



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

PÂMELA EURÍDICE DA SILVA BELEZA BALTAZAR

MULHERES NA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA AMAZONENSE

MANAUS/AM

2023

PÂMELA EURÍDICE DA SILVA BELEZA BALTAZAR

MULHERES NA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA AMAZONENSE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, do Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia.

Orientadora: Profa. Dra. Selda Vale da Costa

MANAUS/AM

2023

Ficha Catalográfica

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

Baltazar, Pâmela Eurídice da Silva Beleza

B197m Mulheres na produção cinematográfica amazonense /
Pâmela Eurídice da Silva Beleza Baltazar. 2023

162 f.: il. color; 31 cm.

Orientadora: Selda Vale da Costa

Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na
Amazônia) -Universidade Federal do Amazonas.

1. mulheres. 2. cinema. 3. olhar. 4. Amazonas. I. Costa,
SeldaVale da. II. Universidade Federal do Amazonas III.
Título

MULHERES NA DIREÇÃO CINEMATOGRAFICA AMAZONENSE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, do Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia.

Área de concentração: Processos Socioculturais na Amazônia

Linha de pesquisa 1: Sistemas Simbólicos e Manifestações Socioculturais

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Selda Vale da Costa (Presidente)

PPGSCA/ UFAM

Profa. Dra. Artemis de Araújo Soares (Membro)

PPGSCA/ UFAM

Prof. Dr. Saturnino Valladares (Membro)

PPGL/ UFAM

Prof. Dra. Itala Clay de Oliveira Freitas (Suplente)

FIC/ UFAM

Prof. Dr. Agenor Cavalcanti de Vasconcelos Neto (Suplente)

PPGSCA/ UFAM

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Baltazar e Eliete, pelo apoio irrestrito e por enxergarem em mim capacidades que não consigo vislumbrar.

A minha irmã, Carol, por ser um esteio emocional e companheira de jornada.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por conduzir a minha jornada por caminhos não imaginados por mim, mas prévio e sabiamente calculados por Ele, me concedendo o que preciso no momento certo.

A minha orientadora, professora Dra. Selda Vale da Costa, por ter aceitado embarcar comigo nesse processo, me guiando quando necessário e concedendo liberdade para traçar meu caminho tanto na pesquisa científica quanto na construção do cinema amazonense. Os momentos de troca e sua sensibilidade expandiram a admiração e o apreço que nutria por sua figura.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas, pelo apoio e investimento financeiro, tornando possível a realização desta dissertação.

Aos professores Dra. Artemis de Araújo Soares e Dr. Ernesto Renan de Melo Freitas Pinto, pelas valiosas e pertinentes contribuições no Exame de Qualificação.

A todos os professores doutores do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia que participaram diretamente do meu aprimoramento intelectual nesta jornada. Cada aula, evento, palestra e conversa que se deu desde minha entrada no mestrado colaborou ativamente na elaboração de cada página escrita nesta dissertação.

Ao Cine SET e Caio Pimenta por me oportunizarem conhecer o cinema amazonense e me provocar a busca por criar registros e pavimentá-lo cientificamente.

Às diretoras e artistas amazonenses, por permitirem acesso a suas obras e pela oportunidade de convivência no decorrer da minha jornada enquanto jornalista e crítica de cinema.

A cada colega com quem compartilhei aulas no PPGSCA, em particular à turma de 2021, que, mesmo a distância pudemos construir conhecimentos juntos, buscando o amadurecimento intelectual e a investigação de novas perspectivas amazônicas.

A todos que contribuíram de forma direta ou indireta com o processo que me trouxe até aqui.

Meu coração transborda de gratidão!

*Em meus filmes, eu sempre quis fazer as pessoas verem profundamente. Eu
não quero mostrar coisas, mas dar às pessoas o desejo de ver*

Agnes Varda

RESUMO

A presente dissertação busca compreender como ocorre o processo de (in)visibilidade feminina na sociedade amazonense, tendo como norte a construção do olhar feminino na produção cinematográfica no Amazonas. Para isso, faz-se um passeio pela historiografia do Estado, primeiramente, pelos ciclos de alta produtividade do cinema, apontando os filmes e produtores com maior destaque, além de elementos que conduzem a interrupção desse processo artístico. Em seguida, utilizamos o método histórico também a fim de compreender a visão sobre as mulheres na região e perscrutar como essa perspectiva é transposta para sétima arte, incluindo ainda a teoria crítica feminista proposta por Laura Mulvey (1975), Ann Kaplan (1995), Joey Soloway (2016) e bell hooks (2019). Todos esses passos nos possibilitam analisar nove filmes de Elen Linth, Izis Negreiros e Keila Sankofa – realizadoras em exercício nos últimos 15 anos e nos principais festivais e mostras da região nesse período –, a fim de responder como se projetam as diretoras amazonenses e se existe um contra cinema feminista no Amazonas. Os resultados indicam que o cinema no Amazonas tem a participação significativa e majoritária de mulheres negras frente a projetos com alcance nacional e internacional; cuja abordagem revela temáticas universais, contudo particulares a região, indicando novos caminhos e narrativas para a construção do cinema regional.

Palavras-chaves: mulheres, cinema, olhar, Amazonas.

ABSTRACT

The present dissertation seeks to understand how the process of female (in)visibility in Amazonian society occurs, having as its north the construction of the female gaze in cinematographic production in Amazonas. For this, a tour of the historiography of the State is carried out, firstly, through the high productivity cycles of cinema, pointing out the most prominent films and producers, as well as elements that lead to the interruption of this artistic process. Then, we also use the historical method in order to understand the vision of women in the region and scrutinize how this perspective is transposed to seventh art, including the feminist critical theory proposed by Laura Mulvey (1975), Ann Kaplan (1995), Joey Soloway (2016) and bell hooks (2019). All these steps make it possible for us to analyze nine films by Elen Linth, Izis Negreiros and Keila Sankofa – directors working in the last 15 years and at the main festivals and exhibitions in the region during this period –, in order to answer how Amazonian directors project themselves and if there is any a counter feminist cinema in the Amazon. The results indicate that cinema in Amazonas has a significant and majority participation of black women in projects with national and international reach; whose approach reveals universal themes, however particular to the region, indicating new paths and narratives for the construction of regional cinema.

Keywords: women, cinema, gaze, Amazon.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Sala de aula de Sandrine	109
Figura 2 – Um dos alunos de Sandrine, com traços de miscigenação indígena.....	109
Figura 3 – A diversidade entre os alunos de Sandrine	109
Figura 4 – Sandrine à espera do atendimento médico. A cenografia a isola no espaço	110
Figura 5 – A penumbra na casa da protagonista	111
Figura 6 – O quarto da mãe de Sandrine e sua rejeição a filha	111
Figura 7 – Maria atravessa a cidade sozinha, sem direção	113
Figura 8 – Os olhares da população destinados a câmera	114
Figura 9 – Primeira vez que vemos a personagem, seu corpo sendo projetado pelo vidro	115
Figura 10 – Maria produzindo arte	115
Figura 11 – Maria destruindo a arte que acabara de produzir	115
Figura 12 – Maria abraçada a boneca Gabriela	116
Figura 13 – Maria e sua relação com a esquina da rua 10 de Julho com Ferreira Pena, número 37	117
Figura 14 – A família de Pedro comemorando seu aniversário. A expressão de descontentamento do protagonista	118
Figura 15 – Comemoração do aniversário de Pedro com os amigos transexuais.....	119
Figura 16 – Pedro olhando-se no espelho	121
Figura 17 – Mãos e costas em evidência em cena de sexo	121
Figura 18 – Mãe fica sozinha ao final do almoço de família, reage comendo e chorando	122
Figura 19 – A divisão social marcada pela gentrificação em um bairro da zona sul manauara	125
Figura 20 – Casa dos meninos ricos	126
Figura 21 – Os meninos do campo de areia	127
Figura 22 – o jogo de futebol no campo de areia	127
Figura 23 – Cortejo capturado em zenital	129

Figura 24 – Preces sendo feitas por pessoas de raças distintas	129
Figura 25 – Adoração cotidiana a São Benedito	130
Figura 26 – Transmissão da cultura africana por meio dos festejos	130
Figura 27 – O encontro entre Mapé e Benito, versões alternativas de Iara e o boto.....	132
Figura 28 – Manu sendo salva por Benito	132
Figura 29 – Coloração utilizada no rio	133
Figura 30 – Manu conhecendo os moradores da Encantaria	134
Figura 31 – Avó e neta caminham a beira-rio	134
Figura 32 – Os personagens sofrendo pelo calor	138
Figura 33 – O movimento sincronizado dos personagens	138
Figura 34 – Tela preenchida pelos copos de água	139
Figura 35 – Tela dividida em duas para não perder o movimento simultâneo... 140	
Figura 36 – Usuários do transporte público tentando entrar no ônibus	141
Figura 37 – Cena em primeiro plano para melhorar a perspectiva sobre o usuário do transporte	142
Figura 38 – Situação do transporte público manauara em 2009	142
Figura 39 – Registros dos jornais sobre a situação dos transportes	143
Figura 40 – Abertura do curta formada em stopmotion	143
Figura 41 – Organização do quarto da personagem de Bianca	144
Figura 42 – Organização do quarto da personagem de Fonttine	145
Figura 43 – O figurino totalmente branco para a personagem de Bianca	145
Figura 44 – Personagem de Fonttine ignorando os olhares na rua	146
Figura 45 – Olhares repreendendo-a vindo de um casal homoafetivo	146
Figura 46 – Plano detalhe em zenital do banho de Fonttine	147
Figura 47 – Fonttine pedido a benção do santo que mantém na porta do apartamento	147
Figura 48 – Bianca entrando na igreja	148

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. ENTRE CICLOS E FITAS: UM PASSEIO PELO CINEMA NO AMAZONAS.....	20
1.1 Categorias para o olhar sobre a Amazônia	21
1.2 A chegada do cinema ao Amazonas	26
1.3 Notas sobre a descontinuidade	27
1.4 Entre ciclos: o loop de produtividade amazonense	31
1.4.1 CICLO 01 – 1907-1930: SILVINO SANTOS	31
1.4.2 CICLO 02 – ANOS 1960: GERAÇÃO CINECLUBISTA	34
1.4.3 CICLO 03 – 2001 ATÉ O PRESENTE: CRIAÇÃO DA AMAZON FILM COMISSION ATÉ O OLHAR DO NORTE	37
1.5 As amazônidas do audiovisual	44
2. MULHERES NA AMAZÔNIA: VERSÕES E OLHARES	47
2.1 Breve panorama dos ribeirinhos	48
2.2 As mulheres na Amazônia	52
2.2.1 MITOS E EXOTISMO: A VISÃO DOS VIAJANTES	53
2.2.2 A VISÃO SOBRE AS MULHERES INDÍGENAS	56
2.2.3 RASTRO NEGRO NA AMAZÔNIA	59
2.2.3.1 Presença e cultura negra regional	63
2.2.4 O CICLO DA BORRACHA E A PARTICIPAÇÃO DAS MULHERES.....	65
2.2.5 ZONA FRANCA E O ESTIGMA FEMININO NO MERCADO DE TRABALHO	67

