazer cinema e expandindo a compreensão acerca da complexa sistemática que envolve a realização fílmica e de suas potencialidades expressivas e comunicativas. Paralelamente a isto, também ocorre a promoção de uma interação comunitária mais ampla, despertando um pensamento crítico voltado ao contexto sociocultural local.

A participação da comunidade consiste em duas fases, a primeira na própria produção em si, de forma direta e indireta, existe uma participação da comunidade tanto ligada ao espaço físico onde sucede as diversas produções e também como atores dentro da própria produção. A segunda fase é durante as mostras realizadas nos diversos bairros da cidade de Tefé onde a população interage de forma participativa contribuindo ao fortalecimento da relação da sociedade urbana com a rural através dos trabalhos audiovisuais realizados (MIMO, 2017, n.p).

Além dos filmes resultantes dos exercícios das oficinas de capacitação, a ACFCF dedica-se à produções “mais elaboradas”, conforme Da Silva e Figueiredo (2018), com a participação dos alunos que demonstraram mais interesse e dedicação nas oficinas. Desde a sua criação até o fim de 2019, período em que acompanhamos suas redes sociais para a realização desta investigação, o grupo já havia realizado 19 curtas metragens (entre ficção e documentário) e dois longas metragens (ficção), excetuando-se as dezenas de filmes-exercícios resultantes das oficinas.



Figura 7 – Alguns cartazes de produções da ACFCF

Fonte: Facebook/ACFCF

<https://www.facebook.com/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/a.166548910133492/831889193599457/?type=3&theater>

Em geral, os filmes são lançados em eventos públicos, na praça central ou nos bairros de Tefé, exibidos em um telão ou projetados em paredes de prédios, por meio de retroprojeter convencional.



Figura 8 - Sessões de exibição de filmes para a comunidade

Fonte: Facebook/ACFCF

https://www.facebook.com/pg/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/?ref=page_internal

Posteriormente, passaram a circular em sessões organizadas por associações comunitárias e em escolas. Em seguida são lançados em DVD e, posteriormente, disponibilizados no canal de vídeos do grupo no *YouTube*.

Esse trabalho está além das leis do mercado porque não se procura lucro, o objetivo principal é a formação e construção de conhecimento do ser humano. Geralmente temos um imaginário das histórias, mitos, relatos e até mesmo da realidade das pessoas que moram no interior, muitas vezes essa forma de pensamento é resultado dos meios massivos de comunicação, de estereótipos construídos por realizadores que vêm de outros lugares, então isso gera esses tipos de preconceitos a respeito da vida das pessoas que moram no interior. Através do projeto “Cinema e Identidade”, essas pessoas têm a oportunidade de construir seus próprios relatos sem a interferência de

um terceiro, os próprios moradores passam a ser produtores desses trabalhos, passam a ser os protagonistas de suas histórias, passam a ter vozes próprias e isso rompe esse preconceito por parte da sociedade com relação a população do interior (MIMO, 2017, n.p).

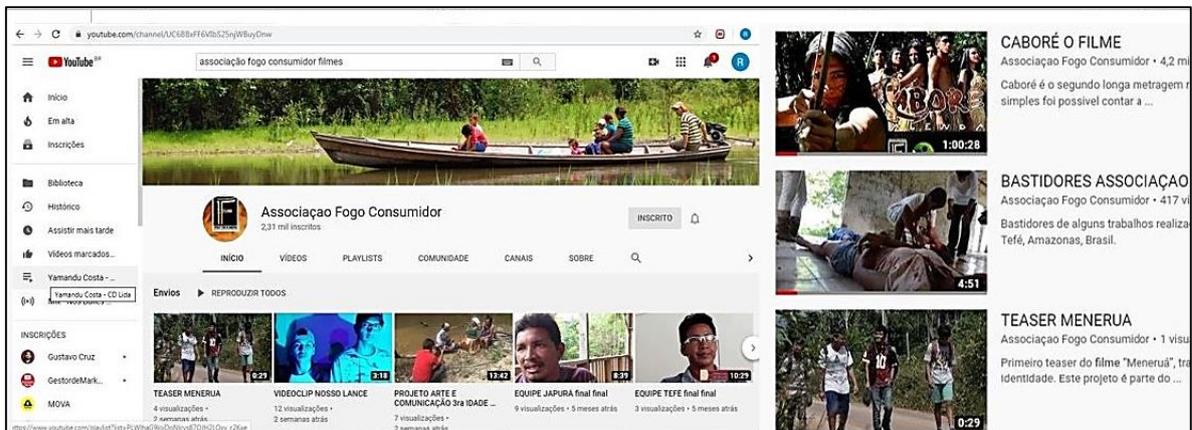


Figura 9 - Canal de vídeos no YouTube da Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Filmes
 Fonte: YouTube/ACFCF

<https://www.youtube.com/channel/UC6BBxFF6VlbS25njWBuyDnw/videos>

Alguns trabalhos realizados pelo coletivo artístico já foram exibidos em festivais de cinema alternativo no Brasil, Argentina, Porto Rico, Venezuela, Chile, Espanha e França.



Figura 10 - Participação em festivais internacionais

Fonte: Facebook/ACFCF

<https://www.facebook.com/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/a.166548910133492/982108098577565/?type=3&theater>

O filme “Meneruá” venceu o prêmio de Melhor Curta-Metragem no I Festival de Cinema de Paraíso, em Tocantins, em 2010. “Dulce Carito” participou do Festival Internacional de Cinema Rojo Sangre, em Buenos Aires; do Puerto Rico Horror Film Fest, em Porto Rico; e do Fecoven, na Venezuela. O curta “Cara de ânjo” foi vencedor do Prêmio do Público no 6º Festival Internacional de Cinema Independente de La Plata, Argentina.

“Maldita Eres” foi selecionado no 6º Festival Internacional de Cinema Independente de La Plata. O documentário “O Agricultor do Amazonas” participou do Festicine Pehuahó - Festival de Cinema da Patagônia; do 11º Festival de Cinema Latino Americano de La Plata, na Argentina. O filme “Caboré” foi selecionado para o Festival Internacional de Cinema Indígena no Chile. Já os documentários “Caboclo ribeirinho” e “Açaí” foram selecionados para a 5ª Mostra de Cinema Ambiental de Ushuaia, na Argentina. “Caboclo ribeirinho”, em 2016, ganhou o prêmio de melhor curta-metragem no II Festival de Curta Metragens para a Educação na Diversidade, promovido pela Unesco, em Buenos Aires (DA SILVA; FIGUEIREDO, 2018, p. 56).

Contudo, mesmo com uma produção significativa, com a proposta de levantar bandeiras sociais e de reconhecimento até mesmo fora do Brasil, o trabalho da ACFCF ainda tem pouca repercussão no Amazonas. Somente em 2016 o grupo foi convidado para participar de um evento em Manaus, na mostra “A noite do Cinema Amazonense”, que aconteceu no Cine Mark, no Studio 5, promovida Amacine (Associação de Mídias e Cinema do Amazonas). Na ocasião, os realizadores tefeenses tiveram contato com os realizadores da capital pela primeira vez e também puderam perceber a diversidade de estilos e temáticas abordadas pelos cineastas regionais.



Figura 11 – Integrantes da ACFCF na Noite do Cinema Amazonense

Fonte: Facebook/ACFCF

<https://www.facebook.com/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfc/photos/a.879154745539568/879164682205241/?type=3&theater>

Anteriormente, a Associação já havia enviado filmes para a avaliação de curadorias de festivais e mostras de cinema em Manaus, mas os trabalhos nunca foram selecionados pelos organizadores dos eventos. “Não acredito que isso esteja relacionado com algum tipo de preconceito, mesmo porque desde que voltamos a ter contato com as produções de Manaus, sempre somos recebidos com um grande carinho e admiração”, observa Orange Cavalcante (MIMO, 2017, n.p).

Percebe-se que para o grupo é importante postar no *Facebook*, tanto as participações em festivais quanto o registro de reportagens veiculadas na mídia tradicional sobre seu trabalho, como uma espécie de atestado de reconhecimento perante a sociedade.



Figura 12 - Divulgação em diferentes mídias (internet, TV, jornal e outdoor)

Fonte: Facebook/ACFCF

<https://www.facebook.com/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/a.237791583009224/597766433678402/?type=3&theater>

Até onde foi possível notar, a repercussão da ACFCF em função de seu envolvimento comunitário e de seu caráter sociocultural e educativo chamou a atenção do poder público, tanto em nível municipal quanto estadual, o que também é enfatizado em postagens.

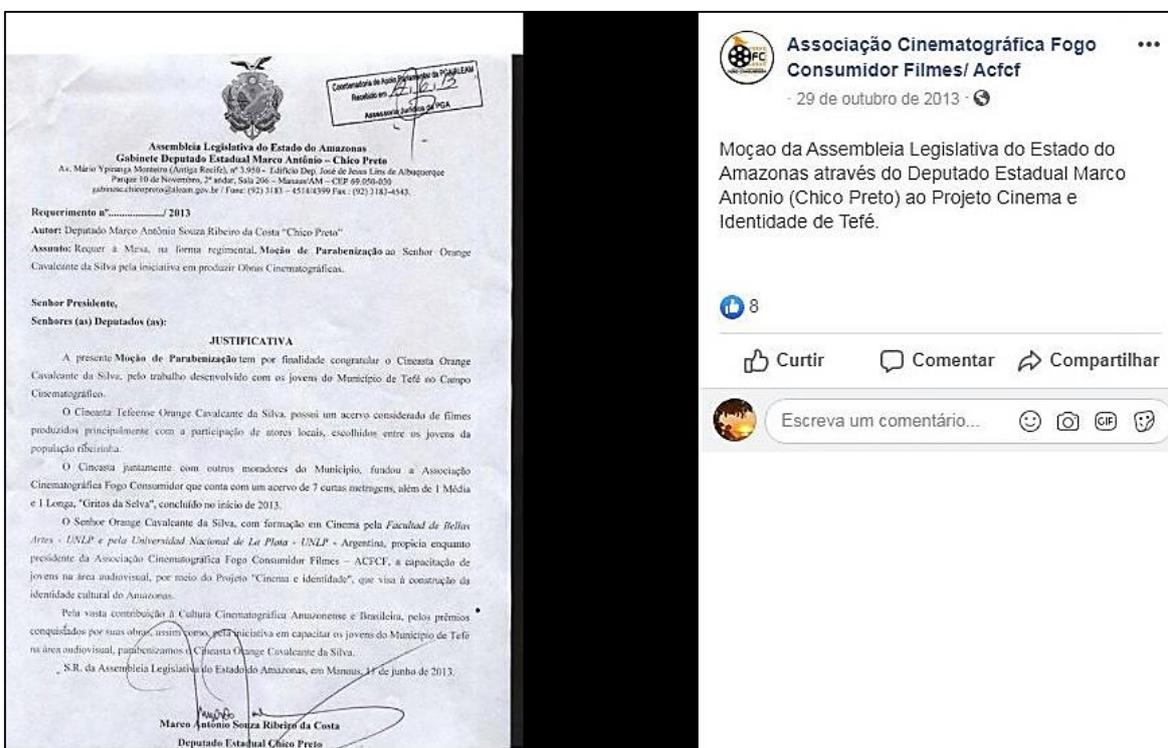


Figura 13 – Requerimento de Moção da Assembleia Legislativa do Amazonas

Fonte: Facebook/ACFCF

<https://www.facebook.com/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/a.166548910133492/447615795360134/?type=3&theater>

Diante deste contexto, em 2017, o cineasta Orange Cavalcante foi contratado pela Secretaria Municipal de Educação de Tefé, com cargo comissionado, para implementar projetos de cinema e educação nas escolas municipais, como sinalizam Da Silva e Figueiredo (2018). A ACFCF também passou a desenvolver oficinas voltadas aos integrantes do Centro de Atenção Psicossocial de Tefé (Caps).



Figura 14 - Início da parceria com a prefeitura de Tefé (Semed e Caps)

Fonte: Facebook/ACFCF

<https://www.facebook.com/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/a.879154745539568/1383522645102773/?type=3&theater>

Em 2018, Orange Cavalcante tornou-se secretário municipal de Cultura e de Comunicação de Tefé⁶⁵. Em função da atividade como gestor da área cultural do município, as ações de produção audiovisual também passaram a atender outros grupos sociais tefeenses, como os idosos, com a realização de oficinas de cinema, e também cantores da cidade, que tiveram a possibilidade de produzir vídeo clipes para a divulgação de suas músicas. De certo modo, o projeto acabou institucionalizando-se como uma estratégia de política pública de educação para a cultura das artes no município.

⁶⁵ Em função da atividade como gestor da área cultural do município, as ações de produção audiovisual se estenderam aos usuários do Capes e também aos integrantes dos Centros de Atenção aos Idosos.



Figura 15 – Projetos com idosos e músicos locais

Fonte: Facebook/ACFCF

<https://www.facebook.com/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/>

Possivelmente, devido ao vínculo institucional do líder folk da ACFCF com a administração municipal, percebe-se que as postagens da associação também passaram a contribuir com a exposição positiva da imagem institucional da prefeitura, já que a página passou divulgar materiais sobre ações do executivo municipal e suas secretarias.



Figura 16 - Divulgação de ações da prefeitura de Tefé

Fonte: Facebook/ACFCF

<https://www.facebook.com/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/>

De um modo geral, percebe-se que o fato da AFCFC, na figura de seu líder, ter estreitado laços institucionais com o executivo municipal, além de sua vinculação religiosa⁶⁶, não limitou ideologicamente nem direcionou suas ações educativas e artísticas no âmbito cinematográfico. Da Silva e Figueiredo (2018, p. 50), inclusive, destacam que “a estratégia do cinema popular de Tefé tem facilitado processos educativos com jovens e adolescentes, os quais, por sua vez, tornam-se agentes de transformação cultural e social”.

As experiências da Associação Fogo Consumidor demonstram que uma apropriação crítica e criativa do cinema e o trabalho em equipe permitem a superação de obstáculos. Especialmente quando se trata de jovens e adolescentes, que são muitas vezes tímidos e inseguros. Pessoas com as mais variadas dificuldades podem se tornar produtores de cultura, compartilhando e tendo a oportunidade de expressar sua subjetividade. A liberdade de expressão traz novos significados para as suas vidas, fortalece a autoestima, e a arte tem o poder de dar a autodisciplina que os jovens precisam para conduzir as suas vidas. Os jovens estão contribuindo com o desenvolvimento da cultura, da educação e da arte. É assim que estão se tornando protagonistas da sociedade (DA SILVA, FIGUEIREDO, 2018, p. 66).

Assim sendo, podemos perceber a relevância de Orange Cavalcante como agente folkcomunicacional no contexto da produção audiovisual em Tefé. Afinal, enquanto um líder de opinião, consegue mobilizar os sujeitos que participam direta e indiretamente dos projetos da ACFCF para questões socioculturais que transcendem a realização fílmica e torna-se um aspecto de relevância sociocultural, educativa e política. Pois, de acordo com Beltrão (1980), o líder de opinião se destaca dentre os demais sujeitos da comunidade onde se insere pelo carisma e a facilidade de transitarem entre os diferentes estratos sociais. Essa força os projeta enquanto influenciadores e lhes agrega um alto grau de credibilidade, pois possuem a capacidade de atrair ouvintes, leitores, espectadores e adquirem uma posição de conselheiros, salienta o autor.

O líder de opinião é quem influencia a comunidade com mais eficiência, como ressalta Beltrão (2013), pois faz a intermediação do processo comunicativo - bem como das mensagens, produtos - sendo que a mensagem vem dos meios de comunicação (sejam

⁶⁶ Embora tenhamos sinalizado o envolvimento do líder de opinião (agente folk-comunicacional) com a Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias e com o Poder Executivo de Tefé, não discorreremos sobre desdobramentos destas questões, pois – embora aspectos religiosos e políticos sejam relevantes e até mesmo determinantes no contexto de implantação e desenvolvimento da Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Filmes – isto nos obrigaria a dar outros enfoques e aprofundamentos ao estudo, desviando-nos do nosso objetivo principal que é a discussão sobre a representação do ambiente amazônico e seus sujeitos nos filmes da ACFCF.

massivos ou eruditos), são decodificados pelo líder folk que a (re)transmite para sua comunidade de influência, pois é

[...] um personagem quase sempre do mesmo nível social e de franco convívio com os que se deixam influenciar, levando sobre eles uma vantagem: estão mais sujeitos aos meios de comunicação do que os seus liderados. Conhecem o mundo, isto é, recebem e decodificam as mensagens dos meios, interpretam-nas de acordo com os padrões de conduta dos seus liderados, julgam-nas e, com grande habilidade, empregam outros meios para transmiti-las, adequados ao interesse coletivo e em linguagens de domínio e compreensão geral, aos seus iguais (BELTRÃO, 2013, p. 414-415).

Nesse sentido, Orange Cavalcante é um mediador entre o processo de comunicação global e o local, pois embora tenha conhecimentos acadêmicos sobre cinema e sobre a mídia massiva, já que estudou numa escola de cinema, é um sujeito que está vinculado social e culturalmente ao local/regional. Os indícios do carisma do líder folk se traduzem no reconhecimento da comunidade em relação ao trabalho social e artístico da ACFCF e na continuidade do trabalho e das realizações fílmicas decorrentes. Tais aspectos também ficam evidentes em comentários na rede social da internet.



Figura 17 – Exemplos de manifestação do reconhecimento da ACFCF pela comunidade de Tefé

Fonte: Facebook/ACFCF

https://www.facebook.com/pg/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/community/?ref=page_internal

Logo, esse processo folkcomunional envolvendo a ACFCF não desempenha apenas um papel informativo, mas é uma forma de educação e promoção cultural para sujeitos que de algum modo estão excluídos ou distantes de privilégios socioculturais, políticos e econômicos, como indica Beltrão (1980). Desta maneira, percebe-se que Orange Cavalcante apresenta eficiência e eficácia em sua estratégia de liderança (enquanto agente folk) para a educação, por meio da criação audiovisual, impulsionando o desenvolvimento cognitivo e justiça cidadã. Pois, ao recodificar os cânones do cinema hegemônico (já que possui conhecimentos acadêmicos dessa arte) para a realidade local/regional (dentro das suas possibilidades materiais) e adaptá-las à compreensão do sujeitos envolvidos (para a tradução e representação do imaterial), demonstra que o audiovisual pode ser uma forma de expressão popular de ideias e instrumento de cidadania.

5.2 Redes colaborativas e processos criativos

Como vimos, a mobilização da ACFCF em produzir filmes na Amazônia, com temáticas sobre a região e a participação de sujeitos amazônicos, interage no tecido social de Tefé, tanto numa perspectiva artístico-cultural quanto educacional. Percebe-se que ocorre uma intervenção transformadora não só entre os jovens que participam diretamente na produção dos filmes, mas na comunidade como um todo. A partir dos filmes (tanto no processo de realização quanto na recepção dessas obras) há um espelhamento da cultura local/regional, por meio de um processo de educação e criação coletiva que se expressa na linguagem audiovisual.

Nesse sentido, a articulação do processo folkcomunional, por meio de redes colaborativas, faz com que estratégias de comunicação que emergem de um grupo “aparentemente” marginalizado, legitime-se e fortaleça-se enquanto expressão artística e forma de conhecimento. Esse movimento criativo circula construindo possibilidades de expressar poéticas da existência na experiência prática, como podemos observar nas postagens e nos filmes da Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Filmes.

Portanto, promove-se um olhar para a valorização da identidade amazônica e sua relação com o contexto global. Essa perspectiva sinaliza que os processos sociais não são estanques, pois a cultura local/regional está em constante movimento e sujeita a transformações devido às fricções entre a força das tradições, suas rupturas e as inúmeras influências externas.



Figura 18 - De mostras de filmes em Tefé até intercâmbios internacionais: a cultura amazônica pela perspectiva dos artistas da região e, conseqüentemente, incorporando influências externas

Fonte: Facebook/ACFCF

https://www.facebook.com/pg/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/?ref=page_internal

Logo, o caráter criativo-colaborativo promovido pelas práticas da ACFCF pode ser compreendido como a ignição de um complexo processo que fortalece laços de pertencimento sociocultural, estimula a autonomia e evidencia o protagonismo dos sujeitos envolvidos.

As práticas coletivas e colaborativas do Fogo Consumidor revelam como são poderosos os resultados quando a juventude cria as suas próprias experiências independentes de educação artística e popular, e cujo caráter educativo nem sempre é consciente ou intencional. É imprescindível que as políticas públicas voltadas para a juventude, para a cultura e a educação tenham em conta a necessidade de se oferecer as condições e o estímulo para que essas experiências autônomas possam florescer (DA SILVA; FIGUEIREDO, 2018 p. 66-67).

Cabe reforçar que a ACFCF deu início às atividades sem apoio financeiro ou institucional, seja do poder público, privado ou de ONGs. Tanto que para a compra dos primeiros equipamentos de gravação e edição, bem como para a produção dos filmes, o grupo arrecadava dinheiro promovendo eventos, buscando patrocinadores do comércio local e com a venda de doces e salgados. Mais um indício de que a ideia de coletividade está na gênese da ACFCF, especialmente com a implementação do Projeto Cinema e Identidade. Mesmo que, posteriormente, tenha ganhado a chancela e o apoio do Poder Executivo de Tefé.

Figura 19 - Evento gospel organizado para captar recursos financeiros para a realização de filmes

Fonte: Facebook/ACFCF

<https://www.facebook.com/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/a.166548910133492/166548913466825/?type=3&theater>

Além disso, no processo de produção, o espírito de coletividade se expressa desde a logística para locações até a alimentação do grupo durante as rotinas de produção, como pontua o líder do grupo, “toda a equipe se ajuda, pois alguém traz a farinha, outro o peixe, um integrante tem um motorzinho para o transporte e assim sucessivamente. Apesar de todo problema com a falta de apoio, gera o espírito do trabalho coletivo entre todos, a ajuda mútua” (MIMO, 2017, n.p).



Figura 20 - Envolvimento comunitário para viabilizar as realizações fílmicas

Fonte: Facebook/ACFCF

https://www.facebook.com/pg/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/?ref=page_internal

Assim, o fortalecimento das redes colaborativas entrelaça-se aos processos criativos do grupo, atuando como vetor para a liberdade de escolhas narrativas e para um olhar multifacetado sobre a atividade cinematográfica popular e sua função social.

Eles aprendem que o não-profissional também pode ter acesso à produção de filmes através de câmeras fotográficas, filmadoras e até mesmo celulares. Dentro do processo de realização de um filme, eles têm a liberdade de escolher o que mais gostam de fazer: se é dirigir, escrever roteiros, criar figurinos, atuar, trabalhar na produção ou na edição. Os alunos do projeto aprendem o básico da linguagem audiovisual e técnicas para realizar documentários ou filmes de ficção, que tenham como elemento presente a cultura amazense (DA SILVA; FIGUEIREDO, 2018, p. 53).

Obviamente, não há o compromisso de abarcar em suas obras a complexidade da cultura amazônica, no sentido de intencionalmente propor uma reflexão crítica direta nos produtos fílmicos. Mas, os recortes representados neles são significativos, como poéticas de existência. Conforme Salles (2012), o artista interpreta e representa o mundo em função das percepções ao seu redor, incorporando suas memórias, seu anseios (conscientes e inconscientes) e os meios materiais disponíveis (em seu tempo e espaço). Assim, cria de forma reticular, reorganizando as confluências entre essas experiências entre o seu mundo interno e o exterior.

A criação como rede pode ser descrita como um processo contínuo de interconexões instáveis, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a alguns princípios direcionadores. Essas interconexões envolvem a relação do artista com seu espaço e seu tempo, questões relativas à memória, à percepção, recursos criativos, assim como os diferentes modos que se organizam as tramas do pensamento em criação (SALLES, 2010, p. 215).

Assim sendo, na trama do pensamento criativo, partir do processo colaborativo, os jovens realizadores de Tefé têm a oportunidade de (re)inventarem-se enquanto sujeitos da cultura em dada realidade social. Segundo Da Silva e Figueiredo (2018, p. 66), apropriam-se e utilizam-se dos mecanismos de manipulação da indústria cultural, mas projetam nos filmes aspectos socioculturais do ambiente onde estão inseridos. Assim, “a produção cinematográfica, torna-se, então, uma estranha e poderosa arma para pôr sentimentos e pensamentos em movimento”.

Quando analisamos as narrativas orais e cinematográficas desses jovens, podemos notar que elas ligam entre si o fazer cinema, as culturas e a educação popular. A cultura é vivida no interior de cada ser humano: no lugar mais profundo dos medos, desejos e das ideias, um lugar íntimo onde

o individual se mescla com tradições coletivas. Produzindo filmes, o jovem pode expressar essa cultura interior. E, ao valer-se da “impressão de realidade”, que é grande poder do cinema, pode também fortalecer e/ou transformar a cultura (DA SILVA; FIGUEIREDO, 2018, p. 66).

Nesse sentido, uma das consequências positivas da ACFCF em Tefé, apontadas por Da Silva e Figueiredo (2018), foi a transformação social de muitos jovens que eram viciados em álcool e drogas ilícitas. Conforme os autores, após a participação no projeto elevaram a autoestima e passaram a transitar pela perspectiva de desenvolver um trabalho artístico.

Jovens das classes sociais menos favorecidas têm espaço e oportunidade para fazerem seus próprios filmes, de modo que as atividades da Associação promovem a democratização dos meios de comunicação, constituindo um cinema popular. Como resultado, os jovens participantes acabam por perceber o valor da educação em suas vidas e ganham forças e recursos para ir atrás dos seus sonhos. Através da união, vencem obstáculos e passam a contribuir com as transformações culturais e sociais (DA SILVA; FIGUEIREDO, 2018, p. 49-50).

Nesse contexto, podemos dizer que a ACFCF mobiliza a comunidade tefeense, sobretudo os jovens, a se organizar em redes colaborativas e se apropriar do audiovisual, enquanto linguagem artística/meio de comunicação, para a manifestação de ideias e anseios sociais. Assim, se estabelece uma forma de fazer cinema que é ao mesmo tempo ação popular e tradução simbólica profunda do ambiente onde se inserem. Portanto, os envolvidos nesse processo tornam-se agentes da transformação social e protagonistas da (re)configuração cultural desse ambiente, como um elo entre as tradições locais/regionais e as intervenções globais que reverberam na Amazônia. Desse maneira, nota-se que não estão apartados do chamado “mundo globalizado”, pois atuam como agentes e produtores de novos estilos e ideias que são possíveis perante a situação em que se inserem e condições das quais dispõem.

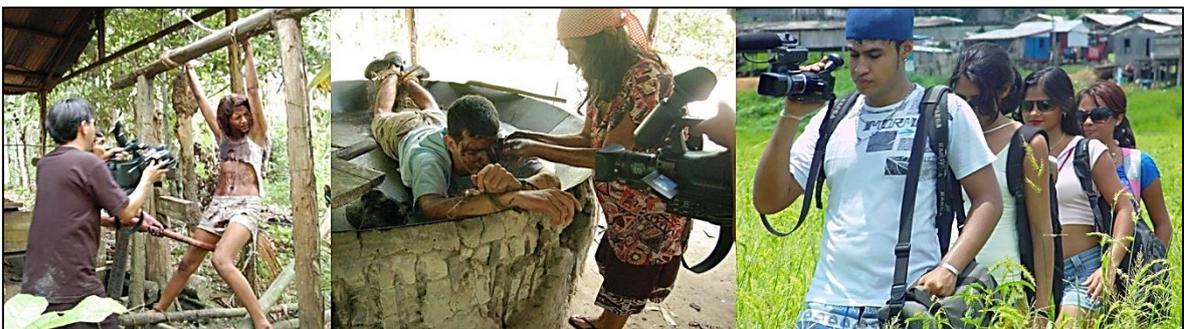


Figura 21 – Intervenções tecnológicas no registro de representações de aspectos tradicionais e suas reconfigurações

Fonte: Facebook/ACFCF

https://www.facebook.com/pg/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/?ref=page_internal

Diante disso, novamente reforçamos que os filmes da Associação Cinematográfica Fogo Consumidor e os processos criativo-colaborativos envolvidos em suas criações são estratégias folkcomunicacionais, ou seja, procedimentos comunicacionais que permitem reelaborar aspectos da cultura popular tradicional, do senso comum, da mídia massiva, de conhecimentos acadêmicos e até mesmo elementos do folclore amazônico.



Figura 22 - Processos criativos e formas de expressar representações socioculturais, como estratégias folkcomunicacionais

Fonte: Facebook/Acfcf

https://www.facebook.com/pg/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/?ref=page_internal

Assim, a estratégia de comunicação adquire materialidade na expressão de subjetividades simbólicas e de anseios sociais que dialogam com a situação presente do ambiente em questão, recebendo também influências dos meios de comunicação de massa tradicionais e das mídias digitais, incorporando e ressignificando características destes.



Figura 23 - Vivências amazônicas e aspectos da influência da cultura de massa e mídias digitais

Fonte: Facebook/ACFCF

<https://www.facebook.com/pg/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/>

É um cinema popular porque que tem a comunidade como agente do processo, desse modo, os sujeitos colocam-se como autores ao expressarem e representarem suas ideias audiovisualmente. E, sobretudo, porque tem a própria comunidade como principal destinatária dos produtos criados. A internet, entretanto, permite que esses produtos extrapolem fronteiras.



Figura 24 - Um jeito amazônida de ser e estar no mundo

Fonte: Facebook/Acfcf

https://www.facebook.com/pg/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/?ref=page_internal

Pelo fato das narrativas audiovisuais dos jovens de Tefé aproximarem o fazer cinematográfico de atividades lúdicas, o processo torna-se um catalisador para ampliar possibilidades de transformação social na comunidade e de valorização da cultura local/regional. Ao exercitarem suas criações, expressam suas poéticas de existência e resistência permeadas entre o individual e o coletivo. Assim, reafirmam-se como sujeitos protagonistas do processo criativo-expressivo-comunicacional. Desse modo, reverberam a construção do seu conhecimento sobre o mundo e o reconhecimento se si mesmos, diversificando o repertório de perspectivas audiovisuais para se pensar sobre a Amazônia - a partir dela e dela para o mundo.



Figura 25 - O fortalecimento de laços afetivos no “brincar” de fazer cinema

Fonte: Facebook/ACFCF

<https://www.facebook.com/pg/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/>

Assim, os sujeitos-artistas afirmam suas identidades e expressam modos de ser, compreender e estar no mundo. Por isso, estes processos (socioculturais, criativos e folkcomunicaçãois) nos fazem ponderar sobre a amplificação de possibilidades expressivas no audiovisual. Nesse sentido, os realizadores tefeenses emergem do interior do Amazonas para o campo global da produção de filmes alternativos, com dinâmicas alternativas de produção e circulação de imagens, além da ênfase em temas voltados para a sociedade e a cultura amazônica. Ao expressarem audiovisualmente as vivências de um contexto popular amazônico, adverso aos modelos de referenciais hegemônicos, subvertem ou adaptam os cânones cinematográficos por meio de seus processos criativos e dos produtos que deles resultam.

Vemos esse cinema transpondo o lugar da representação midiática massiva para uma autorrepresentação popular local/regional de imaginários, ambientes, sujeitos e sociabilidades amazônicas. Isto é, os olhares de dentro sobrepõem-se aos olhares de fora e, das suas práticas coletivas e colaborativas, surgem produtos fílmicos que nos permitem refletir sobre memória social, tradições e saberes populares, fragmentação de identidades, transformações culturais, reflexos do imaginário colonizado pelos meios hegemônicos, efeitos da globalização e novas possibilidades de representação da Amazônia e seus sujeitos.



Figura 26 – Diferentes autorrepresentações da ACFCF

Fonte: Facebook/ACFCF

<https://www.facebook.com/pg/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/>

Nesse sentido, os filmes da ACFCF vão muito além do pastiche e da reprodução de clichês e estereótipos, pois mostram aspectos simbólicos da cultura popular amazônica em suas ressignificações na contemporaneidade. Vemos representações de sujeitos sociais e da diversidade biossociocultural do ambiente amazônico em nuances complexas. Dessa forma, os cineastas tefeenses demarcam seu lugar de fala pela força expressiva de seus produtos audiovisuais, que transcendem uma suposta marginalidade para afirmar a originalidade de sua identidade no processo folkcomunicacional, compreendido numa perspectiva pós-colonial. Não estão à margem, mas no centro de outro contexto cinematográfico.

5.3 A estética folkcomunicacional como expressão artística e forma de (re)conhecimento

Nesta tese, tratamos da estética como um processo comunicacional. Por isso, não a discutimos pelo viés da filosofia da arte ou das teorias da beleza. A ideia de “estética da comunicação”, com base em Martino (2007), nos ajuda a refletir sobre a questão. Segundo o autor, estética da comunicação é o processo pelo qual os sujeitos produzem sentidos para a realidade social, por meio das interações com os meios e as mensagens. Sendo assim, não há elementos passivos, pois produtores, meios, produtos e receptores estão em interação e mudanças constantes.

A Estética da Comunicação pensa a comunicação do indivíduo em suas relações com o “mundo da vida”, com o Outro, seja outra pessoa ou a mídia. O ato estético se apresenta como o primeiro ato na redução da consciência aos seus dados imediatos – uma suspensão do sentido para a compreensão dele mesmo. As ações humanas se apresentam à apreensão sensível como imagens, relatos, narrativas – e, dessa maneira, todo o ato humano se converte em uma performance de signos a serem compreendidos pelo outro sujeito (MARTINO, 2007, p. 17).

Posto isto, para avançarmos na discussão sobre o sentido estético das representações que observamos nas postagens da ACFCF nas redes sociais da internet (e, conseqüentemente, em seus filmes), é importante desdobrarmos algumas considerações sobre a noção de análise e interpretação de imagem que nos orienta, já que “imagem” é um conceito bastante explorado na filosofia, teologia, psicanálise, física e em outros campos de conhecimentos, com diferentes proposições teóricas. Em função disso, Joly (2010, p. 17) nos

indica que o termo está associado a noções complexas e muitas vezes contraditórias, “que vão da sabedoria à diversão, da imobilidade ao movimento, da religião à distração, da ilustração à semelhança, da linguagem à sombra”.

No âmbito das artes e da comunicação, Joly (2010) reforça que a produção de imagem constitui-se como um dos primeiros meios de expressão estética e difusão da comunicação humana, tendo em vista os registros rupestres. Nessa perspectiva, a autora entende que a noção de imagem vincula-se à ideia de uma representação que expressa e transmite alguma mensagem. Contudo, salienta que o sentido de imagem deve ser compreendido para além do que é estritamente visual, pois a criação imagética também pode estar inter-relacionada ou ser interdependente de outras linguagens. Ou seja, engendrar-se a outros sistemas que exprimem ideias e sentimentos, como o escrito, o oral, o sonoro, o tátil e assim por diante⁶⁷. O que, aliás, se observa cada vez mais em uma sociedade mediada por uma profusão de imagens reais, virtuais, fixas e em movimento.

Desse modo, conforme Joly (2010), a leitura e a interpretação de imagens mobilizam aspectos conscientes e inconscientes, mas não devem ser guiadas pela correspondência às supostas intenções do autor de determinada imagem ou atmosfera imagética, pois geralmente,

[...] ninguém tem a menor ideia do que o autor quis dizer; o próprio autor não domina toda a significação da imagem que produz. Tampouco ele é o outro, viveu na mesma época ou no mesmo país, ou tem as mesmas expectativas... Interpretar uma mensagem, analisá-la, não consiste certamente em tentar encontrar ao máximo uma mensagem preexistente, mas em compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias, provoca de significações aqui e agora (JOLY, 2010, p. 44).

Em função disso, entendemos que imagens são discursos expressivos-comunicacionais que devem ser analisadas e compreendidas dentro de contextos de representação, considerando a historicidade do espaço em que se inscrevem e suas especificidades socioculturais e tecnológicas. Sendo assim, sugerimos que a imagem da ACFCF em suas postagens nas redes sociais (e, obviamente, nos produtos fílmicos) reforça o discurso de uma identidade coletiva, como já enfatizamos nos tópicos anteriores deste capítulo. Essa identidade, além de caracterizar a atmosfera estética do grupo, também estabelece vínculos entre a cultura amazônica tradicional e a cultura de massa contemporânea global.

⁶⁷ Por isso, pode-se dizer que há imagens produzidas por estímulos visuais, sonoros, oníricos, gustativos, olfativos, táteis e sinestésicos.

Tal inter-relação é um fator determinante na configuração da estética da ACFCF, pois os produtos fílmicos e as postagens são representações que se constroem a partir da conjugação entre as vivências individuais e coletivas dos sujeitos envolvidos. Entretanto, essa conexão também é resultante de processos pregressos, pois precisamos considerar que está inserida em um contexto sociocultural e ambiental ainda mais complexo, quando observamos o longo processo civilizatório na Amazônia e suas consequências na atual configuração das formas de sociabilidades regionais e das maneiras de representar manifestações artísticas e folclóricas.



Figura 27 – Imagéticas amazônicas como memória cultural e discurso de afirmação de identidades

Fonte: Facebook/ACFCF

https://www.facebook.com/pg/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/?ref=page_internal

Portanto, a partir da análise das imagens das postagens da ACFCF (bem como de seus filmes, como abordaremos adiante), sugerimos que o que se expressa em sua atmosfera imagética configura-se como uma “estética folkcomunicação”. Nessa estética, vemos reverberar aspectos do contexto sociocultural e ambiental no qual o grupo se insere, especialmente quando os registros enfatizam as paisagens naturais e evidenciam as fisionomias dos sujeitos e apresentam o cotidiano local/regional, em situações que vão desde a locomoção por meio de pequenas canoas até atividades socioeconômicas tradicionais,

como a fabricação de farinha, ou quando compartilham seus momentos de lazer, e enquadram as embarcações e a arquitetura que caracterizam muitas comunidades ribeirinhas.



Figura 28 - Atividades socioeconômicas tradicionais (beneficiamento do açaí, coleta do cacau, roçado para o plantio da mandioca, fabricação de farinha, “ticar” o peixe, pesca com haste)

Fonte: Facebook/ACFCF

https://www.facebook.com/pg/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/?ref=page_internal

Da Silva e Figueiredo (2018, p. 60) destacam que entre as características mais marcantes dos trabalhos da Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Filmes,

[...] sempre há a presença de um ambiente natural. Ele relata que o motivo de filmar sempre na mata é ter crescido na floresta, da qual tem muito orgulho. Outra de suas características é a de trabalhar sempre com movimento de câmera, para que se possa notar no filme a presença da câmera “viva” e “ativa” dentro das cenas.



Figura 29 – Ambiente natural, arquitetura, embarcações e aspectos do cotidiano social ribeirinho

Fonte: Facebook/ACFCF

https://www.facebook.com/pg/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/?ref=page_internal

Percebemos aspectos do folclore amazônico em postagens que detalham o trabalho de recriação de pinturas corporais, figurinos e adereços com inspiração em grafismos, arte plumária e indumentárias indígenas. Da mesma forma, em fotografias de locações de gravações onde os participantes do grupo estão caracterizados com referências a personagens de lendas amazônicas e do imaginário social sobre a região.



Figura 30 - Representações de personagens folclóricas e do imaginário popular (indígenas guerreiros, sinhazinha, matita perê, boto, caboclos ribeirinhos, lara, cunhã-poranga)

Fonte: Facebook/ACFCF

https://www.facebook.com/pg/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/?ref=page_internal

Para a caracterização das personagens, é realizado um trabalho em conjunto no qual todos os participantes podem opinar e criar. Os figurinos são feitos com roupas envelhecidas e com materiais rústicos encontrados na floresta, como a casca da castanheira, palha, cipó e

folhas. Já os colares, pulseiras, brincos e outros utensílios são feitos do caroço do açaí, do tucumã e de sementes variadas. Na maquiagem dos atores, são utilizadas tintas próprias para o corpo e produtos naturais como o urucu e o jenipapo verde, argila e lama (DA SILVA; FIGUEIREDO, 2018).

Temos consciência do pouco recurso que possuímos para realizar um trabalho onde se exige maiores produções como no caso de figurinos e outros efeitos, assim que todas as nossas histórias são simples de ser realizadas e produzidas, geralmente entre os efeitos produzidos estão relacionados com sangue e hematomas, no qual produzimos o sangue muitas vezes com limão, açaí e urucu e quando temos um pouco mais de orçamento compramos mel ou glicerina e misturamos com corante vermelho para bolo. Como a maioria das histórias são regionais, então não temos muito problemas com figurinos. Quanto ao equipamento técnico, trabalhamos somente com uma câmera e um microfone e muitas vezes gravamos o som com a própria câmera e para isso usamos diversas técnicas para que o som não possa sair contaminado por ruídos de ventos ou outros fatores ambientais, o mesmo sucede com a iluminação, sempre procuramos trabalhar com a luz natural, quase nunca realizamos cenas noturnas justamente para não haver problema com a iluminação (MIMO, 2017, n.p).



Figura 31 - Caracterização de personagens com materiais alternativos

Fonte: Facebook/ACFCF

https://www.facebook.com/pg/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/?ref=page_internal

Conforme Da Silva e Figueiredo (2018, p. 54), pelo fato dos filmes serem interpretados por atores “não-profissionais” é possível trabalhar com mais naturalidade nas cenas, pois os intérpretes não são “mecanizados” ou trazem “vícios” de atuação. Por isso, nas filmagens, há bastante liberdade na improvisação de diálogos e de ações no contexto das gravações, para as cenas ficarem mais fluidas, embora sigam um roteiro de base com o fio narrativo e dramático das histórias.

Os roteiros surgem de forma coletiva e muitas vezes se aproveita muito das ideias que surgem durante as oficinas. Geralmente procuramos desenvolver um produto que consista em uma realização audiovisual que represente e identifique nossa cultura, a realidade de cada participante através de uma história que eles queiram contar, levando sempre em conta sua subjetividade e identidades (MIMO, 2017, n.p).

Essa forma de trabalho, conforme Da Silva e Figueiredo (2018), contribui para que o cinema da ACFCF resulte numa expressão audiovisual inovadora sobre a própria da região amazônica, já que seus filmes manifestam o modo de vida e o imaginário popular das comunidades envolvidas. Desse modo, a iniciativa vem colhendo resultados positivos por proporcionar a inclusão social de jovens e adolescentes e estimular seus ideais de identidade e cidadania (DA SILVA; FIGUEIREDO, 2018).



Figura 32 - Elaboração de roteiros, improvisação de cenas e passagem de texto antes das gravações

Fonte: Facebook/ACFCF

https://www.facebook.com/pg/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/?ref=page_internal

Percebe-se que além da experimentação audiovisual e do estímulo à autoria dos participantes, enquanto agentes criativos na produção, essa proposta de realização expressa características socioculturais genuínas, que são evidenciadas pelo pensamento acerca das situações abordadas com histórias regionais, encenadas pelo pensamento e corporeidade amazônicos, expressando cenários, costumes, aspectos simbólicos e nuances do imaginário popular.



Figura 33 - Autoria criativa e expressões de atmosferas culturais amazônicas

Fonte: Facebook/ACFCF

https://www.facebook.com/pg/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/?ref=page_internal

As influências da indústria cultural também ficam marcadas pela presença de equipamentos e aparatos que são uma espécie de associações icônicas e massificadas em relação ao fazer cinema, a exemplo de câmeras, microfones, tripés, claquetes e rebatedores. No caso da ACFCF, percebe-se que são equipamentos de baixo custo, mas possivelmente tenham um significado simbólico na autoafirmação das atividades do grupo. Nesse sentido, percebe-se que há muitas postagens que registram os bastidores das produções ou sequências fotográficas que funcionam como uma espécie de *making of*. Desse modo, em meio ao cotidiano amazônico, vemos elementos icônicos da produção audiovisual global interagirem e incorporarem-se à paisagem e ao fazer fílmico em Tefé.



Figura 34 - Bastidores e aparatos de gravação

Fonte: Facebook/ACFCF

https://www.facebook.com/pg/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/?ref=page_internal

Portanto, novamente reforçamos que a questão estética extrapola os elementos plásticos (cores, formas, texturas e composição), pois está inter-relacionada a aspectos socioculturais, tecnológicos e simbólicos. Sendo assim, a construção de sentidos dessas representações, diante do contexto que se inscreve como meio expressivo e comunicacional, nos mostra que sujeitos/personagens imprimem sua imagem a partir da relação entre suas vivências e como projeção de uma identidade, que expressa tanto a tradição e a natureza amazônica, quanto a sintonia com a tecnologia global.



Figura 35 - Inter-relações entre sociedade, cultura, natureza e tecnologia

Fonte: Facebook/ACFCF

https://www.facebook.com/pg/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/?ref=page_internal

A conjugação entre enquadramentos, cores, iluminação e a pose dos personagens/sujeitos sociais nos remete a ideia de coesão afetiva entre o grupo, reforçando laços de amizade e parceria dentro de um contexto sociocultural local/regional, mas que é amplificado pelo espaço cibercultural, já que as imagens são veiculadas em redes sociais da internet.



Figura 36 - Entrelaçamentos de amizade e momentos de descontração

Fonte: Facebook/ACFCF

https://www.facebook.com/pg/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/?ref=page_internal

Mesmo que as postagens possam ser percebidas como registros de bastidores quase sempre posados, e não são necessariamente uma reprodução fiel da “realidade”, resultam de um processo em que a autorrepresentação legitima-se como expressão dessa estética folkcomunicação. Desse modo, pelas informações verbo-visuais dos referentes em forma de postagem, reforça-se a referência relacional entre a Amazônia e o contexto global.



Figura 37 – Aspectos amazônicos e da cultura de massa traduzidos na estética folkcomunicação

Fonte: Facebook/ACFCF

https://www.facebook.com/pg/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/?ref=page_internal

Como produto da cibercuradoria da ACFCF, as postagens nas redes sociais podem ser performances de bastidores, mas tornam-se manifestações importantes de uma poética imagética da (r)existência dos sujeitos participantes. Nelas, hibridizam-se linguagens artísticas, expõem-se contradições da construção de ausências e invisibilidades de formas de sociabilidade, atualizam-se as heranças do imaginário colonizado sobre a Amazônia e ressignificam-se aspectos da cultura local/regional. Afinal, como nos lembra Benjamin (2000), a Folkcomunicação pode ser entendida como a relação entre as manifestações da

cultura popular e a comunicação de massa, sendo que essa mediação pode se estabelecer nas manifestações e releituras populares na recepção da comunicação de massa, na apropriação das tradições populares pela mídia e também na apropriação de aspectos da cultura de massa pela cultura popular. Logo, essa performatização nas postagens emerge como símbolo de resistência ao narrar experiências e manifestar afetos, sensibilidades, desejos e processos criativos.



Figura 38 – Manifestações da performatização da ACFCF

Fonte: Facebook/ACFCF

https://www.facebook.com/pg/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/?ref=page_internal

Diante dos aspectos apontados, ao analisarmos e interpretarmos a atmosfera imagética da ACFCF, compreendemos sua estética folkcomunicação tanto como um processo comunicacional quanto um processo sociocultural. Pois é uma estética que se estabelece nas dinâmicas da cultura, ressignificando aspectos da tradição popular e da mídia massiva pela interação criativa entre os sujeitos sociais envolvidos, a cultura das artes, o ambiente natural e os aparatos tecnológicos disponíveis.