2.2.6 INCURSÕES NO AUDIOVISUAL	68
2.3 A visão das mulheres sobre si	72
2.3.1 E EU NÃO SOU UMA MULHER? RECORTE SOBRE FEMINILIDADE DAS MULHERES NEGRAS	75
2.4 Entre espelhos e molduras: a representatividade feminina	78
 3. UMA TROCA DE OLHARES: AS EXPECTATIVAS PARA UM CINEMA FEITO POR MULHERES	 84
3.1 Desejo e prazer visual	84
3.2 O olhar predominante no cinema	87
3.3 O olhar feminino no cinema	91
3.4 O olhar opositor	96
3.5 Elementos para a construção de um contra-cinema	99
 4. SOB O OLHAR AMAZÔNICO: PERSPECTIVAS DE UM CINEMA FEITO POR MULHERES	 104
4.1 Elen Linth e a construção de um cinema de atravessamento	105
4.1.1 A TRAVESSIA DO FICCIONAL AO REALISMO DOCUMENTAL: OS PROCESSOS DE LINTH	106
4.1.2 SANDRINE E O SILENCIAMENTO DE VOZES MINORITÁRIAS	108
4.1.3 MARIA E O AMBIENTE MANAUARA COMO VILÃO	113
4.1.4 TRANSVIAR E O MERGULHO NA DISCUSSÃO DE GÊNERO... ..	118
4.2 Izis Negreiros e a procura por um cinema de temáticas universais na Amazônia	123
4.2.1 EM BUSCA DA PERFEIÇÃO: O PROCESSO CRIATIVO DE IZIS NEGREIROS	124
4.2.2 A BOLA PUNE E O ABISMO SOCIAL MANAUARA	125
4.2.3 BENEDITO QUE SUBIA: DISCUSSÃO DE FÉ E NEGRITUDE	128
4.2.4 PRÍNCIPE DA ENCANTARIA: EXPANSÃO DO IMAGINÁRIO AMAZÔNICO	131
4.3 Keila Sankofa e a construção de um cinema negro	135

4.3.1 OS DESDOBRAMENTOS DE UMA FERRAMENTA POLÍTICA ...	136
4.3.2 COMO UM MORMAÇO MUITO QUENTE: UM EXPERIMENTO SENSORIAL	138
4.3.3 SARDINHAS EM LATA E O DOCUMENTÁRIO COMO DENÚNCIA.....	140
4.3.4 ASSIM: UM OLHAR SOBRE PERSONAGENS MARGINALIZADOS.....	144
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 149
REFERÊNCIAS	153

INTRODUÇÃO

Como as mulheres manifestam suas expressões artísticas? É partindo deste questionamento que nos debruçaremos em discutir o cinema feito por mulheres no Amazonas. A figura feminina tem uma forte presença no cinema mundial desde os seus primórdios seja liderando sets – como Alice Guy, Germaine Dulac e Leni Riefenstahl – seja suas perspectivas sendo projetadas pelo olhar de cineastas conceituados como Bergman e Fellini. Que feminino é esse, no entanto, que se desenhou e foi imposto para nossa absorção?

Para responder essas questões, é preciso interrogar o olhar dominante presente no cinema, buscando o feminino que esse olhar vê, projeta e ainda as mulheres que são construídas a partir da possibilidade delas empregarem seus pontos de vistas em filmes. Centrado na Amazônia, esse olhar quase sempre foi posto de escanteio, a não ser quando as diretoras passaram a conquistar e acumular prêmios desde o início deste século.

Pensar o cinema na região, contudo, acarreta reflexionar sobre sazonalidades, uma vez que somos marcados pelas ondas da descontinuidade, existentes devido à escassez de produções e de investimentos no setor. O que esse lapso indica ainda em relação às oportunidades disponibilizadas às cineastas mulheres? De Silvino Santos ao lançamento de *Carlota Joaquina* (1995, 1h40min) de Carla Camurati, quantos filmes de mulheres amazonenses foram produzidos, exibidos, distribuídos e armazenados para as futuras gerações ou apenas para memória cultural?

As engrenagens que movimentam o funcionamento do cinema de maneiras diferentes imitam a realidade e os processos do inconsciente. Duas possibilidades se formam a partir dessa compreensão, a primeira delas é concernente à leitura social que se tem sobre as mulheres na Amazônia. Sua ausência à frente de projetos é um indicativo de como a sociedade em vigência atendia sua liderança e incorporava suas responsabilidades a restringindo a lugares específicos ou limitando seu desenvolvimento intelectual.

Conforme a professora Iraíldes Torres, “tanto o determinismo do ambiente natural quanto o relativismo cultural colocaram o homem amazônico em parênteses ou em suspensão, desarticulado do contexto histórico que o formou” (2005, p.18). A contar deste cenário, a vida na região é sinalizada pela mistura de valores indígenas e ocidentais com nuances de um multiculturalismo bem delimitado. Conjuntura que influenciou na visão sobre as mulheres na região centralizada nas estruturas de poder dominante.

Em outras palavras, as mulheres foram vistas primeiramente como seres míticos de um matriarcado inexistente passando por uma perspectiva lasciva no período pombalino, a insubmissão matrimonial no ciclo da borracha ao apagamento de suas raízes negras até o momento presente, em que buscam a conquista do seu espaço. O cinema, em específico, vem sendo alicerçado por meio de suas narrativas e as provocações presentes nelas. Isto diz respeito ao segundo caminho aberto pelas possibilidades incitadas pelo audiovisual.

Na construção cinematográfica, segundo a professora norte-americana E. Ann Kaplan, “a mulher é igualmente, como seu verdadeiro ser, uma mulher real, elevada ao segundo nível de conotação, o mito; ela é apresentada como sendo aquilo que ela representa para o homem e não em termos do que ela realmente significa” (Kaplan, 1995, p.38). Por isso, torna-se válido compreender como ocorre a construção do olhar feminino e que estruturas são organizadas para que a mulher tome posse desta ação sem que venha a ser uma projeção da sociedade patriarcal.

Para atingir esse entendimento, no entanto, é preciso percorrer duas camadas de formação visual: a produção e o público. Por um lado, faz-se necessário apreender como o cinema é arquitetado por diretoras, roteiristas e fotógrafas; como elas percebem sua realidade e a transmitem cinematograficamente. Essa escolha reflete diretamente no público e a maneira como este se projeta e percebe as simbologias que lhe são apresentadas.

Segundo a doutora em Ciências da Comunicação Ana Pereira:

Que o feminismo tem uma presença avassaladora no cinema desde os seus primórdios, isso todos sabemos (...). O problema é o de saber qual lugar que aí, no cinema, a mulher tem ocupado. E se, no cinema, se trata sempre de um olhar que sobre o mundo

da vida se lança, a pergunta é a de saber o que nesse olhar se vê. Ao que é que ele está atento. (Pereira, 2016, p.10)

Ao observar filmes dirigidos por homens e mulheres, percebe-se que o olhar destinado à concepção das personagens femininas é diversificado e isso se deve, entre outros fatores, à construção narrativa e aos meandros percorridos para transmitir a mensagem ao público. As composições salientam assim a discussão sociocultural sobre o papel da mulher. Por ser o cinema uma ferramenta de simbologia social, torna-se importante compreender como os filmes a representam e o quanto isto salienta a desigualdade de gênero presente na produção fílmica.

No Brasil, essa disparidade se amplifica visto os dados disponibilizados pela Agência Nacional de Cinema (Ancine) entre os anos de 2017 e 2018. Entre as informações mais alarmantes se destacam aquelas que envolvem as discussões em torno de raça e diversidade, uma vez que dos 142 filmes lançados comercialmente em salas de exibição no ano de 2016, apenas 19,7% foram dirigidos por mulheres. Dentro desse valor, nenhum foi roteirizado ou assinado por uma mulher negra. A ausência nas salas de exibição, entretanto, não reflete integralmente o atual cenário de artistas e cineastas negras no Brasil. Neste sentido, o Amazonas se diferencia, tendo em vista o predomínio de mulheres negras a frente de projetos cinematográficos como diretoras, produtoras executivas e roteiristas.

Propusemo-nos, nesta pesquisa, desmistificar o cinema feito por mulheres e suas especificidades no Norte do país. Nosso interesse pelo assunto é decorrente ainda da baixa presença de materiais jornalísticos, científicos e documentais que abarquem a produção cinematográfica feminina, resultando não apenas no desconhecimento de suas realizações, mas na fragilidade na manutenção da história e de arquivos do cinema regional.

A opção metodológica que adotamos segue três aspectos conceituais como norteadores: a análise fílmica encaminhada pelo conceito de Manuela Penafria (2009) na qual possibilita interpretar filmes enquanto obras individuais; a teoria crítica feminista – que propõe uma ruptura na narrativa tradicional – e a historiografia amazônica, presente nos estudos de Marcio Souza (2010), Paes Loureiro (2010), Iraídes Torres (2005) e Heloísa Lara da Costa (2005).

A presente análise considera as produções das diretoras aliadas a depoimentos das mesmas presentes em matérias jornalísticas, entrevistas e podcasts, a fim de compreender como surgiram seus interesses e as escolhas que conceberam suas obras.

Para isso, no capítulo inicial, realizamos uma jornada em torno da história do cinema amazonense. Passando por cada um dos seus três ciclos, acentuando características, principais artistas, obras e a presença feminina. Ainda neste ponto, buscamos discorrer as relações que conduzem a descontinuidade e como isto se relaciona à visão que se tem sobre a Amazônia tanto entre seus moradores quanto para o olhar estrangeiro.

O capítulo dois se debruça na compreensão de quem são os seres amazônicos, em especial, as mulheres; discutindo suas diferentes versões por meio de uma revisão do tratamento dado a elas em momentos distintos da história regional. Nesse processo, se torna possível compor o panorama da situação feminina no estado e, conseqüentemente, como essas perspectivas preenchem também a sétima arte.

Após compreender a conjuntura do cinema amazonense e o cenário que envolve as mulheres, adentramos o capítulo três que aborda a construção do olhar no audiovisual. Fizemos uma incursão pela teoria crítica feminista acerca do olhar narrativo clássico, prazer visual e a construção dos arquétipos femininos. Os conceitos discutidos por Laura Mulvey (1975), Ann Kaplan (1995), Joey Soloway (2016) e bell hooks (2019) auxiliaram a desenhar como a mulher é tratada no cinema tradicional em contraponto a um cinema de rupturas.

Ainda neste capítulo, a teoria do contra-cinema da teórica feminista Claire Johnston (1973) foi utilizada para arregimentar o cinema político social travado pelas temáticas das diretoras amazonenses.