Figura 39 - Processo comunicacional e sociocultural: a estética folkcomunicacional como forma de (re)conhecimento artístico

Fonte: Facebook/ACFCF

https://www.facebook.com/pg/AssociaçãoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf/photos/?ref=page_internal

Neste processo, em que se produz sentidos para processos criativos e seus produtos, percebe-se inter-relações entre as intersubjetividades dos sujeitos, seus modos de vida e as mensagens/estímulos/informações que recebem, reelaboram e transmitem. E, nesse movimento de ir e vir, com interações reticulares, os processos comunicacionais circulam de forma não linear no espaço social. Assim, os sujeitos tanto se apropriam deles quanto os transformam para reorganizar os fluxos e percursos de significações da própria vida, pela manifestação das performatizações imagéticas sobre ela. E, dessa maneira, os processos socioculturais, as formas de conhecimento e o universo artístico da ACFCF podem ser expressos ou traduzidos em sua estética folkcomunicacional.

6 CENÁRIOS E SUJEITOS AMAZÔNICOS: ENTRE VIVÊNCIAS E RECRIAÇÕES DA DIVERSIDADE BIOSOCIOCULTURAL DA REGIÃO

Neste capítulo buscamos interpretar como representações da Amazônia e seus sujeitos se expressam no cinema produzido em Tefé, adentrando no território narrativo de duas obras fílmicas específicas da ACFCF. Diante da complexidade que envolve a tentativa de compreender como aspectos da vida cotidiana na Amazônia se ressignificam artisticamente nos filmes tefeenses, no primeiro tópico do capítulo retomamos a discussão sobre as multiplicidades biosocioculturais da Amazônia. Assim, primeiramente, trazemos à tona aspectos acerca de ambientes amazônicos e seus sujeitos, a fim de que tais apontamentos guiem nosso olhar na interpretação da análise fílmica que se desdobra no segundo e terceiro tópicos. Posteriormente, no quarto tópico, voltamos a refletir criticamente sobre as principais ideias tratadas ao longo das discussões estabelecidas no percurso investigativo, inter-relacionado tais representações ao contexto, influências, processos criativos e produtos da ACFCF.

Na análise fílmica, nosso olhar orienta-se primeiramente pelo entendimento das circunstâncias socioculturais, econômicas, artísticas e tecnológicas que envolvem os produtos da ACFCF. Desse modo, ponderamos nossa crítica a partir da compreensão do contexto em que as obras e seus realizadores se inserem, com base nos rastros de seus processos criativos e contingências, evidenciados no capítulo anterior, a fim de evitarmos o reforço de preconceitos ou da simplificação na leitura artístico-comunicacional acerca desta tipologia de cinema que se configura pela escassez de recursos financeiros, aparatos técnicos e materiais. Contudo, um processo que imprime sua força expressiva no caráter mais coletivo-colaborativo e espontâneo.

Em função disso, interpretamos e refletimos sobre esses filmes com a noção de que não estamos lidando com uma filmografia de apelo comercial ou com pretensões conceituais do cinema de arte, muito embora também apresentem estas possibilidades. Mas, compreendemos suas narrativas audiovisuais tendo em vista que elas resultam de um projeto social e educativo de resgate da identidade regional. Portanto, nossos apontamentos levam em consideração seus objetivos socioeducativos, influências estéticas, condições de realização e de infraestrutura, bem como a realidade dos sujeitos envolvidos, a inserção do ambiente e da cultura amazônica, na fricção com influências da cultura de massa e da cultura erudita. Além disso, temos consciência de que os filmes são feitos por jovens sem estudos

formais ou acadêmicos em cinema (com exceção do líder) e que se destinam, primeiramente, para a própria comunidade tefeense, proporcionando a mobilização social entre diferentes grupos da sociedade local. Contudo, posteriormente, pelas circunstâncias do ecossistema comunicacional contemporâneo, os filmes atingem outras recepções pela internet e festivais de cinema alternativo.

Diante da filmografia do grupo, contendo mais de vinte títulos produzidos, optamos por delimitar o *corpus* de análise em dois filmes no formato longa-metragem, resultantes do projeto social “Cinema e Identidade”. Ambos foram realizados com características de criação coletiva-colaborativa, sob a coordenação de Orange Cavalcante da Silva, com a participação de jovens entre 15 e 25 anos. Os dois filmes em questão são:

- *Caboré: a lenda* (ACFCF, 2014). É um filme de terror, com tom de suspense, que mistura melodrama, romance e aventura. A lenda da castanheira, árvore frutífera tipicamente amazônica, é o mote temático para desenvolver uma narrativa dramática que gira em torno da guerreira indígena Caboré que, além de conflitos internos na passagem da infância para a idade adulta, tem como desafio enfrentar e vencer o maligno espírito de Juruparí.

- *Gritos na Selva* (ACFCF, 2013). É um filme de terror, com tom de gore, que mistura ação e aventura, também podendo ser considerado um thriller na selva. A trama gira em torno de um grupo de cineastas criminosos que produz filmes capturando pessoas na floresta amazônica. Essas pessoas passam a ser torturadas e assassinadas como fossem personagens de uma ficção. No entanto, os “filmes produzidos no filme” são uma espécie de documentários macabros.

Esta delimitação é uma escolha de caráter intersubjetivo. Instaura-se a partir do processo de familiarização do pesquisador com a temática deste estudo, do acionamento de reflexões teóricas e de impressões causadas pelos filmes supracitados, em detrimento de outras produções da ACFCF que também foram assistidas e cogitadas para a análise. De modo geral, acreditamos que os filmes escolhidos apresentam atmosferas sensoriais que, ao mesmo tempo, nos indicam pistas sobre a Amazônia profunda e sua cultura popular, assim como também reverberam imaginários colonizados e clichês midiáticos.

Alguns critérios objetivos, certamente, também balizaram a opção pelas obras elencadas. O primeiro foi a tipologia e, nesse sentido, nos focamos na observância do processo de produção fílmica em vídeo digital, com características mais artesanais e espontâneas (em relação aos meios tradicionais), realizadas por artistas autodidatas ou semiprofissionais, por meio de relações de amizade e redes colaborativas, sem orçamento

financeiro e infraestrutura, com equipamentos caseiros ou semiprofissionais, sem planejamento rigoroso em roteiro, nem a preocupação em propor reflexões estéticas e questionamentos sociais (aparentes), voltados para o lúdico e a despreensão cinematográfica, em seu caráter comercial ou artístico. Além disso, por estarem disponíveis na internet, tanto os produtos fílmicos finalizados, como os rastros de sua produção e processos criativos - por meio de redes sociais, *making of*, blogues e sites. Dentro desse contexto, outro aspecto fundamental foi a identificação imediata do agente folk no processo de produção audiovisual, que neste caso é o próprio coordenador da Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Filmes, Orange Cavalcante da Silva.

Outra decisão estratégica para o recorte da análise refere-se à categoria, ao formato e ao gênero. Optamos por trabalhar apenas com a categoria ficção, em detrimento das categorias documentário, animação e experimental, para refletirmos sobre a influência do cinema de gênero comercial nas narrativas alternativas. Já a opção pelo formato longamragem, em detrimento de curtas e médias-metragens, se deve ao fato de que num contexto não profissional de produção este tipo de realização demonstra um grande empenho e dedicação na busca por soluções criativas para a pré-produção, execução e finalização de um produto fílmico com mais de uma hora de duração.

Quanto ao fato de priorizarmos ao gênero terror (e seu subgênero gore) deve-se à ênfase no diálogo folkcomunicação, entre cultura popular e cultura midiática, visto que este gênero cinematográfico é o de maior influência na formação do líder folk, e também é de grande apelo popular no cinema tradicional comercial. Portanto, potencialmente, nos indica como o grupo ressignifica os códigos canônicos do gênero na mediação com elementos do contexto sociocultural no qual se insere.

Além disso, priorizamos que o recorte fosse composto por filmes produzidos entre os anos de 2010 e 2015. Pois, foi a partir da primeira década deste século que evidenciou-se com mais intensidade o processo de transformação dos meios de comunicação de massa, frente ao avanço de novas formas de produção, suportes e plataformas de difusão de informações por sujeitos ou grupos sociais aquém dos agentes midiáticos tradicionais.

Para operacionalizarmos a análise fílmica, propomos um arranjo metodológico que combina pressupostos de diversos autores. Pois, como nos sinalizam Penafria (2009), Aumont (2010) e Aumont e Marie (2012), não existe uma metodologia universalmente ideal para proceder com análises fílmicas. Entretanto, os autores concordam que sua sistematização requer inicialmente uma decomposição do filme, para que seja possível

descrever seus elementos. Em seguida, é necessário analisar e estabelecer relações entre os elementos decompostos para apresentar uma leitura interpretativa sobre o filme.

Comumente, as metodologias de análise fílmica mais difundidas são: análise semiótica, análise sócio-histórica, análise de conteúdo verbo-visual, análise poética, análise de som e imagem, análise de sentidos, análise de roteiro e análise de montagem, cada qual com suas particularidades e métodos (AUMONT, 2012; AUMONT; MARIE, 2010). Em nosso caso, propomos um percurso metodológico mais sintonizado com os objetivos da pesquisa. Também conjugamos pressupostos de Yves Lavandier (2013) e Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2012), especialmente na decupagem/decomposição, descrição e análise crítica.

Sendo assim, de acordo com Lavandier (2013), a “metodologia dos eixos” é uma ferramenta que pode ser aplicada tanto em filmes de estrutura clássica quanto em filmes alternativos, em busca de trazer à tona aspectos inseridos no processo criativo da composição de um roteiro, sua coerência narrativa, os mecanismos da história e a trajetória das personagens⁶⁸, tomando como base a relação entre o eixo dramático e o eixo temático.

Conforme Lavandier (2013), o eixo dramático é um eixo de denotação, responde à articulação dramática da trama principal (a história por seus atos), gerando a linha de ação do protagonista (com sua caracterização, objetivos e obstáculos) e o programa narrativo do relato. Conta a dinâmica concreta do filme, a linha dramática epitelial que dá suporte, aí sim, a uma corrente subterrânea de sentido, a ideia temática que articula o ponto-de-vista original. Logo, o eixo temático é um eixo de conotação, concerne ao sentido da ação e responde à articulação temática da trama principal (a história por sua premissa), gerando a linha de ação discursiva através do ponto de vista como resultado de sua interpretação. É a perspectiva do artista para um aspecto particular dentro de um dado contexto. Expõe o conflito do protagonista e sua resolução, abarcando a perspectiva de significação da história na jornada do personagem central. Assim, revela o resultado da operação dramática, ou seja, refere-se à transformação que experimenta o protagonista em relação à quebra do *status quo* do início de sua trajetória.

O eixo dramático e o eixo temático são inter-relacionados, pois fundamentam a unidade discursiva. Dessa forma, desenvolvem-se em paralelo e fundem-se no encadeamento natural que move a narrativa, conforme Lavandier (2013). Ainda de acordo

⁶⁸ Esta ferramenta pode ser adotada mesmo que um roteiro tenha sido desenhado no próprio processo de realização fílmica, como ocorre com filmes autodidatas, ou resgatando a expressão popularizada no Brasil durante o Cinema Novo “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”.

com o autor, estes eixos são considerados pilares da dramaturgia. Esta, por consequência, como resultado, pode exercer grande influência na construção e discussão de paradigmas e valores culturais. Por isso, a articulação entre o eixo dramático e o temático, nos ajuda a compreender questões importantes relacionadas às discussões trazidas nos filmes e na forma de representar a Amazônia e suas populações. Assim, apontamos indícios sobre a enunciação e sua articulação poética ou lúdica diante dos contextos explorados pelos produtos fílmicos.

Vanoye e Goliot-Lété (2012) sinalizam que, enquanto um espectador de cinema se entrega à fruição e à identificação, o analista precisa desenvolver um processo de distanciamento no qual o filme deve ser entregue ao campo da reflexão e produção intelectual. Desse modo, deve submeter o filme aos seus instrumentos de análise e às suas hipóteses de forma técnica, à procura de indícios que respondam às questões orientadoras. Para isto ocorrer, o filme precisa ser decupado, ou seja, fracionado, desmembrado. As autoras sugerem analisar cena por cena, sequência por sequência, separando e descrevendo a ação narrativa, os elementos visuais, os elementos sonoros, os elementos verbais, bem como suas atmosferas simbólicas. Depois destas etapas é possível estabelecer as inter-relações entre estas partes (e seus elementos) e dar um sentido ao todo (ao filme), ou seja, reconstituí-lo e interpretá-lo.

Sendo assim, para aplicar as proposições metodológicas dos autores citados aos produtos fílmicos analisados e organizar a sistematização da decomposição das narrativas audiovisuais, focados em nossos objetivos de pesquisa, desenvolvemos um roteiro de análise⁶⁹.

Imbuídos nestes pressupostos, contemplamos:

- 1.) Apresentação geral do filme: A partir do que é exposto pelos realizadores, apresenta-se: título, gênero, minutagem, sinopse publicada, ficha técnica com os respectivos nomes e funções, faixa indicativa, trilhas sonoras utilizadas.
- 2.) Sinopse e personagens: A partir da compreensão do pesquisador, apresenta-se uma síntese do conflito narrativo, ressaltando quando (temporalidade/desenrolar/elipses), onde (localização/componentes geográficos/ contexto social e histórico), quem (as personagens: pessoas, animais, vegetais, coisas / estado psicológico / descrição física / características sociais: classe, religião, família, trabalho, nível cultural, etc.) e qual a história contada (ação dramática / conjunto de acontecimentos / conflitos / clímax e desfecho).

⁶⁹ A sistematização desta ideia e a aplicação do roteiro de decomposição e análise podem ser verificadas no “Apêndice 1”. Pois, na discussão que se segue, neste capítulo, nos atemos à interpretação da análise da fílmica.

3.) Decomposição das cenas (decupagem):

- O que vemos: Descrição de ações, ambientações cênicas, movimentação, planos, caracterização de personagens. Entretanto, a descrição de imagens, ações, planos, ângulos e movimentos de câmera, elementos plásticos e design de produção, dentre outros aspectos da encenação são direcionadas a contemplar os objetivos da pesquisa.
- O que ouvimos: Indicação de falas, sons, ruídos, trilha sonora (diegética e extra-diegética) considerando a relevância de tais elementos em sua conexão com o objeto de estudo. Por isso, também é importante salientar que os diálogos, trilhas e efeitos sonoros não foram reproduzidos em sua totalidade, optamos por destacar algumas falas ou expressões em função dos objetivos da análise.
- O que lemos: Indicação de mensagens escritas, sejam expressas por geradores de caracteres, letreiros e outros elementos textuais que se apresentem no decorrer das cenas.

4.) Eixo dramático: A partir da compreensão do pesquisador, apresenta-se o movimento central do protagonista no relato e suas relações com os demais, configurando-se como o fio condutor da história.

5.) Eixo temático: A partir da compreensão do pesquisador, apresenta-se aspectos do que sua história transmite, a temática ou os temas explorados nas camadas mais profundas e que sugerem em suas ambiguidades e subjetividades relações inseridas no universo (assunto/global) e o contexto (local/regional).

6.) Apontamentos de análise: Estabelecimento de relações entre os elementos decompostos no processo de decupagem, a compreensão dos eixos e a crítica do pesquisador.

7.) Interpretação: Proposição de uma leitura crítica sobre as representações, relacionando a descrição e análise dos elementos fílmicos com a temática da pesquisa. O que na prática se reflete no texto do presente capítulo.

O arcabouço teórico mobilizado nas discussões dos capítulos anteriores agiu como balizador para a análise e interpretação da decomposição fílmica. Assim como também cotejou-se ao processo de reflexão argumentativa uma série ponderações com base em autores que tratam do pensamento social e do ambiente amazônico, o que ampliou a contextualização da temática investigada e resultou em um texto mais processual. Isto, nos permitiu compreender aspectos da complexidade do tecido discursivo audiovisual, articulado pelo produtos fílmicos analisados e sua imbricação ao contexto comunicacional contemporâneo e a processos socioculturais na Amazônia.

E, assim, interpretamos as representações do ambiente amazônico e seus sujeitos em filmes produzidos em Tefé e suas interligações entre cultura popular e representações midiáticas acerca da Amazônia. O olhar folkcomunicação sobre a relação entre esses elementos e suas interdependências, conseqüentemente, também trouxe à tona conjuntos de sentidos mais amplos. São pistas que expressam o tom valorativo de uma identidade sociocultural híbrida, alinhadas à visão do enunciador e do momento sócio histórico como uma forma de perceber e representar seus contextos particulares e projetá-los ao universo que os cerca.

6.1 “Amazônias”: multiplicidades ambientais e socioculturais no território das águas

A Amazônia é repleta de multiplicidades ambientais e socioculturais. Por isso, é sempre arriscado apresentar uma única perspectiva compreensiva sobre essa região tão complexa, abrangendo uma área de 7,8 milhões de km², que perpassa por nove países da América do Sul e apresenta variadas paisagens naturais e grupos étnicos. E, em consequência disso, configurada por diferentes arranjos sociais, culturais e econômicos, decorrentes de diferentes formas de ocupação no processo histórico. Nesse contexto, descortina-se a Pan-Amazônia, com mais de 34 milhões de habitantes, incluindo cerca de 350 povos indígenas com modos de vida distintos, tendo a maior floresta tropical do planeta, importantes jazidas minerais, além da riquíssima fauna e flora que sempre despertaram a cobiça e aceleraram atividades exploratórias e predatórias (WANDERLEY, 2018).

A região amazônica é também chamada de território das águas, pois sua bacia hidrográfica cobre cerca de 40% da América do Sul e é formada por mais de mil rios, concentrando cerca de 20% da água doce existente no planeta. O Amazonas é o principal rio da região, com quase 7 mil km de comprimento, desde a nascente na região do Andes, no Peru, até a foz no Oceano Atlântico. Em função desse manancial, apresenta grandes índices de precipitação pluviométrica. Desse modo, por meio da precipitação, evaporação, absorção pelo solo e evapotranspiração, a floresta respira e transpira mandando vapor de água, gás carbônico e compostos orgânicos voláteis (substâncias e partículas biogênicas) para atmosfera. Assim, retira gás carbônico da atmosfera e ajuda na redução do aquecimento global (NOBRE, 2014). No Brasil, a região é denominada Amazônia Legal, ocupa cerca de 60% do território, mas concentra menos de 10% da população nacional, estendendo-se pelos

estados do Amazonas, Pará, Roraima, Rondônia, Acre, Amapá, Maranhão, Tocantins e parte do Mato Grosso, o que corresponde a sete vezes o tamanho da França (IBGE, 2019).

O estado do Amazonas é a maior unidade federativa do Brasil, com uma área superior 1,5 milhões de km². Sua extensão territorial que ultrapassa a soma das áreas da França, Espanha, Suécia e Grécia. O estado possui 62 municípios subdivididos e cerca de 4 milhões de habitantes, o que corresponde a cerca de 2% da população brasileira, sendo que cerca de 80% reside em áreas urbanas e menos de 20% em áreas rurais, conforme estimativa do IBGE (2019). Situa-se na zona intertropical e possui clima equatorial, caracterizado por elevadas temperaturas e altos índices pluviométricos. Devido a sua imensa extensão territorial a distribuição das chuvas e os períodos de seca e cheia dos rios varia conforme suas sub-regiões⁷⁰. Apresenta diferentes ecossistemas naturais e distintas paisagens geográficas, como a mata firme, mata de várzea e mata de igapó⁷¹. A capital, Manaus, com uma população de 2.130.264 pessoas, concentra cerca de 60% dos habitantes do Amazonas, sendo a sétima cidade mais populosa do Brasil e a maior metrópole da região amazônica (IBGE, 2019), a capital cresceu de forma desordenada, entre diferentes ciclos de desenvolvimento econômico. Nesse contexto, cabe salientar que, diante de tantos superlativos relacionados à fauna, flora e suas dimensões geográficas, as populações que habitam a Amazônia muitas vezes tornam-se invisíveis ou são invisibilizadas.

Vemos, portanto, que a complexidade amazônica é uma característica que também se percebe nas especificidades do Amazonas, devido à multiplicidades biossocioculturais da região. Nesse sentido, muitas vezes, nossa referência ao “Amazonas” ou à “Amazônia” tem um caráter de interconexão de complementaridades. Por esta perspectiva, ao contrário do que possa parecer à priori, não estamos sustentando a simplificação de contextos da diversidade, pois tal proposição baseia-se no pensamento complexo (MORIN, 2005; 2010).

Nesse sentido, consideramos alguns princípios propostos por Morin (2005, p. 74): o dialógico, o recursivo e o hologramático. Conforme o autor, “o princípio dialógico nos permite manter a dualidade no seio da unidade”, sendo possível associar termos, ideias ou

⁷⁰ Oficialmente o Amazonas é subdividido em 4 mesorregiões (Centro Amazonense, Norte Amazonense, Sudoeste Amazonense e Sul Amazonense) e 13 microrregiões (Alto Solimões, Boca do Acre, Coari, Itacoatiara, Japurá, Juruá, Madeira, Manaus, Parintins, Purus, Rio Negro, Rio Preto da Eva e Tefé) (IBGE, 2019).

⁷¹ A maior parte do território está em mata de terra firme, caracterizado por relevos mais elevados que não sofrem inundações, favorecendo a proliferação de árvores de grande porte. A mata de várzea se estabelece em áreas de baixa elevação em relação ao nível dos rios e sofrem inundações na época das cheias. Nestas áreas se encontram as maiores concentrações populacionais. A mata igapó compreende uma cobertura vegetal que ocorre nas áreas de planície às margens de rios, sofrendo inundações frequentes. Apresenta árvores de porte mais baixo e inúmeras espécies de cipós, epífitas e plantas aquáticas. Além da flora estas áreas são caracterizadas pela diversidade da fauna, com milhares de espécies.

conceitos que podem ser ao mesmo tempo complementares, antagônicos, concorrentes, integrados ou desintegrados. Permite assumir racionalmente diferentes noções (mas, indissociáveis numa mesma realidade) para conceber um dado fenômeno e contribuir para a organização ou compreensão do seu contexto mais amplo.

Já o “processo recursivo é onde os produtos e os efeitos são ao mesmo tempo causas e produtores do que os produz”. Ainda conforme o autor, os sujeitos humanos produzem a sociedade, mas a sociedade produz a humanidade dos sujeitos conduzindo-lhes a cultura e a linguagem, assim “não apenas a parte está no todo, mas o todo está na parte. O princípio hologramático está presente no mundo biológico e no mundo sociológico”. Nesse sentido, da ideia de parte/todo/todo/parte, “a própria ideia hologramática está ligada à ideia recursiva, que está ligada, em parte, à ideia dialógica” (MORIN, 2005, p. 74-75). Portanto, em função disso, a referência “Amazônia/Amazonas” expressa-se numa perspectiva relacional.

Sendo assim, nesta tese, ao discutirmos sobre a Amazônia e o Amazonas no âmbito de aspectos socioculturais, ambientais e comunicacionais, percebemos que a construção de imaginários e representações sobre a região manifesta-se na articulação de múltiplos conjuntos inter-relacionais, configurando-se como um ecossistema comunicacional, por meio de relações culturais que se ressignificam no decorrer das transformações sociais no tempo e no espaço (COLFERAI, 2014). Ou seja, os processos comunicacionais - ao mesmo tempo em que são tecidos - tecem redes de inter-relações e interdependências socioculturais.

Porro (1996) nos sugere que, para compreender a relação entre a natureza e as sociedades amazônicas, é necessário a articulação de um arcabouço teórico e empírico que transcenda as compartimentações simplistas e o senso comum. Conforme o autor, entre as singularidades socioambientais da região, a relação ser humano e natureza é de interação e harmonia, caracterizada por inter-relações e interdependências. O ciclo hidrológico (períodos de cheias e vazantes), por exemplo, determina a organização sociocultural e econômica dos sujeitos.

O próprio ritmo de vida se dá na cadência da natureza, pela consciência de que a manutenção desse lugar/casa/mundo (ecossistema) é fundamental para a sobrevivência. Portanto, os povos tradicionais amazônicos normalmente mantêm uma relação de respeito com os recursos naturais e não se imaginam sem o ambiente biossociocultural, que ao mesmo tempo os provém e os desafia. Conforme Porro (1996), para muitos sujeitos amazônicos, a relação com a natureza é sagrada, caracterizada entre os temores e à devoção, porque consideram as dificuldades e adversidades da natureza como provações divinas.

A experiência cotidiana da vida nos interiores da Amazônia é expressa também na percepção em relação às mudanças que ocorrem no tempo e no espaço. Assim, geralmente, os sujeitos amazônicos percebem e relatam com grande sensibilidade os efeitos dos eventos naturais e suas consequências na prática. Seja ao indicarem a diminuição dos estoques de peixes, a alteração na produtividade agrícola, o alargamento entre as margens e o assoreamento dos rios em decorrência da erosão, o acúmulo de lixo e até o aumento da criminalidade nos beiradões da Amazônia (MATOS, 2016).

Por isso, os desafios e prognósticos para o futuro da região precisam ser discutidos com atenção, especialmente no que tange à questões que podem ter reflexos negativos, como a questão ambiental, especialmente no tocante ao clima. Fearnside (2009) nos informa que a Amazônia enfrenta uma série de ameaças devido às mudanças climáticas globais e poderá tornar-se, gradualmente, mais quente e seca. Os impactos vão desde perdas relativas à biodiversidade, devido aos incêndios e à elevação da temperatura, que poderão provocar a extinção de espécies da fauna e da flora, até a mortalidade humana, pelos agudos efeitos de secas e enchentes extremas. Conforme West; Börner e Fearnside (2019), atualmente mais de três quartos das emissões de gases de efeito estufa no Brasil advém do uso do solo, sobretudo em decorrência da mudança de cobertura vegetal, especialmente devido ao desmatamento da Floresta Amazônica com destinação à abertura de áreas pastoris ou à exploração ilegal de madeira.

Becker (2004) salienta a importância da conservação sustentável da floresta amazônica para o fortalecimento socioeconômico regional. Conforme a autora, é preciso evitar o uso predatório dos recursos naturais, resgatar e manter os saberes populares tradicionais desta região continental, marcada pelas multiplicidades. Nesse sentido, acredita-se na possibilidade dos saberes tradicionais dialogarem com os avanços tecnológicos e com o fortalecimento de políticas públicas que garantam a conservação ambiental, por meio de contextos interdisciplinares, considerando as peculiaridades naturais e socioculturais da Amazônia.

Quando nos referimos ao ambiente amazônico estamos considerando o conjunto de interações que proporcionam peculiares modos de ser, estar e compreender o mundo. Porém, muitas destas possibilidades socioculturais foram dizimadas antes que fosse documentado algo sobre as mesmas (PORRO, 1996), outras se hibridizaram, assim como os sentidos, significados e representações sociais produzidos na relação ser humano e natureza. A força da relação simbiótica de populações amazônicas e seus ambientes tem sido discutida na obra de autores de diferentes áreas do conhecimento.

O chamado “isolamento geográfico”, desde o período colonial, fez a Amazônia ficar à margem do Brasil, quando comparada às regiões nordeste, central e sul. As particularidades fisiográficas da Amazônia, de acordo com Prado Júnior (2011), em função do clima, vegetação e regime das águas, sempre dificultou a ocupação e a fixação de grupos humanos não acostumados à dinâmica da natureza, bem como o desenvolvimento de algumas atividades econômicas, a exemplo da agricultura.

Já os povos originários, que habitavam a Amazônia havia séculos, estavam preparados tanto para a coleta dos produtos naturais, a caça e a pesca, quanto para conduzir as embarcações pela intrincada geografia da região, onde a locomoção e o transporte de cargas se fazia (e atualmente também) prioritariamente por via fluvial⁷². Sendo assim, para vencerem os percalços e executarem seus objetivos de exploração e colonização, os europeus precisaram aprender com os indígenas, em convívios nem sempre amistosos.

Com a dominação europeia perante as populações tradicionais (incluindo a brutalidade de imposições culturais e o genocídio de povos indígenas), alguns “ciclos de desenvolvimento” foram responsáveis por configurar e reconfigurar a região no âmbito sociocultural e econômico. Podemos citar, como exemplos de diferentes épocas, o período das “Drogas do Sertão” (produtos do extrativismo vegetal, peles de animais, especiarias), o chamado “Ciclo da Borracha” (exploração do látex da seringueira) e a implantação da “Zona Franca de Manaus” (polo comercial, tecnológico e industrial). Nesse cenário, ao longo do processo histórico e político brasileiro (colônia, império, república), foram se sucedendo conflitos humanos e mudanças socioculturais na Amazônia⁷³.

Por isso, conforme Tocantins (2000), é fundamental interpretar o cotidiano sociocultural do homem amazônico a partir da sua relação com a natureza. O autor enfoca a influência dos rios e da geografia na vida das populações amazônicas, salientando que esta particularidade interfere no modo de vida, no comportamento, nos costumes, nas

⁷²A discussão sobre a comunicação pelos rios na Amazônia é pertinente na contemporaneidade, pois a navegação fluvial continua sendo o mais importante meio de circulação. As principais cidades da região ainda hoje se localizam às margens de rios. E, conseqüentemente, isto proporciona uma série de relações comunicacionais, que permanecem estabelecidas nas confluências do ambiente, (re)configuradas por outros códigos, plataformas, canais de transmissão e difusão, maneiras de recepção e processamentos, que por sua vez são resultantes do processo sociocultural e tecnológico, que caracterizam a vida na Amazônia em diferentes momentos históricos.

⁷³Em *O Paiz do Amazonas*, Marilene Corrêa da Silva apresenta uma abordagem que expõe múltiplas características sobre a Amazônia e suas populações, desconstruindo as visões centradas em análises unidimensionais sobre a região. Para discutir a formação da sociedade amazônica, ente os séculos XVI e XIX, e a dicotomia existente entre a região e o Brasil, a autora apresenta três modelos socioculturais que se entrelaçam: a Amazônia lusitana, a brasileira e a indígena. As relações entre estes cenários nos permite compreender a Amazônia por uma abordagem que amplia a percepção crítica sobre aspectos socioculturais, políticos e econômicos (SILVA, 2004).

manifestações folclóricas, nas características psicossociais e até mesmo nas crenças religiosas. Mesmo com uma abordagem complexa e multifacetada, para alguns críticos, essa perspectiva do autor de “O rio comanda a vida: uma interpretação da Amazônia” é reflexo do imaginário colonizado⁷⁴.

Contudo, Tocantins (2000) também chama a atenção para o interesse internacional sobre a Amazônia, levando em consideração a importância de sua biodiversidade e abundância de recursos hídricos. Desse modo, antes da discussão ecológica virar moda, na década de 1950, o autor já abria discussões sobre geopolítica, desenvolvimento econômico, integração e sustentabilidade. De acordo com Tocantins (2000, p. 278), apesar da luta do homem para dominar a natureza na Amazônia, pelos dispositivos culturais e tecnológicos que se transformaram ao longo dos séculos, percebe-se que a força do meio se impõe de forma poderosa. Pois, existe uma espécie de harmonia e respeito manifestada em “uma associação quase mística” entre o homem e a natureza, na qual o fluxo das águas pode condicionar até mesmo os destinos humanos.

A organização social na região se dá em função do poder que os rios exercem sobre as populações amazônicas, segundo Tocantins (2000). A alimentação, a água para as atividades domésticas, o deslocamento espacial, a comunicação e interação social. Nesse sentido, ou seja, de ser um ambiente marcado pela diversidade biossociocultural, podemos dizer que os rios interligam a rede complexa de relações na Amazônia, responsável por sua rede comunicacional em sentido amplo, ou seja, a comunicação territorial (circulação e transportes), interpessoal (relações entre pessoas), organizacional (atividades econômicas e instituições) e social (meios de comunicação de massa). Das populações originárias às atuais, percebe-se que os maiores contingentes populacionais se desenvolveram às margens dos rios, o que faz das populações amazônicas serem caracterizadas como “povos das águas”, segundo Porro (1996).

Em relação às águas, outra sistemática comunicacional importante na região foi desencadeada pela figura do regatão, conforme Barbosa (1980). Os regatões eram comerciantes ambulantes que viajavam de barco pelos rios e igarapés, aportando em povoados para vender mercadorias, como alimentos em conservas, bebidas, tecidos e

⁷⁴ Alguns pesquisadores reconhecem a percepção avançada de Leandro Tocantins para o contexto da época, mas mantém ressalvas sobre o trabalho do autor paraense, ao considerarem que, intrinsecamente, o escritor de *O rio comanda a vida*, sustenta ideias colonizadas em sua obra e afirmando um pensamento desenvolvimentista. Pacheco (2008, p. 09), por exemplo, sugere que Leandro Tocantins utiliza artifícios retóricos apoiados numa visão exótica sobre a natureza e os povos tradicionais para dar vazão à poesia, pois ao longo de suas obras “procurou relativizar as responsabilidades econômicas das elites amazônicas em relação à decadência econômica da região”, ao abordar a modernização capitalista da região.

remédios. E, na viagem de volta, levavam produtos dos interiores para as cidades. Entre os séculos XVIII e XIX, a maioria desses vendedores atuava na clandestinidade, burlando a vigilância provincial e a arrecadação de impostos.

Esta dinâmica era possível em virtude de uma rede de relações sociais com comunidades, pequenos produtores e comerciantes, indígenas e quilombolas. Assim, além de comércio pela rede fluvial, promovia-se a interação social e o intercâmbio cultural (em mobilidade). A atividade foi perdendo força em meados do século XX, mas, segundo Barbosa (1980, p.15), tem grande importância histórica e social, pois acabou “construindo uma rede de comunicação ao longo de suas rotas e ocupando o espaço como um mediador entre os centros urbanos e o interior da Amazônia”. Nota-se, portanto, um complexo sistema comunicacional configurado pelas particularidades do ambiente e dos sujeitos envolvidos.

Atualmente, as águas e as atividades fluviais continuam sendo essenciais para o desenvolvimento social e econômico, com a circulação de pessoas e cargas, adaptando-se às necessidades e diferentes matrizes socioeconômicas configuradas ao longo do processo histórico, proporcionando mobilidade, intercâmbio cultural, atividades econômicas e difusão de informações. Além disso, a constituição da geo-hidrografia da região preconiza a navegação em relação a outras formas de circulação (como estradas e ferrovias), o que pode ser uma alternativa para contribuir com a conservação da natureza, já que evita o desmatamento que seria necessário para a implementação de malhas viárias terrestres.

Outra peculiaridade da região é que a multiplicidade socioeconômica é organizada pelo ciclo das águas, regularmente definido entre o período das chuvas (inverno) e período de seca (verão). O regime das águas, entre cheias e vazantes, além de alterar a paisagem determina o local e a forma da construção das moradias; o período de plantar determinadas culturas agrícolas; o tempo de colher, caçar e pescar; o momento certo de transferir o gado de áreas de várzeas para áreas de terra firme ou para marombas; os itinerários de navegação; as atividades de trabalho colaborativo envolvendo as comunidades; as festas; as manifestações folclóricas e as práticas de lazer. Dessa maneira, a relação das populações amazônicas com o regime das águas além de refletir-se na organização socioeconômica também influencia nas percepções, memórias, produção dos sentidos simbólicos e em suas representações.

O próprio homem da terra, ao penetrar no emaranhado dos rios – que se interligam, se estreitam, se alargam, mudam de cores e profundidades, exibem e escondem perigos – desse mundo que parece não ter fim, se dá conta do real enquanto uma vaga forma de imensidão que se confunde com o imaginal (PAES LOUREIRO, 2015, p.115).

A maior parte da população do interior do Amazonas vive às margens dos rios ou em áreas entrecortadas por igarapés e lagos. Entre os períodos de cheias e vazantes adaptam suas atividades e desenvolvem estratégias para sobreviverem economicamente nestes ambiente. As terras de várzea (onde há ligação direta entre água e terra, pois numa época do ano o solo fica seco e noutra época fica inundado) apresentam solos mais férteis para a agricultura, devido os sedimentos que são depositados e se decompõem entre subida e descida das águas. Assim, ambos os períodos são percebidos como complementares e mantém uma relação de interdependências ecossistêmicas. Mas, quando essa dinâmica é alterada por algum fator a harmonia do sistema entra em colapso.

Matos (2016) enfatiza que os habitantes das áreas de várzea convivem naturalmente com as oscilações da água e sabem que durante o ano poderão ter momentos de fartura ou escassez de alimentos, as oscilações extremas interferem nas práticas socioeconômicas e até no comportamento dos sujeitos. Dependendo da intensidade das cheias e vazantes surge a dificuldade de transitar pelos rios e igarapés (o que também influencia nas atividades de caça e pesca), as roças precisam ser feitas em outros locais, assim como a extração de madeiras, a criação de animais e as atividades de lazer, como os jogos de futebol.

No caso da criação de gado, por exemplo, o pasto é escasso nas áreas de várzea, no início do período de estiagem, porque a maior parte foi soterrado ou levado pela correnteza no períodos de cheias prolongadas. A situação observada por Matos (2016) pode acarretar no enfraquecimento dos rebanhos e até provocar a mortandade de animais pela falta de alimento. Ao mesmo tempo, o período de seca também é o prenúncio de recomeço, pois com a descida das águas o solo está fertilizado e propício ao cultivo das roças. Além disso, conforme Matos (2016), a estiagem proporciona aos pescadores mais facilidade de encontrar os cardumes de peixes e a caça de algumas espécies, sendo considerado um período de fartura. Com o ressurgimento das terras que passaram meses alagadas, intensificam-se as atividades comunitárias e as brincadeiras entre as crianças. Por outro lado, a diminuição da água dificulta o deslocamento e aumenta a distância para as áreas de trabalho, outras comunidades e municípios (MATOS, 2016).

Moran (1990) explica que o ser humano e seu ambiente formam um sistema em interação, assim o ambiente físico do ser humano é modificado pelas suas atividades e a cultura se modifica pelas necessidades de sobrevivência em dado ecossistema. No caso da Amazônia, no processo civilizador, as populações migrantes foram incorporando as estratégias adaptativas para lidar com o ambiente físico a partir das experiências das

populações tradicionais, as quais demonstram um notável equilíbrio na exploração dos recursos naturais e apresentam mecanismos reguladores que indicam até a época para guerrear e comer determinados alimentos.

A força familiar para o trabalho, em muitas comunidades da Amazônia profunda, ainda garante a manutenção destes modos de vida. Há, nesta conjuntura, lógicas de organização e hierarquização que levam em consideração a posição social ocupada por cada sujeito, sexo, idade etc. Contudo, estas atividades produtivas familiares ou de grupos colaborativos apresentam maior informalidade quando comparadas às práticas de produção agroindustrial de modelo capitalista, com regras rigidamente estabelecidas.

Em geral, como nos informa Scherer (2004), homens, mulheres e crianças estão envolvidos nos processos de trabalho e atividades socioculturais, que vão da lida na roça aos atos religiosos. Conforme a autora, a cultura comunitária se amplia à medida em que os filhos crescem e se casam, formando outros núcleos familiares. Da mesma forma que vida cotidiana e as atividades econômicas são determinadas pelas cheias e vazantes dos rios, o tempo também é definido pela natureza (dias, noites, sol, chuva) e pelos mitos e tradições.

Conforme Matos (2016), é vantajoso para o modo de vida e organização socioeconômica manter famílias com grande número de filhos tendo em vista as práticas de cultivo e colheita de culturas agrícolas, a produção de farinha, a criação de animais, o extrativismo e as trocas comerciais. Segundo o autor, as famílias grandes superam a produção das famílias menores e esta condição também se reflete no plano simbólico que define parâmetros sociais e relações de poder.

O ambiente natural e sociocultural também propicia as ações colaborativas, que são frequentes no interior da Amazônia. Os mutirões, chamados de ajuri ou puxirum, são promovidos para beneficiar uma família ou grupos, que depois retribuem o auxílio promovendo outro mutirão e assim sucessivamente. O puxirum pode ser voltado para limpeza de áreas para o roçado, plantio, colheita, construção ou deslocamento de moradias, entre outras atividades que fortalecem os laços afetivos e consolida o espírito comunitário.

Para Matos (2016) o apego afetivo com o lugar e os laços familiares, de compadrio e comunitários permitem aos sujeitos amazônicos se beneficiarem dos recursos naturais sem que os conflitos ou tensões se instalem nas comunidades. A animosidade é observada quando as práticas tornam-se predatórias ou em relação aos que vem de fora e tentam se instalar ou retirar de forma indiscriminada os recursos tidos como pertencentes a dadas comunidades.

Nas comunidades, as práticas socioculturais culturais, políticas, econômicas, religiosas, estão interligadas, constituindo símbolos, significados e representações sociais do

mundo, com base nos saberes tradicionais. Estas representações, que são socialmente concebidas e compartilhadas, se expressam de diferentes maneiras e formas de comunicação (oral, escrita, pictórica, musical, corporal, etc). Se apropriam da realidade exterior de forma objetiva e subjetiva, revelando suas percepções nas experiências da diversidade do cotidiano e na afirmação da identidade como forma de representar ou simbolizar o (seu) mundo.

Scherer (2004) chama a atenção para a situação de abandono das populações interioranas por parte do poder público. Os problemas em decorrência do descaso afetam principalmente à saúde e à educação em muitas comunidades e até municípios, que não dispõem de acesso aos serviços básicos de assistência médica e odontológica, além da precariedade das escolas e a falta de professores, gerando um alto índice de analfabetismo. A autora ainda chama a atenção para o descaso com a questão fundiária e evidencia que cerca de 80% dos ribeirinhos não têm documentação da terra em que vivem. A agricultura familiar raramente é estimulada e as políticas públicas tendem a beneficiar os grandes projetos ligados ao agronegócio. Da mesma maneira, as políticas sociais voltadas ao setor pesqueiro são estratificadas e beneficiam quem é vinculado a sindicatos e colônias de pescadores.

Os planos governamentais para a Amazônia, [...] têm ignorado a diversidade dos seus ecossistemas e a diversidade dos grupos humanos. A invisibilidade dos ribeirinhos amazônicos é um fato; pouco ou quase nenhuma referência lhes fazem nos planos estaduais/federais (SCHERER, 2004, p. 05).

Conforme Scherer (2014),

Desde a colonização e com as formas desiguais de desenvolvimento na Amazônia, na atualidade, os destinos das populações tradicionais e seus recursos naturais ficaram secundarizados nos planos governamentais. Contraditoriamente, os chamados Povos das Florestas e também os Povos das Águas ganham pouca visibilidade e solidariedade internacional, inclusive na recuperação da territorialidade tradicional e do seu mundo vivido. [...] Na atualidade, a noção de desenvolvimento sustentável passou a fazer parte dos discursos oficiais. Mas pode-se dizer que, mesmo no âmbito do movimento ambientalista, as pretensões de sustentabilidade acabam centradas no uso ecologicamente correto da floresta tropical, minimizando-se ou até mesmo esquecendo-se a sustentabilidade social e cultural. Os ideários de justiça e preservação ambiental estão registrados. Mas, de fato, ignoram a diversidade das populações tradicionais, de sua cultura, seus mitos e da sua diversidade dos ecossistemas regionais. O descaso com essa gente parece constituir-se numa regra neste lugar de federação brasileira e que só se pode ser compreendida dentro de um movimento mais geral do processo de acumulação (SCHERER, 2004, p. 13-14).

Mesmo diante de tantas adversidades e convivendo com o descaso do poder público, não significa que as populações do interior do Amazonas tenham ficado totalmente estagnadas ou estejam em descompasso comparadas a outras estruturas sociais, pela manutenção de um modo de vida regido pelos ciclos da natureza. Witkoski (2007) entende que os povos amazônicos não vivem e nunca viveram isolados no tempo e no espaço, pois sempre estabeleceram relações de trocas materiais e simbólicas com as comunidades em seu entorno e, na contemporaneidade, com agentes mediadores da cultura entre o urbano, o rural e a sociedade global. Matos (2016) destaca que as populações incorporam no seu cotidiano as transformações que ocorrem no mundo. Têm acesso à energia elétrica, embarcações motorizadas, televisão, celular, ensino universitário. Contudo, o autor também acredita que as políticas públicas de fixação das populações no interior ainda não são satisfatórias para atender as aspirações individuais e coletivas dos sujeitos.

Nesse contexto, o “progresso” também trouxe impactos negativos a muitos lugares, e as ações do cotidiano muitas vezes são danosas ao ambiente e interferem na harmonia da dinâmica biossociocultural da região. Com a motosserra foi possível derrubar mais e abrir áreas de pastagens, com a refrigeração foi possível estocar grandes quantidades de peixe para a comercialização, o despejo de resíduos químicos e óleos combustíveis nos rios, o consumo de produtos industrializados resultou no descarte indevido de suas embalagens na natureza. A cultura popular, as tradições e o folclore tornaram-se produtos da espetacularização. As relações familiares e comunitárias também apresentam novas configurações.

Novamente percebemos a ação de redes de inter-relação e interdependências nos processos socioculturais se entrelaçarem na complexidade deste contexto. Portanto, a sustentabilidade⁷⁵ da Amazônia deve ser voltada para o fortalecimento socioeconômico regional, mas evitando o uso predatório dos recursos naturais, resgatando saberes populares

⁷⁵ Trazemos termo sustentabilidade, que é mais usual nas ciências do ambiente, porque além de representar a possibilidade de mudanças econômicas, sociais, e políticas sem comprometer os sistemas socioambientais, traz uma ideia de complexidade sistêmica, enfatizando questões éticas, de identidades culturais, de diversidade, de mobilização e participação popular nas decisões, privilegiando o diálogo e a interdependência de diferentes áreas de saber (LEFF, 2001). Capra (2006) salienta que o conceito de sustentabilidade tem assumido diversas formas desde a sua concepção. Contudo a ideia muitas vezes é distorcida e deturpada, principalmente em função de interesses econômicos e políticos que dissimulam seus interesses em propósitos sustentáveis. Conforme o autor é imprescindível compreender que a sustentabilidade deve ser orientada na relação entre as diferentes formas de viver, de negócios, de economias, das novas tecnologias, das relações sociais, da educação e das formas de conhecimento. A percepção de conectividade da “teia da vida” pode mudar valores e atitudes, promovendo a criação de soluções sustentáveis para os problemas locais e globais. Nesse sentido, Sachs (2000) salienta que alcançar uma sustentabilidade global é um desafio, pois implica na mudança de valores e atitudes que possam se traduzir em comportamentos reais, transformando a maneira de pensar e entender o mundo e a vida.

tradicionais e valorizando suas multiplicidades. Por isso, acreditamos na possibilidade das tradições populares e dos saberes estabelecidos pelos processos socioculturais e pela biodiversidade dialogarem com os avanços tecnológicos a fim de promover ações que contribuam com a sustentabilidade dos ecossistemas naturais e das sociabilidades associadas. Mas, será que o cinema local/regional, especialmente em Tefé, de alguma maneira consegue reverberar estas questões em suas narrativas audiovisuais? É o que discutiremos a seguir.

6.2 A força feminina e o caráter moralizador dos mitos em “Caboré”

“Caboré” é um filme infanto-juvenil sobre a lenda da castanheira e, ao nos determos sobre o conjunto de representações que se expressam nesta narrativa, podemos destacar dois aspectos importantes que se encontram nas entrelinhas do eixo temático do filme. Isto porque, numa primeira camada, o que fica mais evidente no tratamento temático é a questão do resgate da identidade cultural indígena por meio da visão particular dos realizadores sobre costumes, hábitos, crenças e lendas associados à povos tradicionais da Amazônia⁷⁶. Porém, o que nos chama a atenção nas camadas subliminares é, em primeiro lugar, a força feminina que se imprime pelas ações das personagens principais no encadeamento dos acontecimentos da história narrada. Em segundo lugar, destacamos também o caráter moralizador dos mitos. Nestas duas situações percebidas no eixo temático há uma espécie de embate dialético, no qual a força feminina surge como uma espécie de manifestação de rebeldia perante regras e formas de conduta impostas por entidades míticas.

Já o eixo dramático da história se desenrola a partir de uma narrativa alegórica (mas, que no contexto do filme é verossímil), que se expressa quase como uma parábola, com o intuito de passar preceitos morais. A atmosfera audiovisual de uma aldeia indígena real é reelaborada para a ficção pelos artistas da ACFCF ao incorporarem à estética fílmica tanto referências de imaginários exóticos acerca das populações indígenas quanto o próprio imaginário popular amazônico.

⁷⁶ A análise do arco dramático da protagonista e o encadeamento das situações da narrativa e suas peripécias dramáticas poderiam ser tratada a partir da ideia de “trajetória do herói”, assim como a análise da caracterização das personagens poderia ser aplicada mediante estudos de “arquetipos”. No entanto, são noções complexas e se optássemos por trazer à tona mais estes aspectos conceituais, consequentemente, seríamos obrigados a darmos outros desdobramentos à pesquisa. Nesse sentido, também justificamos a opção por não nos aprofundarmos em discussões sobre mitos e lendas amazônicas. Sendo assim, em relação a estes aspectos, o que fazemos são indicações pontuais e que poderão ser desdobradas em estudos posteriores.

Resumidamente, a linha narrativa do filme avança a partir do nascimento de Caboré. A menina vem ao mundo como símbolo de esperança para o seu povo que sofre com o mal imposto por Juruparí. Sua mãe, Juriman, lhe ensina a importância de viver em harmonia com a natureza, respeitar as tradições indígenas e a temer ao deus Tupã. Com o guerreiro Apiá, ela vai estabelecer uma relação amorosa, mas muitos obstáculos vão surgir na sua jornada para se tornar uma grande guerreira. Porém, Caboré se recusa a obedecer às regras pré-estabelecidas na tradição e é punida. Contudo, seu destino já havia sido determinado por Tupã. Assim sendo, o deus ressignifica a vida/morte de Caboré na metáfora de transfiguração para justificar nela uma nova função social, ou seja, sua transformação em árvore frutífera.

Em relação ao tempo/espaço da ação dramática sabemos que ocorre na Amazônia profunda sem a interferência da cultura do colonizador. É um espaço alegórico e mítico, com a oscilação entre ciclos do bem e do mal. O tempo da ação é indeterminado, pois a narrativa começa registrando um tempo de harmonia e fartura antes do nascimento de Caboré, depois o tempo que paira de crise e sofrimento pelas condições sombrias impostas por Juruparí. Acompanhamos a protagonista desde o nascimento, passando pela infância, adolescência e idade adulta de Caboré, sendo que na última transição temos o “tempo mágico” do encantamento, para representar a passagem da adolescente para a mulher, como em determinado trecho reforça-se na narração em *off* “A partir daquele momento Caboré se transformou de menina para mulher, da noite para o dia”. Portanto, se tudo transcorre no âmbito de anos ou séculos torna-se secundário diante do tempo da fantasia.

O enredo tem força imaginativa na composição desses aspectos e na sua transposição para as situações dramáticas e peripécias que se apoiam numa espécie de busca pela perfeição interior e fidelidade eterna, sugerindo o sacrifício em prol de uma grande causa, tendo como fim uma concepção moralizadora e didática, como se expressa no desfecho:

Voz de Tupã: “Guerreiro valente, sei da tua dor. Olha para a água deste igarapé e verás onde está a tua amada. Apiá, Caboré invadiu o território de Juruparí e foi derrotada pelos espíritos do mal. Mas, transformou-se em uma linda e frondosa árvore, tão forte quanto era. A castanheira. Como símbolo de fidelidade a você será sempre solitária e sua reprodução será através de suas sementes”

(...)

Narração em *off*: “Caboré não veio somente para trazer sorte a este povo, mas a uma geração toda. Hoje a castanha gerada através de Caboré tem alimentado todo um povo” (CABORÉ, 2014)

Esta concepção didática, com uma “moral da história”, caracteriza a elaboração do enredo em sua relação com o eixo temático, que apresenta múltiplos temas que se inter-

relacionam para dar força ao eixo dramático. Sendo assim, ao detalharmos um pouco mais sobre a linha dramática, acompanhando a trajetória de Caboré desde seu nascimento até sua transfiguração na castanheira, como já mencionamos, percebemos muitas conexões biossocioculturais, especialmente na relação com as águas. Além de cenas no rios e igarapés importantes para a história, nascimento de Caboré, metáfora do ato sexual entre Caboré e Apiá, as participações de Iara, as cenas de pesca, entre outras ações que vemos contempladas pelo elemento água, até em menções sobre diretas:

Juriman: “Lavar Caboré para seu espírito ser livre”
Caboré: “Caboré ser livre”
(...)
Jucí: “Pescar não se ensina, pescar se aprende. Toma arco e pescar”
(...)
Narração em off: “Todos os dias ia até o lago para ver o reflexo de sua amada e assim aliviar sua dor”
(...)
Música: (*versos de “Caminhos de Rio”, de Raízes Caboclas, no final*)
“Nos caminhos desse rio
Muita história pra contar
Navegar nessa canoa
É ter o mundo pra se entranhar” (CABORÉ, 2014).

No início, percebe-se um tom idílico e romantizado, mostrando o povo dos Tefés, diante da devoção a Tupã, vivendo em harmonia com a natureza e tendo uma vida de muita fartura. Mas, logo, o espírito maligno de Juruparí, inconformado com tal paraíso, resolve castigá-los. Os peixes, animais de caça e frutos desapareçam, causando desespero, fome, conflitos e guerras com outros povos.

O povo decide invocar Tupã para que o mundo volte ao seu equilíbrio. Tupã atende aos pedidos e envia Caboré, como um sinal dos novos tempos de fartura e felicidade. Assim, a menina nasce como símbolo de renascimento e harmonia para o povo. À medida em que cresce vai conhecendo as tradições do seu povo e aprendendo a importância de respeitar Tupã e jamais adentrar no território de Juruparí para não despertar a ira do seu espírito maligno.

Juriman: “Juruparí é um espírito mau que maltratou nosso povo e nossa floresta. Nós passamos fome. Ele judia muito do nosso povo. Nosso povo vive medo de Juruparí. Juruparí tem raiva de nosso povo e de Caboré”.
Caboré: “Por que de Caboré?”
Juriman: “Porque quando Caboré nasceu trouxe sorte para o nosso povo, o peixe voltou, caça, fruta. Nosso povo viveu bem. Juruparí não quer nosso povo bem, quer maltratar e matar nosso povo. Caboré não pode sair para a terra de Juruparí, aqui Caboré tá protegida” (CABORÉ, 2014).

Sua mãe e grande mestra, Juriman, a ensina como ouvir a natureza e também as práticas da vida em comunidade. Porém, o ímpeto guerreiro de Caboré e sua busca por liberdade se manifestam de forma mais intensa, muitas vezes causando transtornos por causa de sua postura rebelde. Contudo, é iniciada na arte da caça e da pesca e da guerra. Apiá, seu amado, que também é um guerreiro, é uma espécie de contraponto, já que seu temperamento é bastante equilibrado.

Mesmo vivendo em harmonia, aos poucos a energia ameaçadora de Juruparí começa a dar sinais. Por ser a jovem preferida do povo, Caboré desperta a inveja de Jucí, que será um veículo para Juruparí voltar a levar o mal. Como prova de amor, Apiá leva Caboré para conhecer Iara, a mãe das águas, que acaba encantando Caboré. Assim, pelo poder de Iara, Caboré é transformada de menina em mulher. Além da beleza, Iara representa um sentimento de justiça, por isso, mata Jucí. Caboré torna-se ainda mais determinada e, com a força de guerreira ainda mais latente, é movida por uma grande coragem a ponto de querer enfrentar Juruparí.

Quando adentra no território do espírito maligno, desobedecendo todas as leis de seu povo, acaba sendo morta pela força invisível de Juruparí. Mas, Tupã já havia traçado o destino de Caboré e a transforma em uma árvore frutífera, a castanheira. A voz de Tupã é ouvida e ele anuncia que a árvore que surge é para que sempre haja fartura para o povo geração após geração. Assim, Caboré se perpetua transfigurada e torna-se lenda. Portanto, o filme termina com uma mensagem de esperança e redenção.

A lenda, de domínio público, inicialmente fora transmitida oralmente e, posteriormente, registrada textualmente por diferentes publicações. No site da prefeitura de Tefé, que tem a castanheira como símbolo da cidade, a lenda é divulgada assim:

Conta-se que na tribo dos Tefés havia uma índia que se destacava das demais por sua beleza e bravura. Ela era uma grande guerreira e, para sua tribo, ela simbolizava sorte e fortuna. Por isso, deram-lhe o nome de Caboré.

Certo dia, Caboré saiu para caçar, deveria voltar ao cair da tarde. Mas, não retornou para sua tribo nem com o aparecimento da lua e das estrelas.

Ao amanhecer, saíram todos a sua procura, não a encontrando. Toda tribo Tefé se entristeceu.

O guerreiro Apiá, filho do Pajé, por amor a Caboré, foi procurá-la. Mas, infelizmente, também não a encontrou.

Passou dias e noites à sua procura, até que um dia, cansado de tanto procurar por sua amada, o guerreiro sentou-se às margens de um igarapé e, chorando, pediu a Tupã que lhe dissesse onde estava Caboré.

Neste mesmo instante, ouviu uma voz que lhe dizia:

- Guerreiro valente! Sei da tua dor. Olha para a água deste igarapé e verás onde está a tua amada!

Apiá olhou imediatamente para as águas do igarapé e chorou quando viu refletido nas águas o corpo de sua amada sem vida.

Tupã, apiedado falou:

- Apiá, Caboré invadiu o território de Jurupari e foi derrotada pelos espíritos do mal, mas transformou-se numa linda e frondosa árvore. Tão forte quanto era: A Castanheira.

Como símbolo de fidelidade a você, será sempre solitária e sua reprodução será através das suas sementes (TEFÉ, 2018, n.p).

Optamos por apresentar esta versão porque é a mesma que serve de base para o roteiro e a narração que percebemos no filme. Contudo, nota-se que a lenda como tal não limitou a criatividade dos integrantes da ACFCF, pois foram incorporados ao núcleo central outros personagens, relações e situações dramáticas. Isto nos indica que houve um processo intelectual, comunicacional e estético na reelaboração da lenda para atender às necessidades expressivas da linguagem audiovisual e da narrativa dramática.

Também é importante destacar que, para além da manifestação folclórica da lenda ou da ficção fílmica, atualmente, o principal evento anual de Tefé e um dos principais da região do Médio Solimões é a Festa da Castanha, que é realizada desde a década de 1970, dedicada à castanha-do-Brasil. Além de chamar a atenção para importância econômica da cadeia produtiva do fruto no município, promove shows musicais, competições esportivas e a dramatização da história de Caboré. O ponto alto da festa é a escolha da Rainha da Castanha, quando jovens a partir de 16 anos desfilam para uma comissão julgadora com trajes sociais, de banho e típicos, semelhante aos concursos de *Miss*. Portanto, a rainha da festa representa a figura feminina associada a lenda da castanha e sua verve de beleza e bravura, ou seja, a índia guerreira Caboré da cultura popular amazônica ressignificada pelos modelos dos concursos de beleza que vemos em âmbito global.

Nesse contexto, evidencia-se que a produção da castanha-do-Brasil é uma importante fonte econômica para Tefé, embora o município não seja o principal produtor do Amazonas. Na cultura material, até o prédio da prefeitura é denominado “Palácio das Bertholletias”, em alusão ao nome científico da castanheira, *bertholletia excelsa*. Segundo Barbosa (2017), é em função da extração do fruto que cerca de sessenta comunidades rurais se organizam de forma socioeconômica. A extração e comercialização se estabelece numa relação entre produtores, comerciantes locais e compradores do produto para grandes empresas que, inclusive, exportam o produto. Contudo, a atividade é quase sempre desfavorável aos extrativistas. Uma situação que, conforme o autor, deriva do domínio da logística pelos intermediários, evidenciando um desequilíbrio nas relações de poder.

Diante disso, percebe-se que o tema da castanha e os aspectos econômicos, socioculturais e folclóricos que se entrelaçam têm bastante relevância para a sociedade tefeense. Por isso, voltando ao filme, numa primeira leitura acerca da história representada, considerando a trama principal (trajetória de Caboré e a superação de obstáculos), percebe-se que a narrativa é bastante simples e direta. Isto, aliás, não é nenhum demérito. Afinal, trata-se de um exercício criativo-colaborativo de jovens tefeenses em seus primeiros contatos com a realização audiovisual e que resultou em um longa-metragem voltado ao público infanto-juvenil.

Mas, isto nos indica que jovens do interior do Amazonas, região que no senso comum é considerada subdesenvolvida econômica e intelectualmente, não estão apartados dos processos comunicacionais contemporâneos, pois são agentes ativos da produção de conhecimento e valorização de sua identidade. Produzem conteúdos originais e neles representam simbolicamente aspectos da cultura local/regional, a partir da própria leitura/interpretação/expressão de imaginários, costumes, lendas e memórias do lugar onde vivem.

Assim, mesmo por meio de uma narrativa audiovisual singela, os realizadores de “Caboré” conseguem relacionar múltiplos temas em um único filme, tais como: 1.) Identidade indígena: na encenação vemos aspectos culturais e ambientais, costumes, ritos, agricultura, atividades de caça e pesca, extrativismo, culinária, pinturas corporais, produção de artefatos, etc; 2.) A luta do bem contra o mal: o mote principal da trama; 3.) Conflito familiar: a relação entre mãe e filha oscila entre a afetividade e o conflito de ideias, atentando ainda para o fato de Caboré não ter um pai humano, pois fora enviada por Tupã; 4.) Caráter místico da gênese de Caboré: nesse sentido, até podemos fazer a seguinte analogia a um salvador(a), pensando na relação entre cristianismo (Jesus enviado à Terra por Deus, na figura de um homem e transcende ao céu pelo poder do espírito Santo e torna-se alimento para o povo na materialidade da comunhão) e uma espécie de sincretismo (Caboré enviada à tribo por Tupã, na figura de uma mulher que transfigura-se na castanheira e torna-se alimento para o povo na materialidade do fruto); 5.) Relacionamento amoroso: entre Caboré e Apiá, sendo que ele é submisso aos caprichos dela; 6.) Moral: conjunto de valores, normas, regras e respeito às tradições; 7.) Crenças: na figuração de mitos em contraposição, ou seja, Tupã (o bem) x Juruparí (o mal); aspectos de lendas/folclore, tais como Iara - a mãe do igapó e a lenda da castanheira, que inspira a narrativa, bem como aspectos da religiosidade e ritualística na figura e ações do pajé (que é mulher); 8.) Virtudes: coragem, valentia e heroísmo, características principalmente associadas à protagonista, o que confere um tom

feminista do filme, isso se o olharmos numa perspectiva contemporânea e na forma como a narrativa se estabelece; 9.) Vícios: inveja, vingança, desobediência; 10.) Existência: vida/morte/transfiguração.

Como já mencionamos, em termos de percepções sobre as relações de gênero nas representações dos sujeitos amazônicos, percebe-se o protagonismo das personagens femininas. Embora não seja possível afirmarmos que as personagens, individualmente, conseguem romper a planificação tipificada de seus papéis (até porque esse aprofundamento não é a intenção do filme), quando nos atentamos ao conjunto da obra fílmica, percebemos que as personagens femininas apresentam uma variedade maior de manifestações psicológicas, comportamentais e ambiguidades de caráter, em comparação ao grupo masculino, evidenciando uma perspectiva feminista em “Caboré”, que se expressam nas próprias ações da personagem quanto em muitos diálogos.

Caboré: “Caboré não necessita de mais ninguém, nem de Tupã”

Juriman: “Não, Caboré. O povo precisa de Tupã”

Apiá: “Nem de Apiá precisar Caboré?”

Caboré: “Coração de Caboré sempre foi de Apiá, mas nenhum guerreiro vai mandar em Caboré” (CABORÉ, 2014).

É importante trazermos esta constatação porque apesar dos avanços da sociedade e da abertura para discussões sobre relações de gênero, sobretudo nas últimas três décadas, ainda prevalece um padrão heteronormativo com a suposta preeminência masculina. Até mesmo nas artes, a visão machista sobre papéis sociais de mulheres, homens e transexuais, frequentemente, caracteriza formas de representações estereotipadas. No cinema, por exemplo, quase sempre a influência do masculino torna-se um “referencial para o discurso fílmico”, como aponta Kamita (2007, p. 75).

A imposição do masculino sobre o feminino muitas vezes é naturalizada dentro e fora dos filmes já que, devido a influência do cinema na sociedade, as narrativas audiovisuais também podem desencadear efeitos psicológicos e comportamentais. Conforme Kamita (2007), os filmes reproduzem códigos instaurados por sistemas simbólicos de representação que são propagados aos espectadores desde a infância, normatizando determinados padrões de comportamento, formas de ser e estar no mundo. Segundo a autora, este processo pode prejudicar a criticidade dos sujeitos e estigmatizar outras possibilidades de compreender e expressar a diversidade de gêneros no contexto da sexualidade humana.

Nesse sentido, Kamita (2007, p. 76) defende a importância de filmes com abordagens feministas para que, a partir da reflexão do percurso histórico da presença das mulheres no

cinema, seja possível desconstruir estereótipos e propor novas possibilidades de representações de gêneros no audiovisual, pois, conforme a autora, “instituir uma nova visão sobre a linguagem cinematográfica é uma forma de subverter as bases nas quais se sustenta historicamente o cinema”.

Um estudo realizado em 2017, pelo Instituto Gênero na Mídia, em 11 países, inclusive o Brasil, apontou que as mulheres têm em média apenas 30% das falas em um filme, por exemplo. Ou seja, o destaque nas representações é direcionado aos homens, principalmente em filmes de ação e aventura que são os mais difundidos no mercado audiovisual. Grande parte dos filmes aborda as mulheres por seus atributos físicos e sensualidade, envolvendo cenas de nudez. O país com o maior percentual de mulheres ocupando posição de diretoras é o Reino Unido, com 27,3%. No Brasil as diretoras correspondem a 9,1%, porém o país se destaca entre as produtoras, que correspondem a 47,2% do total de profissionais (IGM, 2017).

Diante disso, nota-se que em “Caboré” as personagens femininas não são tratadas como elementos secundários. Todas têm grande destaque a começar pela protagonista que imprime sua força não só pelo vigor físico, mas pelo ímpeto corajoso e contestador de sua personalidade. Essa característica também se estende às funções técnicas, como produção e cinegrafia. Desse modo, a obra representa um exemplo da conquista do espaço feminino no audiovisual contemporâneo amazonense. Possivelmente, como reflexo de uma geração mais atenta à equidade entre gêneros, especialmente ao se tratar de um filme de aventura, que geralmente é protagonizado por homens.

No filme, a personagem Caboré nasceu predestinada a ser uma heroína. Quando menina/adolescente, tem um certo ar ingênuo, mas o ímpeto de valentia já desponta em seus pensamentos e ações. É curiosa, tem sede de aprender e busca a liberdade. Quando mulher, esse ímpeto libertário é potencializado e, somado ao seu espírito guerreiro, também se converte em arrogância. Portanto, mesmo de forma singela, há nuances expressivas que indicam a complexidade da personagem.

Juriman, mãe de Caboré, é companheira, fiel e compreensiva. A personagem carrega a força telúrica e a sabedoria da natureza. É uma mulher devota pelas tradições e quer a filha perceba a importância desse laço, mas também a estimula a ser independente e forte.

Jucí, a antagonista, guarda uma melancolia em seu olhar e expressa em seu comportamento muita revolta pela frustração por não obter o reconhecimento que acha que merece do seu povo. Ela tenta se superar em tudo o que faz e mostrar que pode ser uma exímia guerreira, tanto que é a única menina da tribo que participa de rituais que

normalmente são feitos apenas pelos meninos guerreiros. Após incorporar o espírito de Juruparí torna-se a personificação do mal, desejando matar Caboré e matando seu próprio namorado Mucurá.

Iara, a mãe do igapó, representa a beleza e o poder dos encantamentos. Ela tem um lado positivo, quando suas palavras estimulam aos seus escolhidos a realizarem sonhos ou quando diz frases enigmáticas que propõem uma reflexão. Também simboliza proteção à natureza como guardiã dos mistérios do fundo das águas. Mas, também é cruel e vingativa a ponto de matar Jucí ou de não dar a devida atenção a Juriman quando Caboré morre. No caso da morte de Jucí, sua ação se justifica como um ato de justiça no contexto da história contada.

Mirá, amiga de Caboré, é generosa e sempre disponível a ajudar e ensinar as práticas de caça e pesca no igapó. Contudo, após incorporar o espírito de Juruparí torna-se ardilosa e traiçoeira.

Pajuan, a feiticeira da tribo, representa a figura sacerdotal do pajé que normalmente também é representada por homens (na história original o pajé é pai de Apiá).

Já no caso dos personagens masculinos nota-se uma construção psicológica mais simples, pois:

Apiá, namorado de Caboré, é um guerreiro forte, belo e muito centrado. Mas, também demonstra sua ligação profunda com a natureza e com o sagrado, especialmente nas cenas contemplativas. É cegamente apaixonado por Caboré e se mostra submisso aos desejos de sua amada.

Itaipí, Azurú e Itapuã são guerreiros destemidos e sempre dispostos a colaborar com o povo, mas não há grandes diferenças em suas caracterizações, portanto são personagens mais planos, sem oscilações e subjetividades motivacionais.

No caso das entidades míticas nota-se o contraste maniqueísta, afinal:

Tupã, deus indígena associado ao bem, é um ser supremo e capaz de traçar o destino de todos e vigiar o cumprimento de leis e regras morais.

Juruparí, o espírito do mal, é uma entidade que se dedica a desestabilizar a harmonia estabelecida por Tupã.

Tanto Tupã quanto Juruparí, são entidades imanentes transcendentais com o poder de interferir na vida do povo e no mundo animal e vegetal. Não existem na realidade espaço-temporal, mas suas representações são demonstradas pela percepção dos demais personagens, sendo manifestadas em forças e elementos da natureza ou incorporando seus espíritos.

Os mitos são narrativas simbólicas de grande importância na cultura amazônica, personificadas em tipos, ações e emoções, que procuram explicar fenômenos que afetam a percepção humana, desde tempos imemoráveis. São criados e se transformam conforme o ambiente, características étnicas e socioculturais de determinado grupo, em determinado tempo e espaço, mas geralmente são associados ao sobrenatural ou sagrado (PAES LOUEIRO, 2012). Por isso, não deve ser confundido com a lenda, que, embora também seja uma narrativa ficcional transmitida oralmente, muitas vezes tem base em acontecimentos reais, mas que incorpora elementos fantasiosos e extraordinários, mas dentro de um contexto de cultura popular, como o caso da própria lenda da castanha ou da lenda de Iara.

Neste filme temos fusões poéticas entre mitos e lendas, pois a narrativa da lenda incorpora a mitologia ao escopo ficcional do enredo e nos créditos iniciais o próprio grupo reforça, com o leiteiro: “Roteiro adaptado da história da castanha, ‘A Lenda de Caboré’, parte da cultura do folclore amazonense”. Desse modo, em “Caboré”, além da adaptação lenda da castanheira e de personagens folclóricos, temos a representação de dois de mitos que funcionam na trama como forças antagônicas. Tupã e Juruparí são personagens que, na cultura indígena mostrada no filme, representam forças ligadas à criação do mundo, ao poder sobre as ações humanas, ao controle de forças da natureza, incluindo os reinos animal e vegetal. Tupã⁷⁷, é associado ao bem, geralmente é representado pelo trovão ou pelo sol. Juruparí⁷⁸ representa o demônio, o mal, o propagador de forças malignas. A representação desses mitos desempenha um papel de caráter moral, pois no jogo entre forças do mal e do bem, projetam-se juízos de valores e modos de vida idealizados, com a imposição de um conjunto de regras, ações e comportamentos que devem ser seguidos para evitar punições.

Para Paes Loureiro (2012), os mitos tradicionais de culturas indígenas, as lendas, o sincretismo de crenças religiosas e o imaginário popular se relacionam permanentemente no cotidiano das comunidades rurais da Amazônia, proporcionando à realidade concreta uma dimensão simbólica, metafórica e poetizante.

⁷⁷ Conforme Cascudo (2002), Tupã, como é conhecido atualmente, é uma invenção do colonizador. Pois, a ideia de “Tupã” já existia entre os indígenas: não como divindade, mas como conotativo para o som do trovão (Tu-pá, Tu-pã ou Tu-pana, golpe/baque/estrondo). Portanto, não passava de um efeito, cuja causa os indígenas desconheciam e, por isso, o temiam. A partir daí, os colonizadores passaram a associá-lo à figura de um deus criador, num processo de catequização dos indígenas, já que não havia entre os povos originários uma entidade onipresente e onipotente, como há na compreensão cristã monoteísta.

⁷⁸ De acordo com Cascudo (2002) a ideia de Juruparí como senhor dos pesadelos (“aquele que visita nossa rede”) era muito difundida entre as populações indígenas no início da colonização europeia na Amazônia, sendo assim, os missionários passaram a associá-lo ao diabo cristão.

Na sociedade amazônica é pelos sentidos atentos à natureza magnífica e exuberante que o homem se afirma no mundo objetivo e é por meio deles que aprofunda o conhecimento de si mesmo. Essa forma de vivência, por sua vez, desenvolve e ativa a sensibilidade estética. Os objetos são percebidos na plenitude de sua forma concreto-sensível, forma de união do indivíduo com a realidade total da vida, numa experiência individual que se socializa pela mitologia, pela criação artística, pelas liturgias e pela visualidade (PAES LOUREIRO, 2012, p.21).

A cultura tradicional amazônica, conforme Paes Loureiro (2015), representa para o mundo contemporâneo a permanência de uma atmosfera espiritual e estética derivada da relação entre o ambiente, o ser humano e a cultura. Entretanto, para o autor, o processo civilizatório e a globalização cultural cada vez mais corroem a poética desse imaginário e subjagam as particularidades locais/regionais, levando à perda de memórias, costumes e tradições. Nesse sentido, percebemos a relevância nas experiências audiovisuais da ACFCF ao colocar nas telas a representação de uma Amazônia pelo olhar dos próprios sujeitos amazônicos, mesmo que tais representações expressem as ambiguidades e fusões entre a cultura popular e a cultura de massa. Afinal, esse é um indício importante para refletirmos sobre processos socioculturais na contemporaneidade em âmbito local/regional.

Como já sinalizamos anteriormente, embora a força feminina e o caráter moralizador tenham nos chamado a atenção dentre os temas transversais ou subliminares do filme, o grande objetivo de *Caboré* é trazer à tona a questão indígena e a sustentabilidade do ambiente. Evidencia-se, já na abertura do filme, essa vinculação sobre uma pauta que está no agendamento das abordagens midiáticas sobre a região. Pois, antes de começar a narrativa fictícia, lemos o seguinte texto (que passa em tela preta):

A população indígena brasileira é formada por 215 povos completamente diferentes entre si. Há pelo menos 40 povos que ainda não tiveram nenhum tipo de contato com a nossa civilização. Eles vivem em áreas afastadas da Amazônia Legal e mantêm intocadas as tradições de seus antepassados. Os índios viviam em uma sociedade igualitária, onde havia respeito aos indivíduos e ao meio ambiente (CABORÉ, 2014).

Em pesquisa na internet, encontramos o texto integral de onde o trecho utilizado no filme foi retirado. Trata-se de uma reportagem da *Revista Super Interessante*, publicada em 30 de setembro de 2005, com o título “O número de índios no Brasil está diminuindo?”⁷⁹. Embora ao longo da reportagem sejam apresentados dados e informações obtidos por meio de estudos científicos e com o aval de instituições reconhecidas, além de entrevistas com

⁷⁹ Disponível em: <<https://super.abril.com.br/comportamento/o-numero-de-indios-no-brasil-esta-diminuindo/>> Acesso em 28 dez. 2019.

antropólogos, há um tom romântico na reportagem (e, conseqüentemente, na mensagem passada pelo filme) da idealização de harmonia e perfeição acerca das sociedades indígenas, especialmente antes do processo de colonização, como evidencia-se em “viviam em uma sociedade igualitária, onde havia respeito aos indivíduos e ao meio ambiente”. Essa questão, aliás, faz parte do incidente incitante que faz dar início à trama de “Caboré”. Ou seja, a história do filme parte da ideia que havia um ambiente de paz e harmonia que foi desestabilizado. Para a narrativa de Caboré a instabilidade, os conflitos e guerras que haviam entre os diferentes grupos indígenas, por exemplo, não interferem na concepção idílica da moral da história.

Este movimento nos dá pistas sobre o processo de criação do argumento do filme. Pois, ao se apoiar em informações externas, com intuito de trazer credibilidade ao roteiro, percebemos a evidência de uma estratégia folkcomunicacional. Os realizadores se apropriam de aspectos da cultura erudita/acadêmica e da cultura midiática. No caso do texto citado estes aspectos estão representados num conteúdo resultante de discursos científicos, mas publicados numa revista que populariza a ciência para a cultura de massa. Ou seja, percebe-se um processo de transformar o discurso acadêmico (ciência) em discurso midiático (revista) e, posteriormente, em discurso audiovisual de um cinema popular (filme “Caboré”). O texto foi reeditado e para servir como uma espécie de prólogo da história, a fim de contextualizar o ambiente e os sujeitos da narrativa.

É possível que, por trás desta estratégia folkcomunicacional, esteja a intenção dos realizadores em enfatizar a complexidade do ambiente e dos povos amazônicos e ao trazer para o filme tal conteúdo textual publicado na revista, mesmo sem creditar a fonte, foi a maneira que encontraram para expressar e contextualizar sua linha de pensamento. Afinal, quando o cinema trata da Amazônia tende a homogeneizar a região, o que é um equívoco e que acaba contribuindo para o reforço de preconceitos.

A atmosfera estética de Caboré se constrói na ambientação (cenários, elementos cênicos, enquadramentos e tom da fotografia) e caracterização externa das personagens (figurinos, adereços e maquiagem, especialmente a pintura corporal). Em termos de cenários, temos todas as locações externas e diurnas. Vemos principalmente paisagens ribeirinhas, mas notamos muitas diferenças pois há rios de águas barrentas e largos, igarapés de águas escuras, floresta de terra firme, mata ciliar e mata de igapó. A aldeia constitui-se por estruturas de troncos de madeira sempre vistas de fora que representam moradias e além do terreiro, onde os indígenas se reúnem, há a roça de mandioca nas cercanias, onde trabalham.

Nesses cenários vemos cenas cotidianas na aldeia, atividades de pesca, atividades de caça, banhos de rio, rituais, relações mítico/místicas.

Em todas as cenas há sons ambiente (de ruídos da floresta), que foram captados e incluídos nas cenas para dar a impressão de que fazem parte daquele ambiente (enfatizando a relação da força da natureza ser humano ambiente / vida ecossistêmica). A trilha incidental instrumental faz parte quase todas as cenas, e isso ajuda a dar a atmosfera dos sentimentos. Muitas composições são retiradas de filmes internacionais e outras de artistas regionais. O detalhamento dos créditos finais e as músicas do grupo “Raízes Caboclas”, que tocam durante o *roll* no encerramento, demonstra o cuidado da equipe em creditar e dar função a todos os participantes, portanto, elevando-os a uma categoria de sujeitos criativos na produção de “Caboré”. A relação com a mensagem das músicas reforça a questão da identidade amazônica e da poesia do imaginário envolvido.

A narração em *off* é explicativa e funciona como suporte do fio narrativo da história (que de certa maneira pode ser considerada uma parábola), o que acentua o caráter moralizador e didático, sem que seja necessário, neste momento, entrarmos no mérito de analisarmos se esta questão é positiva ou negativa na referida obra fílmica já que, além dos aspectos socioculturais que caracterizam este coletivo cinematográfico no interior da Amazônia, isto também envolve um complexo processo entre a concepção, produção, realização e montagem do filme.

Em relação à produção de imagens percebe-se a preferência pela câmera móvel, ou seja, operada na mão. Poucos enquadramentos fixos, com tripé. Essa opção também ajuda na mobilidade e transite uma visualidade orgânica. Muitas cenas exploram tonalidades do entardecer e o contraste entre árvores, o céu e rios, o que ajuda na atmosfera fantasiosa do filme.

Muito embora seja perceptível a reprodução de clichês de composição da fotografia, bem como nos figurinos e na caracterização dos personagens, há muita criatividade e imaginação acionadas por parte dos realizadores. Na montagem, usam *fade-out* no final de algumas cenas (imagem escurece e a tela fica preta), para pontuar ou marcar a dramaticidade de determinados momentos da narrativa, o que também proporciona reflexão ao espectador. Assim como nas cenas contemplativas ou sensoriais, onde há poucos ou inexistentes diálogos e vemos a movimentação de personagens e sua interação com o meio ambiente (seus sons, cores, formas, materiais/elementos-água, vento, floresta, terra, sol, animais).

É muito importante reforçar que os jovens envolvidos nesta produção têm em média 16 anos. Por isso, não é o caso de esperar filmes que, em sua proposta conceitual, se

aprofundem em discussões sociais e antropológicas, na caracterização psicológica de personagens ou em inovações artísticas. Fica claro que o importante é a experiência do fazer cinema e na forma de mobilização para a realização audiovisual e como isso gera transformações pessoais e coletivas. Pois, o grande mérito é a emergência de colocar os sujeitos amazônicos em cena, em perspectiva de protagonista, com sua cultura, costumes e imaginários. Assim, possivelmente, a complexificação das histórias, personagens, abordagens e estéticas se dará de forma processual, à medida em que o grupo for experimentando, amadurecendo criticamente e realizando novos trabalhos.

6.3 Crítica social e metalinguagem subvertendo a lógica colonialista em “Gritos na Selva”

A premissa de “Gritos na Selva” é a viagem de um grupo de pesquisadoras (estudantes) ao interior do Amazonas para realizar estudos científicos. Ao chegarem em Tefé, as jovens cientistas conhecem um documentarista que está realizando um filme sobre os costumes locais e o convidam a integrar-se a elas em uma viagem ao interior do município. Contratam um guia local para orientá-los nos caminhos da floresta até um determinado lugar que precisam chegar, a fim de encontrar um colega que viajou antes para iniciar a pesquisa de campo. Mas, durante o trajeto, estranhos acontecimentos mudam radicalmente os planos do grupo.

Numa camada superficial, ao seguirmos a trama da narrativa, podemos perceber a reprodução dos mais variados clichês e estereótipos. Tanto em relação ao reforço de preconceitos sobre a Amazônia e seus sujeitos, quanto aos artifícios do gênero terror/gore para marcar uma atmosfera angustiante e incômoda. Mas, ao mergulharmos nas camadas mais profundas, entrecruzando os eixos dramático e temático, especialmente quando captamos as temáticas sociais e culturais que são abordadas, percebemos que esses estereótipos e clichês são usados de forma subversiva. Pois, inverte-se o ponto de vista normalmente representado no cinema.

Assim, o filme apresenta uma crítica à violência do processo histórico e à imposição de outros modelos socioculturais que subjugarão culturas tradicionais amazônicas. Desse modo, expõe em ações, discursos e imagens uma série de características decorrentes do processo colonizador e que ainda reverberam na configuração das sociedades amazônicas contemporâneas. O filme nos escancara como os sujeitos que chegam de fora, com suas

posturas de superioridade, costumam explorar a região do ponto de vista econômico e inferiorizar as populações locais. Estas questões nos fazem pensar em como o cinema, especialmente ao longo do século XX, foi um importante dispositivo (tecnologia do imaginário) na construção de imaginários preconceituosos sobre a região.

A fotografia e o cinema tiveram um papel indiscutível na revelação da diversidade das geografias do exótico, pois à medida que ajudavam a reduzir as distâncias reais e imaginárias, tornaram-se familiares a todos os povos, o que implica em reconhecer que introduziram em seus sistemas de representações determinados padrões que por suas características técnicas, de equipamentos, formatos, etc., implicam em clara redefinição dessas representações (PINTO, 2006, p. 85).

Nesse sentido, pensando em imaginários, tecnologia e sistemas simbólicos de representação, é importante apontarmos outro aspecto que se sobressai em “Gritos na Selva”, a questão da metalinguagem audiovisual. Esta característica se expressa na forma de um documentário dentro de uma ficção. Pois, no enredo, temos a representação de um documentarista (sujeito de fora) que registra a cultura, os costumes e comportamentos de populações ribeirinhas (sujeitos locais). Inicialmente, o personagem manifesta um discurso humanitário, mas no fim da história se revela como um cineasta sádico e cruel. Afinal, na verdade ficcional de “Gritos na Selva”, ele está realizando um filme de terror captando as cenas documentais que decorrem das armadilhas preparadas para as pesquisadoras, como detalharemos na discussão que se segue.

O primeiro aspecto implícito nas linhas gerais da apresentação da atmosfera narrativa do filme é o encontro (presenças) e o confronto (de ideias) entre o “estrangeiro”, representado pelo grupo de cientistas e pelo documentarista, e o “nativo”, representado pelo guia local contratado. Não fica claro de onde exatamente as pesquisadoras e o cineasta vieram, mas enfatiza-se que são oriundos de grandes centros cosmopolitas e detêm conhecimentos científicos, sabem a melhor forma de registrar e narrar o mundo e evidenciam seu poder econômico⁸⁰. Além disso, mesmo que sutilmente, os estrangeiros expressam preconceitos e sinalizam que pretendem conhecer (ou explorar) os segredos da floresta. Por outro lado, o nativo, em sua aparente simplicidade e subserviência aos estrangeiros, os leva a desbravar uma Amazônia profunda, cujos mistérios realmente existem, mas são muito diferentes do que o imaginário pré-concebido por quem é de fora supõe.

⁸⁰ Interessante é que neste caso são sujeitos amazônicos que representam/interpretam forasteiros e ressignificam sua percepção sobre o olhar do outro (estrangeiro) acerca das populações amazônicas (a si próprios).

Isto, porém, se desmembra em uma narrativa que trabalha com a quebra de expectativas do público. Um artifício do pensamento criativo na elaboração do roteiro e que não se expressa apenas pelas peripécias do enredo, mas pelas atitudes e o caráter dos personagens. O uso da metalinguagem, que neste caso se expressa na produção de um filme dentro do filme e da crítica social amalgamada à trama, são recursos intelectuais que subvertem a lógica colonialista sobre o entendimento acerca da Amazônia e seus sujeitos. Essa articulação de ideias caracteriza o pensamento crítico e a originalidade desta obra da ACFCF, sobretudo ao constatarmos que se trata de um produto coletivo realizado por sujeitos tão jovens.

Certamente, numa primeira leitura, ao observarmos o encadeamento da história e seus apelos audiovisuais, nossa percepção tende a entender o filme apenas como um terror gore juvenil, com cenas de perseguição, violência e muito sangue. Mas, ao mergulharmos nas camadas temáticas que se interconectam ao fio narrativo da trama, vamos encontrando pistas da inteligente proposta dos realizadores e, aos poucos, vamos desvendando a metáfora que se esconde, de forma subliminar, por traz de uma história simples, estetizada pelo horror e a brutalidade. Afinal, não é à toa que o filme intitula-se “Gritos na Selva”.

Se o terror, como gênero cinematográfico, aparece em “Caboré”, especialmente para pontuar momentos de transição na narrativa ou para caracterizar a manifestação das representações do mal, em “Gritos na Selva” tem seus recursos balizadores ainda mais explorados, sobretudo pelo “gore”⁸¹, que é a exacerbação da violência gráfica e do terror corporal, explorando cenas de tortura e escatologia. Conforme Nogueira (2010b), o fascínio deste gênero sobre a audiência consiste no incômodo e desconforto que provoca, gerando uma espécie de prazer no próprio sofrimento.

Daí que, de algum modo, se possa recuperar a categoria filosófica aristotélica da catarse para descrever esta experiência, ou seja, a purgação dos medos através da contemplação estética. No filme de terror, o espectador experimenta o sofrimento de forma delegada, comungando das dificuldades das personagens, mas escusando-se, necessariamente, aos seus padecimentos. Se o filme de terror procura sempre provocar alguma espécie de efeito emocional nefasto no espectador, a tipologia desses efeitos pode ser bastante diversa: o medo, o terror, a repulsa, o choque, o horror, a abjecção (NOGUEIRA, p, 36, 2010b).

⁸¹ O gore apresenta-se como um subgênero do filme de terror. Distingue-se dentro deste gênero clássico pela forma explicitamente exagerada como apresenta situações de violência e, por vezes, de sexo. Esta exposição da violência de uma forma absolutamente livre passa pela exibição hiper-realista de vísceras humanas ou animais, pelo uso de enormes quantidades de sangue em cenas de crime e abuso físico, pela dilatação das cenas de tortura que podem levar o espectador à agonia ou à náusea. Em sentido inverso, esta tendência deliberada para a hipérbole desmedida pode acabar por transformar certas cenas em momentos de paródia e de comédia (NOGUEIRA, p.53-54, 2010b).

Sendo assim, entendemos que além do incômodo pelo terror em si, inserido na narrativa, o filme também provoca o incômodo temático pelo questionamento crítico que faz em relação à dominação eurocêntrica sobre as populações amazônicas ao longo do processo histórico e seus reflexos na contemporaneidade. Talvez, por isso, seja bastante explícito e muitas vezes exagerado na representação dos efeitos físicos e psíquicos da violência sobre os personagens (forasteiros) e, dessa maneira, mais do que o terror de medo, tende a criar no espectador a repulsa e indignação. Assim, amplia os pontos de inflexão sobre o processo colonizador que reverbera nas entrelinhas da narrativa apresentada em forma fílmica.

A partir desses pressupostos gerais, nossa leitura sobre “Gritos na Selva” torna-se mais instigante, como detalharemos a seguir. O eixo dramático do filme começa girando em torno de Eduardo, um documentarista que, depois de percorrer o mundo, revela que decidiu realizar um trabalho audiovisual sobre aspectos socioculturais e ambientais na região amazônica. Em Tefé, ele grava cenas ribeirinhas e aspectos da principal feira de produtos regionais do município. Mesmo sendo de fora da região, inicialmente, apresenta uma visão crítica ao olhar preconceituoso que marca o senso comum acerca da Amazônia e seus sujeitos.

Eduardo narra as impressões das cenas que vê e também expressa a curiosidade que as pessoas de fora têm sobre a região, enquanto imagens ilustram o *voice-over* do personagem, na sequência inicial do filme:

As pessoas têm curiosidade sobre a selva amazônica. Muitas me perguntam se eu não tenho medo dos perigos da selva. E, quase sempre, dou as mesmas respostas. O perigo não está dentro da selva e sim fora dela. O que vem de fora é que representa o perigo para os que estão dentro dela. Há dois anos venho trabalhando como documentarista. Durante esses dois anos estive em vários países, mas nenhum deles me fascina mais do que meu próprio país. Em particular a região norte, pois apesar de ser parte desse país multicultural, possui uma cultura um tanto peculiar com relação aos outros estados brasileiros. E, é exatamente essa particularidade que me chama a atenção. E não somente a mim, mas a muitos outros realizadores cinematográficos. Essa é a segunda viagem que faço aqui. Há três semanas venho realizando um documentário sobre a vida e os costumes dos caboclos ribeirinhos e a relação da vida urbana e rural. Há dois dias encontrei um grupo de jovens estudantes que estavam na região fazendo um trabalho de pesquisa. De imediato criamos uma boa relação e logo ficamos amigos. Decidimos trabalhar juntos, já que seus trabalhos tinham muita relação com o meu (GRITOS NA SELVA, 2013).

Eduardo encontra o grupo formado pelas estudantes pesquisadoras, Juliana, Marie e Magali que acabaram de chegar a Tefé e pretendem seguir para o interior do município para

encontrar Marcelo, um colega que viajara duas semanas antes, e encaminharem estudos em conjunto. Os quatro “forasteiros” se juntam ao “nativo” Felisberto, que é contratado para ser guia do grupo até o suposto local onde se encontra Marcelo. Ao adentrarem na floresta, Felisberto os adverte sobre os cuidados que devem ter. Eduardo, no entanto, demonstra um certo desdém e acha que tudo é um exagero.

Nas situações que vão ocorrendo no trajeto, vemos desde a explicitação de preconceitos sobre a região até a tentativa de contextualizar essas questões para proporcionar uma reflexão sobre a formação dos estereótipos, como percebemos no diálogo:

Felisberto: “Essa é a última paisagem que vocês tem da cidade. As palafitas na orla do rio”

Marie: “Essas casas são tão feias”

(...)

Juliana: “É que essas pessoas moravam no interior e quando passaram a morar aqui na cidade, preferiram construir suas na beira do rio, na beira do lago”

Marie: “Mas, fica feio”

(...)

Juliana: “Atravessar esse lago ai? Nem morta! Deve tá cheio de jacarés e piranhas” (GRITOS NA SELVA, 2013).

Em alguns momentos o grupo se separa, seja para fazer imagens ou coletar amostras, e vamos tendo informações sobre características das personalidades a partir das situações vivenciadas em contato com o ambiente amazônico. Magali e Juliana, por exemplo, fazem coleta de plantas. Juliana vai tocar num Cauixi e tem sua mão puxada por Magali, que explica se tratar de uma espécie de organismo esponjoso cheio de bactérias vivas que se desenvolve especialmente nas raízes de árvores próximo aos rios e pode causar irritação à pele. Depois percebem cascas de mandioca espalhadas pelo chão e aí é Juliana quem explica à amiga que daquele material foi feito farinha.

Quando Magali e Juliana avistam nas proximidades uma casa de farinha abandonada, ouvem alguém se aproximar e fogem. A cena apresenta o primeiro indício de mistério na história, mas também mistura humor à tensão, além de uma sutil crítica à usurpação.

Magali: “Vamos sair daqui, rápido!”

Juliana: “Não, vamos lá conhecer o lugar”

Magali: “Você tá louca, temos que sair daqui”

Juliana: “Ih, tá com medo, eh? Você tá assistindo muito filme de terror. Vamos lá, quem sabe tem um objeto pro meu estudo”

Magali: “Vamos”

(...)

Juliana: “Me ajuda a pegar esses objetos”

Magali: “Não, não. Vamos embora daqui, por favor”

(...)

Magali: “Não toque nessas coisas, a gente não sabe de quem são” (GRITOS NA SELVA, 2013).