O capítulo quatro, por fim, é a razão de ser desta pesquisa. Ele contém o mergulho sobre as nove obras escolhidas para se discutir o cinema feito por mulheres no Amazonas. Analisamos a filmografia selecionada das cineastas Elen Linth – *Sandrine* (2014, 13min), *Maria* (2017, 17min) e *Transviar* (2019, 30min) -, Izis Negreiros – *A bola pune* (2014, 11min), *Benedito que subia: do profano ao divino* (2017, 25min) e *Príncipe da Encantaria* (2019, 11min) -, e Keila

Sanfoka - *Como um mormaço muito quente* (2009, 04min), *Sardinhas em lata* (2010, 04min) e *Assim* (2013, 13min); evidenciando aspectos de estrutura fílmica, linguagem e suas temáticas. Ao final, a análise permitiu responder se existe um contra-cinema feminista no Amazonas e como as mulheres tem manifestado suas expressões artísticas no território.

1 ENTRE CICLOS E FITAS: UM PASSEIO PELO CINEMA NO AMAZONAS

O cinema é responsável por auxiliar a consolidar o imaginário exótico que ronda o território amazônico, disseminando imagens que reafirmam os mitos ocidentais. Entre os elementos que mais ganharam destaque nessa construção estão a visão de uma população isolada e bárbara, animais incomuns e uma natureza carregada de mistérios e riquezas desconhecidas. Toda essa concepção alimentou também a representatividade do Amazonas na sétima arte.

O olhar que incide sobre a região e seus projetos artísticos foi fundamentado em questões exteriores, observando e impondo paradigmas que não coadunavam com as especificidades e os processos socioculturais regionais. Ora, o arcabouço em torno da Amazônia a logrou como objeto de estudo com predomínio das ciências e discursos que abarcam os vetores naturais como a biodiversidade e a floresta amazônica, fato comprovado pela visão dos viajantes que passaram pelo território, “sujeitos advindos de outras regiões a fim de explorar especiarias e matérias-primas passíveis de serem exploradas comercialmente a fim de gerar acúmulo de riqueza das colônias” (Gonçalves, 2012, p. 35).

Para os exploradores que por aqui passaram e documentaram, a Amazônia era vista como um paraíso inacabado, preso entre o primitivismo edênico e o inferno primordial (Gondim, 1994); projetando sob o território alegorias fantasiosas, mitológicas e genéricas. O processo de construção de identidade regional passa por essa interpretação; conseqüentemente, o cinema e a fotografia – no momento inicial – se tornaram essenciais para a aceleração do conhecimento acerca da biodiversidade no estado, à medida que auxiliaram na percepção real – e até mesmo imaginária – de como a geografia amazônica se organiza, ofertando familiaridade ao olhar estrangeiro sobre o nosso território, por outro lado no “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).

Segundo o professor e sociólogo Renan Freitas Pinto (2006), o objetivo do projeto colonial missionário era transformar a Amazônia em uma Europa Tropical. Dessa forma, a negação da cultura dos povos que aqui habitavam e a iminência do olhar forasteiro seriam refletidas na visualidade regional. O feito nos tornaria incapazes de enxergar a perspectiva do colonizador como é de fato: antagônico e ameaçador. Embora não tenha completado o objetivo, vestígios dele encontraram espaço na elaboração da identidade amazônica. Ao atrelar tal projeto à formação do pensamento social brasileiro, calcado na procura por auto definição, o que se percebe é que

Do ponto de vista da construção de uma identidade nacional brasileira, a Amazônia tem sido mobilizada como a representação mais acentuada e contrastada do atraso nacional, do primitivismo dos moldes de vida e da dificuldade maior – tanto territorial quanto social e cultural – da integração nacional (Pinto, 2006, p.109).

A visão estigmatizada sobre a região remonta ainda ao processo de colonização e o filtro da cultura europeia sobre o chamado Novo Mundo. Neste aspecto, contudo, a percepção nacional continua encoberta pelo posicionamento europeu, assumindo um caráter imaginário apoiado pela subjetividade. A fim de compreender como o cinema amazonense se desenvolveu dentro dessa concepção, podemos designar categorias que sintetizem o olhar sobre a Amazônia.

1.1 Categorias para o olhar sobre a Amazônia

Apoderamo-nos da categorização feita pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2006) em relação ao comportamento do colonizador sobre o Novo Mundo. Segundo este, o olhar forasteiro sobre as Américas se classifica em três classes: o Oriente, o Selvagem e a Natureza. Elementos que formam o prisma de ideias pré-concebidas sobre a Amazônia e, conseqüentemente, o cinema na região.

O Oriente, conforme Santos (2006), relaciona-se ao desconhecido, tudo aquilo que suscita mistérios e indagações; estando mais condicionado ao plano conceitual do que a localização. Visto que em termos geográficos, a noção de Ocidente e Oriente é relativa, firma-se nas diferenciações perceptivas de

modernização e desenvolvimento científico, tecnológico e econômico; depositando na parte ocidental o crescimento. Sobre isso, Renan Freitas Pinto comenta que

O oriente é muito mais do que inscrição territorial correspondente à ausência desses padrões de desenvolvimento. Na verdade, o Oriente ganha na tradição do pensamento político ocidental a conotação de espaço por excelência da ausência da sociedade civil que corresponde a força do despotismo e da tirania. O que implica rigorosamente na negação da existência da sociedade civil (Pinto, 2006, p.54).

No cinema, conforme o professor e pesquisador Gustavo Soranz Gonçalves (2012), tal condição aplica-se por meio da falta de identificação e especificação da região amazônica, considerando que esta preenche uma parte considerável da América do Sul e não se restringe apenas ao Brasil. O conceito de Amazônia assume ser o ambiente com mata fechada na América Latina que desperta curiosidade e enigmas. Como exemplo disso, temos os filmes *Anaconda* (1997, 01h29min) de Luis Llosa e *Jungle Cruise* (2021, 02h07min) de Jaume Collet Serra. Nos dois filmes, a Amazônia é vista como o lugar desconhecido a ser explorado. Cada um deles adentra ainda em outras das classificações feitas por Santos (2006), como veremos a frente.

Em *Jungle Cruise*, a personagem de Emily Blunt é uma pesquisadora em busca de uma árvore cujo fruto tem poder medicinal. Os diálogos entre os personagens da película evidenciam que estão ali em busca do desconhecido, do exótico e dos benefícios que a natureza pode trazer ao homem que se considera civilizado; salientando em diferentes momentos a visão colonizadora sobre a região.

O roteiro escrito por Michael Green, Glenn Ficarra e John Requa valoriza o olhar forasteiro em relação ao território por meio da escolha de seus personagens. Tanto mocinhos quanto vilões são europeus na corrida do ouro científico. Os habitantes naturais do estado de Rondônia, retratado na película, são indígenas dóceis, receptivos e suscetíveis a fazer aquilo que os protagonistas enxergam como bom.

O CGI, a cidade cenográfica que representa Porto Velho e a fotografia do espanhol Flávio Labiano somam-se a idealização colonizadora, ao apresentar

uma Amazônia lugar-comum e sem identidade. O que se tem em tela são planos aéreos de mata, tomadas e ângulos que exploram o imaginário da natureza como algo intacto, imaterial e inebriante. Tal representação encaixa-se ainda na categoria Natureza. Além do filme de Collet-Serra, inúmeras produções captadas no território exploram os recursos naturais, mas esquecem de abordar os aspectos culturais da região e suas especificidades. Tudo isso alimenta a ideia mitológica e inverídica que ronda o Norte do Brasil.

Quanto a *Anaconda*, o filme explicita a ideia de selvageria que envolve o imaginário popular. Ele traz um animal monstruoso, desproporcional e desconhecido pela ciência; tais características remontam a categoria Selvagem, descrita por Santos (2006), a qual pode ser estendida também ao ser humano, já que sintetiza o estranhamento do homem civilizado diante do outro, de algo que afete suas convicções e que, devido à falta de diálogo e conhecimento, é considerado inferior.

Esta última categoria é importante para destacar a ideia da sétima arte em relação ao homem que habita a Amazônia e as imagens de bestialidade e barbaridade projetadas sobre este e a cultura amazônica. A condição imposta sobre o ser amazônico respinga também na criação de personagens estrangeiros – pesquisadores, cineastas, jornalistas – que visitam a região e são levados a loucura e insanidade quando tem muito contato com a selva; algo observado em produções como as já citadas *Anaconda* e *Jungle Cruise*, além de outros exemplos como *Z – A Cidade Perdida* (2017, 02h21min) e *Burden of Dreams* (1982, 01h35min).

Em sua maioria, os filmes internacionais que se passam na região encaixam-se em alguma categoria entre as três. A escolha por essa abordagem não alimenta somente narrativas e o imaginário, mas também nutre preconceitos e perspectivas improcedentes, tendo em vista que as mentes a utilizar o território como ambientação estão imbuídas de elementos pré-definidos desde antes do relato dos viajantes. De acordo com Gonçalves:

Filmes que envolvem em seu enredo países que tiveram histórico de colonização geralmente apresentam generalizações que valorizam a representação do espaço em detrimento da representação da experiência humana, isso acontece especialmente no caso da Amazônia, onde a maior parte dos

filmes não adentra a floresta, apenas realiza plano aéreo de sobrevoo, permanecendo na sua observação espacial (Gonçalves, 2012, p. 69).

O cinema funcionou, assim, como um veículo importante para o estabelecimento do imaginário ocidental sobre a Amazônia, reforçando mitos e estereótipos. A posição geográfica do Brasil, seu caráter economicamente periférico e a diversidade de habitantes e cenários fizeram com que a perspectiva sobre a região perpetuasse a ideia de encantamento e classificasse o país como exótico. Ao olhar esse panorama em detrimento da arte nacional, o papel do cinema captado no Amazonas restringe-se a potencializar o trânsito simbólico entre o real e o espetacular.

Dessa forma, além das perspectivas internacionais sobre a Amazônia, a própria nação desenvolveu um olhar específico sobre a região. Conforme o professor e pesquisador Tunico Amâncio (2000), a imagem que se projeta no exterior sobre o Brasil é forjada pela própria cultura nacional e, portanto, tomada como verdadeira. No entanto, essa captação reproduz apenas “um dos inúmeros Brasis possíveis, (...) indicando nosso território geográfico, nosso aparato administrativo e nossa gente” (Amâncio, 2000, p.15).

Em *Território Imaginado*, Gonçalves (2012) destaca duas categorias para analisar esse cenário, as tomamos como referência para compreender o local que o cinema amazonense ocupa no painel nacional:

Em geral, temos duas situações na representação da Amazônia no cinema brasileiro: a primeira é a dos filmes que tomam a região de passagem, de modo superficial, apressado. Não raro, tais filmes colocam a região como um destino exótico, uma referência à aventura, um eterno retorno aos mitos já reforçados pelos filmes estrangeiros. Do outro lado temos os filmes mais comprometidos com posições políticas e sociais, que buscam representar momentos importantes da história recente do país. (Gonçalves, 2012, p. 71)

As produções audiovisuais – compreendendo por tal a diversidade de formas de comunicação que combinam som e imagem – que possuem o território amazônico como ambientação, caso dos clássicos *Iracema – Uma Transa Amazônica* (1981, 01h31min) de Jorge Bodanzky e Orlando Senna e *Bye Bye Brasil* (1980, 01h40min) de Cacá Diegues, apresentam um tratamento superficial dado as manifestações culturais regionais, exacerbando o apelo ao que é exótico

e diferente dos grandes centros urbanos. Os filmes, que abordam a Amazônia como uma região de passagem, utilizam a imersão na floresta para contar aventuras regadas a mitos e devaneios sobre a real vivência na região. Essa visão molda-se conforme o tempo passa e a mentalidade cultural muda. Porém, embora utilize-se outras abordagens, o conceito de encantamento continua o mesmo.