Ao gravar algumas cenas de paisagens, Eduardo ouve vozes e, ao se aproximar do local de onde vem o som, vê dois jovens amarados e sendo xingados e espancados por uma mulher e outros dois homens. O documentarista registra a cena de longe. Ouve-se gritos e, mesmo ao longe, ele é percebido pelo grupo de “nativos” e sai do local. Ao espectador se apresenta a primeira cena de tortura do filme, e imagina-se que esse grupo é formado pelos vilões sádicos da história. Entretanto, no final, descobre-se que eram pessoas de uma comunidade que de certa maneira eram explorados pelo real grupo de sádicos. É importante reforçar que a representação dessa família, aliciada pelos verdadeiros criminosos, traz à tona uma série de comportamentos, costumes e práticas das comunidades tradicionais, em suas relações socioculturais, religiosas, econômicas e com o ambiente natural.

Depois desse primeiro episódio de violência explícita, Eduardo volta e reencontra o grupo, mas (estranhamente) não fala sobre o que viu. Em determinado momento o grupo presencia um ritual de cura, mas pensa se tratar de um assassinato. Eles espantam os ritualistas e enterram o corpo. Depois novamente se deparam, quando as pesquisadoras questionam aos nativos sobre Marcelo.

Marie: “Moço tem alguma coisa errada aqui. A gente só veio atrás do nosso amigo, fazer pesquisas. Eu vi vocês matando ele lá”

Homem: “Moça, a gente não tava tentando matar o seu amigo. A gente tava tentando salvar a vida dele”

Marie: “Não, eu vi vocês enfiando uma faca nele”

Homem: “Minha irmã tava só tentando tirar a bala que tava dentro dele”

(...)

(Eduardo golpeia o homem com um punhal pelas costas)

Marie: “Não, Eduardo. O que você fez? Ele tava tentando me falar algo”

Eduardo: “Ele ia te matar, sua louca”

Marie: “Ajuda ele!”

Eduardo: “Não, temos que ir. Estamos correndo risco. Vamos, eles podem vir. Vamos” (GRITOS NA SELVA, 2013).

A partir daí, a tensão e o mistério sobre quem está falando a verdade e quem realmente são as pessoas envolvidas na trama começam a pontuar os acontecimentos que se seguem. Decidem fazer um trajeto alternativo à trilha que seguiam e chegam até uma casa. Felisberto entra no local, mas demora para voltar. Quando os demais resolvem verificar o que aconteceu encontram Felisberto aparentemente “morto”. Se desesperam e fogem, mas acabam perdendo-se uns dos outros na floresta, Assim, passam a ser perseguidos e torturados

por um grupo de “nativos”, que se mostram revoltados com a presença de forasteiros e com o mal que eles trazem ao povo local.

Assim, uma série de acontecimentos que configuram drama, tensão psicológica e tortura física se sucedem, destacando a violência gráfica típica do terror gore. Numa das situações encontram Marcelo que é mantido prisioneiro dos nativos. Assim, numa espécie de caçada, estrangeiros e nativos estabelecem uma forma de jogo de poder, e muitas mortes acabam acontecendo. Juliana e Magali são levadas para uma casa abandonada e passam a ser torturadas. Eduardo e Marie se encontram na floresta. Eduardo (dissimulado) diz a Magali sobre sua suspeita de que Felisberto é quem tenha planejado a situação na qual se encontram.

Os dois tentam voltar para a cidade e no caminho chegam à casa abandonada. Ao se aproximarem percebem que Felisberto está lá, vivo. Felisberto, com traje de mafioso, está acompanhado de sua mulher, tipicamente fria e cruel, que na verdade é a chefe da quadrilha de sádicos, conhecidos por “Bacurau”. Nesse momento então, Eduardo revela que faz parte do bando de sádicos e que os filmes que faz são de cenas reais de tortura e morte. Dentro da casa do terror, o grupo de sádicos mantém outros prisioneiros além do grupo de pesquisadores, e numa espécie de ritual macabro acabam matando a todos. No final comemoram a produção realizada pela equipe e planejam um outro filme para o qual já têm até o elenco.

A chefe: “Que comece o massacre”

(...)

A chefe: “Opa, tá tentando fugir? Você não vai fugir agora”

(...)

A chefe: “Estão prontos para o grande final do nosso filme?” (*para os capangas*) “Você tá pronta?” (*para Marie*) “Então é com você, garoto. Você é o grande protagonista desse filme” (*para Eduardo*) “Ação”

(...)

(*Marie é degolada*)

A chefe: “Corta!”

(...)

Felisberto: “Eu já tenho um novo elenco para nosso próximo filme” (GRITOS NA SELVA, 2013).

Este é um relato bem resumido das ações e pontos de virada da narrativa, na qual o personagem que move a trama é Eduardo, mas durante o desenrolar do enredo apresentam-se alguns deslocamentos, o que nos faz refletir sobre quem realmente seria o protagonista da história. Pois de Eduardo, o foco vai para Felisberto e, em seguida, Juliana e Magali, depois Marie, depois volta para Eduardo, circula novamente entre as figuras femininas e retorna ao personagem disparador da trama. Ou seja, os personagens desempenham determinadas

funções para dar agilidade ao enredo, seja de forma individual ou em pequenos núcleos (geralmente duplas), e devido a essas ramificações uma série de acontecimentos são disparados.

Ou seja, há catalisadores de acontecimentos que operam na dispersão de diferentes núcleos e ações que, em seguida, voltam a convergir na trama principal. Há, pelo menos três desses ciclos que proporcionam separações do grupo e cruzamentos entre os personagens, até que voltam a convergir na trama principal para a preparação do desfecho. Portanto, não há um protagonista bem explicitado como um fio condutor convencional, o que caracteriza esta narrativa como uma trama coral. Mas, o desfecho recoloca Eduardo novamente em evidência. É quando entendemos seu arco dramático, indo do aparente mocinho ao real vilão da história. Assim, quando analisamos o conjunto percebemos que ele é o personagem que conduz a história, configurado como um anti-herói.

Diante dessa caracterização podemos dizer que Eduardo é um protagonista vilão, considerando a tipologia clássica. Demonstra uma personalidade ambígua e complexa, pois, inicialmente se mostra como um pensador crítico ao senso comum e preconceituoso acerca da Amazônia. Entretanto, no fim, se revela um sádico cruel, preocupado em ganhar dinheiro com os filmes de tortura que ajuda a produzir para o grupo de Bacurau. Esse movimento contraditório de caráter reverte as expectativas sobre sua personalidade.

Marie, inicialmente, manifesta preconceitos em relação ao modo de vida no interior da Amazônia, especialmente ao criticar a estética das palafitas, habitações típicas de áreas ribeirinhas. Contudo, ao longo da narrativa, sua personagem revela senso de justiça, empatia, compaixão, sensatez e coragem. Não se especifica sua especialidade profissional, mas há indícios de que ela é ligada às comunicações já que grava passagens (parte em que o repórter aparece no local de um acontecimento durante uma reportagem) com o documentarista.

Juliana, entre o grupo de pesquisadoras, é a que demonstra ter mais conhecimento sobre os aspectos socioculturais e ambientais acerca da Amazônia. Inclusive, muitas vezes, repreendendo e contextualizando as observações de suas companheiras de viagem. É também a mais ousada e curiosa. Além disso, expõe sensualidade em alguns momentos beirando o vulgar.

Magali encarna a típica personagem doce e delicada. É também a que aparenta ser mais medrosa ou precavida diante de situações de iminente perigo. Embora não faça referência direta à sua especialidade como pesquisadora, os indícios percebidos nas cenas e em suas falas mostram que ela está mais ligada às questões botânicas.

Felisberto representa o caboclo matuto do interior amazônico. Inicialmente se mostra um jovem cordial e prestativo, embora rústico. Contudo é um personagem dúbio e também quebra expectativas, já que no fim se revela como um dos chefes da quadrilha de sádicos. Seu visual inicial, com calças rotas e sem camisa, dá lugar ao paletó e gravata na sequência final, o que também nos faz refletir sobre o poder simbólico implícito nos códigos de vestimenta.

O grupo dos “nativos” é uma família de ribeirinhos e seus parentes. Representam as populações locais tradicionais. Entre a família principal, formada por mãe, pai e quatro filhos, somam-se os parentes, constituindo cerca de 15 personagens (elenco de apoio) nesse núcleo. Que trazem por trás dos ataques aos estrangeiros o amor pela terra e suas tradições. Agem, aparentemente de forma violenta e cruel, mas na verdade são aliciados pelo grupo de Bacurau. Na construção desse tipo de relação, vemos também uma crítica a muitas situações que ocorrem em função de interesses ideológicos e econômicos e de exploração do trabalho na Amazônia. Ou seja, mesmo entre os sujeitos amazônicos há grupos de dominantes e dominados. A família, como um todo, pode ser entendida como a representação de um organismo, embora com diferentes papéis desempenhados pelos personagens. De modo geral é o sistema que persegue os estrangeiros, fazendo um contraponto com o processo histórico e civilizatório, ou seja, o sistema que persegue e dizima os nativos. Não há muita lógica no fato de em muitas cenas os torturadores deixarem ou darem brecha para a fuga das pesquisadoras, mas no gênero terror essas questões ficam de lado para dar mais vazão ao medo e proporcionar desdobramentos aos acontecimentos e peripécias.

No núcleo formado pela gangue de Bacuarau, chefiada por Felisberto e a personagem da mulher dele, que é uma espécie de “poderosa chefona”. Sua representação evoca características de uma bruxa típica, cruel, sórdida, má, assassina, fria, com gargalhadas marcantes. Mas, seu visual é traduzido em figurinos contemporâneos. Ambos são auxiliados por Eduardo e outros três capangas que estão a serviço dos interesses dos patrões e seguem às ordens dos chefes. Os capangas são também cinegrafistas e, subentende-se que, são os personagens responsáveis pelas imagens subjetivas que vemos ao longo do trajeto do grupo de pesquisadoras pela floresta.

Em relação aos cenários, temos locações tanto externas quanto internas (em “Caboré” havia apenas externas), diurnas (também devido às limitações em termos de equipamentos e aparatos para captação de imagens durante à noite). Nas cenas internas temos: o interior da feira de Tefé; o interior da casa de onde Felisberto é encontrado “morto” (construção de madeira); a casa de farinha, a casa abandonada “casa do terror” (construção de alvenaria).

Nas externas: vistas ribeirinhas zona urbana de Tefé (sede do município); exterior da feira de Tefé, bem como atividades de comércio, mercado, embarcações flutuantes, palafitas, cidade ribeirinha e a intensa movimentação em sua zona portuária e mercado de produtos regionais; vistas de floresta diversas paisagens - campina, mata ciliar, várzea, igapó, mata fechada/terra firme, trilhas; rios, lagos, furos, igarapés, praias fluviais de areias brancas.

Na fotografia percebe-se a escolha por câmera móvel para dar mais realismo e mobilidade. A imagem é mais realista em comparação à “Caboré”, já que neste caso a história em um tom mais documental. Utilizam muitos planos (abertos, médios, fechados, detalhes), câmera subjetiva, enquadramentos que enfatizam o horror nos momentos de Cada cena é gravada por diferentes ângulos, o que deixa a montagem bastante dinâmica. Usa-se muito a estratégia do olhar subjetivo (câmera subjetiva) para enfatizar que o grupo é sempre seguido e observado por alguém misterioso. Assim como uso de *fade-out* (tela escurece) para pontuar e dar mais dramaticidade ao fim de muitas cenas.

Caracterização de maquiagem e figurino tem uma elaboração voltada a privilegiar as cenas de sague. Os figurinos urbanos casuais, e alguns acessórios, como chapéus de aventureiros, óculos de sol. Nos figurinos dos nativos roupas de algodão cru e tons terrosos, jeans velho, com exceção dos chefes da quadrilha que se vestem com roupas com referências burguesas.

Na encenação, especialmente na movimentação e na atuação “visceral” dos atores, revela-se a importância do corpo e da corporeidade para dar o tom da representação. Assim, enfatiza-se a relação com o meio natural. Podemos observar isto pela maneira orgânica como o grupo nativo se relaciona com o ambiente, de modo ágil e com vivacidade diante dos sinais percebidos da própria natureza. Isso, inclusive, desperta a atenção para os aspectos sensoriais e cognitivos, especialmente vistos em cenas de rituais e manifestações místicas. A questão da violência também se corporifica visualmente, com mutilações, desfigurações, sangue e outras excreções.

Na banda sonora, o uso dos sons ambientes (provindos da floresta) não são tão intensos quanto em “Caboré”, mas em “Gritos na Selva” as trilhas incidentais de tensão e os efeitos sonoros para acentuar o clima de terror são mais recorrentes. Em algumas cenas há problemas de captação de som (em função da precariedade de equipamentos) e alguns diálogos ficam mais baixos, mas eles optaram por não dublar na pós-produção. Os gritos surgem em praticamente todas as cenas, tornam-se um recurso sonoro que marca o enredo do filme, o gênero no qual se insere, mas que é também metafórico, no sentido da crítica

social implícita no filme. No final, também temos referência de música erudita, com a valsa “Vozes da Primavera”, de Johann Strauss II, para pontuar a violentíssima cena do massacre.

No caso da narração inicial, podemos dizer que é bem didática. Mas, é usada como um recurso bastante eficiente pra sintetizar um arranjo de situações complexas. Pois, começa com um personagem “de fora” que documenta uma determinada realidade sociocultural na Amazônia, mas já demonstra em seu relato um olhar mais sensível e aberto à diversidade e peculiaridades culturais do universo amazônico, evidenciando uma quebra de paradigma em relação aos preconceitos do senso comum.

Contudo, o discurso da narrativa revela que a curiosidade de quem pergunta sobre seu trabalho na região ainda está associada a imaginários ancorados numa ideia de mundo selvagem e perigoso. Por isso, como contraponto, no documentário que produz naquele momento (aqui temos o uso da metalinguagem que é uma das camadas desse filme) mostra aspectos de um cotidiano que é ao mesmo tempo marcado pela simplicidade e pela complexidade de um contexto sociocultural urbano/rural e terrestre/aquático.

A isto, soma-se a chegada de outros estrangeiros, os pesquisadores (ainda com um certo olhar de superioridade / figurinos e acessórios pontuam a caracterização estética) e, por fim, estabelece-se a relação do grupo com o guia, representando o nativo (sem camisa, usando apenas uma calça rota), que normalmente é visto como um sujeito que é bom, mas ingênuo ou inferior (o bom selvagem). Ou seja, tudo isto acontece na primeira sequência do filme.

Na segunda sequência evidencia-se o preconceito. Alguns sinais de ambiguidades que descobriremos no desenrolar da trama começam a surgir. Temos a conexão com o contexto contemporâneo. Na cena, o “tirar fotos” naquela paisagem ribeirinha, mesmo sendo um cenário “feito”, o registro imagético expressa a presença dos aventureiros em um lugar exótico e distante da civilização. Assim, podem ostentar-se como desbravadores de um mundo perdido/esquecido/primitivo. Uma das personagens ainda enfatiza que quer aparecer bem sensual, evidenciando outra característica das representações de aparências na sociedade. Portanto, existe nessa alegoria uma perspicácia crítica na forma como o roteiro vai trabalhando o jogo entre o olhar de fora sobre a Amazônia e o olhar de dentro sobre a própria região (e, ao mesmo tempo, apresentando a crítica de uma leitura dos de fora sobre ela).

Mesmo diante de tantos acontecimentos que se sucedem no filme, o tempo da ação compreende menos de 24 horas. A trama começa no início da manhã e termina ao entardecer. Percebemos a marcação desse tempo, como informação para o espectador, explicitada em

dois momentos. O primeiro se dá pela percepção dos “estrangeiros” que olham no relógio e constatarem ser início da tarde, utilizando-se de aparatos tecnológicos. Assim se expressa a noção do tempo corrido desde quando saíram do porto no início da manhã. Depois se dá na percepção dos “nativos” que constatarem ser fim de tarde ao olharem para a posição do sol, utilizando-se do saber tradicional de sua relação com a natureza.

Certamente, pelo turbilhão de acontecimentos e pelas supostas distâncias percorridas pelos personagens a impressão é que o tempo desse dia se esgarça. Sabemos, contudo, que a opção por gravação diurna se deve ao fato de que na época de realização do filme o grupo não dispunha de equipamentos de iluminação para gravações noturnas. Essa contingência, aliás, não atrapalhou em nada na criação da atmosfera de terror e suspense, que normalmente é explorada em ambientações noturnas.

No eixo temático, em nossa compreensão, a resistência cultural emerge como a grande questão de fundo tratada no filme. E, pode ser entendida como uma espécie de temática “guarda-chuva”, já que se desdobra na discussão de diferentes facetas de um tema amplo e complexo. Assim, os pontos de inflexão da narrativa chamam a atenção para a importância de manter viva a cultura amazônica, com sua diversidade e peculiaridades, mesmo sob a pressão externa de modelos e processos do contexto globalizado e das influências da cultura midiática que tendem a desarticular ou suprimir a cultura popular com a imposição de modelos hegemônicos.

Homem mais velho: “Bacurau sabe muito bem o que tá fazendo. Essas pessoas da cidade já fizeram muito mal a nossa família”

(...)

Mulher: “Eu preciso ir com vocês, aqueles desgraçados sempre se achando melhor do que nós”

(...)

Magali: “Vocês não têm o direito de machucar a gente assim. Por que estão fazendo isso com a gente?”

Mulher: “Só vocês que têm o direito de entrar nas nossas terras, matar e roubar?”

Magali: “Nós nunca matamos nem roubamos nada de vocês”

Mulher: “É sempre assim, no final querem dar uma de bonzinhos”

(...)

Homem mais velho: “Isso não é nada comparável ao que vocês fazem com a gente”

Jovem1: “Vocês da cidade e sempre se consideram como a verdade, né sua putinha”

Mulher jovem: “Vocês vem de lá da cidade, abusam da gente, nos tratam como putas. Mas, as verdadeiras putas são vocês. Agora mostrem para ela quem é a puta aqui”

(...)

Prisioneiro: “Todos vamos morrer, todos vamos morrer”

(...)

Marie: “Eu nunca pensei encontrar essas pessoas loucas, justo aqui no Amazonas”
Eduardo: “Pessoas loucas existem em qualquer parte do mundo, é assim mesmo” (GRITOS NA SELVA, 2013).

A questão midiática é representada de forma metalinguística, ou seja, no filme documentário que é feito de cenas reais dentro do filme de ficção. Isso nos indica a força do sensacionalismo pela exibição vulgar e simplória de tragédias sociais e dramas humanos, cada vez mais explorados na TV e nas redes sociais da internet. Esses apontamentos podem ser percebidos em diálogos de diferentes cenas:

Marie: “Eduardo, temos que sair daqui, eles vão matar a gente”
Eduardo: “Calma, Marie. Presta atenção. Eu não te disse que fazia documentários? Eu filmo cenas reais.
Capanga 1: “Essa é sua, faz plano sequência” (*entregando a câmera a Eduardo, que diz: “Ok”*)
Marie: “Não, Eduardo, vamos sair daqui. Por que você está fazendo isso”
Capanga 2: “Faz plano geral” (*instruindo o outro*)
A chefe: “Enfim, chegamos ao clímax do nosso filme. Olha pra mim Marie” (*dá o tiro*) “Felisberto, leve ela pra dentro agora”
Marie: “Não, não, não. Por favor”
A chefe: “Pode levar”
Marie: “Por favor, Eduardo, me deixa ir embora”
(...)
Juliana: “Filha da puta, porra! Parem!”
Mulher mais velha: “Ensine bons modos a essa também”
(...)
Homem: “Onde o doutorzinho pensa que vai?”
Eduardo: “Quem é você?”
Homem: “Eu que pergunto quem é você? Você chega na minha terra e ainda quer perguntar quem eu sou? O que tanto procuram em terras que não pertence a vocês?”
Eduardo: “Calma, vamos conversar, por favor”
Mulher: “Conversar? Agora você quer conversar? Quando chegam aqui querem mandar em tudo”
(...)
Homem: “Você sabe usar isso? (*em relação à câmera*)
Mulher: “Sei sim, não é tão complicada quanto a outra” (*dá o indício de a situação é recorrente/inteligência*)
Homem: “Nós também aprendemos a usar os brinquedos de vocês”
(...)
Eduardo: “Vamos conversar de forma amigável. Eu tenho muito dinheiro e posso oferecer a vocês”
Homem do terçado: “Aqui o seu dinheiro não vale nada” (GRITOS NA SELVA, 2013).

Sendo assim, o filme traz à tona a questão da alteridade, marcando especialmente a representação do conflito entre estrangeiro e nativo ou dominador e dominado por meio da relação entre superioridade e inferioridade. O que nos faz refletir sobre a dificuldade que, ao

entrar em contato, um determinado grupo cultural tem de compreender e respeitar ao outro grupo, naquilo em que é diferente ou em valores, hábitos e costumes que não consegue entender. Nesse processo, evidenciam-se relações de poder e pontos de vista moral, há o embate de forças e vence quem consegue se impor, impedindo possíveis diálogos culturais e ecologia de saberes.

Com isso, ao criar uma narrativa fictícia e simbólica para expressar essas questões, o filme nos permite questionar os reflexos do processo colonizador na contemporaneidade, no cotidiano no interior da Amazônia, na percepção dos riscos sobre os impactos de imposições culturais e na perda de identidade de muitos grupos sociais. Ao mesmo tempo, revela a força da cultura popular que resiste e suas formas de sociabilidades, desde o modo de vida nas cidades ribeirinhas e na relação das populações com a natureza, nas atividades socioeconômicas, nas feiras de produtos regionais, nas formas e nas funções da arquitetura, nos meios de locomoção e circulação fluvial.

Diante destas questões, percebemos que a representação exagerada da violência física e psicológica, o que configura a estética gore do filme, está à serviço de aspectos da linha narrativa e, desse modo, evidencia-se uma primeira camada de entendimento da história, no eixo dramático. Mas, no plano temático, essa exacerbação simboliza questões mais profundas e caras aos realizadores. Portanto, tal representação gráfica de violência, emerge como um grito de resistência cultural, um pedido de justiça social e cognitiva, um clamor por respeito a identidade e a autonomia dos sujeitos amazônicos e da cultura popular. Assim, pode ser entendida como subversão à lógica colonizadora. “Gritos na Selva” é uma metáfora que nos provoca a questionar: quem é o selvagem?

Para finalizar a análise da obra, é imprescindível voltarmos à questão dos processos criativos e colaborativos que caracterizam as produções do grupo, configurando-as numa estética peculiar, advindas de um fenômeno folkcomunicacional. Em “Gritos na Selva”, aliás, estas características manifestam-se desde as escolhas temáticas, elaboração do roteiro, interação do elenco e a parceria comunitária no processo de produção e na direção do filme. Cada integrante da oficina teve a oportunidade de dirigir e operar a câmera em pelo menos uma das cenas. E o reconhecimento de cada sujeito participante foi evidenciado na ficha técnica apresentada no final do filme, creditando a todos como autores das imagens.

Esse processo criativo-colaborativo demonstra a horizontalidade das relações entre os participantes do grupo, minimizando uma hierarquização de funções ou atribuições simbólicas de maior importância, seja para a parte técnica ou para a parte artística. Nem mesmo o coordenador do projeto se coloca como figura central, embora parta dele os

princípios orientadores. Contudo, ideias, opiniões e experiências concretas e imaginais fluem numa perspectiva dialógica. Essa experiência, portanto, além de uma manifestação da inventividade artística e da valorização da cultura local/regional, é um processo educacional lúdico, uma pedagogia da produção audiovisual que contribui para formação de um pensamento crítico e uma reflexão estética acerca das representações da Amazônia e seus sujeitos.

6.4 Cine-folk: a emergência de um cinema pós-colonial no interior do Amazonas

Com base na análise de inter-relações entre os processos criativos, contexto sociocultural local/regional, estratégias folkcomunicacionais e representações expressadas em filmes produzidos pela Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Filmes, trazemos à tona a expressão “cine-folk”⁸². Essa ideia pode ser entendida como a sistematização funcional de um cinema popular e de caráter informal, em comparação aos modelos produtivos do cinema comercial ou de arte, que resulta de bricolagens artístico-técnico-tecnológicas. Os processos envolvidos, desde a concepção até a circulação, se organizam pela ludicidade, redes colaborativas de criação e da utilização de meios e suportes alternativos de comunicação.

Desse modo, é um tipo de cinema singular que reverbera aspectos socioculturais e simbólicos do ambiente onde se insere e ao mesmo tempo está em diálogo com o global, seja por apropriações de novas possibilidades tecnológicas ou pela influência de modelos da mídia. Mas, essencialmente, configura-se como um sistema expressivo-comunicacional de natureza contra-hegemônica, no qual emergem processos criativos, pensamentos, ideias, estéticas e formas de representação propulsionados por sujeitos sociais normalmente invisibilizados pela mídia tradicional e pelos circuitos artísticos.

No cine-folk da ACFCF, seus sujeitos (agentes-folk) decodificam as mensagens desencadeadas pela mídia e incorporam a elas elementos da cultura popular local/regional, utilizando-se das possibilidades da comunicação digital para amplificá-las. É um processo não linear e de uma natureza coletiva. Vemos, nessa mobilização, uma proposição ética e estética de mudança no paradigma das representações acerca da Amazônia, a partir de

⁸² Obviamente, a ideia de “cine-folk” não se restringe ao caso da ACFCF, pois pode ser relacionada a outras filmografias que apresentam características e processos semelhantes ao abordado neste estudo, independentemente de localização geográfica.

sujeitos que são subalternizados por sistemas socioculturais e midiáticos hegemônicos. Do ponto de vista processual não podem ser enquadrados como cineastas numa concepção ortodoxa. Entretanto, além de produzirem conteúdos audiovisuais, estão elaborando e registrando, de maneira alternativa, um processo de produção de sentidos. Este processo se dá na educação lúdica e na promoção de laços de pertencimento cultural, por meio da arte e dos afetos.

Mesmo que, em alguns aspectos, reproduzam referências da cultura midiática massiva, os filmes da ACFCF revelam uma espécie de resistência cultural ao afirmarem o protagonismo do lugar de fala dos sujeitos amazônicos e pela produção imagética na ótica dos próprios sujeitos. Assim, passam a subverter lógicas canônicas do cinema (tanto do cinema comercial quanto do cinema de arte), seja em suas estratégias criativas para driblar as limitações técnicas ou nas abordagens, quando incorporam à ficção aspectos peculiares da cultura popular local/regional. Isto se expressa nas representações do cotidiano, nas figurações humanas e em seus modos de falar e agir, nas crenças, lendas, atividades socioeconômicas, paisagens e numa série de outras situações que se manifestam audiovisualmente como emergências expressivo-comunicacionais em contraposição às ausências construídas historicamente.

Seus processos informais, lúdicos e colaborativos evidenciam uma forma horizontalizada de organização que se desdobra na promoção de um pensamento crítico e na afirmação de uma identidade híbrida, indicando uma possibilidade criativa-expressiva mais fluida à integrar-se ao complexo ecossistema comunicacional contemporâneo, que é um híbrido entre o real e o virtual. Nesse sentido, podemos dizer que, na contemporaneidade, assumimos a vivência de uma cultura da virtualidade real, já que a atual noção de virtualidade comunicacional é, de fato, uma dimensão estrutural da realidade social concreta.

Diante dessa fluidez nas estruturas e funções da comunicação, as postagens dos processos criativos e os filmes populares de Tefé também se inspiram e ressignificam modelos do cinema comercial e da mídia massiva, bem como evidenciam ressonâncias do imaginário colonizado sobre a Amazônia nesses produtos. Ou seja, a construção midiática sobre a Amazônia, focada em clichês culturais e no exotismo, acaba ecoando nas produções locais como consequência de referências externas. Entretanto, são ressignificadas por sujeitos que vivem cotidianamente a experiência direta com o ambiente amazônico, resultando em outras formas de representação.

Desta maneira, a resistência cultural (até mesmo de forma despreziosa) se mostra em diversos aspectos dos processos criativos envolvidos, assim como nas visualidades e

sonoridades proporcionadas pela expressão narrativa das ficções audiovisuais criadas pela ACFCF. As demarcações de lugares de fala e necessidades de trocas simbólicas se dão pelas condições biossocioculturais dos contextos envolvidos. O espaço vivido e expressado audiovisualmente é, além de físico e midiático (como reflexo da virtualidade real), um espaço simbólico, no qual memórias e referências da cultura local se incorporam e acrescentam camadas às referências captadas do universo midiático globalizante.

O uso do gênero terror passa a dialogar com questões simbólicas do imaginário amazônico e ao mesmo tempo serve como um instrumento para metaforizar as críticas sociais amalgamadas nas histórias dos filmes. Assim, as narrativas subvertem o olhar eurocêntrico, que normalmente caracteriza as representações audiovisuais sobre a Amazônia, e revertem a lógica colonialista construída e reforçada no processo histórico pelo fortalecimento da identidade dos sujeitos locais e suas visões de mundo. Dessa forma, numa leitura folkcomunicacional, pelas vias da expressão artística, nota-se que é potencializada a reivindicação de autonomia, justiça cidadã e direito à autorrepresentação.

Isto significa dizer que, por intermédio das postagens das redes sociais e nas produções fílmicas da ACFCF, vemos exercícios narrativos acerca das tradições e da cultura popular amazônica. Os integrantes do grupo, enquanto sujeitos folk, fazem uma releitura de seu ambiente social, da cultura local/regional e de suas manifestações folclóricas. Dessa maneira, as reafirmam ou as ressignificam pelas representações expressadas em suas redes sociais e nos filmes. Assim, em sua cibercuradoria, tornam acessível ao público arranjos socioculturais que normalmente só vemos a partir da representação de olhares de fora, distantes da real vivência/experiência desse contexto sociocultural.

O próprio cotidiano, com a configuração de uma sociabilidade artística baseada nas práticas coletivas de criação encadeia os processos de ressignificação, constituindo-se em uma expressão audiovisual que reivindica, na criatividade popular e na possibilidade de sua amplificação pelos meios digitais alternativos, a superação da marginalidade social e da subalternização imposta pelos modelos comunicacionais hegemônicos. Esse conjunto de inter-relações e interdependências se expressa numa estética peculiar, que sintetiza a atmosfera de um cine-folk. Sendo assim, são filmes que não estão à margem, mas no centro de um outro contexto sociocultural-comunicacional da produção audiovisual e emergem como símbolo de um cinema pós-colonial no interior do Amazonas.

Nesse contexto, é importante entendermos que a comunicação é um processo que se opera de forma constante e não linear, age tanto na manutenção de tradições quanto em suas rupturas. E, como uma teoria da comunicação instituída, a Folkcomunicação busca

compreender a maneira de grupos sociais populares manifestarem simbólica e materialmente pensamentos, vivências, criações artísticas e formas de interlocução, por meios comunicacionais não hegemônicos. Assim, quando trazemos essa ideia para pensarmos no exemplo da ACFC e a diversidade do ambiente biossociocultural amazônico, percebemos a amplificação de representações da Amazônia, com novos recortes de sua complexidade.

Nesse sentido, o olhar folkcomunicacional nos ajuda a compreender o intercâmbio simbólico entre o popular, o erudito e o massivo, já que na contemporaneidade, marcada pela hibridização cultural e pela ascensão de novas formas de comunicação e disseminação de informações, essas fronteiras se embaçam ou são superadas. Por conseguinte, sugerimos que também passamos por um processo de recontextualização das ideias fundadoras da teoria da Folkcomunicação. Pois, na época em que Luiz Beltrão a propôs, seu foco eram grupos sociais de comunidades rurais ou periféricas que estavam apartados ou tinham pouco acesso aos meios de comunicação e informação (que ainda eram analógicos).

Naquele período, o rádio era o veículo mais importante para a formação da opinião dos sujeitos em questão. Somente, a partir da década de 1980 é que houve a expansão da televisão entre as camadas mais pobres da população brasileira. Atualmente, a internet tem um papel importante até mesmo em comunidades longínquas dos chamados grandes centros da produção da cultura audiovisual. Portanto, vive-se um outro contexto sociocultural e tecnológico, em que os grupos sociais se adaptam às possibilidades comunicacionais-informacionais atuais. Nesse sentido, o poder das redes sociais da internet se destaca na produção e disseminação de informações e conteúdos entre sujeitos de todas as idades, classes sociais e níveis de escolaridade. Conseqüentemente, há nesse novo processo comunicacional questões positivas e negativas, inclusive do ponto de vista ético e jurídico, mas que, neste momento, não são relevantes para a presente discussão.

Nesse olhar contemporâneo, a teoria da Folkcomunicação pressupõe que os “marginalizados ou excluídos” não são apenas os sujeitos de menor poder aquisitivo, baixa escolaridade, moradores de periferias e comunidades rurais, mas também são invisibilizados por posições políticas, filosóficas e estéticas ou por suas condições étnicas e geopolíticas, por seus modos de existência e formas de representações divergentes aos defendidos ou impostos pelos grupos de comunicação hegemônicos. Portanto, as manifestações da Folkcomunicação na contemporaneidade, são manifestações comunicacionais insurgentes aos meios dominantes. Por isso, quando utilizada com base em princípios cidadãos e democráticos, as possibilidades da internet e de seus canais de compartilhamento e redes sociais tornam-se ferramentas eficientes na resistência cultural e na diversificação de

formatos, conteúdos e ideias, especialmente no caso das contra-narrativas dos grupos marginalizados.

Em decorrência destas circunstâncias, defendemos nesta tese uma reinterpretação da Folkcomunicação, atualizada para o contexto comunicacional contemporâneo e atribuindo a ela um caráter de epistemologia do sul, mas mantendo a gênese conceitual de seus princípios fundadores. Afinal, mesmo diante desta recontextualização paradigmática, a Folkcomunicação continua voltada para compreender os processos de difusão de informações na comunicação popular, considerando os meios, suportes, linguagens, formas de expressão e os agentes de difusão.

Sendo assim, percebemos que, no caso da ACFCF, a cibercuradoria da página do *Facebook* é um recurso midiático alternativo, usado para informar sobre as ações do grupo (o que, quando, onde), valorizar as manifestações de criatividade colaborativa (como, por quê?) e reforçar sua identidade (quem). Já o *Youtube* proporciona a difusão dos produtos finais, o “cine-folk” (comunicacional), como síntese de um trabalho educativo, sociocultural e artístico (ético-estético). O agente folk, na figura do líder do grupo (embora todos os integrantes também possam ser considerados agentes folkcomunicacionais), é um mediador da produção artística por meio de uma pedagogia da realização cinematográfica.

Nesse sentido, percebemos que a internet, especialmente por meio das redes sociais, revela-se como meio/suporte digital propulsor da manifestação da ACFCF e dos seus objetos folkcomunicacionais (conteúdos informacionais/produtos artísticos), pois em suas postagens temos acesso aos seus processos criativos na elaboração artística e na produção de conhecimentos envoltos em relações afetivas. Dessa maneira, o olhar sobre os realizadores de Tefé nos ajuda a perceber como o pensamento folkcomunicacional também é expandido e atualizado na esteira das transformações socioculturais e tecnológicas que perpassam pelos processos comunicacionais. Linguagens estéticas, formatos e conteúdos folk se adaptam às dinâmicas da sociedade e às possibilidades digitais, configurando novas formas de produção e transmissão de ideias e concepção de conteúdos/produtos.

No contexto da produção audiovisual da ACFCF os sujeitos são agentes do processo e, por isso, o cine-folk não é produto de uma relação de passividade, mas de autonomia no percurso produção-transmissão-recepção, pelo qual os sujeitos produzem sentidos sobre o ser e estar amazônico, incorporando um olhar crítico sobre a sociedade e ao mesmo tempo ressignificando tradições para o cotidiano contemporâneo. Mobilizam repertórios pessoais e coletivos, incorporam outros saberes e técnicas, refletem criticamente sobre o ambiente biossociocultural onde estão inseridos e apontam outros percursos criativos.

Como meio de comunicação e expressão artística, o cinema (ou o audiovisual em função da hibridização da noção de cinema) é um poderoso veículo de difusão de imaginários socioculturais sobre a Amazônia. Os filmes de Tefé permitem a circulação de conhecimentos, novas experiências de realização audiovisual e valores socioculturais. Mesmo com a abordagem ficcional e o suporte de gêneros clássicos, como o terror, as obras também são documentos de pequenos recortes de um ambiente complexo. Por isso, tornam-se um importante material para analisarmos como a produção de cinema local reflete artisticamente diversos aspectos de processos socioculturais na Amazônia, especialmente no âmbito da comunicação e das tecnologias digitais da informação.

Assim, o cine-folk da ACFCF nos aponta a configuração de redes, processos e formas de conhecimento. Em seus conteúdos informativos e produtos artísticos, há evidentes interconexões e interposições entre a cultura popular, erudita e midiática. Soma-se a isso a experiência derivada de práticas educativas para o fazer cinema, no contexto de Tefé, especialmente ao mobilizar jovens em sua realização e ao expandir-se para a amplificação da audiência, inicialmente relacionada à própria comunidade, com a exibição local e, posteriormente, ganhando uma dimensão global, pelas possibilidades que a internet oferece. Nos últimos anos o cinema tem passado por uma profunda reinvenção, especialmente na democratização da exibição e circulação de filmes por meio de *streaming*, canais de compartilhamento e pelas redes sociais, não ficando mais restritos às salas de cinema, festivais, cineclubes, DVDs e às programações televisivas da mídia hegemônica.

Mesmo quando consideramos a produção audiovisual de ficção como “apenas” uma forma de diversão e entretenimento, é impossível dissociá-la de uma manifestação didática que representa formas de ser e estar no mundo. Por isso, os sujeitos se projetam em personagens e se identificam com situações narrativas. Dessa maneira, o cinema torna-se uma forma figurativa para experimentarmos efeitos de nossas próprias emoções ou viajarmos para outras realidades. Nesse sentido, os filmes podem contribuir na formação de estereótipos socioculturais, modelos e expectativas de vida que se tornam referência. Porém, num movimento inverso, o cinema também pode romper estruturas cristalizadas, desconstruir estereótipos e propor novas possibilidades de representações sociais.

Se tomarmos o imaginário sobre a Amazônia, ou melhor, os imaginários sobre a região e seus sujeitos, podemos dizer que sua construção é extremamente complexa. Na contemporaneidade, se dá entre as fricções entre os imaginário “de fora” e os imaginários “de dentro”. Nos meios de comunicação tradicionais ainda imperam os imaginários colonizados que, como indicamos ao longo das discussões, resultam do processo

civilizatório que impôs formas culturais externas sobre as sociedades originárias, bem como as comunidades de classes mais pobres e trabalhadores rurais. Atualmente, até mesmo em grandes centros urbanos, como Manaus, a população resulta de mestiçagens de sujeitos e da cultura indígena, europeia, cabocla, rural e urbana.

Nas representações dos atores sociais envolvidos expressam-se construções de si e narrações do eu, portanto é um processo de resgate cultural e (re)construção de identidade, por estarem reconfiguradas no contexto contemporâneo por influências hibridizadas. Assim, os imaginários carregam construções históricas e não correspondem apenas ao que chamamos de “realidade”, mas os sistemas simbólicos que nela se engendram. Esses sistemas simbólicos estão inter-relacionados aos processos socioculturais que afetam determinada sociedade e não são estanques, pois se reconfiguram conforme novos elementos e relações se amalgamam para construir novos imaginários que, conseqüentemente, designarão identidades coletivas acerca de determinados grupos.

Nesse sentido, é imprescindível compreendermos que na busca por visibilidade sempre haverá diferentes pontos de vista. Desde as representações de si, a partir do olhar de grupos ou sociedades sobre si mesmos, com seus códigos, papéis, crenças, formas de expressão, laços afetivos e comportamentos - ou seja, sua identidade e razão de ser. Até os pontos de vista externos que também, a partir de outro lugar de fala e identidade, constroem traduções para as representações que percebem no diferente. Nesse sentido, diante de diferentes referentes, tensões e interesses, haverá sempre interpretações intersubjetivas na mobilização de compreender as diferentes tipologias de representações.

Portanto, já que os imaginários e suas representações são concepções de grupos sociais distintos, o que percebemos na análise dos processos criativos e nos filmes da ACFCF é que não há uma demarcação única, mas uma rede de inter-relações entre a construção de suas (auto)representações e construções midiáticas costumeiramente difundidas no cinema, como consequência da construção de discursos hegemônicos sobre a região. Da mistura entre os referenciais da cultura popular local regional e da cultura midiática, percebemos múltiplas facetas de uma conjuntura sociocultural e sua identidade performatizada numa estética singular, o cine-folk. Assim sendo, fica evidente que o caráter expressivo das representações da região amazônica e seus sujeitos nas redes sociais e na filmografia tefeense da ACFCF configura-se como um fenômeno folkcomunicação contemporâneo.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta tese o percurso investigativo acabou sendo direcionado para além de uma análise pragmática de processos criativos artísticos e produtos fílmicos, visto que o próprio objeto de estudo apresenta tensões, contradições e hibridizações. Afinal, situa-se na confluência entre mudanças paradigmáticas globais nas formas de comunicação e informação; tradições populares amazônicas; rupturas e rearranjos no processo sociocultural local/regional; e ímpetos expressivos manifestados na linguagem audiovisual, promovidos pela educação lúdica, mobilização colaborativa e propagados por meios de difusão alternativos.

Sendo assim, ao tratarmos de representações da Amazônia e seus sujeitos no cinema, estabelecendo um jogo dialético entre os olhares de fora e os olhares de dentro, tentamos nos aproximar da atmosfera poética concebida pela Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Filmes. Logo, evitamos enquadrar o trabalho desenvolvido pelos artistas de Tefé, por meio de comparações simplistas, com base nos cânones do cinema, seja do ponto de vista comercial ou artístico. Esta articulação nos permitiu indicar, pelos processos analisados, a emergência de um cinema pós-colonial, o qual denominamos cine-folk.

Nesse sentido, nosso exercício investigativo foi em busca de compreender o sentido destas representações por pistas advindas do ponto de vista dos próprios agentes produtores e como estas impressões se processam na inter-relação entre o contexto sociocultural local/regional e o global, nas fricções entre cultura popular, erudita e midiática. Sendo assim, tomando por base as reflexões sobre o pensamento social da Amazônia e as formas de representação da região em diferentes campos, como o científico e o artístico, mas especialmente no cinema, foi possível estabelecer vínculos de aproximação e ampliar as discussões acerca de processos criativos, redes colaborativas e estéticas decorrentes das ações educativas, lúdicas e expressivas da ACFCF.

Assim, entendemos que seus percursos de criação, manifestados desde as postagens nas redes sociais até os produtos fílmicos, expressam não só os olhares dos sujeitos envolvidos diretamente neste processo, mas, indiretamente, resgatam outros imaginários e formas de representação construídos no processo histórico e sociocultural. As relações entre a Amazônia e o mundo são múltiplas e podem ser configuradas por referências interdependentes e inter-relacionadas, especialmente diante do contexto cibercultural que interliga o local, o regional e o global de forma reticular e não linear.

A filmografia da ACFCF e os processos envolvidos nos revelam o olhar dos artistas de Tefé sobre recortes da Amazônia, no atual momento sociocultural e histórico. São elaborados na perspectiva de sujeitos amazônicos e reverberam a hibridização de representações sobre a região, expressando-as conforme seus repertórios culturais, relações afetivas e afirmações de identidade. Na ambivalência e ressignificações de imaginários (exógenos e endógenos), elementos da cultura popular e do folclore, relações ecossistêmicas com natureza, apropriações e usos de tecnologias da informação e comunicação. Mas, sua relevância está no fato de serem expressões genuínas no contexto sociocultural contemporâneo, que emergem da Amazônia e partem dela para o mundo, na visão de dentro para fora. Invertem o tradicional movimento hegemônico da mídia que olha para a região de fora para dentro e a (re)interpreta e a (re)apresenta conforme seus interesses.

Nos filmes da ACFCF e nos registros de seus processos criativos contempla-se o olhar dos sujeitos sociais amazônicos sobre si mesmos. As vozes e as ideias desse grupo, por meio de suas narrativas audiovisuais, nos mostram expressões da cultura pelo ponto de vista de quem as vive. Mas, não é algo estagnado nem conformado com uma dada situação, pois vemos rupturas culturais, movimentação social e reflexão crítica em forma de filmes que mostram ambientes e formas de sociabilidade de que não estão representados em sua essência na mídia massiva. Superam-se, assim, ideias cristalizadas da Amazônia pelo olhar estrangeiro, geralmente homogeneizando a região e estereotipando a cultura popular e seus sujeitos sociais em prol do espetáculo para um público que já tem em mente clichês sobre a região.

As experiências criativas da ACFCF nos demonstram o quanto é orgânica e dinâmica a recontextualização sociocultural no processo comunicacional. Embora, nesse recorte, haja uma articulação dialética no processo criativo comunicacional que tangencia o popular (cultura amazônica), o erudito (os cânones do cinema) e o massivo (influências midiáticas), num movimento de complementaridades, antagonismos e concorrências, o que mais chama a atenção é como se reconfiguram as tradições populares e aspectos folclóricos.

Por exemplo, no caso do filme “Caboré”, temos um lenda que, primeiramente, foi propagada pela tradição oral, sem exatamente termos como localizar sua origem e que, posteriormente, foi registrada de forma escrita, adquirindo outros elementos. Depois, foi transposta para o audiovisual e, conseqüentemente, também incorporou outros aspectos narrativos. Assim, no processo sociocultural, com influências diversas, tal narrativa ganhou outras camadas de significados. Isto nos mostra que os sujeitos envolvidos constantemente reelaboram e produzem outros significados. É um processo de interpretação, recriação e

produção de conhecimento e que, no caso do audiovisual, vai se expressar na linha dramática e temáticas da abordagem do roteiro, na psicologia e corporeidade de personagens, na caracterização de figurinos e cenários, nas sonoridades, entre outros elementos.

Assim, o olhar folkcomunional sobre os processos criativos e a produção audiovisual da ACFCF torna-se uma possibilidade de tradução de um processo sociocultural, que, neste caso, se decodifica na interpretação das práticas criativas-colaborativas e representações simbólicas nas redes sociais da internet e nos filmes do grupo tefeense. Nesse sentido, a tecnologia, por intermédio de equipamentos de captação, edição e difusão audiovisual e, em especial, o papel dos canais de compartilhamento de filmes e das redes sociais da internet, torna-se um dispositivo catalizador para a manifestação das ideias de uma coletividade, em filmes amazônicos sobre a Amazônia. Mas, enquanto vivência e experiência criativa é manifestação da cultura local no espírito do contemporâneo.

Isto porque as tecnologias são artefatos culturais e a internet é uma rede de redes, com múltiplos atores em conexão, sejam eles em relações de cooperação, competição ou conflito, manifestando complementaridades, concorrências e antagonismos. Por isso, cada vez mais se percebe na sociedade o surgimento de comportamentos emergentes. As novas formas de sociabilidades são mediadas por meios digitais, corporificando-se principalmente pelas redes sociais virtuais que, dependendo da forma como são utilizadas, podem potencializar a emergência de vozes silenciadas pelos meios de comunicação hegemônicos e amplificarem-se como dispositivos de ação democrática.

Portanto, enquanto portadores e agentes da cultura folk, usam e apropriam-se de tecnologias da comunicação e nelas reinventam aspectos da cultura de massa para dar vazio a uma produção fílmica peculiar, expressando a diversidade e nuances da cultura amazônica, a partir das possibilidades que a cultura digital proporciona ao pensar, produzir e compartilhar conteúdos. Este ecossistema comunicacional é um processo que envolve a produção das mensagens (processos criativos-colaborativos), os produtos em si (filmes), formas de difusão (exibição em tela grande em praças e escolas, na tela de TV ou computador por DVD, redes sociais da internet, nas telas de tablets ou celulares, que acarretam diferentes experiências e níveis de imersão). Podemos pensar, inclusive, na recepção e nos efeitos da recepção, ou seja, na relação com o público e os desdobramentos seja em âmbito local/regional ou global.

Nesse sentido, a mobilização criativa da ACFCF supera a marginalidade pela força expressiva de sua arte popular e colaborativa. O universo simbólico da cultura amazônica, ou fragmentos dela, se traduz em representações audiovisuais locais/regionais numa relação

de inserção no global. Suas narrativas se inspiram nas raízes culturais amazônicas e se manifestam numa linguagem da cultura de massa, que é o cinema, porém com um jeito próprio de fazer esses filmes, de divulgá-los para a comunidade onde estão inseridos e também expô-los ao mundo, de forma alternativa, pelas redes da internet, revelando imaginários na visão dos próprios sujeitos amazônicos e afirmando seu lugar de fala.

Pelo fato de envolver os realizadores e a comunidade tefeense, tanto na produção dos filmes quanto na mobilização para assisti-los, emerge uma concepção participativa no processo criativo-comunicacional. Nesse sentido, o trabalho do grupo contribui para estreitar o acesso ao cinema à população e poderá, aos poucos, influenciar na sensibilização da sociedade local para uma visão mais crítica em relação ao contexto social que os envolve e para a importância da valorização das identidades regionais, especialmente pela identificação direta com as representações manifestadas nas narrativas fílmicas.

Esta dinâmica nos sinaliza o poder das experiências vividas coletivamente na criação artística e a força da comunicação gerada pelas ações do grupo e seu potencial de catalizador de transformação social. O que esse processo pode gerar na comunidade é algo a ser estudado posteriormente. Mas, é possível pressupor, nesse envolvimento intrínseco, o início de um processo que além de ser importante para fortalecimento da cultura das artes, também contemple questões educacionais, ambientais, políticas e de crítica social no âmbito local/regional em sua inter-relação com o global.

A interpretação que ora propomos acerca do fenômeno estudado não pretende se encerrar como um postulado. Afinal, no próprio percurso investigativo percebemos que quanto mais tentávamos encontrar respostas, mais incertezas surgiam. Assim, assumimos que no âmbito metodológico, o desafio talvez não tenha sido completamente vencido. Mas, a possível insuficiência neste aspecto não nos desaponta quando nos deparamos com as lacunas ainda abertas. Pois se, por ventura, não tivemos totalmente contempladas as pretensões iniciais, diante da complexidade envolvida, a viagem de descobertas e incertezas nos mostrou o quão fascinante é atravessar o território amazônico pelas vias da imaginação artística, especialmente ao trazermos à tona formas de expressão invisibilizadas pelos meios de comunicação hegemônicos.

Por si só, isto nos aponta que há muitos outros universos de representações da Amazônia que ainda não nos foram desvelados. E, isto, já é um estímulo e tanto. Portanto, estudos mais aprofundados e diversificados poderão acrescentar outras camadas compreensivas sobre a temática, caracterizando melhor as questões que envolvem as representações fílmicas sobre a Amazônia e seus sujeitos, tanto pelos olhares de fora para

dentro, mas principalmente pelos olhares de dentro para dentro e os processos envolvidos nessas formas de olhar, levando em conta os contextos locais/regionais de produção audiovisual, que ainda são pouco estudados.

Neste pequeno recorte que ora trazemos, esperamos poder contribuir com o propósito científico e cultural do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia e seu compromisso em abordar os problemas da região amazônica e os processos socioculturais envolvidos neste contexto. Também esperamos provocar reflexões sobre o papel do audiovisual na sociedade contemporânea, tanto como processo artístico quanto como forma de conhecimento, e ampliar a discussão sobre a emergência de possibilidades comunicacionais além dos modelos tradicionais ou hegemônicos para garantir a diversidade de perspectivas de compreensão do mundo e a oxigenação do pensamento crítico no âmbito acadêmico.

Diante destes apontamentos reflexivos e do processo investigativo que nos permitiu chegar a tais concepções, entendemos que os estudos sobre produção audiovisual e comunicação popular na Amazônia podem contemplar alguns princípios orientadores, especialmente: a.) a interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade, para uma melhor compreensão da complexidade do ambiente amazônico, nas inter-relações entre o local e o global e nas interdependências entre aspectos naturais, sociais, culturais e tecnológicos; b.) a desconstrução de um olhar elitista ou dominante para a produção artística; c.) a valorização dos processos criativos lúdicos e colaborativos; d.) a aproximação entre o conhecimento científico e os saberes tradicionais, valorizando formas não hegemônicas de ser, estar e compreender o mundo.

Afinal, conforme Santos e Meneses (2010), é preciso propor novas epistemologias, ou trazer à tona epistemes, como alternativas emancipatórias para o que já está posto pela ciência tradicional e pelo atual modelo socioeconômico predominante que impõem a construção de determinados sentidos e verdades para o mundo e para a vida. A emancipação social, frente aos modelos dominantes de pensamentos e práticas socioculturais, não deve ser apenas uma possibilidade teórica, mas uma ação viável na aspiração de liberdade, equidade, diversidade, solidariedade e ecologia dos saberes (SANTOS; MENESES, 2010).

Dessa forma, esperamos que o estímulo a um pensamento transgressor e insurgente para trazer à tona os conhecimentos e modos de ser e estar na sociedade ignorados pelos sistemas dominantes, que concebem e legitimam o mundo a partir de seus interesses. Além disso, é uma possibilidade de identificar e potencializar ações práticas alternativas e movimentos sociais estabelecidos como propostas socioculturais, informacionais, políticas

e econômicas emancipatórias. Por isso, acreditamos que a arte popular, a comunicação e a educação cidadã integradas podem contribuir para o fomento de processos comunicacionais mais orgânicos e harmônicos, como nos mostra o exemplo dos realizadores audiovisuais de Tefé.

REFERÊNCIAS

- AMÂNCIO, Tunico. **O Brasil dos Gringos: imagens no cinema**. Niterói: Intertexto, 2000.
- AMARAL, Adriana; NATAL, Geórgia; VIANA, Luciana. **Netnografia como aporte metodológico da pesquisa em comunicação digital**. In: Revista Sessões do Imaginário, Porto Alegre, v. 2, n. 20, p.34-40, dez. 2008.
- AMPHILO, Maria Isabel. **A Gênese, o desenvolvimento e a difusão da Folkcomunicação**. Tese (Doutorado). Universidade Metodista de São Paulo. São Bernardo do Campo: UMESP, 2010.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.
- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. São Paulo: Papyrus, 2012.
- BARBOSA, Salatiel de Lima. **O extrativismo e comercialização da castanha-do-brasil no município de Tefé - Médio Solimões/AM**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Geografia; Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2017.
- BARBOSA, Walmir de Albuquerque. **O regatão e suas relações de comunicação na Amazônia**. São Paulo: USP, 1980.
- BAZIN, André. **O Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BECKER, Bertha. **Amazônia: geopolítica na virada do III milênio**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados**. São Paulo: Ed. Cortez, 1980.
- BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: teoria e metodologia**. São Paulo: UMESP, 2004.
- BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de ideias**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- BELTRÃO, Luiz. **Comunicação Popular e Regional no Brasil**. In: MARQUES DE MELO, José; FERNANDES, Guilherme Moreira (Orgs.). **Metamorfose da Folkcomunicação: antologia brasileira**. São Paulo: Editae Cultural, 2013.
- BENJAMIN, Roberto. **Folkcomunicação na sociedade contemporânea**. Porto Alegre: Comissão Gaúcha de Folclore, 2004.
- BENJAMIN, Roberto. **Folkcomunicação no contexto de massa**. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, Editora Universitária, 2000.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BIZARRIA, Fernanda. **A construção das identidades no documentário: os povos amazônicos no cinema**. Manaus: Edições Muiraquitã, 2008.
- BRAGA, José Luiz. **Midiatização como processo interacional de referência**. In: Médola, Ana Sílvia; Araujo, Denize Correa; Bruno, Fernanda (Org.). **Imagem, visibilidade e cultura midiática**. Livro da XV Compós. Porto Alegre: Sulina, 2007.

- CÁNEPA, Laura. **O cinema de bordas e a estética trash**. XXXIV Intercom Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2011, Recife. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-0364-1.pdf>> Acesso em: 06 jun. 2019.
- CÁNEPA, Laura; SUPPIA, Alfredo. **Perspectivas sobre o Cinema Amador de Ficção no Brasil: o caso das bordas**. Revista Laika (USP), v. 2, n. 4, p 2-16, 2013.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do cinema: do mito à indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- CAPRA, Fritjof. **A Teia da Vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 2002.
- CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- COSTA, Selda Vale da. **Eldorado das ilusões - Cinema e sociedade: Manaus, 1897-1935**. Manaus: Edua, 1997.
- COSTA, Selda Vale da. **O cinema na Amazônia**. Revista História, Ciências, Saúde. (Suplemento de Cultura) v. 6, p. 73-112. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2000.
- COSTA, Selda; LOBO, Narciso. **Cinema no Amazonas**. Revista Estudos Avançados, v. 19, n. 53. São Paulo: USP, 2005.
- COSTA, Vânia. **À sombra da floresta: os sujeitos amazônicos entre estereótipo, invisibilidade e colonialidade no telejornalismo da Rede Globo**. Tese (Doutorado em Comunicação). Niterói: UFF, 2011.
- CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 2012.
- DA SILVA, Eliane Góis; FIGUEIREDO, Guilherme Gitahy de. **A Tela mágica no Médio Solimões: a educação popular da Associação Cinematográfica Fogo Consumidor**. In: ALVES, Antônia; OLIVEIRA, Elenilson; JUSTAMAND, Michel. **Fazendo Antropologia no Alto Solimões 15**. São Paulo: Alexa Cultural, 2018.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DENNINSON, Stephanie. **As novas cartografias do cinema**. São Paulo: Papirus, 2013.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1988.
- DURKHEIM, Émile. **Sociologia e filosofia**. São Paulo: Ícone, 2007.
- ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. **A busca da excitação**. Lisboa: Difel, 1992.
- ELIAS, Norbert. **Sociedade dos Indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

ELIAS, Norbert. **Escritos & Ensaios: Estado, processo, opinião pública.** Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FACEBOOK, Acfcf. **Página do Facebook da Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Filmes.** Disponível em: <<https://www.facebook.com/AssociacaoCinematograficaFogoConsumidorFilmesAcfcf>>. Acesso entre: mar. 2018 e dez. 2020.

FAZENDA, Ivani Catarina Arantes. **Interdisciplinaridade: história, teoria e pesquisa.** Campinas: Papirus, 1994.

FEARNSIDE, Phillip. **A vulnerabilidade da floresta amazônica perante as mudanças climáticas.** Revista Oecologia Brasiliensis, Rio de Janeiro, v. 13, n. 4, p. 609-618, 2009.

FERNANDES, Edu. **Reflexões de um crítico paulista sobre o cinema do Amazonas.** Entrevista concedida a Diego Bauer. Manaus: CineSet, 2016. Disponível em: <<http://www.cineset.com.br/edu-fernandes-reflexoes-de-um-critico-paulista-sobre-o-cinema-do-amazonas/>>. Acesso em: 08 jan. 2019.

FERRARI, Pollyana. **Comunicação digital na era da participação.** Porto Alegre: Editora Fi, 2016.

FOSTER, Lila. **Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas.** Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2016.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa.** São Paulo: Atlas, 2002.

GOMES JÚNIOR, Jonas da Silva. **ONGs transnacionais e os sentidos de sustentabilidade amazônica: imaginário, discurso e poder.** Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia). Manaus: UFAM, 2017.

GONDIM, Linda M. P.; LIMA, Jacob Carlos. **A pesquisa como artesanato intelectual: considerações sobre método em bom senso.** São Carlos: Editora UFScar, 2006.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia.** Manaus: Valer, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

IBGE. **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.** Disponível em <https://www.ibge.gov.br>> Acesso entre mar. e jun. 2019.

IGM. **Institute on Gender in Media.** Symposiums on Gender in Media. Emmitsburg: Mount Saint Mary's University, 2017. Disponível em: <<https://seejane.org/>> Acessado em 27 dez. 2019.

IKEDA, Marcelo; LIMA Delani. **Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século.** Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência.** São Paulo: Aleph, 2009.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Campinas: Papirus, 2010.

- KAMITA, Rosana. **Luz e sombra: relações de gênero no cinema**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.
- LAVANDIER, Yves. **A dramaturgia: a arte da narrativa - cinema, teatro, ópera, rádio, televisão, história em quadrinhos**. Lisboa: Le Clown & l'Enfant, 2013.
- LEFF, Enrique. **Epistemologia Ambiental**. São Paulo: Cortez, 2001.
- LEMOS, André. **A comunicação das coisas: teoria ator-rede e cibercultura**. São Paulo: Annablume, 2013.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Editora da USP, 1970.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- LOPES, Rafael de Figueiredo. **A representação da Amazônia em visualidades contemporâneas: um estudo sobre as ramagens otonianas**. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2016.
- LOPES, Rafael de Figueiredo. **Bricolagens audiovisuais no interior do Amazonas**. In: JUSTAMAND, Michel; CRUZ, Tharcísio Santiago (orgs.). *Fazendo Antropologia no Alto Solimões 9*. Embu das Artes: Alexa Cultural, 2017.
- LYRA, Bernadette. **Cinema periférico de bordas**. Revista Comunicação, Mídia e Consumo, São Paulo, v. 6, n. 15, 2009.
- LYRA, Bernadette. **Horror, humor e sexo no cinema de bordas**. In: Revista Ilha do Desterro, nº 51. Florianópolis, 2006.
- MARIE, Michel; JULLIER, Laurent. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac, 2009.
- MARQUES DE MELO, José (org.). **Mídia e folclore: o estudo da Folkcomunicação segundo Luiz Beltrão**. Maringá/São Bernardo do Campo: Faculdades Maringá/Cátedra UNESCO/UMESP de Comunicação, 2001.
- MARQUES DE MELO, José. **Teoria da Comunicação: Paradigmas Latino-Americanos**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- MARTINO, Luís Mauro Sá. **Estética da Comunicação: da consciência comunicativa ao “eu” digital**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- MATOS, Gláucio Campos de. **Ethos e figurações na hinterlândia amazônica**. Manaus: Valer, 2016.
- MIMO, Blog do. **A força audiovisual do interior: grupo de Tefé prova que é possível fazer filmes interessantes com baixo orçamento**. Entrevista concedida por Orange Cavalcante da Silva ao jornalista Rafael Lopes, publicada em 03 de maio de 2017, no Blog do Mimo – vinculado ao Grupo de Pesquisa Mídia Moda e Linguagens (UFAM/CNPq). Disponível em: <<https://mimoufam.wordpress.com/2017/05/03/linguagens-e-expressoes-2/>> Acesso em 10 nov. 2019.

- MORAN, Emilio. **A ecologia humana das populações da Amazônia**. Petrópolis: Vozes, 1990.
- MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2010.
- MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Petrópolis: Vozes, 2003.
- NOBRE, Antônio Donato. **O futuro climático da Amazônia: Relatório de Avaliação (2014)**. São José dos Campos: INPE, 2014.
- NOBRE, Itamar de Moraes; GICO, Vânia de Vasconcelos. A Folkcomunicação no contexto da epistemologia do sul: reflexões iniciais sobre uma descolonização das ideias. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, Ponta Grossa, v. 13, n. 29, maio/agosto, p. 31-46, 2015.
- NOGUEIRA, Luís. **Cinema 2.0: o cinema doméstico na era da Internet**. Revista Doc Online, n. 5, p. 4-23. Beira Interior: UBI, 2008.
- NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema I: Laboratório de Guionismo**. Universidade da Beira Interior. Covilhã: LabCom Books, 2010.
- NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: Gêneros Cinematográficos**. Universidade da Beira do Interior. Covilhã: LabCom Books, 2010.
- PACHECO, Alexandre. **O discurso histórico interpretativo de Leandro Tocantins**. In: MATA, Sérgio Ricardo da; MOLLO, Helena Miranda; VARELLA, Flávia Florentino (org.). Anais do 2º Seminário Nacional de História da Historiografia. Ouro Preto: EdUFOP, 2008.
- PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Do mito à ciência**. Boa Vista: Editora da UFRR, 2012.
- PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Cultura amazônica: Uma poética do imaginário**. Manaus: Valer, 2015.
- PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**. Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação: Anais VI Congresso SOPCOM, 2009.
- PINTO, Renan Freitas. **A viagem das ideias**. Manaus: Valer, 2006.
- PIZARRO, Ana. **Amazônia: as vozes do rio - imaginário e modernização**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- PORRO, António. **O povo das águas: ensaios de etno-história amazônica**. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.
- PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Cia das Letras, 2011.
- RECUERO, Raquel. **Redes Sociais na Internet**. Porto Alegre: Sulina, 2018.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994.

- RUY, Karine; PEREIRO, Marta; BAAMONDE, Sílvia. **O sucesso dos cinemas menores: baixo orçamento e alternativas cinematográficas no Brasil e na Galiza.** In: Revista Eptic. Universidade Federal de Sergipe, vol. 18, nº 2, p 125-141, 2016.
- SACHS, Ignacy. **Caminhos para o desenvolvimento sustentável.** Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2000.
- SALLES, Cecília Almeida. **Arquivos de Criação: arte e curadoria.** São Paulo: FAPESP/Horizonte, 2010.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística.** São Paulo: Intermeios, 2012.
- SANTAELLA, Lucia. **A ecologia pluralista da comunicação: conectividade, mobilidade, ubiquidade.** São Paulo: Paulus, 2010.
- SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura.** São Paulo: Paulus, 2003.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência.** Coleção: Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática, v. 1. São Paulo: Cortez, 2000.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências.** Revista crítica de ciências sociais, n. 63, p. 237-280, 2002.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social.** São Paulo: Boitempo, 2007.
- SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do sul.** São Paulo: Cortez, 2010.
- SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal.** Rio de Janeiro: Record, 2006.
- SEC. **Secretaria de Estado de Cultura do Amazonas.** Levantamento de Produções Audiovisuais (2000-2015). Amazonas Film Commission. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 2015.
- SCHERER, Elenise. **Mosaico terra-água: A vulnerabilidade social ribeirinha na Amazônia-Brasil.** In: VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, Coimbra, 2004.
- SILVA, Iomana. **Cinemas Fluidos: Análise das inter-relações entre cinema independente experimental brasileiro e arte contemporânea no contexto pós-cinema.** Tese (Doutorado) Programa de Pós-graduação em Comunicação. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2014.
- SILVA, Juremir Machado da. **Tecnologias do imaginário.** Porto Alegre: Sulina, 2006.
- SILVA, Marilene Corrêa da. **O Paiz do Amazonas.** Manaus: Editora Valer, 2004.

SIQUEIRA, Graciene. **Vídeo digital em Manaus**. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2011.

SORANZ, Gustavo. **Território Imaginado** – Imagens da Amazônia no cinema. Manaus: Edições Muiraquitã, 2012.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TEFÉ, Prefeitura Municipal de Tefé. **Lenda da Castanheira** - Festa Popular Tefeense. Seção: Educação, esporte e cultura. Publicação em 28 de junho de 2018. Disponível em: <<https://tefe.am.gov.br/lenda-da-castanha-festa-popular-tefeense/>> Acessado em 19 dez. 2019.

TOCANTINS, Leandro. **O rio comanda a vida** - uma interpretação da Amazônia. Manaus: Valer/Edições Governo do Estado, 2000.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. **A espetacularização das culturas populares ou produtos culturais folkmediáticos**. In: Temáticas em Ciências da Comunicação - LabCom. Covilhã: Universidade Beira do Interior, 2005. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/trigueiro-osvaldo-espetacularizacao-culturas-populares.html>>. Acessado em 21 jun. 2019.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. **Folkcomunicação e Ativismo Midiático**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2008.

VANOYE, Francis; Anne, GOLIOT-LÉTÉ. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 2012.

VIANNA, Lucila Pinsard. **De invisíveis a protagonistas: populações tradicionais e unidades de conservação**. Annablume Editora, 2008.

WANDERLEY, Luiz Jardim. **Repensando a noção de fronteira no contexto de reestruturação espacial da Amazônia no século XXI**. Terra Livre, São Paulo, v. 1, n. 46, p. 13-48, 2018.

WEST, Thales; BÖRNER, Jan; FEARNSIDE, Philip. **Climatic Benefits From the 2006-2017: Avoided Deforestation in Amazonian Brazil**. *Frontiers in Forests and Global Change*, v. 2, p. 01-18, art. 52, 2019.

WITKOSKI, Antônio Carlos. **Terras, florestas e águas de trabalho: os camponeses amazônicos e as formas de uso de seus recursos naturais**. Manaus: Edua, 2007.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e método**. Porto Alegre: Bookman, 2001.

Filmografia

CABORÉ. Direção de Orange Cavalcante da Silva. Tefé: Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Filmes, 2014. 1 vídeo (60 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XIE0uMCZUc8&t=7s>>. Acesso entre: mar. 2018 e dez. 2020.

GRITOS na selva. Direção coletiva sob a supervisão de Orange Cavalcante da Silva. Tefé: Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Filmes, 2013. 1 vídeo (90 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zrcr1cKtffY&t=3559s&has_verified=1>. Acesso entre: mar. 2018 e dez. 2020.

APÊNDICE 1 – Análise fílmica

ROTEIRO DE ANÁLISE FÍLMICA/DECUPAGENS

De modo geral, a análise fílmica que fazemos, a partir do roteiro proposto abaixo, trata de forma e conteúdo. O intuito é extrair subsídios dos filmes para balizar uma análise crítica e interpretativa na perspectiva pós-colonial (que, na prática, se expressa na tessitura do capítulo 4 da Tese). Contudo, enfatizamos que não se trata de um empreendimento voltado à semiótica, análise de discurso ou análise de conteúdo, por exemplo. Se fosse o caso, ou seja, de estarmos empregando o entendimento ortodoxo destas ou outras possibilidades de abordagens, a análise demandaria uma descrição minuciosa de ações, planos, enquadramentos, cores, elementos plásticos, bem como de diálogos, inflexões e textualidades diversas.

Diante disso, a decupagem (decomposição das cenas e apontamentos sobre o universo, estrutura dramática, abordagens temáticas e caracterização de personagens) que ora apresentamos se atém a percepções de aspectos gerais acionados pela prévia compreensão do contexto criativo e estrutural dos produtores dos filmes, somando-se, obviamente, às influências dos aportes teóricos incorporados à pesquisa e de intersubjetividades inerentes ao olhar do pesquisador. Sendo assim, na banda imagética, não há uma sistematização sobre planos, enquadramentos, movimentos de câmera, design de produção, elementos de composição, atmosfera da fotografia, cores e formas, movimentação no espaço cênico, peculiaridades da interpretação dos atores. Tampouco, na banda sonora, trazemos a relação de todos os diálogos ou narrações, intervenções de trilhas musicais incidentais e cantadas, ruídos e demais elementos da paisagem sonora.

Portanto, os aspectos apontados na decupagem a seguir, se inspiram nas metodologias de análise fílmica indicadas no referencial teórico, combinando e extraíndo delas alguns procedimentos e princípios orientadores, mas nos permitindo uma certa liberdade em suas aplicações. Essa estratégia metodológica ocorre em decorrência dos objetivos da pesquisa e da constante remodelação na relação entre pesquisador e objeto de estudo durante o processo de investigação, o que nos permitiu dar mais fluidez aos apontamentos.

1.)

Filme: Caboré

Ano: 2014

Indicação: Infanto-juvenil

Gênero: Terror/suspense/fantasia/romance/aventura

Diretor: Orange Cavalcante da Silva

Tempo: 1h

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=XIE0uMCZUc8&t=7s>

(Informações publicadas na página pelos produtores)

Caboré é o segundo longa-metragem realizado pela Associação Fogo Consumidor filmes, de forma simples foi possível contar a história da índia Caboré, que ao desafiar o espírito maligno Juruparí, deu origem a “Lenda da Castanha”.

Música neste vídeo

Música

Braveheart Theme

Artista

The Gardyne Chamber Ensemble

Álbum

Celtic Moods

Licenciado para o YouTube por

The Orchard Music (em nome de Vex); EMI Music Publishing, Sony ATV Publishing, UNIAO BRASILEIRA DE EDITORAS DE MUSICA - UBEM, LatinAutor, LatinAutor - SonyATV, SOLAR Music Rights Management e 9 associações de direitos musicais.

Música

Main Title

Artista

Trevor Jones

Licenciado para o YouTube por

Exploration Group LLC_Sound Recordings (em nome de Shout! Factory); LatinAutor - UMPG, CMRRA, EMI Music Publishing, AdRev Publishing, UMPG Publishing, Sony ATV Publishing, BMG Rights Management (US), LLC, LatinAutor, UNIAO BRASILEIRA DE EDITORAS DE MUSICA - UBEM, Warner Chappell e 16 associações de direitos musicais.

Música

Caminhos de Rio

Artista

Raízes Caboclas

Álbum

Caminhos De Rio

Licenciado para o YouTube por

[Merlin] FUGA Aggregation (em nome de NovoDisc Digital); EMI Music Publishing, UNIAO BRASILEIRA DE EDITORAS DE MUSICA - UBEM, LatinAutor, LatinAutor - SonyATV e 3 associações de direitos musicais.

Música

Oyara

Artista

Raízes Caboclas

Álbum

Caminhos De Rio

Licenciado para o YouTube por

[Merlin] FUGA Aggregation (em nome de NovoDisc Digital); LatinAutor, UNIAO BRASILEIRA DE EDITORAS DE MUSICA - UBEM e 1 associações de direitos musicais.

Dados colhidos/interpretados pelo pesquisador, com base no filme analisado:

Sinopse curta:

Caboré nasce como símbolo de esperança para o seu povo que sofre com o mal imposto por Juruparí. Sua mãe, Juriman, lhe ensina a importância de viver em harmonia com a natureza, respeitar as tradições indígenas e o deus Tupã. Com o guerreiro Apiá, ela vai estabelecer uma relação amorosa, mas muitos obstáculos vão surgir na sua jornada para se tornar uma grande guerreira.

Personagens:

Caboré - guerreira protagonista

Apiá – guerreiro e namorado de Caboré

Juriman - mãe de Caboré

Juci – guerreira antagonista

Itaipí – guerreiro amigo de Apiá

Azurú - guerreiro amigo de Apiá

Itapuã – guerreiro amigo de Apiá

Mirá - guerreira

Juruparí (não aparece/ se manifesta nos sons da floresta e na atmosfera que suscita seu espírito/ se corporifica nas ações de Juci)

Pajuan – pajé / feiticeira da tribo (figura feminina)

Mucurá - namorado de Juci

Tupã - deus indígena (voz)

Figurantes – moradores da aldeia

Cenários

- Locações: externas - diurnas

Paisagens ribeirinhas. Rios, floresta, mata de igapó, aldeia, terreiro, roça de mandioca.

- Atividades cotidianas na aldeia, atividades de pesca, atividades de caça, rituais, relações mítico/místicas.

CENA 1:

Abertura do filme.

Imagem

Áudio

<p>Tela preta.</p> <p>GC (caixa alta e baixa): <i>texto caracteres brancos em português e em espanhol:</i></p> <p><i>(o que nos indica que o filme já foi produzido com intenção de ser exibido para público de língua espanhola)</i></p> <p>A população indígena brasileira é formada por 215 povos completamente diferentes entre si.// Há pelo menos 40 povos que ainda não tiveram nenhum tipo de contato com a nossa civilização.//Eles vivem em áreas afastadas da Amazônia Legal e mantêm intocadas as tradições de seus antepassados.// Os índios viviam em uma sociedade igualitária, onde havia respeito aos indivíduos e ao meio ambiente.///</p> <p>GC (caixa alta) / em português e espanhol. ROTEIRO ADAPTADO DA HISTÓRIA DA CASTANHA. “A LENDA DE CABORÉ”, PARTE DA CULTURA DO FOLCLORE AMAZONENSE. / Logomarcas da Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Filmes e do Projeto - Cinema & Identidade surgem ladeadas. / logomarcas da Photo Studio Design e da Casa da Fotografia, surgem ladeadas. / Paisagem ribeirinha: 1º plano copa de árvores 2º plano parte do rio que vaza por entre as árvores do primeiro plano 3º plano margem do lado oposto do rio, com muitas árvores.</p> <p>(GC) AMAZONAS - BRASIL (em caixa alta)</p> <p>(tela preta) (GC) C.E.GOV. GILBERTO MESTRINHO <i>(refere-se ao Centro Educacional Governador Gilberto Mestrinho, em Tefé, que cedeu espaço para a realização de oficinas e preparação para o filme)</i> ver: https://www.institutonetclaroembratel.org.br/educacao/para-inspirar/cinema-e-identidade/</p>	<p>>>> Sem áudio.</p>
--	--------------------------------

<p>(<i>imagem</i>) Praia de rio, areias brancas, arvores, troncos de árvores emergem da água.</p> <p>(<i>tela preta</i>) GC: APRESENTAM (<i>caixa alta</i>)</p> <p>(<i>imagem</i>) Folhas e galhos emolduram margem da praia com areia branca, sedimentos vegetais e ao fundo árvores dentro dá água e seus reflexos.</p>	<p>>>> Abre som ambiente com ruídos da floresta: Insetos diversos, sapos, grilos, aves, sons mixados do ambiente de várzea com murmúrios em uma língua indígena.</p>
<p>CENA 2: Banho no igarapé e Ritual indígena.</p>	
<p>Ambiente natural. Um grupo de <u>indígenas se banha</u> em um pequeno lago que parece represado de um igarapé. Depois numa pequena clareira, com corpos pintados e indumentárias feitas em fibras, estão em <u>círculo ao redor de uma fogueira</u>. <u>Fumam</u> uma espécie de tronco, que aqui possivelmente adaptada uma forma de cachimbo com substância entorpecente, no que parece ser um ritual, pois o cachimbo vai passando entre eles. <u>Elementos cênicos em cestaria</u> que complementam o cenário. Os enquadramentos são bem próximos e mostram os personagens numa espécie de transe.</p> <p>(<i>Status quo – harmonia</i>)</p>	<p>>>> Murmúrios em língua indígena. O som extradiegético da cena anterior aqui se torna o som diegético.</p> <p>>>> Narração em off fala que se trata do povo dos Tefés. Reforça a harmonia em que viviam até que chegou um tempo de guerras.</p>
<p>CENA 3: Conflitos de guerra com espírito de Juruparí e invocam Tupã.</p>	
<p>Personagens <u>performatizam, mas sem mostrar explicitamente batalhas ou a dominação de Juruparí</u>. Temos planos de indígenas correndo na floresta intercalados com rituais. Tomam uma <u>bebida que é servida numa cuiá</u> e invocam Tupã para que o deus traga uma solução. Uso de planos médio, closes e detalhes para reforçar a tensão que se instaura na aldeia.</p> <p>(<i>Incidente incitante/ quebra da harmonia do status quo</i>)</p>	<p>>>> Narração em off explica que oO espírito maligno de Juruparí dominou os povos e a natureza. Assim, muitos rios secaram, animais fugiram, o povo passou a sofrer e o mundo ficou em desequilíbrio. Em meio ao desespero o povo volta a lembrar de Tupã.</p> <p>>>> Sons da floresta, mixados</p>

	<p>aos sons de vozes e instrumentos de rituais, com trilha incidental de tensão e mistério.</p>
<p>CENA 4: Nasce Caboré, que surge como a esperança do povo.</p>	
<p><u>Juriman, sozinha</u>, dá à luz uma menina. A cena do parto é mostrada de longe. Antes, porém, durante o trabalho de parto, vemos planos fechados em Jurimã, enfatizando a expressão de dor.</p> <p>A cena é ambientada às margens de um pequeno lago represado de igarapé.</p> <p>Depois Jurimã, em expressão de felicidade comemora o nascimento de sua filha.</p> <p>O bebê não é mostrado, sua presença é caracterizada pela postura de Jurimam e pelo choro que se ouve.</p> <p><i>(Ignição da trama)</i></p>	<p>>>> Sons dos gemidos de Jurimam.</p> <p>>>> Narração em off explica que Caboré nasce como a promessa de esperança para todo o povo enviada por Tupã.</p> <p>>>> sons de natureza, choro de criança.</p> <p><i>O trabalho de mixagem de som é extremamente bem elaborado.</i></p>
<p>CENA 5: Guerreiro o anuncia nascimento de Caboré para aldeia e todos festejam.</p>	
<p>Na aldeia o povo sofre e continua a fazer rituais. Um guerreiro chega e anuncia a boa nova, o nascimento de Caboré.</p> <p>A performance corporal passa de movimentos tristes e tensos para movimentos alegres e festivos.</p> <p>Planos médios mostram a <u>dança circular, intercalados com planos detalhes dos pés no chão, adereços e pinturas corporais.</u></p>	<p>>>> Gritos de felicidade: “Caboré, Caboré, Caboré”.</p> <p>>>> Trilha incidental em flauta com tom de esperança.</p>
<p>CENA 6: A natureza volta a estar em harmonia. <u>O tempo passa. Caboré cresce.</u></p>	
<p>Imagens áreas de rios (<u>possivelmente aproveitadas de uma captação de outra produção/ bricolagem folk</u>), planos detalhes de plantas de diferentes espécies e cores.</p>	<p>>>> Narração em off reforça que com o nascimento de Caboré a natureza (animais, plantas e</p>

<p>Caboré (adolescente) surge correndo na margem de um rio. O plano aberto é filmado contra o sol. Vemos sua silhueta, o chão com folhas, árvores e raios de sol vazando por entre os galhos das árvores.</p> <p>Planos que enfatizam exuberância, tons sépia em contraste com os avermelhados aroxeados do entardecer.</p> <p>Caboré sobe em uma árvore, parece estar à vontade com aquele ambiente. Plano fechado em seu rosto de perfil observando a paisagem.</p> <p><i>(Metáfora de crescimento de Caboré passagem da infância para adolescência/ ponderando que na cultura indígena essa percepção é diferente da ocidental)</i></p>	<p>povo) volta ao seu estado de equilíbrio e que Caboré crescia em harmonia com a natureza, era amadas por todos especialmente pelo guerreiro Apiá.</p> <p>>>> Trilha instrumental indígena.</p>
<p>CENA 7: Nos arredores da aldeia o povo cuida da roça de mandioca.</p>	
<p>Plano geral da roça de mandioca com indígenas trabalhando. Apiá surge com uma cuia de água e a passa comunitariamente entre os indígenas que matam a sede e continuam o trabalho. Planos fechados mostrando Apiá e indígenas bebendo água, com detalhes de limpeza da roça.</p> <p><i>(Trabalho colaborativo em prol do bem comum/solidariedade)</i></p>	<p>>>> Trilha instrumental indígena (seguindo da cena anterior).</p>
<p>CENA 8: Caboré na floresta aprende com animais.</p>	
<p>Caboré caminha pela floresta, observa a natureza, imita sons de animais.</p> <p>Planos abertos e médios de Caboré passando por áreas de mata de <u>igapó</u>.</p> <p><i>(Relação ecossistêmica)</i></p>	<p>>>> Narração em off explica que a maior parte do tempo Caboré passava caminhando pela floresta, observando o comportamento dos animais e os sons emitidos por eles.</p>
<p>CENA 9: A mãe de Caboré, Juriman, a procura na floresta e sente a energia ameaçadora de Jurupari.</p>	
<p>Juriman anda pela floresta. Paisagens de várzea, rios de água preta. Folhas e galhos. Muitos planos privilegiam o solo ou a câmera enquadrando os passos.</p>	<p>>>> Juriman chama a filha, ouvimos a</p>

<p>Ela precisa driblar muitos galhos e troncos, se embrenha entre eles, se abaixa. Há uma tensão implícita que vai crescendo em contraponto ao idílico da paisagem e dos sons. Até que Juriman sente a presença de Juruparí. A câmera começa a se aproximar de Juriman e há um trabalho de movimentos circulares em torno dela. Jurupari não aparece fisicamente, mas é sugerido como uma força invisível, que se expressa em enquadramentos “nervosos” no entorno do ambiente.</p> <p><i>(Espíritos na natureza/forças invisíveis)</i></p> <p><i>(Planos se intercalam em montagem paralela, com trechos entre ambientes de Caboré e ambientes de sua mãe)</i></p>	<p>expressão “<u>cunhatã</u>”.</p> <p>>>> Ruídos da floresta e dos pés de Juriman sobre galhos e folhas.</p> <p>>>> Juriman diz que Jurupari não pode fazer mal porque ela está protegida.</p>
<p>CENA 10: Na aldeia, indígenas desempenham atividades cotidianas. Juriman pergunta pela filha, mas ninguém sabe onde Caboré está. Apiá diz que sabe onde ela está e vai buscá-la.</p>	
<p>Nota-se uma preocupação com a composição de cena. Num mesmo enquadramento há ação em primeiro plano (grupo de três jovens com pilão prepara farinha, sendo que um deles tem piolhos sendo catados enquanto trabalha) e segundo plano (jovem empilha lenha) e a paisagem de fundo no terceiro plano.</p> <p>Depois detalhes: limpeza do terreiro, descascando mandioca, a maloca feita de troncos de madeira. Todos vestem uma espécie de saio de fibra, sendo que as mulheres usam ainda um bustiê. Seus corpos estão pintados em vermelho, preto e branco.</p>	<p>>>> Sons do ambiente e diálogos.</p> <p>>>> Os diálogos são em português, e as falas bem simples e diretas, emulando o “<u>jeito de índio</u>” <u>falar português</u>, especialmente ao suprimir artigos e pronomes.</p>
<p>CENA 11: Caboré nada no rio e encontra Apiá que a espera na margem com outros três guerreiros (Itaipí / Azuru / Itapuã). Caboré desafia-os a trazerem peixes para o povo da aldeia. Jucí os observa e demonstra inveja.</p>	
<p>Plano aberto de paisagens naturais, rio e floresta. Planos fechados de Caboré nadando no igapó até chegar a margem e se levantar. Os guerreiros já a esperam em clima amistoso. Cena de composição, onde percebe-se que a encenação foi planejada para harmonizar o posicionamento dos personagens e o ambiente natural com a movimentação de câmera. Closes nos rostos dos guerreiros, destaque para as pinturas.</p>	<p>>>> Trilha sonora suave com inspiração nos ritmos amazônicos</p> <p>>>> Destaque para a fala de Jucí consigo mesma, numa espécie de</p>

<p>Caboré se aproxima de Apiá e o cumprimenta por meio de uma sequência de gestos que exprimem a relação afetiva/amorosa entre os dois personagens já que não demonstra a mesma deferência em relação aos outros guerreiros. <u>Portanto, utiliza-se um signo visual/corporal para simbolizar a relação.</u></p> <p>Caboré determina que os guerreiros tragam peixes para alimentar o povo, expressando determinação e liderança, mas também um certo egoísmo.</p> <p>Os guerreiros partem para a missão, cada um prometendo pegar o <u>maior peixe</u>.</p> <p>Jucí de uma árvore observa, a forma como é mostrada revela que sente inveja.</p>	<p>expressão do seu pensamento: “Jucí não é amada, Jucí será amada”</p>
<p>CENA 12: Apiá e os amigos guerreiros adentram na mata de igapó e pescam com arco e flecha.</p>	
<p>No primeiro plano vemos os quatro guerreiros pescando com arco e flecha no igapó e depois detalhes dos movimento corporal, do ato observar por onde corre o peixe e de flechar, as expressões faciais, com as pinturas na pele. Mas nenhum peixe é mostrado.</p> <p><i>(Aspectos da forma de pescar/ sendo que os jovens que interpretam não demonstram a habilidade que se pressupõe aos personagens, evidenciando que não têm a vivência desse tipo de prática que era usual pelas comunidades indígenas)</i></p>	<p>>>> Sem diálogos, marcada apenas por trilha instrumental.</p> <p><i>(apelo sensorial da cena)</i></p>
<p>CENA 13: Juriman reencontra Caboré e adverte a filha para não sair sem avisar.</p>	
<p>Cena de composição de enquadramento. Vemos o rosto de Caboré no primeiro plano de perfil no lado esquerdo da tela, a paisagem em perspectiva no segundo plano, com areia da praia e Juriman surge no terceiro plano saindo da floresta.</p> <p>Juriman de forma carinhosa adverte a filha sobre não sair mais sem avisar. A filha reconhece o lapso e que tem muito a aprender com sua mãe.</p> <p><i>(Questão moral e respeito)</i></p>	<p>>>> Diálogos mixados com paisagem sonora (sons da floresta)</p>
<p>CENA 14: Juriman se embrenha na floresta com Caboré para ensinar a filha a ouvir a mata falar. Também observam como os guerreiros devem agir.</p>	
<p>Caminhando pela floresta e sentindo a energia da natureza, Juriman ensina Caboré a ouvir a mata falar. Muitas tomadas contemplativas das duas entre as plantas, observando ao redor e reproduzindo sons. Explora-se movimentos de câmera em que as folhagens se embaralham e fundem aos corpos das personagens.</p>	<p>>>> Diálogos e sons da natureza.</p>

<p>Caboré observa o comportamento dos guerreiros na floresta.</p> <p><i>(Relação ecossistêmica e mística entre ser-humano e natureza, e os conhecimentos passados pela oralidade)</i></p>	<p>>>> Narração em off explicando o aprendizado de Caboré.</p> <p><i>(mais uma vez a narração reforça o suporte didático para o entendimento da trama)</i></p>
<p>CENA 15: Caboré e Juriman encontram Apiá que promete trazer uma grande caça. Itapuan e Azurú também prometem. Surge Mirá.</p>	
<p>Se anteriormente havíamos apontado a questão da pesca, nesta cena os guerreiros prometem trazer uma grande caça. Assim, percebemos a <u>importância dessas atividades para o contexto temático da história.</u></p> <p>A guerreira Mirá surge para ensinar Caboré a caçar.</p> <p>Detalhes de como pegar o arco e se movimentar pela floresta.</p> <p><i>(A questão da caça e da pesca geralmente é associada aos homens nas sociedades indígenas, mas aqui vemos essa característica sendo superada na ficção, o que demonstra uma reconfiguração a partir do contexto de “empoderamento” feminino na contemporaneidade)</i></p>	<p>>>> Diálogos e sons da natureza</p> <p>>>> Narração em off explicita o desejo de Caboré ser uma grande guerreira e caçadora.</p>
<p>CENA 16: Caboré encontra Jucí que revela não gostar dela, até que Mirá chega e ensina Caboré a pescar. Caboré aprende a pescar.</p>	
<p>Jucí está no igapó, a vemos pela água tentado pescar com arco e flecha, quando chega Caboré que é recebida por uma hostilidade por parte de Jucí que se recusa a ensinar Caboré a pescar, contrastando com a experiência positiva anterior quando Mirá a ensinou a caçar.</p> <p>Jucí aponta para Caboré e por um instante dá a impressão de que vai flechá-la, mas o entrega a Caboré.</p> <p>Caboré flecha e pesca um peixe, que dessa vez é mostrado, e fica feliz.</p> <p>Jucí, com desdém, puxa o arco e a flecha bruscamente de Caboré e joga o peixe na areia e sai.</p>	<p>>>> Sons da floresta e diálogos.</p> <p>Jucí diz: “Pescar não se ensina, pescar se aprende”.</p> <p>“Toma arco e pescar”</p> <p>“Devolve arco”</p>

<p>Caboré fica reflexiva.</p> <p><i>(Estabelece-se o conflito entre a protagonista e a antagonista)</i></p> <p>Mira surge e percebe Caboré triste.</p> <p><i>(Novamente, também percebemos a questão da importância da transmissão de conhecimentos nas experiências práticas da relação com a natureza)</i></p> <p>Planos que exploram aspectos corporais e sensoriais mostrando a relação espacial floresta/água/sons enquanto Mirá ensina Caboré a pescar.</p>	<p>>>> entra trilha incidental climatizando a cena.</p> <p>Caboré diz a Mirá: “Jucí não gosta Caboré. Jucí não quis ensinar Caboré pescar” E, Mirá: “Mirá ensinar Caboré pescar”</p>
<p>CENA 17: Caboré e sua mãe observam ritual dos meninos guerreiros. Juci está entre eles.</p>	
<p>Na mata de igapó guerreiros fazem um ritual estão em semi círculo na água abraçados e marcando passos. Jucí está em frente a eles e gira o corpo numa dança. Caboré e Juriman os observam e conversam. Juriman revela à filha que Jací tem um “coração mal”. Também diz a Caboré que ela precisa entender mais dos costumes do povo e se enfeitar e dançar entre os guerreiros.</p> <p>Planos abertos, médios e fechados intercalam o ritual e o diálogo entre Juriman e Caboré.</p> <p>Caboré observa o ritual.</p> <p><i>(Papel ativo das representações femininas)</i></p>	<p>>>> sons das vozes no ritual e diálogos</p> <p>>>> Intensificam-se os sons do ritual na água.</p>
<p>CENA 18: Na roça, colhem mandioca.</p>	
<p>Interessante que nesta cena vemos a <u>colheita da mandioca</u>, combinando trabalho braçal <u>comunitário</u> e a composição de cena com <u>cestarias/roça</u>, mostrando especialmente o <u>jamaxim</u> que é um tipo de cesto feito de fibra de palmeiras que serve para transportar cargas, quase como uma mochila, mas preso ao topo da cabeça de que o carrega. A cena <u>evidencia passagem de tempo</u>, pois anteriormente, na cena 7, o grupo trabalhava no manejo e cuidados com a plantação. Esse detalhe de roteiro demonstra um pensamento elaborado em seu tratamento.</p> <p><i>(Destaque para artefatos utilitários artesanais)</i></p> <p><i>(Ciclo do processo de uma atividade agrícola, já que também vimos o beneficiamento da mandioca na cena 10).</i></p>	<p>>>> Sons do ambiente e das atividades, não há diálogos.</p>

<p><i>(Cena importante tanto no contexto da trama (desperta a curiosidade de Caboré) quanto na discussão temática (mitos amazônicos)</i></p> <p><i>(Novamente vemos a questão da obediência e da moral sendo enfatizadas, com a exposição de uma entidade que deve ser temida)</i></p> <p><i>(Subentende-se a mensagem de que Caboré estará protegida se seguir aos conselhos de sua mãe e respeitar os limites dos territórios)</i></p>	<p>e matar <u>nosso povo</u>. Caboré não pode sair para a terra de Juruparí, aqui Caboré tá protegida”</p> <p><i>(marcação da relação de oposição: <u>Juruparí (o mal) x nosso povo (o bem)</u>)</i></p>
<p>CENA 21: Caboré nas águas da liberdade.</p>	
<p>Caboré e Juriman andam pela floresta até chegarem a uma praia.</p> <p>As duas entram no rio.</p> <p>Jurimã lava o corpo da filha e roga que sempre esteja livre de males.</p> <p>Após erguer as mãos para o céu, Caboré mergulha no rio e nada. Juriman a observa com ar de felicidade.</p> <p><i>(Ritual/ misticismo – também carrega aspectos do cotidiano e das relações ecossistêmicas, mas também remete a uma espécie de <u>batismo nas águas</u>)</i></p>	<p>>>> Trilha incidental leve e poética / diálogos.</p> <p>Juriman: “Lavar Caboré para seu espírito ser livre” Caboré: “Caboré ser livre”</p> <p><i>(Água, como símbolo de purificação e libertação)</i></p>
<p>CENA 22: Apiá e Caboré conversam sobre a coragem do caçador.</p>	
<p>Em cima de uma árvore dentro da água, Apiá recomenda que Caboré não entre nas terras de Juruparí para caçar. Caboré, demonstra não gostar de ter que seguir conselhos de Apiá. Diz sabe onde buscar a melhor caça e não teme Juruparí, porque ela é livre.</p> <p>Caboré desce da árvore e segue pela praia até sair de quadro. Apiá fica reflexivo por uns instantes, até que vai atrás de Caboré.</p> <p><i>(Coragem/arrogância)</i></p>	<p>>>> Som ambiente, trilha incidental continuada da cena anterior e diálogos.</p>
<p>CENA 23: Apiá e Caboré selam sua paixão.</p>	
<p>Caboré e Apiá correm pela margem do rio.</p>	<p>>>> Trilha incidental suave,</p>

<p>Deitam na areia úmida, sentem a energia do sol, da terra e da água.</p> <p>Se acariciam.</p> <p>Entram no rio, nadam e brincam.</p> <p>Apiá promete que vai levar para Caboré conhecer Iara, a mãe de Igapó, deixando-a muito entusiasmada.</p> <p><i>(Com enquadramentos e montagem criativos, a cena é representada com um tom de inocência, mas percebe-se que a paixão entre os dois. Faz-se um contraponto reconciliatório se tomarmos como referência a cena anterior que terminou mostrando uma animosidade entre o casal. Ela sai, mas ele vai atrás. A forma simbólica da encenação sugere que o casal tem uma reação sexual, embora isso não seja mostrado de forma explícita).</i></p>	<p>sons do ambiente e diálogos.</p>
<p>CENA 24: Apiá leva Caboré até o igapó de Iara.</p>	
<p>Percorrem trilhas na floresta, até chegarem em uma outra margem de rio. Caboré pergunta sobre Iara e Apiá diz que ela precisa ter paciência, pois Iara só aparece quando quer.</p> <p>Esperam por algum tempo. Nesse momento, o enquadramento e feito do rio para a margem onde está o casal. Depois detalhes de seus semblantes que de entusiasmados tornam-se cabisbaixos. Decidem ir embora, mas ao saírem Caboré olha para o rio e vê Iara.</p> <p><i>(Surge mais uma figura mítica importante no contexto ribeirão, Iara)</i></p>	<p>>>>> Sons ambientes, diálogos.</p> <p>>>>> Vocalizes femininos.</p>
<p>CENA 25: Caboré é encantada por Iara.</p>	
<p>Caboré vê Iara emergindo na água de costas para a margem. A jovem guerreira se encanta e observa por uns instantes. Caboré vai em direção à Iara, Apiá permanece na margem. As duas conversam e Iara profetiza que um grande sofrimento se abaterá sobre o povo de Caboré, mas depois será recompensado.</p> <p>Iara dança e encanta Caboré.</p> <p>Iara desaparece.</p>	<p>>>>> Sons de vocalizes femininos, sons ambiente, trilha incidental e diálogos.</p> <p>>>>> Narração em off fala do encanto de Iara sobre Caboré.</p>
<p>CENA 26:</p>	

Caboré, em transe, é retirada da água por Juruman e Apiá.	
Caboré está em transe na água quando Juriman surge gritando pela filha. Juriman entra no rio e retira a filha. Caboré chama por Iara, não quer sair. Apiá ajuda Juriman a tirar Caboré do rio.	>>>> Sons ambientes, diálogo, trilha de tensão.
CENA 27: Pajé tenta quebrar o feitiço de Iara sobre Caboré.	
Num ritual, Pajuan, o pajé da tribo, tenta quebrar o feitiço de Iara. A jovem está deitada sobre uma espécie de cama de troncos de madeira, próximo a um represado de igarapé. Pajuan ritualiza segurando um ramos de plantas que passa pelo corpo de Caboré, como se tentasse expulsar o mal. Ao redor Juriman e guerreiros também seguram objetos, plantas e movem seus corpos e entoam sons curtos. Caboré continua deitada, mas agora já mulher, com pinturas de guerreira no rosto (interpretada por outra atriz) <i>(Cena com tom místico / encantamento / marca transição de adolescente para mulher, nas culturas indígenas não há a mesma compreensão ocidental de infância, adolescência, idade adulta e velhice, mas essa representação torna-se um recurso narrativo para demonstrar simbolicamente que a personagem chega a um estágio de maturidade)</i>	>>>> Trilha incidental épica, sons ambiente vozes e murmúrios do ritual. >>>> Narração em off: “A partir daquele momento Caboré se transformou de menina para mulher, da noite para o dia”
CENA 28: Caboré não se reconhece.	
No fim do ritual, Caboré desperta do transe. Fica desorientada e corre para a floresta sem entender o que havia se passado. Juriman e Apiá vão atrás, mas não a alcançam. <i>(Simbolicamente poderíamos sugerir a representação de uma crise de identidade)</i>	>>>> Narração em off diz que Pajuan percebeu que era impossível quebrar o encanto, e que Caboré não compreendia o que havia acontecido. >>>> Trilha tensa.
CENA 29: Caboré percebe que tornou-se mulher.	
Caboré senta-se em uma ponte sobre um igarapé estreito, curva seu corpo e se lava. Vê seu reflexo na água e percebe que está diferente, ficando ainda mais confusa. Iara surge e revela que Caboré passou por seu <u>encanto</u> e agora tem o <u>poder da sedução</u> .	>>>> Sons ambiente, trilha incidental e diálogos.