Quanto aos filmes que abordam questões políticas e sociais, são poucos os que se interessam pela história e pelos conflitos locais. Entre esse número seletivo, pode-se citar *Ajuricaba, o Rebelde da Amazônia* (1977, 01h45min) de Oswaldo Caldeira. Exibido em 1977, o filme conta a história do herói tuxaua que organizou uma guerrilha contra colonizadores portugueses, inspirando muitos seguidores no século XVIII. Baseado na lenda homônima, o filme confronta passado e presente, enfatizando a violência na Manaus da Zona Franca dos anos 1970, contrastando com imagens deslumbrantes da selva amazônica e a trilha musical executada pelo Quinteto Villa Lobos.

As produções seriadas da rede globo, que abordam a região, têm buscado enquadrar-se na categoria político-social. Tanto *Amazônia, de Galvez a Chico Mendes* (2007, 45min) quanto a recente *Aruanas* (2019, 45min) trouxeram para o debate discussões sobre a história contemporânea da Amazônia e questões atuais que abarcam o território como violência contra mulher, prostituição nos interiores do estado, demarcação indígena e o garimpo. Apesar da questão ambiental ainda conter caracterizações estereotipadas, a ambientação em cidades amazônicas, a escolha de atores regionais e narrativas que não enxergam o território apenas como um lugar exótico apontam para transformações no simbolismo que nos ronda.

Por outro lado, todo esse olhar sobre a Amazônia abriu margens para a proliferação da produção documental acerca da região. Enquanto a viabilidade para fazer ficção é prejudicada pela logística, as ideias preconcebidas e o distanciamento dos grandes centros econômicos; a localidade estimula a produção de documentários devido ao interesse pelas diferentes fontes de conhecimento geradas no território amazônico.

Apesar do desenvolvimento da não-ficção, a pesquisadora Fernanda Bizarria (2007, p.66) comenta que “o foco dos documentários realizados na região amazônica continua a ser, predominantemente, os aspectos da natureza e os grupos indígenas”. Tal escolha impede que se tenha acesso visualmente a outros habitantes do território que não se enquadrem na perspectiva exótica; aqueles que se assemelham de alguma forma a visão colonial, pois se “presume já conhecer e que, por isso mesmo, não passam de meros figurantes das filmagens” (Bizarria, 2007, p.43).

Essa percepção abrange não apenas o cinema nacional, mas a produção internacional, também, que tem pautado obras audiovisuais sobre as florestas, animais e povos tradicionais a algum tempo.

1.2 A chegada do cinema ao Amazonas

O cinema chegou na Amazônia relativamente cedo devido a projeção econômica que o ciclo da borracha oferecia. Tendo as cidades europeias como referencial, a sétima arte era sinônimo de modernidade e poder aquisitivo. Foi assim que, em abril de 1897, houve a primeira experiência com uso do cinematógrafo no Teatro Amazonas (Costa, 1996) O contato inicial, no entanto, não gerou tanta comoção, a criação dos irmãos Lumiere passou quase despercebida. No mesmo ano, os habitantes da Cidade da Barra do Rio Negro também tiveram oportunidade de ter uma exibição do vitascópio de Thomas A. Edison que, assim como a invenção dos franceses, não foi bem-sucedida.

O resultado se deve a dois fatores principais: a falta de contato com imagens em movimento e os problemas técnicos dos equipamentos no decorrer das exibições (Costa, 1996). Tudo isso fez com que durante três anos não houvesse tentativas de trazer a sétima arte para Manaus. Um elemento que pode ter contribuído para essa recepção foi o distanciamento das camadas populares nesse momento inicial. Enquanto na Europa, a população mais carente era o público principal atraído para as exibições feitas nos cafés e praças; em Manaus, o primeiro local escolhido para exposição foi o símbolo da elite manauara. E foi justamente esse público que não aprovou a sétima arte como fonte de entretenimento, por não a considerar uma arte nobre.

O cinema só passaria a ser aceito pelos dois públicos – a elite manauara e os populares – a partir de setembro de 1900 quando houve uma exposição no Hotel América, considerado um bordel. Esse passo foi importante para que a primeira impressão sobre o cinema fosse se remodelando. Até 1910, as exhibições em Manaus passariam por hotéis, confeitarias, feiras, circos, cafés e praças públicas; ganhando tantos adeptos a ponto de colunas em jornais irem modificando suas notas teatrais para notas de cinema (Costa, 1996).

Algumas coisas, no entanto, ainda prejudicavam a forma como ele era visto pela sociedade manauara, dentre elas, destaca-se a iluminação precária nos locais onde eram projetados os filmes, a repetição de temas e discussões nas obras e a comparação desmedida com o teatro. Tais problemáticas só seriam sanadas em 1907 com a inauguração do Cassino Julieta – o qual usufruía de energia elétrica, uma raridade no período – que se tornou a primeira sala fixa de projeção da cidade, vindo a se tornar, em agosto de 1938, o saudoso Cine Guarany.

1.3 Notas sobre a descontinuidade

Falar da produção cinematográfica amazonense, no entanto, implica em discorrer sobre sazonalidade. A movimentação audiovisual costuma funcionar por ciclos de alta produtividade seguidos de momentos de queda e esquecimento. Para descrever esse processo, o jornalista e pesquisador Narciso Lobo utilizou o termo “tônica da descontinuidade” em seu livro sobre o cinema manauara na década de 1960:

É como se o processo cultural viesse em ondas, que se quebram e se misturam novamente. A marca da interrupção, da descontinuidade. Não é à-toa que os heróis (...) são heróis interrompidos: Silvino Santos, isolado e ignorado; Hannemann, suicidado pela sociedade; o movimento de cinema dos anos sessenta, idem (Lobo, 1994, p. 182).

Ao olhar para o processo cultural e político que envolve o crescimento da sétima arte no estado, é possível observar lacunas e ausências em períodos específicos, resultado da escassez de produções e de investimentos no setor. Descritos como momentos de “esquecimento, de perda das experiências, de eterno recomeçar” (Lobo, 1994, p.8), resultam no ostracismo e falta de

conhecimento da geração vigente de nomes importantes do setor e dos processos sócio históricos que engajam a cadeia produtora. O lapso influencia na construção de uma historiografia audiovisual no Amazonas que se encontra perdida diante de rupturas.

Entre Silvino Santos e a geração cineclubista dos anos 60, por exemplo, poucos são os dados e registros que foram guardados no decorrer dos vinte anos que os separam. O mesmo pode se dizer das incursões feitas pelos cinegrafistas que capturaram registros da região até meados de 1935. Informações perdidas que não apenas contribuiriam para a riqueza de conhecimento sobre a produção cultural na Amazônia, mas de todo o país.

Dentro de uma perspectiva crítica da história do Amazonas, a sensação que perpassa é de uma narrativa “deformada, encravada na mais retrógrada e superficial tradição. (...) Uma história escrita com a letra minúscula do preconceito e da distorção mentirosa” (Souza, 1996, p.19). Tudo isso reflete no anuviar do processo cultural na região, atrelado ao desconhecimento de seu caráter social; resultando na apropriação e execução de uma ideologia marginalizada que é incapaz de enxergar os seus feitos. “Olhar para esta realidade é sentir-se um abandonado no interior de uma tradição formal e irritantemente oficial, onde o povo não aparece e os heróis são vermes dourados” (Souza, 1996, p.19)

A descontinuidade, contudo, não é um aspecto particular do cinema no Amazonas; a suspensão se faz presente ao longo de toda história cultural da região. Os fatores que contribuem para sua existência estão relacionados a própria formação do pensamento social e ao provincianismo instaurado nesse processo. O professor Renan Freitas Pinto comenta que

Talvez uma das razões para a nossa pobreza no campo da criação (literatura, artes plásticas, teatro, cinema) seja uma certa ausência de perspectiva histórica, de conhecimento mesmo do passado, do intrincado tecido de nossas múltiplas identidades culturais. O sintoma principal é a folclorização de muitos elementos dessas identidades, de seu tratamento banal e episódico. Os poucos artistas que conseguiram perceber essa riqueza, e por serem tão poucos e excepcionais, confirmam fortemente a regra (Pinto, 2006, p.34).

Ao voltar-se para o processo civilizador no Amazonas, nota-se como as políticas destinadas a colonização foram determinantes para a perspectiva que o nativo amazônico tem sobre si e seu ofício. A conquista do território funcionou como uma absolvição deste para a ordem social da colônia, afastando-o de ter uma consciência regional. O resultado pode ser visto na consideração pública da arte amazonense.

Em relação a isso, o jornalista Márcio Souza declara em seu ensaio *A expressão amazonense* (2010) que “ao contrário da metrópole, onde a criação artística desenvolveu-se organicamente amparada nas flutuações de humores da classe dominante, na colônia será um enfado tolerado e sempre vista com desconfiança: a simulação mostrar-se-á salvadora” (Souza, 2010, p.87). Dessa forma, o desenvolvimento regional do ponto de vista econômico, político e científico e a manutenção do cenário colonial coloca o artista de fora do crescimento e, conseqüentemente, o seu processo artístico, também. Uma evidência disso ocorreu durante o “ciclo da borracha”, no qual o estado experimentou uma opressiva deterioração cultural.

Manaus tornou-se uma cidade do sonho e do delírio, o simulacro do processo colonial demonstrado em sua arquitetura, comportamento e estilo de vida. A ideologia pregada pelos coronéis seringalistas, que dominavam o território, corrobora com o apagamento da identidade amazônica e do alastramento de um passado considerado bárbaro e não histórico. Márcio Souza resume isso ao declarar que “se o “ciclo da borracha” foi um tempo de vitalidades, nunca se viu, ao mesmo tempo, um número tão grande de mediocridades reunidas numa só província” (Souza, 2010, p.119).

A produção artística era escassa e aqueles que se aventuravam “copiavam mediocrementemente os autores estrangeiros ou incensavam os “feitos heroicos” dos governantes e sua “corte” de funcionários parasitas” (Costa, 1996, p.37). Os poucos artistas que produziam no Amazonas estavam alienados de senso crítico e autonomia; deixando-se levar pela ostentação promovida pelo ciclo da borracha. A áurea mística projetada sobre a ideologia da ostentação diluía os preciosismos e, conseqüentemente, a produção cultural fora dos bordéis. Sua obra não era destinada a todos, viviam apenas para entreter um público

específico, algo ainda notado na formação de público do cinema amazonense. Em *Viagem das ideias*, Renan Freitas Pinto atesta que

Os métodos de ocupação e exploração adotados nos diferentes ciclos foram predatórios e destrutivos não apenas em relação aos recursos naturais, mas sobretudo em relação a diversidade sociocultural representada pela existência das múltiplas etnias originais, que apesar de terem sido fundamentais para o estabelecimento da colônia, não seriam reconhecidas como sujeitos culturais do processo, mas submetidos à condição de mão-de-obra escrava ou submetidos de algum modo (Pinto, 2006, p.217).

Uma das grandes problemáticas da Amazônia é o tratamento dado aos seus habitantes e a pressão oriunda do olhar externo, a produção artística é atingida devido a essa incisão. Percebe-se então que “existe uma produção do atraso, um investimento sistemático e permanente na manutenção das desigualdades” (Pinto, 2006, p. 31); proporcional a estagnação do processo de desenvolvimento, está a ampliação do subdesenvolvimento cultural. A descontinuidade que afeta o cinema no Amazonas é uma consequência disso.

Os motivos que levam ao atraso e ao subdesenvolvimento pertencem a ordem cultural e social. Contudo, em nosso caso, o isolamento geográfico ainda aparece como um fator preponderante. Sobre isso, Márcio Souza afirma que

A cidade de Manaus, como província isolada e dependente, recorreu sempre a essa timidez, tornando-se uma população alienada culturalmente e mantida no abandono por esta desculpa sempre articulada: o isolamento nos constrange a aceitar nossa impotência (Souza, 1996, p. 29).

Diante dos desafios impostos pela geografia, Manaus abraçou e estabeleceu o isolamento como uma característica positiva, como se embelezasse e criasse uma área mítica. Sem perceber, alimentou a visão excêntrica, selvagem e estéril que ronda o território. A cidade assume ainda, então, um tom de província que a relega a duas situações, responsáveis por caracterizar as interrupções e a ausência de obras marcantes a nível nacional. São elas o conformismo e a aceitação do tratamento de objeto dado pelo mundo ocidental.

A condição provinciana prejudica principalmente quem trabalha com a arte, visto que o cenário isolado cria ainda um afastamento social e político que encarcera os habitantes da terra. “O artista encerrado na província é sempre como um surto e uma floração errada” (Souza, 1996, p.29), aqueles que

conseguiram reconhecimento e encontraram espaço para disseminar suas obras tiveram que fragmentar-se e/ou despir-se de aspectos regionais.

Ao olhar para artistas como Hahnemann Bacelar, Cláudio Santoro, Tenreiro Aranha e Silvino Santos, o assombroso destino para o qual encaminhou-se suas jornadas levanta indagações sobre porquês e carmas que rondam os profissionais da arte na cultura amazonense. Será este o motivo pelo qual os diretores de cinema amazonense preferem a alcunha de realizadores? A situação se torna mais preocupante diante da ausência de visão da arte como trabalho e profissão.

A classe artística tem função de essência no degelo da estagnação. Em cada particular processo cultural, revelam-se transformações sociais, éticas e políticas que reverberam no nível de mudanças históricas. O papel ideológico, que o artífice assume, o apresenta como um marginal – para o provinciano – que orbita sua vivência entre criatividade e coragem. Ao enxergar e aceitar esse posicionamento a margem, o artista compele a imaginação provinciana e, nisso, os estágios descontinuados tomam impulso para começar a movimentar-se.

Ao voltar-se para as peculiaridades do audiovisual, os períodos de degelo da estagnação, de alta produtividade e envolvimento cultural são denominados por Narciso Lobo (1994) como ciclos do cinema amazonense.

1.4 Entre ciclos: o loop de produtividade amazonense

O cinema no Amazonas é dividido em três ciclos marcados por características, correntes e atividades diferentes. Os ciclos são responsáveis pelo surgimento de profissionais e efervescência do cenário artístico local. Por meio deles é possível observar as concepções políticas e comportamentais que perpassam não só os projetos cinematográficos, como também a sociedade em que se encontra.

1.4.1 CICLO 01 – 1907-1930: SILVINO SANTOS

A produção cinematográfica na Amazônia inicia com o trabalho dos cinegrafistas que capturaram registros da região até meados de 1935.

Contratados para produzir imagens que destacasse as belezas naturais do território; os operadores de câmera desbravaram nossos rios enquanto faziam filmes sobre suas viagens, capturando a natureza no decorrer de seu trajeto. O resultado de seus trabalhos confirmava a imagem subjetiva que o colonizador possuía sobre a região.

Estima-se que mais de 20 títulos tenham sido produzidos por operadores de câmeras dos laboratórios Lumiere, da Pathe Films e outras empresas europeias. Em Manaus, a Fontenelle & Cia foi a responsável pelas primeiras tomadas cinematográficas. As capturas feitas no período são significativas, considerando as condições técnicas, físicas e culturais da Amazônia.

Com o declínio da exportação de borracha, um novo papel para o cinema surgiu: servir como instrumento de divulgação dos interesses da economia do estado. A ideia era produzir filmes que pudessem ser usados para o marketing do Estado no sul do país, a propaganda tornou-se o maior alvo do olhar cinematográfico amazonense, considerando o documentário, o gênero que melhor se encaixou no período. A professora e pesquisadora Selda Vale da Costa destaca que

A ficção exigia na época uma tradição da produção teatral e literária que não existia em Manaus. A região com seus encantos e mistérios parece ter sido por si só suficiente para alimentar a produção de filmes, sendo ela mesma uma ficção que, transporta para a tela, ampliava e desenvolvia seus mitos e ilusões (Costa, 1996, p. 117).

Esses filmes recriavam ainda o mito edênico, a concepção de um paraíso perdido; tornando o cinema criador e propagador de insanos mitos sobre a Amazônia. Os estrangeiros, que passaram capturando a região, utilizaram as particularidades dos seres que habitam o território como inspiração para aventuras surreais e ardentes romances. A pesquisadora comenta ainda que

O cinema em Manaus constitui-se ao longo das três primeiras décadas do século em elemento lúdico, empreendimento comercial e componente criador do imaginário coletivo. De simples divertimento, ingênuo e artesanal, os filmes transformaram-se gradativamente em mercadorias rendosas do poderoso mercado exibidor (Costa, 1996, p. 146).

A produção feita por realizadores locais apontava para o percurso propagandista. Nesse ritmo, a empresa J.G. Araújo & Cia Ltda documentou, em

mais de 10 produções, as riquezas e potencialidades econômicas que a região oferecia, dentro do time de realizadores audiovisuais da firma estava Silvino Santos.

Apaixonado por aventura, o português Silvino Santos veio para a Amazônia impulsionado pelo desejo de desbravá-la e, logo depois, encarar os desafios de gravar na região. Naquele período, era realmente o ofício de um pioneiro; ter que percorrer um território amplo e longínquo, além de ser distante de centros urbanos. Contudo, foi nesta jornada que ele se propôs a um feito inédito na região: transformar em filme seu percurso pelas estradas de água.

O cineasta não estava preocupado com metáforas, estéticas ou vanguardas. Sua experiência enquanto fotógrafo foi fundamental para a qualidade de suas imagens e o lúdico presente nelas por meio da simplicidade e pureza que guarda a magnitude da natureza e o microcosmo nela habitado. “Sua obra representa um longo e complexo mosaico da vida amazônica, um testemunho valioso à história cultural da região e do país” (Costa, 1996, p. 172).

Em 1917, o governo de Pedro Bacellar financiou Silvino Santos para a realização de um filme que divulgasse o recém-inaugurado Horto Florestal. Além de produzir esta peça e as da empresa da família de J.G. Araújo, Silvino também realizou filmes para a Amazônia Cine-Film, a qual era composta pelo Estado e os membros da Associação Comercial. Um desses filmes é *Amazonas, o maior rio do mundo*, no qual o cineasta reuniu imagens de três anos de viagem pelas estradas aquáticas. Levado por Propércio Saraiva para Londres, os negativos foram vendidos para empresas de turismo e perdidos.

Em 1921, ele deu início a produção da obra-prima do cinema amazonense: *No paiz das Amazonas*, que tinha por objetivo ser apresentado na Exposição do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro, em 1922. O filme foi um sucesso, “recebido pela crítica como um exemplo da qualidade do cinema brasileiro” (Souza, 2010, p. 141). O cineasta se tornou o referencial para documentar a Amazônia, registrar seus costumes e, principalmente, o potencial econômico que tinha a oferecer. Marcio Souza destaca que

O cinema de Silvino Santos dedicava-se à totalidade todas as singularidades. Um cinema que açambarcou todos os sonhos dos relatos de portugueses e dos cientistas. (...) O

documentarista e fotógrafo, sem desejar a originalidade, mostrou o mundo da ostentação como um espetáculo novo. Experimentador, boêmio, entusiasta e cheio de criatividade, Silvino Santos foi o único caso de criatividade numa época de mórbida imitação (Souza, 2010, p. 144-145).

Quem também utilizou o cinema como matéria-prima foi o jornalismo. Na Amazônia, esse encontro foi importante para relatar acontecimentos sociais, políticos e esportivos. Além de registrar a passagem de expedições e comissões científicas acompanhadas por cinegrafistas, os quais documentavam os trabalhos específicos e as imagens de povos indígenas, riquezas florestais e minerais.

Esse período de efervescência entraria em declínio juntamente com a economia da borracha, Silvino Santos pararia de produzir filmes, se dedicando a trabalhos nas outras empresas da família de J.G. Araújo e cairia em esquecimento. O cinema em Manaus só voltaria a discussão com o cineclubismo nos anos 60.

1.4.2 CICLO 02 – ANOS 1960: GERAÇÃO CINECLUBISTA

O segundo ciclo tomou para si a ebulição de um modernismo tardio. A presença do cinema é um atestado desse processo de modernização, com a valorização das imagens e a afeição de obras de arte vanguardistas. Nesse período, ocorria em Manaus uma ligação entre o cinema entretenimento e aquele considerado com fervor social. “A política estava em tudo, cultura e política. Principalmente no pequeno grupo que pensava mudar o cinema e a sociedade ou a sociedade pelo cinema” (Lobo, 1994, p.9).

O retorno das atividades cinematográficas se deu em 1962 com o núcleo do Grupo de Estudos Cinematográficos do Amazonas (GEC). A iniciativa reunia-se para estudar história, técnica e estética do cinema, além de assistir e discutir filmes; a esse grupo pertenceu figuras importantes para alicerçar o cinema e a arte em Manaus como Joaquim Marinho, Cosme Alves Neto e Marcio Souza.

Essa geração foi impulsionada pela *nouvelle vague*, o cinema novo, a implantação da zona franca e as transformações sociopolíticas e culturais que o

mundo e o país enfrentavam. Tudo isso se refletiu na forma como eles enxergavam o cinema: como amantes e produtores.

O Grupo de Estudos Cinematográficos foi responsável de maneira direta e indireta pela proliferação de cineclubes que ocorreu em Manaus nos anos seguintes, além de trazer filmes diversificados para exibição e discussão pública. Embora fossem atividades restritas, os cineclubes foram importantes para formação de público, e, por um breve período, criaram abertura para formação de audiência para produções pouco valorizadas pelas exibidoras.