<p>Diz que não precisa temer a mais ninguém, nem mesmo Juruparí, pois é uma grande mulher e guerreira.</p> <p>Iara desaparece. Caboré se levanta, atravessa a ponte e corre.</p> <p><i>(Destaque para os enquadramentos desta cena)</i></p> <p><i>(Ponto médio da estrutura do roteiro, quando apresenta a marca de uma ruptura e não há como voltar atrás)</i></p>	<p>>>> Trilha épica.</p>
<p>CENA 30: Caboré reencontra Juriman e Apiá demonstrando prepotência.</p>	
<p>Caboré corre na floresta e se depara com Juriman e Apiá.</p> <p>Caboré diz que é livre, uma grande guerreira que vai alimentar toda a tribo e nem precisa mais de Tupã.</p> <p>Diz que ama Apiá, mas <u>ele pode controlá-la</u>.</p> <p>Estabelece-se uma <u>tensão</u>, pois Caboré <u>não ouve sua mãe</u> nem se permite refletir sobre as ponderações de seu amado.</p> <p>Como quem não dá importância à conselhos, Caboré vira as costas e sai pela floresta de forma <u>rebelde</u>.</p> <p>Juriman e Apiá ficam sem reação, demonstram perplexidade e tristeza</p> <p>Fade-out</p> <p><i>(Arrogância, insubordinação e desrespeito às crenças)</i></p> <p><i>(Ímpeto forte, empoderamento feminino)</i></p>	<p>>>> Trilha épica, sons ambiente e diálogos.</p> <p>Caboré: “Caboré não necessita de mais ninguém, nem de Tupã”</p> <p>Juriman: “Não, Caboré. O povo precisa de Tupã”</p> <p>Apiá: “Nem de Apiá precisar Caboré?”</p> <p>Caboré: “Coração de Caboré sempre foi de Apiá, mas nenhum guerreiro vai mandar em Caboré”</p>
<p>CENA 31: Caboré tenta se redimir.</p>	
<p>Fade-in</p> <p>Na aldeia, indígenas fazem atividades cotidianas.</p> <p>Juriman está com um semblante triste ralando mandioca em troncos com cascas rugosas.</p> <p>Caboré chega de arco e flecha e com uma vasilha cheia de peixes. Oferece-os ao seu povo.</p>	<p>>>> Sons ambiente e diálogos.</p> <p>>>> Narração em off explica que o povo pensou que ela estivesse possuída pelo espírito maligno, mas depois</p>

<p>Inicialmente, é rejeitada, com exceção de sua mãe. Mas, em seguida o povo resolve dar um voto de confiança e aceitam o pescado.</p>	<p>perceberam bondade em seu coração. >>> Trilha suave.</p>
<p>CENA 32 Caboré e Apiá caçam na floresta.</p>	
<p>Por entre plantas e árvores, Caboré surge de arco e flecha em punho, em posição de caça, avançando pela mata. Apiá vem logo atrás.</p> <p><i>(Cena contemplativa, movimentação corporal)</i></p> <p><i>(Protagonismo feminino)</i></p>	<p>>>> Trilha suave continua da cena anterior. Sons ambiente. >>> Narração em off anuncia que havia no meio do povo a herança de Juruparí e esperava o momento certo para atrair Caboré para sua Terra.</p>
<p>CENA 33: Mucurá encontra Jucí e percebe que o espírito de Juruparí pode se manifestar no coração dela.</p>	
<p>Jucí corre pela floresta, com arco e flecha, e é interpelada por Mucurá. Jucí revela que se sente incomodada pelo fato de todos enaltecem as virtudes de Caboré. Mucurá argumenta que Jucí tem que aceitar que Caboré é a escolhida de Tupã. Jucí não aceita e diz que ela sim é uma grande caçadora e que deveria ser considerada como tal pelo povo. Mucurá, sereno e terno, diz que ela não deve deixar o espírito de Juruparí tomar conta de seu coração. Os dois saem a caçar juntos. Procuram e não encontram nada, até Jucí dizer que sabe de um lugar onde tem muita caça.</p> <p><i>(Na cena, pela forma como ocorre o diálogo e as expressões corporais entre os dois personagens, também subentende-se que há uma relação amorosa entre os dois. Depois, quando saem para caçar os planos exploram bastante detalhes de suas expressões observando e seguindo em meio à natureza)</i></p>	<p>>>> Trilha incidental de tensão, sons ambiente, diálogos e personagens fazem sons de bichos para atrair animais ao saírem para caçar. >>> Narração em off reforça a inveja de Jucí em relação a Caboré.</p>
<p>CENA 34: Jucí leva Mucurá até o território de Juruparí.</p>	
<p>Jucí e Mucurá seguem pela floresta. Planos abertos, médios e fechados se alternam acompanhando o trajeto para marcar a longa distância percorrida.</p>	<p>>>> Sons ambiente.</p>

<p>Jucí adentra no território de Juruparí, e quando Mucurá percebe que ultrapassou os limites delimitados pelo território de seu povo chama a atenção de Jucí.</p> <p>Jucí, que está à frente, vira-se e seu rosto está pintado de preto com manchinhas brancas, seu olhar é maligno. A caracterização que se revela na montagem da cena expressa a incorporação de Jucí em Juruparí.</p> <p>Mucurá se desespera.</p> <p>Com o poder da mente, Jucí amarra Mucurá com cipós. Ele grita enquanto é sufocado pelas guias que se enroscam em seu corpo. Jucí corre pela floresta e chega às margens do rios.</p> <p><i>(Destaque para a caracterização, montagem e mixagem de sons, fazendo com que a cena tenha um desenho como uma curva em ascensão e depois queda)</i></p>	<p>>>> Trilha de mistério e tensão que se acentua transmitindo terror.</p>
<p>CENA 35: Jucí e Iara no rio.</p>	
<p>Jucí, ainda incorporada entra no rio e se lava.</p> <p>Iara surge pelas costas de Jucí e a ataca.</p> <p>As duas lutam próximo à margem.</p> <p>Iara puxa Jucí para dentro do rio.</p> <p>As duas desaparecem.</p> <p>Imagens de diferentes trechos de rio e igapó.</p> <p><i>(Iara mata Jucí/ a violência se expressou estilizada na luta e na metáfora do assassinato)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente.</p> <p>>>> Trilha de suspense.</p> <p>>>> Gritos.</p> <p>>>> Narração em off explica que Iara matou Jucí com a esperança de afastar o espírito de Juruparí.</p>
<p>CENA 36: Mirá encontra o corpo de Jucí.</p>	
<p>Mirá caminha em direção ao rio e avista Jucí deitada na margem. Se aproxima e chama por Jucí, sacode seu corpo e não tem resposta.</p> <p>Encosta a cabeça no peito de Jucí, para escutar seu coração.</p> <p>A expressão do olhar de Mirá muda.</p> <p>O espírito de Juruparí passou para seu corpo. Close no olhar de Mirá.</p> <p>Fade-out</p> <p><i>(Espíritos que passam de um corpo para outro é um recurso muito utilizado no cinema de terror, o que reforça mais uma marca do gênero neste filme)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente. Trilha de impacto pontua o fim da cena.</p> <p>>>> Narração em off explica que o espírito de Juruparí passou para outra pessoa.</p>
<p>CENA 37: Apiá e Caboré fazem juras de amor.</p>	

<p>Apiá está pensativo sentado em uma pequena ponte de madeira. Caboré surge e fala que seu <u>coração é de Apiá</u>, que retribui a declaração no mesmo sentido.</p> <p>Contudo, <u>Apiá</u>, com sua <u>personalidade serena e comedida</u>, questiona o porquê de <u>Caboré ter mudado</u>.</p> <p>Ela alega que agora é uma grande guerreira e tem que se comportar como tal.</p> <p>Apiá novamente reforça que Caboré tem que <u>respeitar Tupã</u>. Ela diz que sabe que <u>Tupã é o criador de tudo</u>, mas ela é forte, valente e que não precisa ter cuidado com nada. Sai e Apiá volta a ficar reflexivo.</p> <p><i>(Relação da independência feminina, ímpeto rebelde e valente, tensão com as regras morais vigentes)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, diálogos.</p>
<p>CENA 38: Mirá desafia Caboré.</p>	
<p>Caboré anda pela mata e encontra Mirá e Azurú.</p> <p>Mirá <u>desafia</u> Caboré a provar sua valentia e caçar na terra de Juruparí.</p> <p>Azurú se surpreende e questiona, dizendo que ninguém pode entrar na terra de Jurupaí.</p> <p>Caboré demonstra a necessidade de provar sua coragem e aceita o desafio. Segue para caçar na terra de Juruparí.</p> <p><i>(Aqui vemos Mirá, que até então era a aliada de Caboré, ter seu papel transformado como uma geradora de obstáculos à protagonista)</i></p> <p><i>(Novamente, nesse desafio que se estabelece entre duas mulheres, o filme expõe sua tendência feminista. Mulheres guerreiras – símbolo determinação, liberdade e do protagonismo feminino / força da “amazona” / aqui ressignificado torna-se um mote para discutir a questão das relações de gênero/ temática / obviamente, aqui não discute-se o que isso significa se fosse interpretado na cultura indígena, nem mesmo na questão mítica, mas como se ressignifica no caso deste produto comunicacional fílmico)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, diálogos.</p>
<p>CENA 39: Caboré entra no território de Juruparí.</p>	
<p>Caboré entra no território de Juruparí para caçar.</p> <p>Acaba sendo amedrontada e atacada pelo espírito maligno, e aqui enfatiza-se que <u>sua valentia foi abalada</u>.</p> <p>O espírito de Juruparí, que se manifesta pela força da natureza (representada pelos movimentos bruscos de câmera subjetiva), a encurrala.</p> <p>Teme a morte.</p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha de mistério.</p> <p>>>> Narração em off diz que ao querer provar ser uma grande guerreira acabou</p>

<p>Caboré tenta resistir e lutar com as forças invisíveis. Se debate. Tenta lutar com o inimigo invisível. É dominada e arrastada pela floresta.</p> <p>Fade-out</p> <p><i>(clímax da narrativa / a morte da protagonista)</i></p> <p><i>(Mais uma vez os planos, a trilha e a montagem da cena utilizam de recursos para criar o clima de terror e desespero / a impotência de um grande guerreiro diante de forças ocultas, sejam elas do bem ou do mal)</i></p>	<p><u>desafiando</u> Jurupari.</p> <p>>>> Gritos de horror e sofrimento.</p> <p>>>> Narração em off fala da força de Jurupari em seu reino e que Caboré foi arrastada para as profundezas.</p>
<p>CENA 40: Apiá procura Caboré pela floresta e rios.</p>	
<p>Paisagens.</p> <p>Do amanhecer ao pôr de sol. Rios e a natureza amazônica em cores ora quentes, ora arroxeadas, expressando passagem de tempo. Apiá procura Caboré, na margem de um rio volta-se ao sol e estende os braços em direção ao céu.</p> <p><i>(Cena de caráter contemplativo, funcionando como alívio das tensões provocadas na anterior)</i></p>	<p>>>> Trilha suave</p> <p>>>> Narração em off relata que dias passaram e Caboré não havia retornado e da procura de Apiá pela amada.</p>
<p>CENA 41: Apiá ouve a voz de Tupã.</p>	
<p>Apiá procura por Caboré desesperadamente. Corre pela floresta e chega até as margens de um igarapé, onde se ajoelha e curva seu corpo. Ouve uma voz. É Tupã que se dirige a ele. Tupã revela que Caboré morreu e tornou-se numa árvore.</p> <p><i>(Tupã normalmente está associado ao trovão, mas na cena Apiá olha em direção ao sol e pelo enquadramento utiliza-se a luz do sol iluminando o guerreiro, como simbolizando a manifestação da divindade)</i></p> <p>Após ouvir Tupã, Apiá volta seu olhar para o igarapé. Os reflexos da água reverberam em seu rosto. Aos poucos ele parece se conformar com a perda da amada pelo fato de poder tê-la de algum modo ainda presente, transfigurada na castanheira.</p> <p><i>(Novamente o reforço da questão moral e do sacrifício de uma vida. De algum modo há uma punição há quem não cumpriu às regras (Caboré), que não respeitou suas tradições e desdenhou de Tupã, como também movida pela arrogância tentou desafiar</i></p>	<p>>>> Sons do ambiente, trilha épica, diálogos e narração em off anunciando a aparição de Tupã.</p> <p>>>> <u>Voz de Tupã</u> (grave e bem articulada, inclusive usando uma <u>linguagem mais formal</u>): “<u>Guerreiro valente, sei da tua dor.</u> Olha para a água deste igarapé e verás onde está a tua amada. <u>Apiá, Caboré invadiu</u> o território de Jurupari e foi <u>derrotada</u> pelos</p>

<p><i>o mal e foi vencida. Contudo, emerge como símbolo para que as novas gerações entendam a importância de respeitar os saberes tradicionais e os valores morais que regem a convivência e o comportamento do seu povo)</i></p>	<p>espíritos do <u>mal</u>. Mas, transformou-se em uma linda e frondosa árvore, tão forte quanto era. A castanheira. Como símbolo de <u>fidelidade</u> a você será sempre <u>solitária</u> e sua reprodução será através de suas sementes”</p>
<p>CENA 42: Juriman ainda tem esperanças de encontrar Caboré.</p>	
<p>Juriman, aflita, ainda procura por pistas de Caboré na floresta. Juriman encontra Mirá e Auzurú e pergunta sobre Caboré. Os dois sabem que Caboré foi para o território de Juruparí e de lá não voltou, mas fingem não saber de nada, embora Azurú sinta um desconforto com a situação e questione a atitude de Mirá que rebate dizendo que ninguém precisa saber onde está Caboré.</p> <p><i>(A mãe que não desiste de buscar pela filha desaparecida / a dissimulação de amigos em função de influências nefastas)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, diálogos trilha melancólica.</p>
<p>CENA 43: Juriman encontra Iara.</p>	
<p>Juriman continua sua peregrinação. Sai da mata e vê Iara de costas na margem do rio. Vai até ela e pergunta sobre Caboré. Iara diz que Caboré vai cumprir seu destino, mergulha e some deixando Jurimam se perguntando: que destino? Juriman fica desorientada olhando para os lados e esperando uma resposta.</p>	<p>>>> Trilha melancólica da cena anterior continua, sons ambiente e diálogos.</p>
<p>CENA 44: Apiá vê a castanheira.</p>	
<p>Num iagarapé de águas cristalinas Apiá se banha. Aparece sem pinturas corporais. Sai pela floresta. Chega em uma clareira. No meio de uma plantação de mandioca avista uma gigantesca castanheira. Ele contempla a árvore e sua expressão é de felicidade.</p> <p><i>(Destino traçado)</i></p>	<p>>>> Trilha épica, sons ambiente, o ápice da música ocorre quando Apiá vê a castanheira. >>> Narração em off diz que Juruparí quis acabar com</p>

<p>Fade-out.</p>	<p>Caboré, mas o <u>destino</u> dela já havia sido traçado por Tupã.</p>
<p>CENA 45: Apiá vê o reflexo de Caboré.</p>	
<p>A paisagem de um dia radiante. Rio e floresta. Apiá aparece de costas. Contempla as águas de um lago. Depois, vários planos (abertos, médios e de detalhes) enfatizam a expressão devota de Apiá.</p> <p><i>(O culto ao transcendente, relação com a natureza, especialmente com a água e a floresta, o amor fadada à impossibilidade, a saudade de um amor que se foi fisicamente, mas permanece no emocional)</i></p>	<p>>>> Trilha épica, sons ambiente. >>> Narração em off: “Todos os dias ia até o lago para ver o reflexo de sua amada e assim aliviar sua dor”</p>
<p>CENA 46: A castanheira que alimenta o povo.</p>	
<p>Vemos a copa de uma castanheira. Em seguida a castanheira é vista de cima para baixo, evidenciando seu tronco em perspectiva em direção ao céu. Depois sucedem diversos planos e ângulos da árvore.</p> <p><i>(A sublimação do trágico / frutifica-se as tradições para as novas gerações)</i></p> <p>Fade-out</p>	<p>>>> Trilha épica continua da cena anterior, sons ambiente. >>> Narração em off: “Caboré não veio somente para trazer sorte a este povo, mas a uma geração toda. Hoje a castanha gerada através de Caboré tem alimentado todo um povo”</p>
<p>Na tela preta entram os créditos:</p> <p>CABORÉ A LENDA (gc: caixa alta em vermelho sobre tela preta) / (gc: caixa alta branco sobre tela preta) DIREÇÃO ORANGE CAVALCANTE DA SILVA / ELENCO / (GC: caixa alta vermelho sobre fundo preto / fotos dos atores caracterizados como os personagens) JOKEBEDI DOS SANTOS DE LIMA</p>	<p>>>> Trilha: Caminhos de Rio - Caminhos de Rio (Raízes Caboclas)</p> <p>Nos caminhos desse rio Muita história pra contar Navegar nessa canoa É ter o mundo pra se entranhar</p>

CABORÉ (adolescente)	Cada canto esconde um canto
/	
VANESSA GERMANO	Cada homem e mulher
CABORÉ (jovem adulta)	Tem a fé, a força e a história
/	Pra contar pra quem quiser
ESAÚ CARVALHO	
APIÁ	Tem um bicho visagento
/	Que aparece no terreiro
CONCEIÇÃO CARVALHO	Tem um rezador
JURIMAN	Tem um santo catingueiro
/	Tem a cobra-grande
ELIANE GÓIS	Que aparece no arrombado
IARA MÃE DO IGAPÓ	Tem cuia de caridade
/	Pra espantar o mau olhado
RAQUEL NOGUEIRA OLIVEIRA	
JUCÍ	Tem o boto sonso
/	Que aparece nos festejos
WEIGSON PEDROZA	Pra fazer as moças
AZURÚ	Liberaram seus desejos
/	
ANGELA NAELLY PEREIRA	
MIRÁ	Todos os mistérios
/	Dessa mata e dessa água
ERICK RAFAEL NEVES	Esse povo usa pra espantar a mágoa
PAJÉ	Pra sobreviver e explicar a dor
/	O azar e a sorte
DANILO SILVA	A desgraça e o amor
ITAPUAN	
/	
AUGUSTO JUNIOR	Tem um bicho visagento
ITAIPIÍ	Que aparece no terreiro
/	Tem um rezador
RODRIGO NEGREIROS	Tem um santo catingueiro
MUCURÁ	Tem a cobra-grande
/	
CRIS ALVIM	
(sem nome de personagem)	
/	
CAROLINA ALVIM	
(sem nome de personagem)	
/	
SARA KATHELLEN	
CABORÉ CRIANÇA	
/	
MAIKON ALCÂNTARA DA SILVA	
APIÁ CRIANÇA	
(verificar porque eles não aparecem crianças? foi editado?)	
/	
ELKA CARVALHO	
FEITICEIRA PAJUAN	

<p>/</p> <p>MISAEEL CARVALHO (sem nome de personagem)</p> <p>/</p> <p>EVERTON PIERRONE (sem nome de personagem)</p> <p>/</p> <p>EQUIPE TÉCNICA (GC: caixa alta, letra branca, fundo preto, fotos de bastidores)</p> <p>/</p> <p>DIREÇÃO ORANGE CAVALCANTE DA SILVA ASSISTENTE DE DIREÇÃO IDELAN ALMEIDA DOS SANTOS</p> <p>/</p> <p>AJUDANTE DE DIREÇÃO KARINA ARAÚJO AJUDANTE DE DIREÇÃO ANTONIO JOSÉ CELESTINO</p> <p>/</p> <p>CHEFE DE PRODUÇÃO ERICK RAFAEL NEVES ASSISTENTE DE PRODUÇÃO JOSÉ AUGUSTO CELESTINO ASSISTENTE DE PRODUÇÃO IDELAN ALMEIDA DOS SANTOS</p> <p>/</p> <p>EFEITOS E MAQUIAGEM RANDRENILSON EVANILDO N. OLIVEIRA ANNY PATRÍCIA GURGEL HELLEN KAREN GURGEL RODRIGO NEGREIROS</p> <p>/</p> <p>PRODUÇÃO CRIATIVA RONILDO CAVALCANTE DA SILVA ROSE CAVALCANTE DA SILVA JODY BEZERRA WILLIAM CARVALHO</p> <p>/</p> <p>PRODUÇÃO EXECUTIVA RONILDO CAVALCANTE DA SILVA ROSE CAVALCANTE DA SILVA</p> <p>/</p> <p>NARRAÇÃO ELIANE GÓIS VOZ DE TUPÃ AUGUSTO JUNIOR</p> <p>/</p> <p>EDIÇÃO</p>	<p>Que aparece no arrombado Tem cuia de caridade Pra espantar o mau olhado</p> <p>Tem o boto sonso Que aparece nos festejos Pra fazer as moças Liberaram seus desejos</p> <p>>>> Trilha: Oyara - Caminhos de Rio (Raízes Caboclas)</p> <p><i>Nos lagos, restingas Desse rio-mar</i></p>
--	--

<p>ORANGE CAVALCANTE DA SILVA EVANILDO NOGUEIRA DE OLIVEIRA / MÚSICA RAÍZES CABOCLAS CELDO BRAGA CANTO DA MATA / ROTEIRO ORANGE CAVALCANTE DA SILVA / LEGENDA EM ESPANHOL HECTOR TISERA / AGRADECIMENTO VANESSA ALMEIDA TERESA CAVALCANTE DA SILVA JOAQUIM QUIRINO DA SILVA HECTOR TISERA KLISMAN PINTO KAELEN ARAÚJO ALKIANE NOGUEIRA SENA TRANSPORTE E LOGÍSTICA RUTH SILVA C.E.GOV. GILBERTO MESTRINHO ROGERIO CAVALCANTE DA SILVA IVONEI ALMEIDA DOS SANTOS DACILENE CAVALCANTE DA SILVA DONA ZULEIDE MARCO LOPES - MAMIRAUÁ LIGIA APEL - MAMIRAUÁ IVO DOS SANTOS NESTOR DE OLIVEIRA GUILHERME GITAHY DE FIGUEIREDO / ELENCO JOKEBEDI DOS SANTOS DE LIMA VANESSA GERMANO ESAÚ CARVALHO CONCEIÇÃO CARVALHO ELAINE GÓIS RAQUEL NOGUEIRA DE OLIVEIRA ANGELA NAELLY PEREIRA WEIGSON PEDROZA DANILO SILVA AUGUSTO JUNIOR ERICK RAFAEL NEVES ELKA CARVALHO CRIS ALVIM RODRIGO NEGREIROS</p>	<p><i>Meus sonhos vagueiam Tentando encontrar O brilho encantado Do teu lindo olhar Oyara, Oyara O eterno sonhar</i></p> <p><i>Oyara vem cantar Oyara vem</i></p> <p><i>Nas luzes, nas sombras Da noite ao luar No manso murmúrio Do rio a passar Teu nome ressoa Num belo cantar Oyara, Oyara O canto do amar</i></p>
--	---

<p>CAROLINA ALVIM MISAEAL CARVALHO EVERTON PIERRONE SARA KATHELLEN GURGEL MAIKON ALCANTARA DA SILVA / ROTEIRO ADAPTADO DA HISTÓRIA DA CASTANHA. "A LENDA DE CABORÁ", PARTE DA CULTURA DO FOLCLORE AMAZONENSE. / (GC: caixa alta amarelo sobre fundo preto) “...PORQUE NOSSO DEUS É UM FOGO CONSUMIDOR” HEBREUS 12:29 (<i>Referência Fogo Consumidor</i>) / Logomarcas: Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Projeto - Cinema & Identidade / Fade-out</p>	
--	--

Eixo dramático:

O eixo dramático da história se desenrola a partir de uma narrativa alegórica, quase como uma parábola com o intuito de passar preceitos morais. Embora pince aspectos do cotidiano ribeirinho, a atmosfera é reelaborada pelos artistas da ACFCF que inserem elementos da cultura indígena e incorporam referências do imaginário.

O enredo tem força imaginativa na composição desses aspectos e na sua transposição para as situações dramáticas e peripécias que se apoiam numa espécie de busca pela perfeição interior, sugerindo o sacrifício em prol de uma grande causa, tendo como fim uma concepção moralizante e didática, o que caracteriza sua relação com o eixo temático (com múltiplos temas, como apontaremos melhor a seguir).

Assim, acompanhamos a trajetória de Caboré desde seu nascimento até sua transfiguração na castanheira. O início, tem um tom idílico, mostrando o povo dos Tefés vivendo em harmonia com a natureza e tendo uma vida de muita fartura, diante da sua devoção à Tupã.

Mas, logo o espírito maligno de Juruparí, inconformado com tal paraíso resolve castigá-los. Os peixes, animais e frutos desapareçam, causando desespero e fome, além de conflitos e guerras com outros povos.

O povo então decide invocar Tupã para que o mundo volte ao seu equilíbrio. Tupã atende aos pedidos e envia Caboré como um sinal dos novos tempos de fartura e felicidade. Assim, a menina nasce como símbolo de renascimento e harmonia para o povo.

À medida em que cresce vai conhecendo as tradições do seu povo e aprendendo a importância de respeitar Tupã e jamais adentrar no território de Juruparí para não despertar a ira do seu espírito maligno.

Sua mãe, e grande mestra, a ensina como ouvir a natureza e também as práticas da vida em comunidade, Contudo, o espírito guerreiro de Caboré e sua busca por liberdade se manifestam de forma mais intensa, muitas vezes causando transtornos por causa de seu ímpeto.

Contudo, é iniciada na arte da caça e da pesca e da guerra. Apiá, seu amado, que também é um guerreiro, é uma espécie de contraponto, já que seu temperamento é bastante equilibrado.

Mesmo vivendo em harmonia, aos poucos a energia ameaçadora de Juruparí começa a dar sinais. Por ser a jovem preferida do povo, Caboré desperta a inveja de Jucí, que será um veículo para Juruparí voltar a levar o mal.

Como prova de amor, Apiá leva Caboré para conhecer Iara, a mãe das águas que acaba encantando Caboré. Assim, Caboré passa de menina para mulher e sua força guerreira se torna ainda mais latente a ponto de querer enfrentar Juruparí.

Quando adentra no território do maligno, desobedecendo todas as leis de seu povo, acaba sendo morta. Mas, Tupã já havia traçado o destino de Caboré e a transforma em uma árvore frutífera, a castanheira, para que sempre haja fartura ente seu povo geração após geração. Assim, Caboré se perpetua e torna-se lenda.

ATT: A análise do arco dramático da protagonista e o encadeamento das situações da narrativa e suas peripécias podem ser analisadas a partir da ideia de “trajetória do herói”, e a análise da caracterização de personagens pode ser vista a partir de estudos de “arquétipos”. No entanto, são noções complexas e, se optássemos por abordar mais estes aspectos conceituais, conseqüentemente, seríamos obrigados a dar outros desdobramentos à pesquisa.

* Tempo da ação: Indeterminado. Pois, temos um tempo antes do nascimento de Caboré, depois o transcurso de suas passagens entre o nascimento, infância/adolescência e idade adulta, sendo que na última transição temos o “tempo mágico” do encantamento.

Eixo temático:

No filme uma série de temas são expostos e integram-se à narrativa:

- Luta do bem contra o mal
- Identidades indígenas (aspectos culturais e ambientais, costumes, ritos, agricultura, atividades de caça e pesca, extrativismo, culinária, pinturas corporais, produção de artefatos, etc)
- Relação familiar (mãe x filha) / relação que oscila entre a afetividade e o conflito de ideias/ não tem pai humano é enviada por Tupã
(podemos fazer analogia Jesus enviado por Deus / Caboré enviada por Tupã / Cristo na figura de um homem, Caboré na figura de uma mulher / Cristo transcende/sobe aos céus / Caboré transfigura-se na castanheira / tom feminista do filme, isso se o olharmos numa perspectiva contemporânea, já que a lenda é mais antiga)

- Relacionamento amoroso (Caboré x Apiá) / sendo que ele é submisso aos caprichos dela
- Moral (conjunto de valores, normas, regras e respeito às tradições)
- Crenças: Mitos (Tupã / Juruparí – o bem x o mal) | Lendas/folclore (Iara – a mãe do igapó, lenda da castanheira – que inspira a narrativa) | Religiosidade/pajé
- Coragem, valentia, heroísmo
- Inveja, vingança
- Morte/vida/transfiguração

Apontamentos de análise:

(Marcações em amarelo e/ou sublinhadas)

ATT:

Para a análise, é necessário sempre ponderarmos nossa crítica com a compreensão de aspectos do contexto sociocultural que envolve os produtos fílmicos em questão, a fim de não reforçarmos preconceitos acerca desta forma mais colaborativa e espontânea de criação audiovisual. Ou seja, é preciso refletirmos e interpretarmos essas obras entendendo os objetivos educacionais do líder do grupo e da mobilização que proporciona, ter em vista as influências estéticas, as condições de realização e infraestrutura, a realidade dos sujeitos envolvidos, a inserção do ambiente e da cultura amazônica em fricção com influências da cultura de massa e da cultura erudita. Além disso, é importante levarmos em conta que os filmes são feitos por jovens tefeenses sem estudos formais em cinema e se destinam primeiramente para a própria comunidade e que, posteriormente, atingem outras recepções pela internet e festivais de cinema alternativo.

Outros:

Na abertura do filme, destacamos o trecho com o texto “A população indígena brasileira é formada por 215 povos completamente diferentes entre si (...)”

Em pesquisa na internet, encontramos o texto que possivelmente tenha sido a base para a legenda. Trechos que compõe foi retirado de uma reportagem da Revista Super Interessante, publicada em 30 de setembro de 2005, com o título “O número de índios no Brasil está diminuindo?”

<https://super.abril.com.br/comportamento/o-numero-de-indios-no-brasil-esta-diminuindo/>

Embora na reportagem traga dados, entrevista com cientistas antropólogos e há um tom romântico e de idealização de harmonia e perfeição, como evidencia-se em “víviam em uma sociedade igualitária, onde havia respeito aos indivíduos e ao meio ambiente”.

Ou seja:

O caráter folk, que bebe no erudito/acadêmico e na mídia - aqui representado na fala científica, mas está numa revista que populariza a ciência, meio de comunicação de massa e a linguagem já readaptada e dela, o texto é reeditado e passa a servir coo prólogo da história que tratará de tema da cultura popular amazônica, para contextualizar.

É também preciso refletir sobre: a quem se destina o filme, para quem fala primeiramente? E, daí fazer a relação comunidade (local) e conexão global.

Em termos de representações percebe-se o protagonismo das personagens femininas. O filme traz essa perspectiva feminista e nela apresenta muitas nuances. Não é possível dizermos se realmente os personagens separadamente conseguem romper a planificação tipificada de seus papéis, já que o arco dramático e a jornada psicológica e de ações práticas não é exatamente a intensão. Mas, quando vemos em conjunto as personagens femininas elas apresentam mais variedade de manifestações comportamentais e ambiguidades.

- Caboré já nasceu predestinada a ser uma heroína. Quando menina/adolescente, tem um certo ar ingênuo, mas o ímpeto de valentia já desponta em seus pensamentos e ações. É curiosa, tem sede de aprender e busca liberdade. Quando mulher, essa ímpeto libertário é potencializado e, somado ao seu espírito guerreiro, também se converte em arrogância.

- Juriman é uma mãe companheira e compreensiva, carrega a força telúrica e a sabedoria da natureza. É uma mulher devota pelas tradições e quer a filha perceba a importância desse laço, mas também a estimula a ser independente e forte.

- Jucí guarda uma melancolia em seu olhar e expressa em seu comportamento muita revolta pela frustração por não obter o reconhecimento que acha que merece do seu povo. Ela tenta se superar em tudo o que faz e mostrar que pode ser uma exímia guerreira, tanto que é a única menina da tribo que participa de rituais que normalmente são feitos apenas pelos meninos guerreiros. Após incorporar o espírito de Juruparí torna-se a personificação do mal, desejando matar Caboré e matando seu próprio namorado Mucurá.

- Iara representa a beleza e o poder dos encantamentos. Ela tem um lado positivo, quando suas palavras estimulam aos seus escolhidos a realizarem sonhos ou quando diz frases enigmáticas que propõem uma reflexão. Mas, também é cruel e vingativa a ponto de matar Jucí ou de não dar a devida atenção a Juriman quando Caboré morre. No caso da morte de Jucí, sua ação se justifica como um ato de justiça no contexto da história contada.

- Mirá é generosa e sempre disponível a ajudar, contudo após incorporar Juruparí torna-se ardilosa e traiçoeira.

- Pajuan é a feiticeira da tribo, representa a figura sacerdotal do pajé que normalmente também é representada por homens.

No caso dos personagens masculinos:

- Apiá é um guerreiro forte, belo e muito centrado. É apaixonado por Caboré e se mostra submisso aos desejos de sua amada.

- Itaipí, Azurú e Itapuã são guerreiros destemidos e sempre dispostos a colaborar com o povo, mas não há grandes diferenças em suas caracterizações, portanto são personagens mais planos, sem oscilações e subjetividades motivacionais.

No caso das entidades míticas:

- Tupã – deus indígena, associado ao bem

- Juruparí – espírito do mal

São entidades imanentes transcendentais com o poder de interferir na vida do povo e no mundo animal e vegetal. Não existem na realidade espaço-temporal, mas suas representações manifestam-se pela percepção dos demais personagens, sendo manifestadas em forças e elementos da natureza ou incorporando seus espíritos.

Em todas as cenas há sons ambiente (de ruídos da floresta), que foram captados e incluídos nas cenas para dar a impressão de que fazem parte daquele ambiente (ênfatizando a relação da força da natureza ser humano ambiente / vida ecossistêmica).

A trilha incidental instrumental faz parte quase todas as cenas, e isso ajuda a dar a atmosfera dos sentimentos. Muitas composições são retiradas de filmes internacionais e outras de artistas regionais.

Em relação à produção de imagens percebe-se a preferência pela câmera solta, na mão. Poucos enquadramentos com tripé. Essa opção também ajuda na mobilidade e transite uma visualidade orgânica. Muitas cenas exploram tonalidades do entardecer e o contraste entre árvores, o céu e rios, o que ajuda na atmosfera fantasiosa do filme.

Muito embora seja perceptível a reprodução de clichês de composição da fotografia, bem como nos figurinos e na caracterização dos personagens, há muita criatividade e imaginação acionadas por parte dos realizadores.

Usam fade-out no final de algumas cenas (imagem escurece e a tela fica preta), para pontuar ou marcar a dramaticidade de determinados momentos da narrativa, o que também proporciona reflexão ao espectador. Assim como nas cenas contemplativas ou sensoriais, onde há poucos ou inexitem diálogos e vemos a movimentação de personagens e sua interação com o meio ambiente (seus sons, cores, formas, materiais/elementos-água, vento, floresta, terra, sol, animais).

A narração em off é explicativa e funciona como suporte do fio narrativo da história (que de certa maneira pode ser considerada uma parábola), o que acentua o caráter moral e didático, sem que seja necessário, neste momento, entrarmos no mérito de analisarmos se esta questão é positiva ou negativa na referida obra fílmica já que, além dos aspectos socioculturais que caracterizam este coletivo cinematográfico no interior da Amazônia, isto também envolve um complexo processo entre a concepção, produção, realização e montagem do filme.

Afinal, os jovens envolvidos nesta produção têm em média 16 anos. Por isso, não é o caso de esperar filmes que, em sua proposta conceitual, se aprofundem em discussões sociais e antropológicas, na caracterização psicológica de personagens ou em inovações artísticas. O que importa aqui é a experiência do fazer cinema e em como eles se mobilizam para isto e geram transformações pessoais e coletivas. Assim, acredito que a complexificação das histórias, personagens, abordagens e estéticas se dará à medida em que o grupo for experimentando, amadurecendo criticamente e realizando novos trabalhos.

O detalhamento dos créditos finais e as músicas do grupo Raízes Caboclas que tocam durante o *roll* demonstra o cuidado da equipe em creditar e dar função a todos os participantes portanto, elevando-os a uma categoria de sujeitos criativos. A relação com a mensagem das músicas reforça a questão da identidade amazônica e da poesia do imaginário envolvido.

Ver mitos.

Numa observação superficial, considerando a camada narrativa da trama principal, ou seja, a trajetória de Caboré e a superação de seus obstáculos, percebe-se que o filme é bastante simples. E, isso não é nenhum demérito. Pelo contrário, afinal trata-se de um exercício criativo-colaborativo que resultou em um longa-metragem, de conteúdo infanto-juvenil, produzido por jovens tefeenses em seus primeiros contatos com a

realização audiovisual. Isso nos indica que jovens do interior do Amazonas, região que no senso comum é considerada subdesenvolvida econômica e intelectualmente, não estão apartados dos processos comunicacionais contemporâneos. E ainda, produzem conteúdos originais e neles representam simbolicamente aspectos da cultura local/regional, a partir da própria leitura/interpretação/expressão do imaginário, dos costumes, das lendas e das memórias da sociedade em que vivem.

Interpretação argumentativa:

O didatismo moralizador das alegorias míticas em Caboré

(Desenvolvida como texto do capítulo 4)

(Proposição de uma leitura crítica sobre as representações, relacionando a descrição e análise dos elementos fílmicos com a temática da pesquisa, seus objetivos e referenciais teóricos)

2.)

Filme: Gritos na Selva

Ano: 2013

Indicação: Adulto

Gênero: Terror/gore/thriller/aventura

Direção coletiva sob a supervisão de Orange Cavalcante

Tempo: 1h30

Link: https://www.youtube.com/watch?v=zrcrc1cKtffY&t=3559s&has_verified=1

(Informações publicadas na página pelos produtores)

(Eles não publicaram sinopse, mas há uma aviso pela representação de cenas violentas)

Aviso:

Vídeo com restrição de idade (com base nas Diretrizes da comunidade)

Categoria: Pessoas e blogs

Música neste vídeo

Música

Matsuri

Artista

Kitaro

Álbum

Kojiki (Remastered Deluxe Edition)

Writers

Masanori Takahashi

Licenciado para o YouTube por

IODA, The Orchard Music (em nome de Domo Records); CMRRA, LatinAutor - PeerMusic, UNIAO BRASILEIRA DE EDITORAS DE MUSICA - UBEM, BMI - Broadcast Music Inc., LatinAutor, Peermusic e 14 associações de direitos musicais.

Música

Hajimari

Artista

Kitaro

Álbum

Kojiki (Remastered Deluxe Edition)

Writers

Masanori Takahashi

Licenciado para o YouTube por

IODA, The Orchard Music (em nome de Domo Records); Peermusic, BMI - Broadcast Music Inc., LatinAutor, CMRRA e 10 associações de direitos musicais.

Música

XRD7943 New Dimension_CD042_72

Artista
X-Ray Dog
Álbum
XRCD042 - Internal Organs
Licenciado para o YouTube por
Exploration Group LLC_Sound Recordings (em nome de X-Ray Dog Music (BMG Production Music)); BMG Rights Management (US), LLC.

Música
XRD7926 Feed Me_CD042_55
Artista
X-Ray Dog
Álbum
XRCD042 - Internal Organs
Licenciado para o YouTube por
Exploration Group LLC_Sound Recordings (em nome de X-Ray Dog Music (BMG Production Music)); BMG Rights Management (US), LLC.

Dados colhidos/interpretados pelo pesquisador, com base no filme analisado:

Sinopse curta:

As pesquisadoras Juliana, Magali e Marie viajam ao interior do Amazonas para realizar estudos e encontrar Marcelo, que também é pesquisador e está numa comunidade ribeirinha. Ao chegarem na cidade de Tefé elas conhecem o documentarista Eduardo que está fazendo um filme sobre os costumes locais e o convidam para acompanhá-las. Os quatro contratam o guia local Felisberto para conduzi-los até Marcelo. Mas, no trajeto pela floresta estranhos acontecimentos mudam radicalmente os planos do grupo.

Personagens:

Eduardo - documentarista
Felisberto - guia
Marie - pesquisadora
Juliana - pesquisadora
Magali - pesquisadora
Marcelo - pesquisador
Grupo de torturadores (aliciados) /família ribeirinha e seus parentes
Grupo de torturadores do Bacuarau / casal de chefes e seus capangas

Cenários

- Locações: externas/internas - diurnas

Internas: interior da feira de Tefé/ interior da casa de onde Florisberto é encontrado “morto” (construção de madeira) / casa de farinha / casa abandonada “casa do terror” (construção de alvenaria).

Externas: vistas ribeirinhas zona urbana de Tefé (sede do município) / exterior da feira de Tefé, bem como atividades de comércio, mercado, embarcações flutuantes,

palafitas, cidade ribeirinha e a intensa movimentação em sua zona portuária e mercado de produtos regionais/ vistas de floresta diversas paisagens - campinarana, mata ciliar, várzea, igapó, mata fechada/terra firme, trilhas) / rios, lagos, furos, igarapés, praias fluviais de areias brancas.