Era a década de 1960 e, apesar das propostas desses grupos de cineclubistas ter uma vertente social e revolucionária, a situação após 1964 seria bem mais restritiva e impediria o avanço de atividades voltadas a população como exibições em espaços públicos e em bairros mais distantes do centro da elite manauara. Os efeitos da ditadura militar juntamente com a falta de investimentos públicos levariam o cinema como atividade formativa e cadeia de produção, mais uma vez, a entrar em declínio.

Antes desse decaimento, no entanto, o GEC foi responsável por promover as primeiras mostras e festivais locais. É nesses festivais que acontecerá a presença das primeiras realizadoras amazonenses.

Entre os dias 17 e 23 de novembro de 1966, realizou-se o I Festival de Cinema Amador do Amazonas. Promovido pelo jornal A Crítica, Clube da Madrugada, J. Borges Filmes e a Rádio Rio Mar; o evento contou com a participação de seis filmes: *Grande Enchente* de Guilherme Santos; *I Festival de Teatro Amador* de Salim Kahané; *Igual a Mim, Igual a Ti* de Roberto Kahané; *Carniça* de Normandy Litaiff; *Um Pintor Amazonense* de Felipe Lindoso e Roberto Kahané; e *Harmonia dos Contrastes* de Ivens Lima. Os três últimos citados foram os vencedores da edição.

Houve outros filmes inscritos, mas que não foram apresentados. De acordo com o professor Narciso Lobo (1994), tudo indica que eles não ficaram prontos a tempo. Entre esses filmes está o de Maria da Conceição Amorim: *As Aventuras dos Irmãos Gêmeos*. No decorrer da pesquisa, não foram encontrados registros sobre o que se tratava o filme e nem sobre os passos da realizadora após o festival.

Ainda referente ao evento, entre os membros da comissão julgadora havia uma mulher: a jornalista Madalena de Almeida, do Jornal do Brasil, que foi convidada como especialista de fora do estado.

O segundo festival com produções amazonenses surgiu em 1969: o I Festival Norte do Cinema Brasileiro. Organizado pelo Departamento de Turismo de Promoção (DEPRO), que tinha como dirigente José Joaquim Marinho, com o apoio da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - na época sob a direção de Cosme Alves Neto - e do Instituto Nacional de Cinema (INC).

No livro *A Tônica da Descontinuidade* (1994), Narciso Lobo afirma que o evento foi a coroação do movimento cineclubista no estado. O que sinaliza essa prerrogativa é a formação de público para o cinema nacional, um dos objetivos alcançados neste evento. No entanto, o maior sonho de seus organizadores não foi atingido: a criação de um Polo de Cinema no extremo Norte do país.

O festival contou com 42 filmes inscritos, dos quais 25 eram curtas-metragens e três deles realizados no Amazonas. Um deles foi *Nonata* de Terezinha da Silva Mangueira. A obra é uma adaptação do romance homônimo de Dalmo Vieira que conta a história de amor de um casal formado por um homem do interior e uma moça da capital.

Este foi o primeiro filme de Terezinha da Silva Mangueira e contou com a ajuda de firmas de projeção da Zona Franca de Manaus para ser rodado, além de ter sido sonorizado nos estúdios da Líder Cinematográfica, no Rio de Janeiro. Segundo Lobo (1994), não restaram cópias preservadas dele, o que dificulta o conhecimento e um estudo mais profundo acerca da produção regional, afinal esta não é uma característica isolada do filme de Terezinha Mangueira, mas uma situação que assombra o cinema no Amazonas.

Em relação a diretora, ela documentou a chegada do Nacional Futebol Clube a Manaus depois da vitória sobre o Grêmio de Maringá, no Maracanã. Assim como outras obras suas, não foram encontrados registros desse rolo de filme e nem de sua passagem em algum setor da agremiação, nem mesmo entre os torcedores mais antigos o nome dela remeteu a alguma lembrança, quando feito contato com a assessoria.

A produção feminina encontraria mais espaço no terceiro e atual ciclo do cinema amazonense.

1.4.3 CICLO 03 – 2001 ATÉ O PRESENTE: CRIAÇÃO DA AMAZON FILM COMISSION ATÉ O OLHAR DO NORTE

A atual fase do cinema amazonense é marcada pela era digital. As facilidades que a expansão tecnológica trouxe, para a sétima arte, se refletiram no surgimento de festivais que incentivavam interessados em produzir cinema a buscar conhecimento e meios práticos de produção. Muitos filmes, no primeiro momento, foram feitos em câmeras portáteis – como as usadas em aniversários – e editados no movie maker.

O suporte digital possibilitou que “pessoas sem formação na área tenham acesso a um processo antes restrito a profissionais” (Siqueira, 2011, p.110). Isso acontece porque a tecnologia digital possui um custo baixo – se comparada a outros suportes cinematográficos –, facilidade de acesso e praticidade em seu uso. De acordo com a jornalista e professora Graciene Siqueira (2011), o aporte digital é o propulsor da regularidade na produção cinematográfica em Manaus, sendo responsável por, ao menos, 60% da existência dos filmes regionais desde o início dos anos 2000.

Além do suporte digital, dois fatores são cruciais para a aceleração da produção no Amazonas: políticas públicas de incentivo e festivais regionais.

As políticas de incentivo estão associadas ao plano de retomada do audiovisual brasileiro, iniciado com a Lei nº 8.685, de 1993, conhecida como Lei do Audiovisual. Seus efeitos, contudo, só seriam sentidos dois anos depois quando 13 filmes nacionais foram exibidos nas salas de cinema. Esses eventos marcam a reconquista do mercado interno e o reconhecimento internacional do cinema brasileiro a partir de 1995.

O ápice desse primeiro momento aconteceria em 2001, com a criação da Agência Nacional de Cinema (Ancine), órgão governamental que regula o mercado de cinema no Brasil desde então. A mesma medida provisória que criou a Ancine – nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001 – estabeleceu ainda o Fundo

de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (Funcine) e a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine).

Essa movimentação foi fundamental para que houvesse uma política de regionalização do audiovisual, a qual teve como marco inicial o DOCTV. Criado visando à produção de documentários utilizando o apoio estatal, o programa promovia a regionalização da produção de documentários, articulando um circuito nacional de teledifusão através da rede pública de TV. Dessa forma, incentivava parcerias entre produtores independentes com TVs públicas, criando núcleos de realizadores e produtores independentes fora do eixo Rio – São Paulo.

Um dos projetos contemplados pelo edital foi *Filhos de Jaú* (2009, 52 min) da artista de Itacoatiara Eliana Andrade. O documentário mostra o contraste entre a população amazonense que mora no Parque Nacional do Jaú – o terceiro maior parque do mundo de floresta tropical úmida intacta – e os pesquisadores canadenses da Igapó Study Project, que chegam à Amazônia para pesquisar o sistema ecológico do local.

Um dos ápices dessa política, no entanto, ocorreu quando o Amazonas, pela primeira vez, ganhou o Edital de Longa de Baixo Orçamento do extinto Ministério da Cultura. O contemplado foi a produtora Rio Tarumã Filmes para a realização de *A Floresta de Jonathas* (2012, 1h39min), primeiro longa da carreira do Sérgio Andrade. O filme é um drama existencialista que discute pertencimento social por meio da jornada de Jonathas, um rapaz que vive em uma zona rural do Amazonas e vende frutas perto da estrada. Um dia, ele vai a um acampamento na selva com seu irmão. A viagem será um encontro com a natureza revelador e tempestuoso.

As produções seguintes do diretor radicado no Amazonas – *Antes o Tempo não Acabava* (2016, 1h25min) e *A Terra Negra dos Kawá* (2018, 1h39min) – assim como o primeiro longa-metragem de Cristiane Garcia – ainda em produção –, *Enquanto o Céu não me Espera*, também foram selecionados neste edital em outras edições.

Com o objetivo de fomentar a produção audiovisual de conteúdos independentes e regionais e disponibilizar esse conteúdo para todas as emissoras de televisão públicas, os editais voltados a TVs públicas foram importantes para estimular a elaboração de obras seriadas no Amazonas. Ao todo, dezoito projetos locais foram contemplados; sendo catorze nos dois primeiros editais, tornando a percepção sobre o audiovisual regional mais profissional. Entre os contemplados estão *Plantão da Imaginação* (2017, 15min), de Cristiane Garcia, e *Transviar* (2019, 30min) da Eparrêi Filmes com a direção de Elen Linth e Riane Nascimento.

Houve também os arranjos regionais em que a Prefeitura de Manaus e o Governo Federal conseguiram promover um edital público para a realização de projetos audiovisuais. Entre os premiados desses editais está *O Barco e o Rio* (2020, 17min) da Fita Crepe Filmes e Artes Cênicas, que tem a equipe majoritariamente feminina, contando com a produtora executiva Hamylle Nobre e a diretora de fotografia, premiada como melhor fotografia na edição de 2020 do festival de Gramado, Valentina Ricardo.

Outro aspecto crucial para a produção amazonense no terceiro ciclo foram os festivais e as mostras. De eventos populares a acadêmicos, as duas últimas décadas presenciaram seu surgimento e descontinuidade, assim como o surgimento de novos realizadores aquecidos pela participação nestes momentos. De acordo com Siqueira:

Assim, os festivais realizados no Amazonas, seja qual for o formato, oportunizaram aos realizadores divulgarem seus filmes localmente e ainda em nível nacional, tendo em vista que o crescimento no circuito de festivais não é uma realidade apenas em Manaus, mas em todo o Brasil (Siqueira, 2011, p.111).

Em 2002, surgiu o Um Amazonas, conhecido como festival do filme do minuto. A primeira edição teve coordenação do realizador audiovisual Sérgio Andrade e contou com 68 inscritos. A partir do segundo ano até o seu término em 2016, a Amacine, liderada por Júnior Rodrigues, assumiu sua organização. Nessa fase inicial, as produções se caracterizavam por serem amadoras e, em alguns casos, se assemelharem a piadas filmadas, quase no estilo das pegadinhas dos programas de auditórios. Esse foi um dos pontapés para o movimento de retomada do cinema amazonense.

O festival circulou por Manaus, cidades do interior como Maués e atravessou fronteiras chegando à França e ao México. Apesar de seu término, houve frutos como o Umzinho, voltado para filmes produzidos por crianças de escolas públicas e particulares; e o Curta 4, festival para produções com até quatro minutos de duração.

Entre 2006 e 2011, o Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Amazonas (Navi/UFAM) promoveu cinco edições da Mostra Amazônica do Filme Etnográfico, homenageando no período figuras como Vincent Carelli, Jorge Bodanzky, Aurélio Michiles, Adrian Cowell, entre outros. O evento teve, entre membros da equipe organizadora, a professora e pesquisadora Selda Vale da Costa, o professor e pesquisador Gustavo Soranz Gonçalves e o professor e jornalista Antônio Vale da Costa.

A partir de 2004 até sua descontinuidade em 2013, Manaus sediou o Amazonas Film Festival. Solidificado como um dos principais eventos cinematográficos do país e o mais importante para o cenário amazonense (Siqueira, 2011), o festival fomentou e ajudou a profissionalizar a produção cinematográfica do estado, além de impulsionar a carreira de cineastas locais, como Sérgio Andrade, Aldemar Matias, Keila Sankofa, Flavia Abtibol e Cristiane Garcia.

A motivação e a profissionalização ocorreram principalmente pelo formato das edições que oportunizaram contato e trocas com cineastas e profissionais do segmento internacionais e nacionais; soma-se a isso o investimento educacional como as atividades pedagógicas durante o evento com cursos, oficinas, workshops e palestras; as bolsas de estudos para Escuela Internacional de Cine y Televisión, em Cuba, e o prêmio de roteiro do Banco Daycoval.

Essas ações ofertaram autonomia para os realizadores amazonenses e legitimaram o cinema feito no estado. Desde a primeira mostra competitiva de filmes locais em 2005 até a edição derradeira, 96 produções do Amazonas – sendo 95 curtas e um longa-metragem – disputaram prêmios em categorias internacionais, nacionais e regionais. Nos dois últimos anos de evento, foram criadas categorias para curtas-metragens de ficção e curtas de documentário apenas para filmes amazonenses.

Entre os destaques estão *A Incrível História de Coti: O rambo do São Jorge* (2007, 20min) e *Picolé do Aranha* (2010, 20min), ambos dirigidos por Anderson Mendes. Além de premiados pelo júri popular, os protagonistas se tornaram novos ícones da cultura pop da região e ganharam destaque nacional. O documentário *Janela para o outro* (2009, 06min), de Michelle Andrews e Sávio Stoco, sobre o professor e jornalista Narciso Lobo, foi premiado pelo júri em 2009, ano em que ele faleceu.

Muitas diretoras tiveram uma produção efervescente nesse período. Mais de 150 filmes dirigidos por mulheres no Amazonas estiveram presentes nas diversas mostras paralelas existentes no Amazonas Film Festival. Nesse cenário, ao longo dos nove anos de realização do festival, 36 filmes assinados por diretoras concorreram na mostra competitiva do cinema amazonense.

As produções dirigidas por mulheres que mais ganharam visibilidade foram *Nas asas do condor* (2006, 19min) de Cristiane Garcia, vencedor no Concurso Amazonas de Roteiros Para Produção de Curta Metragem e Prêmio do Público Curta 35mm Brasil em 2006; três anos depois, em 2009, a diretora conquistou o Grande Prêmio e Prêmio do Público – Júri Curtas-Metragens Digital Amazonas por *Abóbora* (2009, 15min). Nesse mesmo ano, Michelle Andrews foi premiada, ao lado de Savio Stoco com o prêmio do júri de Curtas-Metragens Digital Amazonas em 2009, pelo já citado *Janela para o outro*. Em 2011, Dheik Praia consagrou-se vencedora do Prêmio Banco Daycoval de Roteiro para produção de curta-metragem por *Rota da ilusão* (2012, 15min), filme que seria exibido no festival do ano seguinte; Flávia Abtibol conquistaria o mesmo prêmio na edição de 2012 por *Strip solidão* (2013, 20min).

De forma geral, os filmes amazonenses trouxeram uma diversidade de narrativas e temáticas ao longo do tempo de existência do festival, ainda que apresentassem limitações naturais de uma produção incipiente e, até então, sem cursos de formação do segmento. Os cortes do setor cultural, a crise econômica e as mudanças políticas no Amazonas levaram ao fim do Amazonas Film Festival em 2014.

Após a descontinuidade do festival, o próximo evento a fomentar a produção regional foi a Mostra do Cinema Amazonense. A iniciativa do Fórum do

Audiovisual Amazonense teve três edições, contendo, no seu primeiro ano, atividades educacionais em parceria com as universidades públicas locais e, na última edição, em 2017, debates com os diretores comandados pelos críticos de cinema do Cine Set – Caio Pimenta e Ivanildo Pereira – e a realizadora audiovisual Izis Negreiros, além do prêmio do Júri Popular, que foi conquistado por *Maria*, de Elen Linth.

No decorrer de suas três edições, a mostra teve 63 curtas-metragens produzidos no Amazonas, com diretores radicados na região. Desse total, nove foram dirigidos unicamente por mulheres e cinco tiveram direções mistas. A falta de investimentos fez com que o evento não tivesse continuidade.

Em 2018, a Artrupe Produções iniciou a produção do festival Olhar do Norte. As duas primeiras edições foram presenciais, enquanto a terceira, em 2020, por conta da pandemia da COVID-19, aconteceu em formato online em parceria com o Cine Set e a plataforma Videocamp. Já a quarta e mais recente, ocorreu no Teatro Amazonas, oito anos após o último evento cinematográfico ter sido abrigado no símbolo da arte elitista do estado.

Apesar de em três dos quatro certames, o júri da Mostra Norte premiar filmes dirigidos por mulheres – em 2018, Elen Linth; em 2020, a paraense Adriana de Faria e, em 2022, a amapaense Rayane Penha por *Utopia* (2021, 15min); chama a atenção o processo de curadoria não selecionar filmes do Amazonas que tenham mulheres na direção. Um fato presente nas edições de 2019 e 2022. De acordo com Diego Bauer, um dos organizadores do evento, 61 filmes foram recebidos do Amazonas no quarto ano. Deste número, sete eram dirigidos por mulheres, mas nenhum deles correspondeu a linha editorial que o festival buscava.

Algumas indagações e revoltas surgem a partir deste posicionamento do time de curadoria e apontam para o nível de estigma que ainda recai sobre as mulheres amazonenses e a discriminação na forma como projetam suas produções. O resultado dessa ausência, no entanto, foi a união de profissionais do setor para a criação do Fórum de Mulheres, um espaço que funciona como rede de apoio na luta contra o patriarcado no audiovisual amazonense, geração de oportunidade de trabalho e desenvolvimento de projetos integrados.

No quesito formação, o Cine Bodó, projeto idealizado pelas realizadoras audiovisual Dheik Praia e Keila Sankofa por meio da produtora Picolé da Massa, busca fomentar a produção cinematográfica para crianças e adolescentes da periferia de Manaus. No decorrer do evento, o público alvo participa de atividades com profissionais do setor, aprendendo técnicas de filmagens e produção. A programação conta também com rodas de conversa e sessões de cinema a céu aberto para a comunidade abraçada na edição.

Para completar a lista de festivais determinantes para o terceiro ciclo do cinema amazonense, há o Matapi – Mercado Audiovisual do Norte – promovido pela Dabacuri Produções e Leão do Norte. Seu foco está em contribuir para a profissionalização do setor com oficinas, palestras e masterclasses para quem atua na área e, também, em promover oportunidades de negócios para produtoras locais com players nacionais e internacionais.

Tudo isso simboliza o crescimento do cinema amazonense nos últimos vinte anos e salienta as principais características que os filmes e realizadores locais tem apresentado, visando o cinema como linguagem. De acordo com o jornalista Rafael Lopes (2021):

(...) 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 ocorrem 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 (Lopes, 2021, p.59).

Tratam-se de produções que buscam repensar a Amazônia e o lugar de fala de seus habitantes. Os realizadores exprimem questões universais, contudo “isso ocorre num ambiente de culturas e paisagens diferentes de qualquer outro lugar do mundo” (Lopes, 2021, p.60) o que lhes oportuniza retratar o território amazônico sem exacerbações utópicas e ao mesmo tempo apresentando uma estética sofisticada e original. A singularidade dos filmes locais repousa nas perspectivas polissêmicas que revelam atributos da urbanidade amazonense, a relação entre homem e natureza e as transformações oriundas dos processos socioculturais. Tais nuances credibilizam o contexto amazônico para além do olhar estrangeiro sobre a região.

Notamos, dessa forma, que o cinema amazonense hodierno oferece um aspecto contemporâneo sobre a região, ressignificando simbolismos e estruturas estabelecidos e agregando temáticas sociopolíticas como a agressão a LGBTQI+, violência urbana e sexual, relações entre o real e o imaginário, corporeidades, por exemplo. A construção cinematográfica encaminha a discussão para um aspecto presente na cultura local: o dualismo da floresta e o choque urbano:

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, 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 e compreender o mundo (Lopes, 2021, p. 65).

O terceiro ciclo do cinema amazonense busca quebrar as ideias e os mitos disseminados no audiovisual e na tradição ocidental sob a Amazônia. Desdobrando suas temáticas em questões urbanas, naturais e místicas; os realizadores investem na complexidade psicológica e sociocultural dos personagens construídos, na tentativa ainda de legitimar o processo de criação e as formas de conhecimento promovidos pelo segmento.

Nesse percurso, as mulheres negras e indígenas têm assumido as rédeas e encontrado protagonismo, ainda que sufocado pela herança patriarcal da região, dominando o cenário audiovisual amazonense.

1.5 As amazônidas do audiovisual

A partir do segundo ciclo do cinema amazonense, a presença feminina começou a ser notada a frente de projetos. Com a ruptura no ciclo produtivo, os filmes de Terezinha Manguiera e Maria Conceição Amorim perderam-se, assim como registro de outras produções dirigidas por mulheres. A tentativa de reversão do quadro a partir da implementação de festivais nos anos 2000 trouxe um cenário para o Amazonas que se distingue dos dados do restante do país.

Um estudo realizado pelo Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa (Gemaa), vinculado ao Instituto de Estudos Sociais e Políticos da

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), apontou que as mulheres negras não dirigiram ou roteirizaram nenhum filme entre os anos de 1995 a 2016. Segundo a Agência Nacional do Cinema (Ancine), em 2017, dos 160 filmes brasileiros exibidos nos cinemas, nenhum foi dirigido por mulheres não-caucasianas. Em contraponto a essas informações, a produção amazonense da última década indica uma presença significativa de mulheres pardas e negras.

Ao observar as obras produzidas no terceiro ciclo do cinema no Amazonas, percebe-se uma busca por quebrar o conceito de glamour e extravagância que ronda o imaginário, contextualizando a arte dentro de um escopo cultural maior, buscando um discurso identitário autêntico. Filmes como *Strip Solidão* (2013, 20min) de Flavia Abtibol, *Assim* (2013, 13min) de Keila Sankofa e *Pranto Lunar* (2015, 20min) de Dheik Praia; por exemplo, correspondem a essa autenticidade. O projeto cultural que vem sendo articulado pelas mulheres inclui diferentes formas de expressão como literatura, música, teatro e até mesmo a produção acadêmica.

As narrativas oriundas desses processos artísticos têm sido reconhecidas internacionalmente por meio da seleção de produções amazonenses em festivais e mostras, alcançando até mesmo conquistas inéditas, como *O Barco e o Rio* de Bernardo Abinader que venceu cinco kikitos no Festival de Gramado 2020. Nesse interim, se reconhece também como as mulheres têm encontrado espaço para discutir suas temáticas, além de atuarem em outros setores do segmento e estarem fortemente presentes nos eventos competitivos.