**CENA 1:
Abertura/prólogo.**

Imagem	Áudio
<p>Fade-in Surgem ladeadas logomarcas: ACFCF Projeto: Cinema & Identidade</p> <p>GC: Presenta (em espanhol, caixa alta e baixa)</p> <p>Uma mulher corre pela floresta fugindo de dois homens com porretes de madeira nas mãos. Ela tenta chegar a um barco, mas é capturada e arrastada para a margem. Vemos ensanguentada e agonizando.</p> <p>Tela preta</p> <p>GC: GRITOS NA SELVA (fundo preto letras vermelhas caixa alta)</p>	<p>>>> Trilha de tensão</p> <p>>>> Sons ambiente, ruídos da tentativa de fuga e da luta da vítima com os torturadores.</p> <p>>>> Gritos desesperadores.</p>

**CENA 2:
Eduardo registra cenas do cotidiano de uma cidade ribeirinha amazônica.**

<p>Eduardo, um documentarista há dois anos trabalhando na Amazônia, grava cenas do cotidiano ribeirinho:</p> <p>Um homem atravessa o rio remando em uma pequena canoa.</p> <p>Jovens pescam com lança nas margens de um furo.</p> <p>Um homem ajeita a rede de pesca que puxou da água.</p> <p>Da margem de uma praia de areias brancas, um jovem vê canoas que passam no leito do rio.</p> <p>Três homens passam em uma voadeira.</p> <p>Um homem transporta cachos de banana em uma canoa.</p> <p>Um grupo de jovens conversa e toma banho no rio.</p> <p>Outro grupo de jovens abre uma rede de pesca.</p>	<p>>>> Trilha incidental alegre com temática amazônica.</p> <p>>>> Eduardo narra as impressões das cenas que vê e também expressa a curiosidade que as pessoas de fora têm sobre a região: “As <u>peessoas</u> <u>têm curiosidade sobre a selva amazônica</u>. Muitas me perguntam se eu não tenho <u>medo dos perigos da selva</u>. E, quase sempre, dou as mesmas respostas. <u>O perigo não está dentro da selva, e sim fora dela. O que vem de fora é que representa o perigo para os que estão dentro dela.</u> (pausa)// Há dois anos</p>
---	---

<p>Um homem espeta peixes numa vara para secar.</p> <p>Na orla de Tefé, é grande a movimentação de embarcações pequenas, médias e grandes.</p> <p>Há casas flutuantes e barcos ancorados. Num deles, crianças brincam e algumas pessoas descansam na rede.</p> <p>Eduardo entra no movimentado mercado da cidade. Bancas com uma grande variedade de produtos regionais, além de utensílios.</p> <p>Vemos as fisionomias do povo, gente de diferentes idades.</p> <p>As vestimentas, as formas de se alimentar enquanto trabalham e socializam.</p> <p>Eduardo percorre os corredores, e ora vemos as imagens que ele grava, ora vemos a movimentação de Eduardo e a reação das pessoas por onde ele passa com a câmera.</p> <p>A sequência é dinâmica, movimentada, colorida.</p> <p>Eduardo encontra-se com o grupo de pesquisadores, formado por Marie, Juliana e Magali, que estão na região para estudar espécies da fauna e da flora e também Marcelo, que foi na frente delas e seguiu para o interior da floresta. Ele não aparece, mas é citado.</p> <p>Junta-se ao grupo, Felisberto, que será o guia da expedição.</p> <p>Antes de deixarem Tefé, as pesquisadoras e o documentarista fazem uma reportagem mostrando o cotidiano ribeirinho.</p> <p><i>(Início é bem documental)</i></p> <p><i>(Embora seja uma sequência de várias cenas, aqui a descrevemos numa única, em função da sequência apresentar uma unidade narrativa, mesmo registrando diferentes espaços-tempos)</i></p> <p><i>(Esta cena é muito importante no contexto do filme e da realidade sociocultural da ACFCF, pois sustenta metaforicamente uma das temática tratadas, ou seja, os reflexos da colonização. É também quase um manifesto de resistência, tem muito do pensamento do líder folk e</i></p>	<p>venho trabalhando como documentarista. Durante esses dois anos estive em vários países, mas nenhum deles me fascina mais do que meu próprio país. Em particular a <u>região norte</u>, pois apesar de ser parte desse país multicultural, <u>possui uma cultura um tanto peculiar</u> com relação aos outros estados brasileiros. E, é exatamente essa particularidade que <u>me chama a atenção</u>. E não somente a mim, mas a muitos outros realizadores cinematográficos. (pausa)// Essa é a segunda viagem que faço aqui. Há três semanas venho realizando um <u>documentário sobre a vida e os costumes dos caboclos ribeirinhos e a relação da vida urbana e rural</u>. Há dois dias encontrei um grupo de jovens estudantes que estavam na região fazendo um trabalho de pesquisa. De imediato criamos uma boa relação e logo ficamos amigos. Decidimos trabalhar juntos, já que seus trabalhos tinham muita relação com o meu”</p> <p>>>> Diálogos sobre a viagem que farão pela floresta, a segurança no percurso e a expectativa de encontrar Marcelo que havia ido antes.</p>
--	---

<p><i>da forma como ele exercita a produção de sentidos nos participantes das oficinas)</i></p> <p><i>(Os créditos do elenco passam durante a cena, na parte inferior da tela)</i></p> <p>Vanessa Germano Fernando Maiko / Anny Patricia Gurgel Elaine Góis / Joice Cordeiro Raimundo Nonato Eulerson Macedo Rodrigo Goy / Evanildo Oliveira Rose Cavalcante Lilia Yone Cavalcante Conceição Carvalho / Bruno Enrique Hellen Karen Gurgel Gabriel Silva Vitor Martins Jody Bezerra Ronildo Cavalcante / Eric rafael Danilo Silva Cris Alvim / PARTICIPAÇÃO ESPECIAL Idelan Almeida Weñden Hercovith</p>	
<p>CENA 3: Felisberto mostra a vista da cidade e a relação do espaço urbano com a natureza.</p>	
<p>O guia, Felisberto, segue à pé com o grupo margeando o rio.</p> <p>Ele mostra a cidade do longe.</p> <p>Conversam sobre a ocupação do espaço.</p> <p>As palafitas chamam a atenção.</p> <p>Eduardo grava imagens no local.</p> <p>Tiram fotos.</p> <p>Sensualizam.</p> <p>Revisam as poses.</p> <p>Seguem o caminho.</p> <p><i>(A cena tem diversos enquadramentos e planos, utilizando-se de muitos cortes. Mesmo que tenham</i></p>	<p>>>> Trilha incidental continua da cena anterior e baixa som.</p> <p>>>> Diálogos: (...) Felisberto: “Essa é a <u>última paisagem</u> que vocês tem da cidade. As <u>palafitas</u> na orla do rio” Marie: “Essas <u>casas são tão feias</u>” (...) Juliana: “É que essas <u>pessoas</u> moravam no <u>interior</u> e quando passaram a morar aqui na cidade, preferiram construir suas na beira do rio, na beira do lago” Marie: “Mas, fica <u>feio</u>” (...)</p>

<p><i>repetido diversas vezes na gravação, nota-se que usam mais de uma câmera)</i></p> <p><i>(A cena flui em tom espontâneo com interpretações naturalistas (o que já contrasta bastante com as atuações em Caboré, que têm um tom mais marcado e voltado para a fantasia). As entrelinhas revelam traços de pensamento e personalidade e também ambiguidades, especialmente de Felisberto)</i></p> <p><i>(A atriz que representa Magali foi Caboré na idade adulta e a que representa Juliana foi Iara em Caboré)</i></p>	<p>Magali: “Essa câmera tira fotos?” Eduardo: “Tira sim” Juliana: “Eu quero tirar uma bem sensual” Magali: “Vamos Felisberto?” Felisberto: “Eu não sou muito fã de fotos, mas tudo bem” (...)</p>
<p>CENA 4: Felisberto avisa que a caminhada será longa.</p>	
<p>Felisberto os leva para a floresta, avisa que a jornada será longa e adverte sobre a atenção ao adentrarem à selva, devendo ter cuidado no que tocam e aonde pisam. As pesquisadoras expressam preocupação, mas o documentarista minimiza dizendo ser exagero.</p> <p><i>Fade-out</i></p>	<p>>>> Trilha incidental de mistério, som ambiente, diálogos.</p>
<p>CENA 5: Felisberto leva o grupo até uma fonte de água pura.</p>	
<p>O grupo segue andando pela floresta e passam a margear o córrego de uma nascente.</p> <p>Felisberto diz que aquela é uma das melhores fontes de água pura da região. O grupo se anima. Resolvem parar para relaxar, beber água e molhar o corpo para se refrescar. Felisberto os apressa para seguirem a viagem. Alguém parece os observar.</p> <p><i>(Uso da câmera subjetiva)</i></p>	<p>>>> Som ambiente, trilha incidental suave (que baixa e deixa o ambiental mais forte ao longo da cena e depois volta com toque de mistério), diálogos.</p> <p><i>(Nuances na mixagem)</i></p>
<p>CENA 6: Magali e Juliana se separam do grupo.</p>	
<p>O grupo segue andando pela floresta com Florisberto a frente. Magali diz que precisa recolher amostras de plantas para seu trabalho e pede ajuda de Juliana. Os demais dizem que vão espera-las mais adiante e pedem para que elas não demorem e tenham cuidado. Enquanto Magali e Juliana fazem a coleta, parecem ser observadas.</p> <p><i>(Uso da câmera subjetiva)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental, diálogos.</p>
<p>CENA 7: Felisberto e Marie se separam de Eduardo.</p>	

<p>Eduardo para a fim de gravar cenas da floresta.</p> <p>Felisberto segue com Marie pela trilha.</p> <p>Felisberto pergunta por Marcelo.</p> <p><i>(No decorrer da trama percebemos que a dissimulação de Felisberto, que esconde seu verdadeiro caráter, já se manifesta nessa cena)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, diálogos. (...) Felisberto: “Faz tempo que teu amigo veio pra cá?” Marie: “Tá com umas <u>duas semanas</u> atrás, ele veio fazer um trabalho de pesquisa” Felisberto: “Hum..., Interessante, oh!”</p>
<p>CENA 8: Magali e Juliana comentam sobre espécies da região.</p>	
<p>Magali e Juliana continuam fazendo coleta de plantas e tenta tocar num <u>Cauixi</u> e tem sua mão puxada por Magali, que explica se tratar de uma espécie de organismo esponjoso cheio de bactérias vivas que se desenvolve especialmente nas raízes de árvores próximo aos rios e que se tocado pode causar irritação à pele. Depois percebem <u>cascas de mandioca</u> e aí é Juliana que explica que daquele material foi feito farinha.</p> <p><i>(Índice da cena seguinte)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, diálogos.</p>
<p>CENA 9: Magali e Juliana encontram uma casa de farinha abandonada.</p>	
<p>Magali e Juliana decidem voltar para encontrar o grupo.</p> <p>No caminho, se deparam com uma casa de farinha e suspeitam que pode haver alguém por perto por causa das cascas de mandioca que encontraram no caminho.</p> <p>Acham o lugar estranho e perigoso.</p> <p>Magali quer ir embora, mas Juliana quer explorar o lugar e convence Magali, que a segue insegura, diz que quer voltar.</p> <p>As duas entram na casa de farinha e observam os objetos.</p> <p>Ouvem passos de alguém se aproximando.</p> <p>Resolvem sair correndo.</p> <p>Alguém as observa. <i>(Câmera subjetiva)</i></p> <p><i>(Referência ao ver a filme de terror / uma personagem expressa coragem e a outra insegurança que beira o</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, diálogos. (...) Magali: “Vamos sair daqui, rápido!” Juliana: “Não, vamos lá conhecer o lugar” Magali: “Você tá louca, temos que sair daqui” Juliana: “Ih, tá com medo, eh? Você ta assistindo muito filme de terror. Vamos lá, quem sabe tem um objeto pro meu estudo” Magali: “Vamos” (...) Juliana: “<u>Me ajuda a pegar esses objetos</u>” Magali: “Não, não. Vamos embora daqui, por favor” (...)</p>

<p><i>medo do desconhecido / a personagem que quer pegar os objetos – poderíamos traduzir como saquear artefatos)</i></p> <p><i>(Outra cena onde as entrelinhas do diálogo evidenciam o a temática dos reflexos da colonização, formas de apropriação do que é alheio muitas vezes com a desculpa de ser por fins de estudo científico)</i></p>	<p>Magali: “<u>Não toque nessas coisas, a gente não sabe de quem são</u>” (...)</p>
<p>CENA 10: Eduardo faz imagens da floresta e ouve vozes.</p>	
<p>Eduardo faz imagens da floresta e ouve vozes que vêm da beira do rio. Procura descobrir o que está acontecendo. Dois jovens estão amarrados pelas mãos. Eles são xingados por uma mulher que o chama de porcos, e que precisam tomar banho. Atrás dos jovens outros dois os espancam com varas e depois os afogam, perguntando se estão gostando do banho. Um grito de longe ressoa. Tanto Eduardo quanto o grupo de sádicos são surpreendidos. Os sádicos vêm Eduardo. Eduardo foge pelo meio da floresta.</p> <p><i>(O tom sádico do filme começa a se revelar nesta cena)</i></p> <p><i>(Interessante o plano em que o personagem entra em cena/ vemos a mata e ele surge em quadro filmando da esquerda, fazendo movimento em diagonal para a direita)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental de mistério, diálogos, gritos, sons dissonantes para acentuar o terror.</p>
<p>CENA 11: Eduardo foge pela floresta e encontra Felisberto e Marie.</p>	
<p>Eduardo foge apavorado até que reencontra Felisberto e Marie na trilha. Eduardo está ofegante, nervoso. Marie pergunta o que aconteceu. Eduardo não conta o que viu e dá a desculpa que estava preocupado em não conseguir encontra-los novamente. Seguem pela trilha e ouvem gritos.</p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental de tensão, diálogos.</p>
<p>CENA 12: Magali e Juliana correm pela floresta.</p>	
<p>Magali e Juliana correm desesperadas pela floresta.</p> <p><i>(Cena de clima)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental tensa, respirações ofegantes.</p>
<p>CENA 13: Marie ouve o som dos gritos ainda mais forte.</p>	

<p>Marie ouve os gritos mais próximos de onde estão e percebe que vêm da beira do rio. Ao se aproximar da praia se apavora com o que vê. Um jovem <u>ensanguentado</u> agoniza na areia, rodeado por seis pessoas (três homens e três mulheres). Felisberto diz para não se meterem com aquele povo. Marie e Eduardo resolvem interferir. Correm até a margem, com pedaços de paus. Os seis fogem. Percebem que o jovem está morto. Felisberto novamente fala que eles não deveriam ter se metido com aquela gente. Magali e Juliana surgem correndo. Ficam chocadas com a cena que pensam ter sido um assassinato. Resolvem arrastar o corpo para enterrá-lo. Felisberto não os ajuda.</p> <p><i>(Depois iremos descobrir que se trata de familiares que tentavam curar seu parente num ritual e não se tratava de tentativa de assassiná-lo)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental de tensão, diálogos.</p>
<p>CENA 14: Felisberto pensativo olha a paisagem.</p>	
<p>O céu tem uma massa de nuvens pesadas e acinzentadas, contrastando com a areia branca da pequena praia formada pelo braço de um rio e a floresta verde ao fundo. Sentado à margem Felisberto observa a paisagem e balança a cabeça como se indicando que o pior está por vir ou eles não sabem no que se meteram.</p> <p><i>(Cena que no momento da história faz com que fiquemos confusos em relação à postura de Felisberto e também marca pequena passagem de tempo)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental, diálogos. (...) Marie: “Eduardo, não dá pra largar essa câmera e ajudar aqui?” Eduardo: “O que você quer que eu faça. Esse é o meu trabalho. Estou registrando os costumes daqui”</p>
<p>CENA 15: O jovem morto é enterrado.</p>	
<p>Marie, Magali e Juliana enterram o jovem, enquanto Eduardo registra as cena. Discutem.</p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental, diálogos. (...) Marie: “Eduardo, não dá pra largar essa câmera e ajudar aqui?” Eduardo: “O que você quer que eu faça. Esse é o meu trabalho. Estou registrando os costumes daqui”</p>
<p>CENA 16: E agora, por onde seguir?</p>	

<p>As pesquisadoras e o documentarista discutem com o guia sobre o caminho a seguir. Estão com medo sobre o que pode acontecer. Não querem arriscar seguir pela trilha e encontrar aqueles que julgam serem loucos. Felisberto sugere que atravessem um pequeno braço de rio. Atravessam o lago, <u>de forma cômica</u>.</p> <p><i>(Interessante que Juliana que sempre mostrou ser corajosa e aquela que contextualiza preconceções, acaba tendo medo e também expressa ideias-clichês do imaginário sobre o ambiente amazônico)</i></p> <p><i>(O final da cena descontraído e bem improvisado funciona para aliviar as tensões)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental (tensa/ depois cômica), diálogos.</p> <p>(...)</p> <p>Juliana: “Atravessar esse lago ai? Nem morta! Deve tá cheio de <u>jacarés e piranhas</u>”</p> <p>(...)</p>
<p>CENA 17: Felisberto entra numa casa abandonada.</p>	
<p>Ao terminarem a travessia avistam uma casa. Felisberto diz que está abandonada, mas irá entrar para ver se encontra alguma arma ou <u>terçado</u> para eles seguirem o caminho. O documentarista segue registrando cenas e com as pesquisadoras ficam do lado de fora. Cogitam em fugir, mas temem se perder.</p> <p><i>(Destaque para a paisagem)</i></p> <p><i>(Comportamento / corporeidade / falas de Felisberto tem um “quê” de mistério)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental, diálogos.</p> <p>(...)</p> <p>Felisberto: “<u>Vocês estão com medo?</u> Vamos fazer o seguinte, vocês ficam aqui eu vou lá dentro pegar o terçado e a arma. Eu já venho, tá ok?”</p> <p>Marie: “Gente, eu não sei não. Eu tô com um <u>mal pressentimento</u>”</p> <p>(...)</p> <p>Eduardo: “<u>Ele é o único que pode nos tirar daqui</u>. Você sabe o caminho de volta? Então, vamos esperar ele, relaxa!”</p> <p>(...)</p>
<p>CENA 18: Felisberto não retorna.</p>	
<p>Vemos a fachada da casa. O lago cercado por areias brancas e sua ligação com o rio, onde é possível ver as árvores da outra margem. As nuvens continuam carregadas no céu. As pesquisadoras e o documentarista, estão sentados na areia e demonstram cansaço. Estranham a demora de Felisberto. Discutem. Temem que Marcelo possa ter sido pego pelos loucos. Tentam manter a calma. Decidem ir até à casa.</p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental de mistério, diálogos.</p> <p>(...)</p> <p>Magali: “Juliana, que horas são?”</p> <p>Juliana: “Já é uma e trinta e cinco”</p>

<p><i>(Interessante a maneira o ética como marcam a passagem do tempo, e pela primeira vez temos uma marca de horário e temos noção de quanta coisa passou desde o início da manhã quando deixaram à cidade)</i></p>	<p>Eduardo: “Já faz mais de uma hora e meia que ele foi lá e ainda não voltou, alguma coisa aconteceu” (...)</p>
<p>CENA 19: Eduardo, Juliana, Marie e Magali entram na casa.</p>	
<p>Os quatro se aproximam da casa. Percebem que portas e janelas estão abertas. Chamam por Felisberto. Não obtém resposta. Resolvem entrar. São observados (<u>câmera subjetiva</u>). Encontram Felisberto aparentemente morto, com marcas de <u>esfaqueamento e sangue</u>. Se desesperam. As pesquisadoras saem correndo. Eduardo se aproxima do corpo, como querendo se certificar de que Felisberto está morto, mas quando vai tocá-lo ouve gritos desesperadores vindo de fora, se assusta e também foge.</p> <p><i>(Depois saberemos que a morte de Felisberto é uma farsa)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental de mistério, <u>efeito sonoro de batida de coração</u>, diálogos. (...) Magali: “Gente, <u>ele tá morto</u>. Vamos sair daqui” (...)</p>
<p>CENA 20: Fuga desesperada pela floresta.</p>	
<p>Os quatro fogem da casa, mas acabam se separando quando adentram na floresta. Magali e Juliana seguem por uma trilha, Marie segue por outra e Eduardo por outra.</p> <p><i>(Novamente o grupo se dispersa)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental tensa, personagens gritam ofegantes chamando uns pelos outros.</p>
<p>CENA 21: Marie é perseguida e capturada.</p>	
<p>Na fuga da casa, Marie segue pela floresta sozinha gritando pelas amigas. Começa a ser perseguida por um homem com um porrete. Ele a captura e os dois lutam e caem numa vala de água. Ela grita por socorro. É arrastada pelos pés de dentro da vala pelo barranco até Marie leva uma pancada na cabeça e desmaia. É arrastada.</p> <p><i>(Ângulos de enquadramento aproveitam o ambiente natural para a composição / o trabalho corporal é muito intenso dando mais realismo e tensão à cena / montagem dinâmica e com trabalho de intensões / o fim da pancada é cruel, mesmo sem mostrar o ato, a leitura se dá na</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental tensa, diálogos/<u>chamados e súplicas, gritos</u>. (...) Marie: “Socorro, socorro, socorro! Alguém me ajuda!” Homem: “Cala boca sua galinha” (...)</p>

<i>sequência dos takes na edição e o tempo às reações ao agressor)</i>	
CENA 22: Magali e Juliana são perseguidas e capturadas.	
<p>Magali e Juliana fogem pela floresta, chegam à margem de um lago e tentam se acalmar. Mas, percebem que estão sendo perseguidas por dois homens. Tentam fugir pela água, mas são cercadas. Parecem presas a fugir dos caçadores. O homens conseguem capturá-las. São arrastadas pelos cabelos</p> <p><i>(Quem caça quem? Nativos x forasteiros)</i></p>	>>> Sons ambiente, trilha incidental tensa, diálogos/ chamados e súplicas, gritos .
CENA 23: Eduardo é capturado.	
<p>Eduardo corre pela floresta a procura das pesquisadoras. Ouve os gritos delas ecoarem. É perseguido por um homem com um porrete (o mesmo que atacou Marie) e por uma mulher. Leva uma pancada na cabeça. A mulher pega a câmera do documentarista. <u>(Do clima de tensão e dinamismo, a partir da pancada de Eduardo, todo o desenrolar da ação é feito lentamente, silêncio e poucos ruídos ambiente)</u>. O homem amarra os braços e pernas de Eduardo e o arrasta pela floresta lentamente e os dois torturadores manifestando um <u>mórbido prazer</u>. <u>(Aí volta a trilha de tensão, ou seja, a cena tem um desenho climático que se expressa na montagem pela dinâmica entre planos, ações e paisagem sonora)</u></p> <p>Fade-out</p> <p><i>(Agora, todos os forasteiros foram capturados pelo misterioso grupo)</i></p>	>>> Gritos de Magali e Juliana, trilha tensa, sons ambientes, chamados de Eduardo, efeitos sonoros tensos, silêncio, trilha de tensão.
CENA 24: Eduardo é interrogado.	
<p>Eduardo ensanguentado acorda na casa de farinha abandonada.</p> <p>Já sem as amarras, se levanta com dificuldade.</p> <p>O homem que o capturou surge e o puxa pelos cabelos.</p> <p>Ele indaga sobre o que eles procuram em terras alheias.</p>	>>> Sons ambiente, trilha incidental de tensão, diálogos. Homem: “Onde o doutorzinho pensa que vai?” Eduardo: “quem é você?” Homem: “ <u>Eu que pergunto quem é você? Você chega</u> ”

<p>O ameaçam com Caiuxi <i>(Se ele trouxe aparato tecnológico, eles tem os segredos da natureza).</i></p> <p>Eduardo pergunta sobre seus amigos e é informado que estão numa situação talvez pior que a dele.</p> <p>A mulher está com a câmera e começa a filmar.</p> <p>Na casa de farinha há também outro homem que afia um terçado.</p> <p>Eduardo oferece dinheiro para que o libertem, eles dizem que o dinheiro não vale nada e vão fazer o que bem entenderem com ele.</p> <p>Os sádicos mandam Eduardo fugir, pois vai começar a brincadeira.</p> <p>Eduardo, com dificuldade, sai pela floresta.</p> <p>Depois de algum tempo, os homens seguem atrás.</p> <p>A mulher os acompanha gravando.</p> <p>Riem com ironia torturante.</p> <p><i>(Cena chave para a questão temática, especialmente na análise dos diálogos)</i></p> <p><i>(Já no tocante à estrutura da cena percebe-se a influência dos códigos e clichês do thriller)</i></p>	<p><u>na minha terra e ainda quer perguntar quem eu sou?</u> (pausa) O que tanto procuram em terras que não pertence a vocês?” Eduardo: “Calma, vamos conversar, por favor” Mulher: “Conversar? Agora você quer conversar? <u>Quando chegam aqui querem mandar em tudo</u>” (...) Homem: “Você sabe usar isso? (em relação à câmera) Mulher: “Sei sim, <u>não é tão complicada quanto a outra</u>” (dá o indício de a situação é recorrente/inteligência) Homem: “<u>Nós também aprendemos a usar os brinquedos de vocês</u>” (incorpora tecnologia/metalinguagem/ o documentarista sendo documentado) (...) Eduardo: “Vamos conversar de forma amigável. <u>Eu tenho muito dinheiro e posso oferecer a vocês</u>” Homem do terçado: “Aqui o <u>seu dinheiro não vale nada</u>” (...)</p>
<p>CENA 25: Eduardo é caçado e torturado novamente.</p>	
<p>Eduardo corre para a floresta. É perseguido pelo trio e novamente capturado. É espancado violentamente e torturado enquanto é filmado. Ouvem gritos que ecoam pela floresta vindos de algum outro lugar. Fade-out</p> <p><i>(Reforço da violência)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental de tensão, gritos.</p>
<p>CENA 26: Magali, Juliana e Marie escapam dos torturadores.</p>	

<p>Magali e Juliana acordam amarradas na beira de um igarapé. Elas estão muito machucadas e apresentam hematomas e sangue pelo corpo. Integrantes do grupo de torturadores faz um <u>ritual</u> para ressuscitar um parente. As estudantes discutem com eles, querem saber quem são e o que pretendem com elas, mas acabam sendo espancadas. Eduardo chega carregado pelos torturadores que o caçaram na floresta, que perguntam se iam começar a festa sem eles. O homem do terçado lambe o rosto ensanguentado de Juliana. Os torturadores discutem entre si, percebemos relações familiares e de parentesco entre eles. Juliana consegue se soltar, pega uma faca e mata um dos torturadores. Na confusão, Magali e Marie também conseguem se desamarrar. As três fogem. Os torturadores choram a perda dos seus mortos. Os torturadores partem pelo leito do rio carregando os corpos dos parentes. Deixam a câmera de vídeo. Eduardo, ainda desacordado, é deixado na margem do rio.</p> <p>Fade-out</p> <p><i>(Nesta cena temos a revelação de que os torturadores são integrantes de uma família ribeirinha, que mais tarde também saberemos que eles servem aos interesses de outros)</i></p> <p><i>(Cenografia do ritual, composição de galhos e troncos com esqueletos de cabeças de boi/ morbidez)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental de tensão, diálogos, gritos.</p> <p>(...)</p> <p>Juliana: “Filha da puta, porra! Parem!” Mulher mais velha: “Ensine bons modos a essa também” (...)</p> <p><i>(A partir daí o uso de palavrões será frequente)</i></p> <p>(...)</p> <p>Mulher mais velha: “Malditas, malditas” (...)</p>
<p>CENA 27: Os torturadores cremam seus parentes.</p>	
<p>A família de torturadores faz um ritual de queima dos corpos dos seus entes mortos. Se questionam se o documentarista que fora deixado na beira do rio realmente teria morrido. <u>A matriarca da família começa a se lamentar e pede um basta diante de tantas mortes e da violência que tomou conta do lugar.</u> Saem pela floresta, enquanto a fumaça dos corpos sobe. Fade-out</p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental enigmática, diálogos. Mulher mais velha: “Pois pra mim basta, chega de tantas mortes, vamos curar aquele que está lá em casa e depois a gente solta ele”</p>

<i>(Composição de cenas em grupo)</i>	<i>(Se referindo a Marcelo que até então não apareceu)</i>
CENA 28: Marie é perseguida pela floresta	
Marie corre na floresta e é perseguida por um homem. Chega próximo a um lago, com um barranco imenso. Consegue se esconder.	>>> Sons ambiente, trilha incidental tensa.
CENA 29: Marcelo passa por ritual de cura.	
<p>Na casa de farinha o grupo de torturadores faz um ritual de cura em um jovem, que é Marcelo.</p> <p><i>(Embora percebamos na ação das mulheres a intenção de curá-lo, nos homens percebemos uma ironia, como quem diz que o jogo vai continuar, extraindo ainda algo engraçado pela expressão corporal dos mais jovens na movimentação ritualística)</i></p> <p><i>(São observados, câmera subjetiva)</i></p> <p><i>(No fim da cena o olhar do homem do terçado faz a quebra da quarta parede)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental misteriosa, diálogos.</p> <p>(...)</p> <p>Homem mais velho: “Besteira, isso não vai funcionar”</p> <p>Homem do terçado: “Apenas continue” (ritual)</p> <p>Homem mais velho: “Chega, deixem isso aí. Vamos trabalhar que é melhor”</p>
CENA 30: Juliana encontra uma criança na floresta e pede perdão à Deus.	
<p>Juliana está perdida na floresta. Está atordoada e começa a divagar e falar sozinha. Encontra um garotinho. Pede ajuda, mas o menino corre. Ela se desespera, cai no chão, chora e se arrepende e <u>se culpa</u> por ter esfaqueado e matado um dos torturadores.</p> <p><i>(Uma paisagem com formações arbóreas que dão a impressão dela estar numa trama de galhos)</i></p> <p><i>(Súplica ao Supremo)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental suave, diálogos.</p> <p>(...)</p> <p>Juliana: “Senhor, me tira daqui. Eu sei que eu pequei, mas por favor não me castiga por isso. Eu sei que eu matei, Pai”</p> <p>(...)</p>
CENA 31: A família de torturadores decide continuar a vingança.	
A família de torturadores trabalha na roça. A matriarca não aguenta mais forasteiros invadindo o lugar e semeando mortes. Um dos homens promete vingança.	>>> Sons ambiente, diálogos.

Os homens se mobilizam para encontrar as pesquisadoras na floresta.	
CENA 32: A irmã do jovem morto por Juliana jura vingança.	
A irmão do jovem morto por Juliana chega na roça e recebe a notícia da morte e fica desolada. Jura que vai encontrar as forasteiras e se vingar. Sai pela floresta em busca das pesquisadoras.	>>> Sons ambiente, diálogos.
CENA 33: A irmã do jovem morto caça Juliana.	
Juliana corre pela floresta e para. Ainda se lamenta pela morte do rapaz. Se depara com a irmã do jovem morto. Tenta fugir, mas é capturada. É espancada e desmaia. Tem seu cordão de ouro com pingente de coração arrancado de seu pescoço e é arrastada pelo caminho. Fade-out	>>> Sons ambiente, trilha incidental de tensão, diálogos.
CENA 34: Os ribeirinhos temem a quadrilha de Bacurau.	
<p>Três homens da família de torturadores correm pela floresta e chegam às margens de um igarapé. Eles querem encontrar as pesquisadoras. Acham que elas foram para a casa velha. Olham para o sol como constatação de horário (já está ficando tarde/ o outro grupo olhou no relógio). Decidem seguir por dentro do igarapé para chegar mais rápido. Eles comentam sobre o Bacurau. São observados. (Câmera subjetiva)</p> <p><i>(Referência da passagem de tempo e caminho pelo igarapé/ relação ser humano natureza)</i></p> <p><i>(Bacurau é como Felisberto é conhecido, e ele faz parte de uma quadrilha criminosa responsável pela captura de pessoas na floresta a fim de produzir filmes reais de tortura e morte)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental de tensão, diálogos. (...) Homem mais velho: “... só não quero envolver mais ninguém da nossa família nisso” Jovem 1: “... só não entendo o que o Bacurau quer conseguir com tudo isso” Jovem 2: “Eu também não entendo mas a gente sabe que não pode se meter com o Bacurau” Homem mais velho: “Bacurau sabe muito bem o que tá fazendo. Essas pessoas da cidade já fizeram muito mal a nossa família” (...)</p>
CENA 35: O ódio se espalha.	

<p>Os três encontram outra mulher de sua família pelo caminho. Falam que os estranhos novamente interromperam o ritual de cura e mataram parentes. Ela fica com raiva dos forasteiros. Se junta ao grupo e também quer vingança.</p> <p><i>(Questão da opressão/ na força contrária / superioridade/ inferioridade)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental de tensão, diálogos. (...) Mulher: “Eu preciso ir com vocês, <u>aqueles desgraçados sempre se achando melhor do que nós</u>” (...) </p>
<p>CENA 36: Magali foge e é capturada.</p>	
<p>Magali foge pela floresta, mas é capturada por uma das mulheres da família de torturadores. Discutem sobre invasão em terras alheias. Magali é espancada violentamente pela mulher com um tronco de árvore. Magali grita, tenta fugir, rasteja e desmaia.</p> <p>Fade-out</p> <p><i>(Discussão sobre invasão / direitos / dissimulações ideológicas)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental de tensão, diálogos, gritos. (...) Magali: “Vocês não têm o direito de machucar a gente assim. Por que estão fazendo isso com a gente? Mulher: “Só vocês que têm o direito de entrar nas nossas terras, matar e roubar?” Magali: “Nós nunca matamos nem roubamos nada de vocês” Mulher: “É sempre assim, no final querem dar uma de bonzinhos” (...) </p>
<p>CENA 37: Juliana acorda na casa de farinha.</p>	
<p>Juliana acorda na casa de farinha e vê Magali ao seu lado. A amiga parece estar morta. Também vê Marcelo, o amigo por quem procuravam na viagem. Magali também acorda. Os três ouvem alguém se aproximar e decidem fingir que ainda estão desmaiados. Duas mulheres da família de torturadores chegam na casa de farinha. Juliana e Magali as surpreendem, as dominam e as enforcam. Ouvem o barulho de alguém se aproximar. Juliana e Magali fogem e Marcelo fica no local fingindo-se de desmaiado. Mas, ao saírem da casa de farinha Juliana e Magali são surpreendidas por outra mulher da família de torturadores. A mulher está armada com uma espingarda. Magali e Juliana são baleadas e agonizam.</p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental de tensão, diálogos, gritos.</p>

<p>Chega um dos homens da família de torturadores e diz que vai chamar o Bacurau para levarem elas de lá.</p> <p><i>(Uma das cenas mais complexas, pela entrega dos atores na interpretação, a sequência de acontecimentos e a forma como se desenrolam, os planos e ângulos de câmera e a montagem)</i></p>	
<p>CENA 38: Marie encontra uma casa abandonada.</p>	
<p>Marie corre pela floresta e vê uma casa que parece estar abandonada. Para e se aproxima cuidadosamente do portão de entrada. Bate palmas e pede ajuda. Não tem retorno. Resolve entrar.</p> <p><i>(Cena de clima, aquela calma/estranha e misteriosa entre a cena anterior tensa e violenta e a seguinte, igualmente tensa)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental de tensão, silêncio, pedido de ajuda.</p>
<p>CENA 39: Marie entra na casa abandonada.</p>	
<p>Marie entra na casa abandonada. O local está tido deteriorado e suas paredes pichadas. Surgem quatro pessoas da família de torturadores e passam a cercar Marie. Discutem sobre morte dos familiares e a interferência dos de forasteiros nos ritos do povo local. Marie é torturada, a mulher vai batendo com o rosto dela no chão até desfigura-la. Por fim, Marie é estuprada. Fade-out</p> <p><i>(Sugere-se o estupro pelos elementos da ação e corporeidade, mas a cena é trabalhada de forma simbólica – diálogo, olhares, sons, fotografia)</i></p> <p><i>(Cena forte, de tortura física e psicológica a qual submetem Marie / violência gráfica / sangue / detalhes)</i></p> <p><i>(Reforça-se os discursos da relação sujeitos locais x estrangeiros)</i></p> <p><i>(Também tem a crítica sobre a relação de lascívia e devassidão atribuída às mulheres amazônicas)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental de tensão, diálogos, gritos.</p> <p>(...)</p> <p>Homem mais velho: “Isso não é nada comparável ao que vocês fazem com a gente”</p> <p>Jovem1: “Vocês da cidade e sempre <u>se consideram como a verdade</u>, né sua putinha”</p> <p>Mulher jovem: “Vocês vem de lá da cidade, abusam da gente, <u>nos tratam como putas</u>. Mas, as verdadeiras putas são vocês. Agora mostrem para ela quem é a puta aqui”</p>
<p>CENA 40: Marie acorda e Eduardo surge na casa abandonada</p>	

<p>Marie acorda no chão da casa abandonada. No local há outros dois prisioneiros amarrados e ensanguentados. Eles relatam que foram sequestrados, mas por pessoas diferentes. Eduardo aparece e está novamente com sua câmera. Marie quer desamarrar os prisioneiros, mas Eduardo está quer sair de lá e tira Marie da casa. Ela promete que vai procurar ajuda. Os prisioneiros ficam.</p> <p><i>(Pelo relato dos prisioneiros evidencia-se que há outro grupo envolvido)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental misteriosa, diálogos, silêncio.</p> <p>(...)</p> <p>Prisioneiro: “Todos vamos morrer, todos vamos morrer”</p> <p>(...)</p>
<p>CENA 41: Eduardo e Marie saem da casa.</p>	
<p>Eduardo e Marie saem da casa e fogem pela floresta. Marie passa mal, diz que está cansada e que é preciso um plano. Resolvem seguir por um igarapé, mas avistam dois jovens da família de torturadores que estão pescando. Resolvem voltar para a trilha na floresta.</p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental misteriosa, diálogos.</p>
<p>CENA 42: A família de torturadores carrega Marcelo em uma rede.</p>	
<p>A mulher mais velha da família de torturadores vem na frente de outros quatro que carregam Marcelo em uma rede. Saem da trilha da floresta e chegam na margem de um igarapé. Caminham pelo barranco alto, cantando uma cantiga popular e seguem por uma campina.</p>	<p>>>> Sons ambiente, cantoria: “Fui no mato cortar capim, o capim cortou meu pé, embrulhei com folha verde, camisinha de bebê, nambú, nambú, o escolhido vai ser tu”</p>
<p>CENA 43: Eduardo e Marie andam em círculos.</p>	
<p>Eduardo e Marie seguem em fuga pela floresta. Tentam entender o que está acontecendo e quem são essas pessoas. Após andarem muito percebem que estão caminhando em círculos.</p> <p><i>(Quem está sob ataque tenta entender o que está acontecendo e o porquê? Será que os povos tradicionais tiveram a chance de uma resposta?)</i></p> <p><i>(Andar em círculos: típica situação clichê em filmes de terror)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental, diálogos.</p> <p>(...)</p> <p>Marie: “Eu nunca pensei encontrar essas pessoas loucas, justo aqui no Amazonas”</p> <p>Eduardo: “Pessoas loucas existem em qualquer parte do mundo, é assim mesmo”</p> <p>(...)</p>
<p>CENA 44:</p>	

Eduardo e Marie se aproximam de uma casa habitada.	
Eduardo e Marie vêm uma casa. Percebem que há uma família e até uma criança no local. Marie quer pedir ajuda, mas Eduardo teme que os moradores possam ser cúmplices dos torturadores. Um cachorro late. Decidem não entrar e seguir o caminho.	>>> Sons ambiente, diálogos, trilha de mistério. (...) Eduardo: “A gente não pode confiar em ninguém mais” (...)
CENA 45: Eduardo cai numa armadilha.	
Eduardo e Marie seguem pela floresta. Eduardo tropeça numa armadilha montada entre galhos na trilha e fica preso pelo pé. Marie se desespera e tenta tirar a corda. Um homem se aproxima. Eduardo diz para Marie fugir. Outro homem se aproxima. Marie tenta fugir mas é cercada. Ela resolve pular no igarapé. Os homens apenas a observam. Ela nada, sai pela margem entra na floresta.	>>> Sons ambiente, trilha incidental de tensão, diálogos.
CENA 46: Marie encontra uma espingarda.	
Pela trilha, Marie chega até à casa de farinha abandonada. Procura por algo. Encontra uma espingarda e uma faca. Com a faca corta sua saia comprida. Verifica se arma está carregada e sai do local. <i>(A vítima prepara um contra-ataque)</i>	>>> Sons ambiente, trilha incidental de tensão.
CENA 47: Marcelo passa por ritual de cura novamente (ver cena 29).	
A família de torturadores continua carregando Marcelo na rede e cantando pelo caminho. Chegam na margem do igarapé e deitam-no ao chão. Verificam que Marcelo ainda respira. Os mais jovens questionam a matriarca pelo fato de querer salvá-lo. Ela justifica que quer tirar um peso de sua consciência. Começam a realizar o <u>ritual de cura</u> . A matriarca usa uma faca. Marcelo geme.	>>> Sons ambiente, trilha incidental de tensão, cantoria popular, diálogos.
CENA 48: Marie vê o ritual e pensa que Marcelo está sendo torturado.	
De longe, Marie vê o ritual. Mira no grupo e acerta um tiro na matriarca. Os familiares a acodem, ela diz que eles devem fugir o quanto antes. Marie perebe que a arma está	>>> Sons ambiente, trilha incidental de tensão, cantoria popular, diálogos.

<p>sem munição a deixa na campina e corre para a floresta. O familiares não sabem de onde veio o tiro, choram desesperados e acabam deixando a matriarca e fogem. Alguém observa a cena (câmera subjetiva). Marcelo acorda e vê alguém se aproximar dele. Parece reconhecê-lo. Marcelo leva um tiro.</p> <p><i>(Quem Marcelo viu/reconheceu? / depois no flashback da cena 51 saberemos eu era Eduardo)</i></p>	<p>(...) Marcelo: “Você?”</p>
<p>CENA 49: Eduardo ressurgue misteriosamente.</p>	
<p>Marie foge pela floresta e passa a ser perseguida pelo homem mais velho da família de torturadores.</p> <p>Próximo ai rio ela se esconde em meio à vegetação rasteira.</p> <p>Marie ataca o homem por trás com um pedaço de pau.</p> <p>Ela tenta atravessar o igarapé.</p> <p>Mas o homem a alcança.</p> <p>Eles lutam na água.</p> <p>Discutem.</p> <p>O homem olha para o mato e diz que sabe que estão sendo observados e que as regras foram quebradas.</p> <p>Surge Marcelo misteriosamente, já que havia ficado preso numa armadilha.</p> <p>Eduardo golpeia o homem nas costas com um punhal. O homem cai agonizando.</p> <p>Marie quer salvá-lo para tentar descobrir o mistério. Eduardo não deixa.</p> <p>O homem vai sendo levado pela correnteza.</p> <p>Eduardo e Marie atravessam o igarapé e vão em direção à trilha na floresta.</p> <p><i>(Nessa cena fica claro que a família de torturadores é aliciada por “outros” que acabaram quebrando as regras do que haviam acordado)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental de tensão, diálogos.</p> <p>(...) Homem: (falando em direção ao mato) “Eu sei que vocês tão aí. Tão vendo tudo” Marie: “Tem alguém aí? Socorro, me ajuda” Homem: “Vocês prometeram que não ia haver morte entre a gente. Essas eram as regras” Marie: “Moço tem alguma coisa errada aqui. A gente só veio atrás do nosso amigo, fazer pesquisas. Eu vi vocês matando ele lá” Homem: “Moça, a gente não tava tentando matar o seu amigo. A gente tava tentando salvar a vida dele” Marie: “Não, eu vi vocês enfiando uma faca nele” Homem: “Minha irmã tava só tentando tirar a bala que tava dentro dele” Marie: “Não, Eduardo. O que você fez? Ele tava tentando me falar algo” Eduardo: “Ele ia te matar, sua louca” Marie: “Ajuda ele!” Eduardo: “Não, temos que ir. Estamos correndo risco.</p>

	Vamos, eles podem vir. Vamos”
CENA 50: Marie e Eduardo suspeitam que os acontecimentos fazem parte de um plano macabro.	
<p>Eduardo e Marie fogem pela floresta. Encontram a trilha que percorreram. Avistam a cidade ao longe. Eduardo suspeita que foram enganados por Felisberto. Percebem que a família de torturadores também é vítima de um esquema maior. Marie ao relembrar dos fatos acha que faz sentido. Marie se culpa pela morte de pessoas inocentes. Os dois observados enquanto conversam (câmera subjetiva). Marie quer seguir o mesmo caminho pelo qual chegaram, mas Eduardo sugere outro caminho. Pegam outra trilha e seguem pela floresta</p> <p>Fade-out</p> <p><i>(Mais indícios da ambiguidade de Eduardo)</i></p> <p><i>(Conscientização do assassinato de pessoas inocentes / às vezes se empreende em determinada meta sem questionar ou compreender o contexto envolvido)</i></p> <p><i>(Cena didática / explicação para o público)</i></p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental de tensão, diálogos. (...) Eduardo: “Olha, eu não tenho certeza, mas acho que a gente foi vítima de uma armadilha. E Felisberto é cúmplice disso tudo” Marie: “Meu Deus!” Eduardo: “E, ainda mais. Aquela pobre gente é vítima de tudo isso” Marie: “Agora tudo faz sentido, Eduardo. Quer dizer que a gente matou pessoas inocentes. Nós somos assassinos” Eduardo: “Por isso, presta atenção, a gente não pode seguir por esse caminho. Podem ter outros deles lá na frente. Vamos, por esse outro caminho, por trás da cidade ...” (...)</p>
CENA 51: Surge a chefe da quadrilha de sádicos.	
<p>Juliana acorda amordaçada e com pés e mãos amarrados na casa abandonada. Vê Magali perto dela também amarrada e desmaiada.</p> <p>Um dos torturadores está de guarda e as observa.</p> <p>Magali, mesmo com a faixa de pano na boba, pede explicações sobre o que está acontecendo.</p> <p>O torturador pega uma faca e começa a passar no peito de Magali.</p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental de terror, diálogos, gritos. (...) Capanga: “O que faremos com elas?” A chefe: “Por enquanto, deixe elas vivas para o grande final” Juliana: “Quem são vocês?”</p>

<p>Surge uma mulher bem vestida, não a vemos de corpo inteiro. Mas pela imponência supõe-se ser a chefe da quadrilha.</p> <p>A chefe da quadrilha de sádicos conversa cinicamente com Juliana. Depois, corta a barriga de Magali com uma faca.</p> <p>Magali grita, se debate, agoniza.</p> <p>O capanga ri, por trás dele vemos a parede pichada com a frase: “Bem-vindo à morte”</p> <p><i>(Interessante a forma como vai sendo revelada a chefe da quadrilha: primeiro vemos suas botas de couro, depois ouvimos sua voz, depois sua mão com anel pegando no rosto de Juliana, depois sua calça branca e sua echarpe. Nesta cena ainda não é mostrado seu rosto)</i></p> <p><i>(Bastante violência psicológica e gráfica)</i></p>	<p>A chefe: “Calma, logo, logo você vai saber”</p> <p>Juliana: “O que vocês vão fazer comigo”</p> <p>A chefe: “Com você, por enquanto nada. Mas, já com a sua amiga...”</p> <p>Juliana: “O que vão fazer com ela?”</p> <p>A chefe: “Me empresta essa faca (para o capanga)” (...)</p>
<p>CENA 52: Marie e Eduardo chegam em frene da casa abandonada.</p>	
<p>Marie e Eduardo seguem pela floresta. A trilha sugerida por Eduardo vai dar na casa abandonada. Marie se recusa a entrar no local, por ter sido o lugar onde ficou presa. Eduardo insiste, dizendo que por trás da casa tem uma passagem que os levará com segurança em direção à cidade. Eduardo convence Marie e vão em direção ao portão de entrada da casa.</p> <p>Alguém os observa (câmera subjetiva)</p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental de terror, diálogos. (...)</p> <p>Eduardo: “Marie, olha pra mim. Você tem que confiar em mim. <u>Marie, você confia em mim?</u>”</p>
<p>CENA 53: Eduardo se revela.</p>	
<p>Quando Marie e Eduardo chegam no portão da casa, o casal de chefes da quadrilha os espera.</p> <p>Marie tenta voltar, mas Eduardo a puxa para dentro do quintal da casa e a empurra no chão.</p> <p><u>A mulher da cena anterior aparece inteira se abanando com um leque e de braços dados com Felisberto vestido de paletó e gravata</u>, com um ar de mafioso, contrastando com os trajes maltrapilhos que usava anteriormente.</p> <p>Outros dois capangas cinegrafias filmam a cena, possivelmente tenham sido estes que os observavam/gravavam nas perseguições na floresta.</p> <p><u>Eduardo revela sua ligação com o grupo, como documentarista de cenas reais de tortura e morte.</u></p> <p>Um dos capangas entrega a Eduardo uma câmera.</p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental de terror com efeitos de impacto, diálogos, gritos.</p> <p>Marie: “Eduardo, temos que sair daqui, eles vão matar a gente”</p> <p>Eduardo: “Calma, Marie. Presta atenção. Eu não te disse que fazia documentários? <u>Eu filmo cenas reais.</u>”</p> <p>Capanga 1: “Essa é sua, <u>faz plano sequência</u>”</p>

<p>A chefe começa a preparar o grande final do filme. Eduardo e os outros dois capangas filmam. Marie se desespera. A chefe da quadrilha se aproxima fazendo tortura psicológica, aponta a espingarda para Marie e dá um tipo apenas para feri-la. Marie, chora e implora por socorro. Felisberto retira o paletó, se aproxima de Marie e a arrasta para dentro da casa. Marie grita desesperadamente. Eles fazem filmes com torturas e mortes utilizando cenas reais.</p> <p><i>(Verificar o nome dessa prática/subgênero do documentário / ver Holocausto Canibal)</i></p> <p><i>(Cena sendo feita no acontecimento e com direção em tempo real dos planos a serem feitos / filme no filme / metalinguagem – a questão da proliferação do vídeo em tudo hoje em dia – postagens redes sociais)</i></p>	<p>(entregando a câmera a Eduardo, que diz: “Ok”) Marie: “Não, Eduardo, vamos sair daqui. Por que você está fazendo isso” Capanga 2: “Faz plano geral” (instruindo o outro) A chefe: “Enfim, chegamos ao clímax do nosso filme. Olha pra mim Marie” (dá o tiro) “Felisberto, leve ela pra dentro agora” Marie: “Não, não, não. Por favor” A chefe: “Pode levar” Marie: “Por favor, Eduardo, me deixa ir embora”</p>
<p>CENA 54: Começa a festa na casa do terror.</p>	
<p>Dentro da casa abandonada estão Juliana, Marcelo, Magali e outros prisioneiros amarrados e espalhados pelo chão. Magali já está morta. Marie se apavora com o que vê ao seu redor. Os cinegrafistas a filmam de todos os ângulos para captar suas expressões de terror. Os prisioneiros gritam, alguns já estão muito fracos e debilitados. A expressão dos sádicos é de sarcasmo. A chefe pergunta aos capangas se estão todos prontos para a última cena. Todos estão a postos. A chefe vai até Juliana, aponta a espingarda e se excita com o sofrimento dela. Juliana grita, leva um tiro e morre. Marie se desespera e grita. A chefe começa a rir como bruxa, pega uma faca e testa o fio na própria língua. Autoriza o massacre.</p>	<p>>>> Sons ambiente, trilha incidental de terror com efeitos de impacto, diálogos, gritos.</p> <p>(...) A chefe: “Que comece o massacre”</p>
<p>CENA 55: O massacre ao som de valsa.</p>	
<p>Promove-se um massacre ao som de valsa. Os sádicos esfaļam a golpes de faca os corpos dos prisioneiros ainda vivos. Os chefes e os capangas se deliciam com a carnificina sendo filmada. Muito sangue e corpos desfigurados. A chefe ri e roda e dança entre os prisioneiros. Felisberto e seus capangas se divertem.</p>	<p>>>> Trilha: Valsa “Vozes da Primavera”, de Johann Strauss II, sons ambiente, gritos, diálogos.</p>

<p>Marie assiste a tudo em choque agonizante. Eduardo corta partes do corpo de Marcelo com uma faca e dá instruções ao outro cinegrafista sobre como quer o enquadramento da cena. Alguns prisioneiros esgueiram-se e tentam fugir, mas o grau de crueldade aumenta.</p> <p><i>(IMPORTANTE: Flashbacks se intercalam ao massacre, revelando aspectos da trama, especialmente como Eduardo e Felisberto agiam nos bastidores e criavam os obstáculos para os pesquisadores / assim todas as lacunas vão sendo preenchidas)</i></p> <p><i>(Poesia da crueldade / clímax do filme)</i></p>	
<p>CENA 56: Marie é morta.</p>	
<p>Quase sem forças Marie rasteja e tenta escapar. A chefe da quadrilha a intercepta, pisa e suas mãos e chuta seu rosto. Marie chora e grita. Todos os demais prisioneiros já estão mortos e seus corpos ensanguentados espalhados pela sala. A chefe anunciando o grande final do filme e entrega uma faca para Eduardo. Eduardo se aproxima de Marie. Marie implora para que ele não a mate. Eduardo corta a blusa de Marie, a chama de ingênua e diz para ela sorrir para a câmera. Marie sofre, chora, grita. Os sádicos apreciam a cena. Eduardo degola Marie. Os capangas cinegrafistas entregam os cartões de memória com as imagens para a chefe que comemora a qualidade do material produzido pela equipe. Fala do pagamento pelos serviços já foi depositado na conta deles e que Eduardo terá um cachê diferenciado. Felisberto planeja a próxima produção. Fade-out.</p> <p><i>(Indica-se que a prática continuará / desfecho da trama)</i></p>	<p>>>> Baixa o som da valsa da cena anterior / depois sobe no fim e pontua a cena.</p> <p>>>> Diálogos, sons ambiente, trilha incidental de terror com efeitos de impacto, gritos.</p> <p>A chefe: “Opa, tá tentando fugir? Você não vai fugir agora” (...) A chefe: “Estão prontos para o grande final do nosso filme?” (para os capangas) “Você tá pronta? (para Marie) “Então é com você, garoto. Você é o grande protagonista desse filme” (para Eduardo) “Ação” (...) A chefe: “Corta!” (...) Felisberto: “Eu já tenho um novo elenco para nosso próximo filme”</p>
<p>CENA 57: Encerramento / Epílogo</p>	

<p>Um dos jovens sobreviventes da família de torturadores aliciada caminha lentamente por um igarapé. Parece meio desorientado. Encontra o corpo de um parente na margem. Ele é observado por entre a vegetação rasteira (câmera subjetiva). O jovem olha para quem os observa e diz que eles quebraram o trato. <i>(Nesta cena takes do jovem sendo observado se intercalam com os créditos finais*)</i> O jovem o sobe o barranco. De cima, novamente olha em direção ao corpo do parente morto e depois volta-se à margem oposta, de onde é observado, e repete que foram eles que quebraram o trato. O jovem entra na mata e some entre as árvores. A câmera subjetiva continua e vai em direção ao igarapé. Ouvimos duas pessoas conversando ao carregarem o equipamento, mas não os vemos. Um deles diz para o outro se manter abaixado. Vemos os registros de sua aproximação pela areia, dá água e o som dos passos na água. Fade-out</p> <p><i>(Esteticamente / conceitualmente conecta-se com o Prólogo / Cena 1 / mistério no ar)</i></p> <p><i>(Créditos finais* / em tela preta e GC branco Caixa Alta e Baixa)</i></p> <p>ORIENTADOR Orange Cavalcante da Silva / PRODUÇÃO Raimundo Nonato Eliane Góis Danilo Silva Hector Tisera Vanessa Germano / CÂMERA Idelan Almeida Evanildo Oliveira Eulerson Macedo Natalia de Oliveira Amanda de Sousa Jhanderson Moraes Marcos Felipe Jody Bezerra William Carvalho</p>	<p>>>> Sons ambiente, breves efeitos de tensão entre os takes da câmera subjetiva e a tela preta com os créditos. Falas do sobrevivente.</p>
---	--

<p>Kezia Maciel Andreza Alcantara Marcos Azevedo Doroteia Nunes Ronildo Cavalcante Danilo Silva Mayara Nascimento Edy Carlos Silva Ivonei Almeida Janeido Silva Rosangela Freitas Fernando Freitas Andricioney Silva Anny Patricia Gurgel Hellen Karen Gurgel Josimar Simão Lucimara Almeida Rose Cavalcante Ferando Maiko Rodrigo Goy Conceição Carvalho Lilya Yone Cavalcante Raimundo Nonato Paulo Miguel Gurgel Romilda Peres Eric Rafael Cris Alvim Orange Cavalcante da Silva</p> <p><i>(Vários integrantes do projeto puderam dirigir e/ou filmar cenas / assim percebe-se que o interesse não foi dar uma unidade à fotografia, ambientação e mise-en-scène, mas a criação coletiva e o olhar de 37 cinegrafistas)</i></p>	
<p>Eixo dramático:</p> <p>Eduardo é um documentarista que, depois de percorrer o mundo, há dois anos realiza um trabalho sobre aspectos socioculturais e ambientais na região amazônica. Em Tefé, ele grava cenas ribeirinhas e aspectos da principal feira de produtos regionais do município. Mesmo sendo de fora da região, inicialmente apresenta uma visão crítica ao olhar preconceituoso que marca o senso comum acerca da Amazônia e seus sujeitos. Eduardo encontra um grupo de pesquisadoras, Juliana, Marie e Magali que acabaram de chegar e pretendem seguir para o interior do município para encontrar Marcelo, um colega que chegou duas semanas antes, e encaminharem estudos em conjunto. Os quatro “estrangeiros” se juntam ao “nativo” Felisberto, que será o guia até o suposto local onde se encontra Marcelo. Ao adentrarem na floresta, Felisberto os adverte sobre os cuidados que devem ter. Eduardo acha que tudo é um exagero. Nas situações que vão ocorrendo no trajeto, vemos desde a explicitação de preconceitos sobre a região até a tentativa de contextualizar essas questões para proporcionar uma reflexão sobre a</p>	

formação dos estereótipos. Em alguns momentos o grupo se separa, seja para fazer imagens ou coletar amostras, e vamos tendo informações sobre características das personalidades a partir das situações vivenciadas em contato com o ambiente amazônico. Magali e Juliana, encontram uma casa de farinha abandonada, ouvem alguém se aproximar e fogem. Ao fazer algumas cenas, Eduardo ouve vozes e ao se aproximar presencia uma cena de tortura. Ele volta e reencontra o grupo, mas não fala sobre o que viu. Em determinado momento o grupo presencia um ritual de cura, mas pensa se tratar de um assassinato. Eles espantam os ritualistas e enterram o corpo. A partir daí a tensão e o mistério começam a pontuar os acontecimentos. Decidem fazer um trajeto alternativo à trilha que seguiam e chegam até uma casa. Felisberto entra no local, mas demora para voltar. Quando os demais resolvem verificar o que aconteceu encontram Felisberto aparentemente “morto”. Se desesperam e fogem, mas acabam se perdendo uns dos outros na floresta, Assim, passam a ser perseguidos e torturados por um grupo de "nativos", que se mostram revoltados com a presença de forasteiros e com o mal que eles trazem ao povo local. A partir daí, uma série de acontecimentos que configuram violência e tortura se sucederão, destacando a violência gráfica típica do terror gore. Numa das situações encontrarão Marcelo que é mantido prisioneiro dos nativos. Assim, numa espécie de caçada, estrangeiros e nativos estabelecem uma espécie de jogo de poder, e muitas mortes acabam acontecendo. Juliana e Magali são levadas para uma casa abandonada e são torturadas. Eduardo e Marie se encontram a floresta e Eduardo suspeita que Felisberto é quem planejou a situação na qual se encontram, Os dois tentam voltar para a cidade e no caminho chegam à casa abandonada. Ao se aproximarem Felisberto está lá, vivo, acompanhado de sua mulher, a chefe de uma quadrilha de sádicos. Nesse momento então, Eduardo revela que na verdade faz parte do bando e que os filmes que faz são de cenas reais de tortura e morte. Dentro da casa do terror, o grupo de sádicos mantém outros prisioneiros além do grupo de pesquisadores, e numa espécie de ritual macabro acabam matando a todos. No final comemoram a produção realizada pela equipe e planejam um outro filme para o qual já têm até o elenco.

O personagem que move a trama começa com Eduardo, vai para Felisberto e, em seguida, Juliana e Magali, depois Marie e etc. Assim, os personagens vão se separando em pequenos núcleos (duplas ou solos). Dessas ramificações uma série de acontecimentos são disparados. Depois, esses acontecimentos fazem os personagens se cruzarem/encontrarem e, novamente, se dispersarem até se religarem no desfecho. Portanto, não há um protagonista bem explicitado como fio condutor, o que caracteriza esta narrativa como uma trama coral. Mas, no final, a trama fecha com Eduardo novamente e aí entendemos seu arco dramático. Assim, quando analisamos o conjunto percebemos que ele é o personagem que conduz a história.

* Tempo da ação: Um dia. A trama começa no início da manhã e termina ao entardecer. Interessante é que teremos a marcação desse tempo explicitada em dois momentos. O primeiro será pelos "estrangeiros" que olham no relógio e é início da tarde, para expressar a noção do tempo que já havia passado. Depois temos os "nativos" que constatarem ser fim de tarde ao olhar para a posição do sol. Obviamente, pelo turbilhão de acontecimentos e pelas supostas distâncias percorridas pelos personagens a impressão é que o tempo desse dia se esgarça. (Sabemos, contudo, que a opção por

gravação diurna se deve ao fato de que na época de realização do filme o grupo não dispunha de equipamentos de iluminação para gravações noturnas).

Eixo temático:

- Resistência
- Alteridade (superioridade x inferioridade / estrangeiro x nativo)
- Relações sociais / relações de poder
- Reflexos do processo colonizador (imposições culturais, perda de identidade)
- Peculiaridades da cultura amazônica (cidades ribeirinhas, feira, meio de locomoção fluvial, habitações, espécies naturais)
- Violência física e psicológica (que é vista numa primeira camada como aspecto narrativo, mas plano temático simboliza questões mais profundas, como um grito de resistência cultural, como subversão da lógica colonizadora / gritos na selva é uma metáfora)

Apontamentos de análise:

(marcações em amarelo e/ou sublinhadas)

Outros:

Gênero: clima geral terror / thriller => caça / gore => a questão da violência gráfica.

A narração inicial é bem didática, mas é usada como um recurso inteligente pra sintetizar um arranjo de situações complexas. Começa com um personagem “de fora” que documenta uma determinada realidade sociocultural na Amazônia, mas já demonstra em seu relato um olhar mais sensível e aberto à diversidade e peculiaridades culturais do universo amazônico, evidenciando uma quebra de paradigma em relação aos preconceitos do senso comum. Contudo, revela que a curiosidade de quem pergunta sobre seu trabalho na região ainda está associada a imaginários ancorados numa ideia de mundo selvagem e perigoso. Por isso, como contraponto, no documentário que produz naquele momento (aqui temos o uso da metalinguagem que é uma das camadas desse filme) mostra aspectos de um cotidiano que é ao mesmo tempo marcado pela simplicidade e pela complexidade de um contexto sociocultural urbano/rural e terrestre/aquático. A isto, soma-se a chegada de outros estrangeiros, os pesquisadores (ainda com um certo olhar de superioridade / figurinos e acessórios pontuam a caracterização estética) e, por fim, estabelece-se a relação do grupo com o guia, representando o nativo (sem camisa, usando apenas uma calça rota), que normalmente é visto como um sujeito que é bom, mas ingênuo ou inferior (o bom selvagem). Ou seja, tudo isto acontece na primeira sequência do filme.

Na segunda sequência evidencia-se o preconceito. Alguns sinais de ambiguidades que descobriremos no desenrolar da trama começam a surgir. Temos a conexão com o contexto contemporâneo. Na cena, o “tirar fotos” naquela paisagem ribeirinha, mesmo sendo um cenário “feio”, o registro imagético expressa a presença dos aventureiros em um lugar exótico e distante da civilização. Assim, podem ostentar-se como desbravadores de um mundo perdido/esquecido/primitivo. Uma das personagens ainda enfatiza que quer aparecer bem sensual, evidenciando outra característica das

representações de aparências na sociedade. Portanto, existe nessa alegoria uma perspicácia crítica na forma como o roteiro vai trabalhando o jogo entre o olhar de fora sobre a Amazônia e o olhar de dentro sobre a própria região e os de fora.

Em relação ao documentarista, temos a informação de que ele está na região registrando o cotidiano das comunidades ribeirinhas. Já em relação aos pesquisadores, não se sabe o que estão pesquisando e nem o lugar que pretendem chegar (no qual supõe-se que Marcelo já tenha chagado e os espere), ficando o registro de que vão para a selva. Aliás, uma generalização que nos dá outra pista sobre a discussão sociocultural que o filme proporciona em suas camadas temáticas.

Não há muita lógica, em os torturadores deixarem ou darem brecha para a fuga, mas no terror essas questões ficam de lado para dar mais vazão ao medo e proporcionar acontecimentos e peripécias

Quanto às personagens:

- Eduardo é o protagonista vilão. Ambíguo, inicialmente se mostra um pensador decolonial registrando os costumes amazônicos e no fim se revela um sádico preocupado em ganhar dinheiro com os filmes de tortura que ajuda a produzir para o grupo de Bacurau, e assim reverte as expectativas sobre seu caráter.

- Marie inicialmente manifesta alguns preconceitos, especialmente ao criticar as habitações típicas de áreas ribeirinhas, as palafitas. Contudo, ao longo da narrativa, sua personagem revela senso de justiça, empatia, compaixão, sensatez e coragem. Não se especifica sua especialidade profissional, mas ela é ligada às comunicações já que grava passagens (parte em que o repórter aparece no local de um acontecimento durante uma reportagem) com o documentarista.

- Juliana, entre o grupo de pesquisadores, é a que demonstra ter mais conhecimento sobre os aspectos socioculturais e ambientais acerca da Amazônia, muitas vezes reprimendo e contextualizando as observações de suas companheiras de viagem. É também a mais ousada e curiosa. Além disso, expõe sensualidade em alguns momentos beirando o vulgar, como se vestisse o tipo “periguete light”.

- Magali encarna a personagem doce e também a mais medrosa, Embora não faça referência direta à sua especialidade na pesquisa, os indícios apontam que ela está mais ligada às questões botânicas.

- Felisberto representa o caboclo matuto do interior amazônico, com calças rotas e sem camisa. Inicialmente se mostra como uma jovem cordial e prestativo, embora rústico. Contudo é um personagem dúbio e também quebra expectativas, já que no fim se revela como um dos chefes da quadrilha de sádicos, vestindo paletó e gravata.

- Família local/nativos/aliciados. Entre a família principal mãe pai e quatro filhos, parentes, sendo cerca de 15 personagens nesse núcleo. Que trazem por trás dos ataques aos estrangeiros o amor pela terra e suas tradições, mas são aliciados pelo grupo de Bacurau. Então nessa própria relação vemos também uma crítica a muitas situações que ocorrem em função de interesses ideológicos e econômicos e de exploração do trabalho na Amazônia. Representação de um organismo, embora tenha diferentes

papéis desempenhados pelos personagens. De modo geral é o corpo que persegue os estrangeiros, fazendo um contraponto com o processo histórico e civilizatório.

- Grupo de Bacurau – além de Felisberto, há sua mulher que é a “poderosa chefona”. Sua representação é quase como uma bruxa, cruel, sortida, má, assassina fria. Ambos são auxiliados por três capangas que estão a serviço dos interesses dos patrões e seguem ordens.

Na fotografia percebe-se a escolha por câmera móvel para dar mais realismo e mobilidade. A imagem é mais realista em comparação à Caboré, já que neste caso a história em um tom mais documental. Utilizam muitos planos (abertos, médios, fechados, detalhes), câmera subjetiva, enquadramentos que enfatizam o horror nos momentos de Cada cena é gravada por diferentes ângulos, o que deixa a montagem bastante dinâmica. Usa-se muito a estratégia do olhar subjetivo (câmera subjetiva) para enfatizar que o grupo é sempre seguido e observado por alguém misterioso. Assim como uso de fade-out (tela escurece) para pontuar e dar mais dramaticidade ao fim de muitas cenas.

Caracterização de maquiagem e figurino tem uma elaboração voltada a privilegiar as cenas de sague. Os figurinos urbanos casuais, e alguns acessórios, como chapéus de aventureiros, óculos de sol. Nos figurinos dos nativos roupas de algodão cru e tons terrosos, jeans velho, com exceção dos chefes da quadrilha que se vestem com roupas burguesas.

O corpo / A corporeidade => relação com o meio / vivacidade / agilidade / mutilado/ desfigurado / sangue / excreções. (Corpo-mente-ambiente)

O sensorial => rituais / cultura / crenças / misticismo.

Os atores literalmente “se jogam” de corpo e alma nas atuações.

Na banda sonora. O uso dos sons ambientes (da natureza) não são tão intensos quanto em Caboré, mas em Gritos na Selva as trilhas de tensão e os efeitos sonoros para acentuar o clima de terror são mais usados. Em muitas cenas há problemas de captação de som (em função da precariedade de equipamentos) e alguns diálogos ficam mais baixos, mas eles optaram por não dublar na pós-produção.

A direção coletiva: cada participante dirigiu e ou gravou uma cena.

Numa camada superficial, ao seguirmos a trama, vemos a reprodução de clichês e estereótipos. Neste caso, tanto o reforço de preconceitos sobre a Amazônia e seus sujeitos, quanto os artifícios do gênero terror/gore para reforçar uma atmosfera angustiante e incômoda. Mas, ao mergulharmos nas camadas mais profundas, especialmente quando captamos a temática social, percebemos que esses estereótipos e clichês são usados de forma subversiva, pois inverte-se o ponto de vista. A violência do processo histórico de colonização e a imposição de outros modelos socioculturais que subjugarão as culturas tradicionais amazônicas e ainda se refletem nas sociedades amazônicas. O que vem de fora com seu olhar superior e explora a região subjugando-a aos próprios interesses e inferiorizando os sujeitos. A questão da metalinguagem audiovisual (documentário do documentário), o documentarista (estrangeiro) que registra os costumes locais e depois a transgressão disso, com os sujeitos locais registrando a tortura dos estrangeiros (embora sejam brasileiros aqui simbolizam o que

é de fora), também nos indica uma articulação sofisticada em como armar a narrativa e, possivelmente, possa ter uma influência do filme Holocausto Canibal.

(Estabelecer relações entre os elementos decompostos na decupagem)

Interpretação argumentativa:

O caráter subversivo da crítica social em Gritos na Selva

(Desenvolvida como texto do capítulo 4)

(Proposição de uma leitura crítica sobre as representações, relacionando a descrição e análise dos elementos fílmicos com a temática da pesquisa, seus objetivos e referenciais teóricos)

APÊNDICE 2 – Memorial do Pesquisador

MEMORIAL

A gênese desta tese surgiu na época do meu mestrado em Ciências da Comunicação, na Universidade Federal do Amazonas, iniciado em 2015, quando a intenção era estudar a representação da Amazônia no cinema hollywoodiano. No decorrer do processo de investigação descobri filmografias que iam além do cinema de grandes estúdios, perpassando tanto por produções mais experimentais quanto por filmes regionais de baixo orçamento. Esse universo alternativo passou a me fascinar e percebi que era um nicho pouco explorado. Assim, desenvolvi minha dissertação em torno de uma análise do processo criativo do artista multimídia amazonense Otoni Mesquita e sua produção audiovisual na internet.

Quando elaborei o anteprojeto para a seleção do doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia, em 2016, retornei à temática da representação da Amazônia no cinema, com o foco na produção local/regional. No processo seletivo, o título sugerido foi “Cine-caboclo: banheiros socioculturais em redes colaborativas da produção audiovisual de bordas na Amazônia”. Era a proposta de um estudo sobre as redes comunicacionais e os processos socioculturais envolvendo diversos grupos de produtores audiovisuais amadores no interior do Amazonas.

O trabalho foi bastante criticado pela banca, especialmente em relação às limitações teórico-conceituais, problemas de abordagem epistemológica e falhas metodológicas. Os avaliadores também apontaram aspectos que reforçavam preconceitos e mostravam-se contraditórios em relação ao meu intuito - que era o oposto, ou seja, desconstruir preconceitos, trazendo à tona processos criativos, relações colaborativas entre sujeitos sociais e produtos fílmicos que são invisibilizados pelos meios de comunicação hegemônicos.

Sendo assim, após ser aprovado e iniciar o curso, em 2017, o primeiro desafio foi procurar um outro olhar para abordar o tema. Os três semestres iniciais foram muito conflituosos e angustiantes. Reelaborei a proposta diversas vezes e cheguei, inclusive, a cogitar numa mudança total de tema. Mas, em meados de 2018, a partir da XIX Conferência Nacional de Folkcomunicação (Folkcom), realizada em Parintins, enxerguei uma nova perspectiva. Aos poucos, fui refazendo o projeto pelo viés da folk. De uma ideia inicial ampla, que abarcaria um estudo sobre três grupos de realizadores amazonense amadores (um

em Manaus, um em São Gabriel da Cachoeira e outro em Tefé), optei por concentrar o trabalho em apenas um dos grupos (Tefé).

Outra mudança foi em relação à natureza do estudo. Em princípio seria um trabalho de campo com inspiração etnográfica, tendo minha participação direta com os grupos, observação dos *sets* de filmagem/gravação, realização de entrevistas aprofundadas com os participantes e uma descrição mais densa sobre os processos envolvidos. Depois, passou a ser um trabalho direcionado à análise dos produtos fílmicos, especialmente em relação aos aspectos estéticos. Porém, no decorrer da aproximação com o objeto, também senti necessidade de entender os processos criativos envolvidos e delinear melhor o sentido de estética a ser empregado.

Nessa lógica, o processo envolvendo a pesquisa teórica, minha aproximação com o tema e a tentativa de construir um modelo de análise para o objeto empírico passou a ser estabelecido de uma forma bastante orgânica, em um ir e vir conforme as necessidades e possibilidades que irromperam-se, considerando as inseguranças e limitações de um pesquisador iniciante. No Exame de Qualificação, a banca formada por meu orientador Prof. Dr. Allan Rodrigues e pelos professores convidados Prof. Dr. Adelson Fernando, Profa. Dra. Marilene Corrêa da Silva e Prof. Dr. Walmir Albuquerque me apontou novos desafios a superar. Com seus olhares críticos e generosos, os integrantes da banca me ajudaram nos encaminhamentos da pesquisa e na reflexão sobre o que realmente seria essencial para a tese, considerando minha relação com o objeto de estudo.

O interessante é que o despertar para essas questões me fez buscar uma explicação mais profunda sobre o porquê desta pesquisa, que talvez seja a mesma pergunta que no momento de crise um roteirista se faz quando está escrevendo um filme: como e por que contar essa história? No meu caso, há inúmeras camadas motivacionais envolvidas, desde buscas pessoais, interesses científicos, influências institucionais até uma série de fatores intersubjetivos que atuam neste processo complexo.

Fazendo uma escavação em minha memória percebo que sempre fui fascinado por cinema. Lembro-me com muita nitidez de minha primeira vez diante da imensa tela de projeção. Era um filme de faroeste, quando eu deveria ter uns cinco ou seis anos. A fotografia de paisagens impressionantes, a cor da pele e o cabelo dos indígenas galopando em cavalos, a indumentária, a trilha sonora, a montagem enérgica, tudo é muito vivo na minha mente. Ainda na infância, lembro-me do meu tio, com sua câmera Super-8mm, filmando eventos familiares e depois projetando na parede da sala. Assim, me transportava para uma outra

dimensão e, além de ver, eu tinha vontade de fazer cinema. Imaginava histórias, personagens e queria traduzir minha imaginação em filmes.

Algum tempo depois, aos 15 anos, ainda no ensino médio, fiz meu primeiro curso de cinema. Por meio de um projeto de extensão do Curso de Comunicação Social da Universidade Católica de Pelotas, uma instituição de ensino particular da cidade gaúcha onde nasci e morei até os 25 anos. No primeiro dia de aula, com alunos bem mais velhos, quase todos universitários ou pessoas do meio artístico, notei olhares de desdém e me retraí um pouco. Mas, no decorrer do curso me integrei ao grupo e fui percebendo que a linguagem audiovisual realmente era uma possibilidade interessante para expressar minhas ideias. Depois disso, passei a produzir filmes em vídeo com minha irmã, primos e amigos. Gravávamos com uma câmera doméstica de vídeo VHS e editávamos com dois vídeos cassetes analógicos (fazendo um de *player* e outro de *rec*). No primeiro rodava a fita com o material bruto e no segundo, com a fita virgem, editávamos as cenas. Era muito divertido produzir, montar e depois exibir para a família.

Na época do vestibular, como não possível cursar Cinema acabei optando por Publicidade e Propaganda, na UCPel. Como estagiário na TV Universitária, aprendi sobre os processos criativos do audiovisual e o manuseio dos equipamentos digitais de gravação e edição de imagens. Dentre os trabalhos realizados, produzi o documentário “Miséria em Pelotas”, sobre a situação de uma comunidade localizada às margens do canal onde deságua o esgoto da cidade, premiado como melhor vídeo universitário gaúcho na Mostra Cine-Vídeo, evento paralelo ao Festival de Cinema de Gramado.

Na mesma época do prêmio, precisei trancar a matrícula na universidade. Mas, pouco tempo depois, um dos meus professores na UCPel, que também estava vinculado a um projeto de Comunicação Científica na UFPel (Universidade Federal de Pelotas), me convidou para fazer um estágio em sua equipe. Passei produzir reportagens para a divulgação de pesquisas acadêmicas. Durante um ano tive a oportunidade de elaborar pautas, ir à campo produzir reportagens, redigir e editar o material.

Com a experiência dos estágios no setor de divulgação científica da UFPel e na TV UCPel foi possível obter na Delegacia Regional do Trabalho/RS um registro provisório para atuar como jornalista. Em seguida, pelas conexões da vida, surgiu a oportunidade de fazer um *freela* de três meses na equipe de jornalismo da TV Roraima, empresa da Rede Amazônica, afiliada da Rede Globo, em Boa Vista (RR).

Atravessei o país com a sensação de estar indo desbravar um mundo “selvagem”, devido ao meu imaginário sobre a região amazônica, construído por meio de livros didáticos,

revistas, filmes, fotografias e pelas impressionantes imagens do Festival Folclórico de Parintins que eu assistia pela TV. Quando cheguei ao Norte não encontrei o lugar da minha fantasia. Mas, aos poucos, fui me despidendo das idealizações e percebendo que a região era bem mais interessante e complexa do que eu supunha.

Após três meses, o trabalho temporário em Roraima tornou-se efetivo. Fui contratado como repórter e posteriormente assumi as funções de produtor-executivo, editor e apresentador. Fiz outro vestibular e ingressei na Universidade Federal de Roraima (UFRR). Em 2007 me graduei como bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo. Meu trabalho de conclusão do curso, intitulado “A escalada de O Povo Mete Bronca”, orientado pelo Prof. Dr. Edileuson Almeida, tratou dos critérios de noticiabilidade dos fatos e do sensacionalismo no telejornalismo roraimense. A monografia foi a minha primeira experiência na pesquisa acadêmica.

No período de formação universitária tive outras experiências profissionais, além da TV Roraima. Na Suprema Publicidade e Produtora de Vídeos, entre 2003 e 2005, trabalhei como redator, roteirista e diretor de criação, produzindo vídeos publicitários, institucionais, documentários, programas de propaganda política e curtas de ficção. Na TV Caburáí, afiliada da TV Bandeirantes, entre 2005 e 2007, exerci a função de repórter de Rede (profissional regional que é responsável pelas reportagens veiculadas nacionalmente), o que me proporcionou um treinamento em São Paulo, na produção do Jornal da Band. Logo em seguida, passei a atuar na reportagem da TV Rio Negro (atual Band Amazonas, em Manaus), durante seis meses. Em 2008, voltei ao Rio Grande do Sul para trabalhar no Grupo RBS, em Bagé, cobrindo assuntos dos segmentos rural e comunitário.

Em 2010, me especializei (*lato-sensu*) em Jornalismo Digital, na modalidade EAD, pela Faculdade Internacional de Curitiba (Facinter). Meu trabalho de conclusão, “ClicRBS Pelotas: um exemplo de hiperlocalismo em um grande grupo de comunicação”, com orientação do Prof. Dr. Paulo Negri, analisou um projeto de jornalismo online colaborativo, com foco na relação entre a linguagem textual e o planejamento visual do site ClicRBS Pelotas. Já em 2012, no Mato Grosso do Sul, meu trabalho alinhou-se à produção de reportagens sobre ecoturismo e sustentabilidade na região do Pantanal.

Neste período, fui aprovado em concurso público e convocado para assumir o cargo de Assessor de Comunicação da Câmara de Vereadores do Município de Caarapó (MS). Contudo, optei por permanecer na iniciativa privada. Em 2013, trabalhei com o jornalismo factual na editoria de polícia da Rede Record, em Macaé (RJ), mas não me adaptei à linha editorial. Em 2014, fui contratado pela Rede Bahia, afiliada da Rede Globo, para cobrir

acontecimentos em municípios do oeste baiano. Neste período, produzi uma série de minidocumentários abordando aspectos culturais e mostrando o trabalho de artistas populares da região do sertão.

Contudo, o ritmo cada vez mais espetacularizado da produção televisiva, em função da perda de espaço para a internet, focada no sensacionalismo das notícias e muitas vezes deixando os princípios éticos e a responsabilidade social em segundo plano, bem como as pressões do mercado corporativo e o estresse causado pelas condições de trabalho, gerou uma espécie de insatisfação pessoal. Após fazer uma revisão sobre meus valores e interesses profissionais, resolvi me desligar da TV. Essa ruptura me fez encarar o desejo de seguir a carreira como docente em Comunicação, mas com foco na produção audiovisual. Na teia da vida, as circunstâncias favoreceram meu retorno ao Amazonas para prosseguir os estudos de pós-graduação na UFAM, inicialmente com a dissertação “A representação da Amazônia em visualidades contemporâneas: um estudo sobre as ramagens otonianas”, com orientação da Profa. Dra. Ítala Clay de Oliveira Freitas.

Agora, fazendo uma análise de processo entre minhas vivências e o objeto de pesquisa, acho que uma conexão afetiva foi o que me aproximou dos realizadores amazonenses que trabalham em redes colaborativas, com baixíssimo orçamento e equipamentos precários. E, depois de tantos anos afastado dos sonhos de estudar e fazer cinema, em função de uma vida profissional dedicada principalmente ao jornalismo factual, a pesquisa sobre filmes alternativos voltou a me colocar em contato com meus desejos expressivos mais instigantes.

Nesse contexto, é importante ressaltar a importância do percurso de doutoramento em Sociedade e Cultura na Amazônia na construção desta Tese. A pesquisa foi sendo tecida com base em propostas teórico-metodológicas fomentadas no decorrer do curso. Sendo assim, a contribuição das disciplinas, dinâmicas pedagógicas, considerações de professores, discussões temáticas, participação em congressos, experiências em docência, elaboração de artigos, interações entre colegas e o trabalho de orientação estão incorporados na forma e no conteúdo deste trabalho. Como processo, procurei integrar ao texto da tese os trabalhos realizados no decorrer do curso, já que nos artigos desenvolvidos nas disciplinas tentei relacionar os conteúdos abordados pelos professores ao meu tema geral, aprofundando a revisão de literatura. Assim, foi possível criar um repertório que chamo de cenografia contextual de argumentação.

Na disciplina *Epistemologia e Metodologia das Ciências Humanas e Sociais*, ministrada pela Profa. Dra. Marilene Corrêa da Silva Freitas, foi possível ampliar a

compreensão sobre a importância das questões epistemológicas para a abordagem da pesquisa científica, seus diferentes campos e limites. Desse modo, no transcurso das aulas, com base nos aportes teóricos apresentados durante a disciplina, o desafio foi pensar no desenvolvimento do método da pesquisa aplicado às Ciências Humanas, de forma interdisciplinar, preconizando uma conexão entre questões epistemológicas, ontológicas, metodológicas, técnicas, morfológicas e éticas, ao invés de trabalhá-las distintamente. No trabalho final da disciplina apresentei um artigo discutindo a construção de uma narrativa epistemológica no imaginário audiovisual acerca da região. Indicando repertórios dessas representações como forma de conhecimento e reconhecimento dos sistemas simbólicos envolvidos na filmografia sobre a Amazônia, o que contribuiu para desenvolver o olhar para o contexto temático e conceitual da tese.

Na disciplina *Formação do Pensamento Social na Amazônia*, com a Profa. Dra. Iraíldes Caldas Torres e com a Profa. Dra. Marilene Corrêa da Silva, tive contato com autores, ideias, conceitos e noções no campo do pensamento social da Amazônia e suas relações com a formação do pensamento social brasileiro. Desse modo, foi possível perceber diferentes movimentos de interpretação dos processos socioculturais na Amazônia e no Brasil. Possivelmente, tenha sido o momento de maior aprofundamento teórico no doutorado, considerando a relevância dos temas e autores estudados, em sua consonância com a proposta científica do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, e da sua área de concentração em Processos Socioculturais na Amazônia. Os reflexos desta disciplina e o desdobramento do pensamento dos autores estudados, se incorporaram à pesquisa, pontuando reflexões sobre processos socioculturais na Amazônia e orientando a problematização da tese e muitas de suas discussões.

Em *Atividade Programada I – Memória e História Oral*, com o Prof. Dr. Júlio Cláudio da Silva, percebi possibilidades compreensivas sobre a História Oral a partir de aspectos e aproximações em relação a sua dimensão metodológica, à luz de aportes teóricos que a sustentam neste prisma e, desse modo, reforçando sua importância para pesquisas qualitativas. Embora eu não tenha incorporado a história oral ao trabalho, sua contribuição pode ser percebida de forma colateral em relação às percepções sobre a construção de discursos e narrativas sobre a Amazônia no audiovisual.

Na disciplina *Atividade Programada III – Ateliê com Michel Maffesoli, Walter Benjamin e Zygmunt Bauman*, com a Profa. Dra. Iraíldes Caldas Torres, estabeleceu-se uma trama dialógica entre ciências humanas e arte, à luz dos pensadores Zygmunt Bauman,

Walter Benjamin e Michel Maffesoli. Discutiui-se a tragicidade como possibilidade do conhecimento, a transfiguração do político, o erotismo da alma, o *flaneur*, a invaginação dos sentidos e os desvios dos métodos. A avaliação foi feita a partir das discussões em sala de aula e da escrita de apontamentos livres, divididos em quatro atividades temáticas, com base nos conteúdos discutidos pela disciplina, o que me permitiu “oxigenar” as ideias para abordar aspectos relacionados à temática da pesquisa, especialmente referentes à estética da comunicação.

Em *Seminário Doutoral*, com a Profa. Dra. Maria Luiza Cardinale Baptista, a Cartografia de Saberes e as Matrizes Rizomáticas foram apresentadas como possibilidades criativas para a configuração de estratégias para a elaboração do Projeto de Pesquisa. Permitindo o debate aberto em torno de reflexões teórico-metodológicas e na atenção dedicada aos trabalhos de todos os discentes, que foram apresentados e discutidos em grupo. Isto reforçou o caráter interdisciplinar do programa, considerando a pluralidade de áreas e temas em questão, sendo uma oportunidade enriquecedora para os participantes - em função dos entrelaçamentos afetivos, cognitivos e científicos, promovendo o acesso a outros patamares de compreensão. Assim, foi possível instigar um pensar crítico e multifacetado sobre o processo de investigação e na minha relação intersubjetiva com o objeto de pesquisa.

Na disciplina *Atividade Programada II – Ateliê metodológico: a construção do projeto de pesquisa*, com a Profa. Dra. Elenise Scherer, retomou-se a discussão sobre importância da consonância entre os polos epistemológico, teórico, metodológico, técnico e morfológico, na configuração do projeto de pesquisa de tese. As aulas tiveram um encadeamento de oficina, nas quais tivemos a oportunidade de discutir uma série de textos que tratam dos processos de elaboração e abordagens para investigações científicas. A disciplina foi voltada para a instrumentalização conceitual e prática dos discentes no intuito da (re)elaboração crítica e qualificada do projeto de pesquisa.

Em *Seminário Temático II – Cultura corporal e povos tradicionais*, com a Profa. Dra. Artemis Soares, tratou-se da corporeidade dos povos tradicionais amazônicos e suas transformações e ramificações na contemporaneidade, por meio de processos socioculturais. A estratégia metodológica aliou teoria e prática, com uma série de visitas a comunidades, museus, Porto de Manaus e áreas de preservação ambiental, o que proporcionou o contato direto com as temáticas estudadas no laboratório de pesquisa de Estudos do Corpo, da Faculdade de Educação Física e Fisioterapia (FEFF) e na Fazenda Experimental da UFAM. A partir da disciplina, foi possível abrir percepções para explorar a relação ser humano e ambiente nas representações audiovisuais da Amazônia.

Na disciplina *Seminário Temático IV – Contribuições do pensamento pós-colonial às relações entre o Mundo, a América Latina e a Amazônia*, com o Prof. Dr. Michel Justamand, promoveu-se discussões que perpassam por temáticas como a globalização e acentuação das diferenças, a situação dos chamados países periféricos no contexto global, o colapso da modernidade, o papel dos intelectuais na democracia, e as contribuições da educação para reflexões acadêmicas. Os temas e os conteúdos teóricos foram articulados por debates críticos estimulando a interação entre o professor e os alunos e, assim, proporcionaram um ambiente democrático para “descolonizarmos” o pensamento e buscarmos novas perspectivas para as pesquisas em desenvolvimento. A disciplina foi determinante para o delineamento da abordagem teórica da tese.

Em *Tópicos Especiais II - Norbert Elias e intérpretes: escritos sob o viés do processo civilizador*, com Prof. Dr. Gláucio Campos Gomes de Matos, apresentou-se noções do processo civilizador na perspectiva do sociólogo Norbert Elias e sua intersecção com múltiplas áreas do conhecimento, por meio de textos do autor e de seus intérpretes. Também aproximou-se teorias e conceitos elisianos, como a sociologia do lazer e as figurações, ao contexto sociocultural amazônico, permitindo ampliar reflexões sobre processos sociais e relações de poder na região. Este arcabouço trouxe inúmeras contribuições para a discussão sobre os processos criativos que se imbricam ao objeto de estudo, especialmente na aproximação do cinema amador com a sociologia do lazer – e como essa relação nos faz perceber os processos folkmediáticos.

Na disciplina *Tópicos Especiais V - Antropologia das relações de gênero*, com a Profa. Dra. Raquel Wiggers e com a Profa. Dra. Márcia Calderipe, apresentou-se um panorama histórico sobre o desenvolvimento dos estudos de gênero no mundo e no Brasil, abordando as diferenças entre sexo, gênero, identidade de gênero e sexualidade. Instigou-se reflexões, a partir de diferentes autores e perspectivas teóricas, promovendo a inserção das relações de gênero em discussões interdisciplinares contemplando educação, arte, política, família, classes sociais, mercado de trabalho, violência, feminilidades e masculinidades. Neste sentido, me permitiu pensar sobre as relações de gênero no contexto Amazônico, refletindo sobre a configuração de grupos sociais na região e suas representações na arte.

Outro aspecto importante, concomitante ao processo de pesquisa, foi minha experiência como professor substituto do curso de Jornalismo, no Instituto de Ciências Sociais, Educação e Zootecnia de Parintins (ICSEZ/UFAM), entre 2018/2019. Nesse período, o contato com os alunos e a proposição de trabalhos alternativos para a produção e

divulgação jornalística me ajudou a perceber outras possibilidades criativas na aplicação de conceitos teóricos para propor novos formatos e conteúdos comunicacionais e informativos.

Para ampliar minha compreensão sobre cinema, no segundo semestre de 2019, realizei cursos ligados ao Audiovisual no Porto Iracema das Artes, escola pública vinculada ao Instituto Dragão do Mar, que é gerido pela Secretaria de Cultura do Ceará, em Fortaleza. A escola é considerada um dos principais polos de formação na cultura das artes no Brasil, oferecendo oficinas, cursos técnicos, laboratórios de criação e residências avançadas de aperfeiçoamento em cinema, teatro, dança, música e artes visuais. Nesse sentido, tanto os conteúdos trabalhados nos cursos que realizei (dramaturgia, roteiro, movimentos artísticos e análise fílmica) quanto a convivência e o intercâmbio com artistas do Brasil e outros países também influenciaram na configuração da tese.

Portanto, nesse processo intelectual de doutoramento, na reativação de memórias e nas experiências práticas, fui percorrendo um trajeto não-linear e adotei uma postura metodológica sempre aberta a incorporar novas contribuições teóricas, estéticas, sensoriais e estratégias investigativas para estimular um pensamento crítico, compreensivo, multifacetado e interdisciplinar sobre o objeto de pesquisa.

No transcurso da investigação meu olhar sobre a questão do cinema sobre/na/para a Amazônia modificou-se. Inicialmente, meu intuito era mais pragmático, pois além de compreender os processos envolvidos e caracterizar a estética resultante de seus produtos eu pretendia demarcar com mais propriedade suas estruturas. Entretanto, agora, para mim pouco importa rotular ou taxar que essas produções são cinema, ou vídeo ou internet, porque evidentemente trata-se de um tipo de audiovisual híbrido e expandido, que se reinventa pela imaginação e se apropria de dispositivos tecnológicos e aparatos técnicos e artísticos alternativos aos modelos convencionais. E, nesse contexto, o que mais me encanta é a força do grupo tefeense que, mesmo marginalizado entre os próprios realizadores amazonenses, por seu suposto amadorismo, torna-se, na minha opinião, o maior exemplo de criação audiovisual cidadã no Amazonas.

Assim, creio que, mesmo de forma despretensiosa, os artistas tefeenses são movidos pela necessidade de expressar ideias, criar estéticas e manifestar sua resistência cultural. Nesse sentido, os recursos artísticos da comunicação audiovisual são mobilizados para corporificar desejos e afirmar-se enquanto linguagem, como um espaço de resistência (da virtualidade real). Por isso, o importante dessa mobilização são os processos, os afetos (entre os artistas, dos artistas para a comunidade e na possibilidade disto afetar outros sujeitos no

mundo), experiências sensoriais, a ecologia de saberes e a troca de conhecimentos entre os sujeitos envolvidos.

São processos criativos e afirmações de identidades potencializados pelas possibilidades de um contexto cibercultural, numa perspectiva folkcomunicação. Assim, o que é pessoal se integra ao coletivo, o interpessoal se amplifica pra o social, o local/regional são reverberados para o global, por meio de poéticas de (r)existência traduzidas numa dramaturgia de saber se colocar ética e esteticamente na sociedade, com a coragem de reinventar as regras de um mundo excludente. Tudo isso me afeta e me faz acreditar na possibilidade de uma sociedade mais criativa pelo caminho da arte-educação.