Elen Linth, por exemplo, teve *Sandrine* como integrante da Mostra de Tiradentes e conquistou dezenas de prêmios pelo Brasil e pelo mundo com *Maria*. Até março de 2018, o filme já havia rodado em 29 festivais e vencido os dois maiores eventos cinematográficos em Manaus: a Mostra de Cinema Amazonense e o Festival Olhar do Norte. Outra artista conhecida por todo o Brasil por seu engajamento na causa negra é Keila Sankofa. Em constante transformação e colocando suas ideias e pontos de vista em diversas manifestações artísticas, teve o curta-metragem *Assim*, selecionado para a Mostra Alma no Olho do Festival de Roterdã 2019.

As realizadoras buscam mostrar como temas universais estão presentes no Amazonas, partindo de situações específicas da região para configurar o cenário macro de suas discussões, como a disparidade social, a manutenção das culturas tradicionais, o rastro cultural indígena e negro, a visão LGBTQI+ – em uma cidade marcada pelo conservadorismo – e o cotidiano amazônico, o qual se difere de todos os outros por conta do ritmo, da temperatura, dos costumes.

As cineastas do Amazonas possuem a preocupação e o cuidado de utilizar suas temáticas e discussões para evidenciar a vida na região, atestando todas as peculiaridades que a vida no norte do país oferta a seus habitantes. Embora, em alguns casos, suas linguagens não se aproximem tanto de seus conterrâneos, a presença e participação em festivais, mostras e vitórias em editais nacionais, como o caso de Flávia Abtibol e a seleção no Itaú Cultural e no Projeto de telefilmes regionais da Globo Filmes, apontam para isso.

Apesar do fantasma da descontinuidade, as conquistas validam a riqueza de narrativas e o potencial que as realizadoras têm a oferecer não apenas para a região, mas também para o cinema nacional. No próximo capítulo, abordaremos a construção da figura feminina ao longo da história amazônica, a fim de compreender como essa percepção contribuiu para o cenário da produção audiovisual.

2 MULHERES NA AMAZÔNIA: VERSÕES E OLHARES

Antes de pensarmos nas múltiplas mulheres que formam o imaginário e a sociedade amazônica é preciso observar a constituição do povo que reside no norte do Brasil e como as particularidades regionais influenciam na representatividade acentuada pelo cinema feito por mulheres no Amazonas. Por mais abrangentes e gerais que as características do ser amazônico possam parecer no primeiro momento, elas se tornam personalizadas à medida que percebemos o quanto o isolamento territorial e o colonialismo em suas diversificadas frentes alargaram a perspectiva identitária deste indivíduo.

Desde os primórdios da colonização europeia, a relação entre o homem amazônico e a natureza esteve presente, assim como o olhar estrangeiro sobre o território. As mulheres tornaram-se Amazonas gregas, os povos originários receberam a alcunha de índios e a imensidão verde ofereceu asas para o sonho do Eldorado nutrido pelo ocidente. Isso decorre porque a Amazônia é vista como um conceito, que detém em torno de si múltiplas representações particulares e etnocêntricas as quais não enxergam as variações que a região oferece e possibilitam o predomínio do exotismo. Assim a Amazônia é selvagem, indígena, seringalista; tornando-se uma versão inacabada do paraíso deixado por Adão e Eva, enquanto seus descendentes, intrusos permanentes.

Abordada sob o viés de perspectivas limitadas e obstinadas, influenciando, principalmente, o olhar sobre os habitantes desse território, o conceito de bom selvagem de Rousseau¹ se torna um indicativo para uma região vista ainda com uma predominância de tribos indígenas, e que encontra no conceito de ribeirão uma forma romantizada de enxergar os nativos da Amazônia.

Embora parte dessa concepção seja herança da visão estigmatizada do Oriente, ela também é fruto do próprio confronto entre homem e natureza que se

¹ Publicado na obra “O Contrato Social” do filósofo francês Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), o conceito de bom selvagem se refere à tese de que o ser humano era puro e inocente em seu estado natural, sendo a sociedade responsável por incutir nele valores e hábitos que o conduziram ao conflito e aos problemas que, na visão de Rousseau, maculavam a sociedade.

transmuta conforme os dois elementos se complementam e se fundem. O que seria do ser amazônico sem as paragens que lhe intrigam, abraçam e servem como sua fonte de sustento? Poderia dizer que o dualismo notado na arte por meio da colisão entre natureza e humanidade seja, para além de uma tensão antagônica, uma junção sobreposta de domínio e submissão constante entre os dois agentes, na qual a cultura do ribeirinho tem suas raízes fortemente estabelecidas.

A natureza amazônica possui uma riqueza plástica que a encobre de perspectiva mística, terrosa, presa no tempo que alimenta o imaginário com seus elementos prosaicos: a mata, os rios, os animais, o homem e o mito. Enquanto observa o pôr-do-sol sobre o rio e a floresta, contemplando o horizonte, o indivíduo amazônico domina a natureza ao mesmo tempo que é subjugado por ela.

2.1 Breve panorama dos ribeirinhos

Com seus habitantes dispersos pelas margens dos rios, a cultura da região se alicerçou em profundas relações com a natureza. Prova disso é o processo de desenvolvimento econômico – que foi implementado a partir de matérias-primas da floresta, implicando sua dependência –, pautado em atividades realizadas com a finalidade de defesa e ocupação do território.

O poeta e professor Paes Loureiro comenta que “a produção regional se fundava no extrativismo florestal, e sua exportação se dirigia aos mercados europeus, tendo os contatos com o restante do Brasil se mantido fracos até meados do século passado” (Loureiro, 2015, p. 45). Diferentemente do restante do país, era a mão de obra indígena que executava o trabalho, o que nos mostra ainda a predominância de indivíduos indígenas em contraponto a negros e brancos na região.

A hegemonia resultou também na forte incidência de caboclos – mestiços descendentes de brancos e indígenas. O termo ganharia novos significados no decorrer dos anos e, concomitantemente, se tornaria uma das formas mais

populares de denominar o sujeito amazônico e perpetuar o estigma que nos ronda. O antropólogo Florêncio Vaz afirma que

A palavra “caboclo” foi usada inicialmente como sinônimo de tapuyo, que era como os grupos indígenas se referiam aos seus inimigos (índios). Com a colonização, o termo passou a designar o índio “amansado” ou “civilizado”, mas com a mesma conotação de escárnio. Só muito depois ganha também o sentido de mestiço de índio com branco. Em nossos dicionários, “caboclos” são índios, mestiços e trabalhadores da área rural (Vaz, 1996, p.48).

A economia apoiada no extrativismo florestal ofereceu ao caboclo conhecimento sobre seu habitat. Seu cotidiano e o estilo de vida foram construídos baseados no isolamento e na mítica que envolve a região, destacando as profissões relacionadas ao produto dos rios e das florestas como pescadores, coletores, mateiros, extratores, lavradores, seringueiros, vaqueiros, fazendeiros, comerciantes, artesãos.

O cidadão amazônico debruça-se, dessa maneira, em atividades que garantem sua autossustentação como roça, pesca e extrativismo vegetal. A escolha por essas profissões e por uma ocupação não especializada associa-se ainda a uma busca por independência em relação ao sistema econômico em vigência e a uma autonomia em relação aos outros membros de seu convívio, mesmo que a vida em comunidade seja uma realidade entre os ribeirinhos, seja nos mutirões ou ajuris, no futebol, cultos, festas e outros eventos.

O tempo em que não se dedicam à produção econômica, por exemplo, é investido para cuidar desses encontros. Em geral, os caboclos são católicos e participam ativamente das celebrações religiosas que incluem desde a visita de padres à comunidade à realização dos sacramentos e as festas dedicadas aos santos, as quais duram entre dois a três dias de festividades. Outro elemento agregado a sua religiosidade é a crença nos seres encantados que habitam a floresta e os rios. Vaz comenta que

As pessoas dizem que esses espíritos podem assustar, tirar a “sombra”, matar e até “encantar” as pessoas, ou seja, levá-las para o “reino dos encantados”, que fica no fundo das águas. As histórias sobre os que foram molestados ou encantados são numerosas. Algumas bem remotas, outras mais recentes, mostrando que isso ainda acontece. Para uma pessoa não ser vítima de um desses espíritos, basta tomar alguns cuidados,

respeitar algumas regras, que todos conhecem (Vaz, 1996, p. 56).

A crença nos encantados possui variações, mas é encontrada em praticamente todas as comunidades ribeirinhas da região. Quando ocorre uma ação maligna vinda de um espírito encantado, apenas a intervenção de um pajé – o especialista religioso para assuntos encantados e feitiçarias – e de benzedeiros, em alguns casos, é capaz de libertar as pessoas de sua aflição. Embora católico, para o ribeirinho o Deus e os santos católicos não têm interesse em combater a figura mística e, por isso, não recorrem a eles nestes casos (Vaz, 1996). A partir desta compreensão, o relacionamento do caboclo com o meio ambiente assume um novo contorno: mágico.

Além de ser fonte de recursos para sua existência, a natureza é um espaço em que o ribeirinho e os encantados caminham ora em paralelo ora em limites imprecisos. O caboclo acostumou-se a viver da terra e em zonas distantes, deliciando-se de pratos típicos misturando a fauna e a flora, festejando os santos e a cultura popular, tomando banho de rio, de chuva e vendo as estações passarem contemplativas e paulatinamente (Loureiro, 2015). Ao acrescentar a esse cenário rotineiro o distanciamento geográfico e a áurea de mistério, contribui-se ainda para uma leitura folclorizante e primitivista do estrangeiro sobre o caboclo. Enquanto o indivíduo que tem essas paragens como lar recorre ao mito e encanto para complementar a compreensão de mundo, quem está de fora prossegue tendo um olhar preconceituoso, preso a convenções exteriores à Amazônia.

É preciso admitir, contudo, que este olhar estigmatizado perpassa nossas metrópoles – com recorte especial para Manaus e Belém –, influenciando na noção regional de cultura e arte; rejeitada e marginalizada pelo poder público e pela elite econômica que considera as produções europeia e norte-americana referenciais e superiores. Como já discutido anteriormente, embora esse panorama seja um fator contribuinte para a descontinuidade da sétima arte, possibilita o crescimento da cultura ribeirinha entre os segmentos mais humildes da população amazônica.

Outros elementos que precisam ser destacados nessa construção são a visão colonial e o tratamento ofertado pela política governamental; ambos

interligados dentro da prospecção regional. Tanto a administração portuguesa quanto a do Brasil República afetaram de formas diferentes os moradores do território. As políticas de ocupação trouxeram doenças e escravizaram os indígenas, diminuindo sua população e desestruturando seu sistema sociocultural, forçando-os a saírem da área de várzea para terra firme e modificarem a produtividade e sua relação com o solo.

A condição geográfica colocou também o indígena na linha de frente do confronto com colonizadores modernos, com os quais disputa propriedade de terras e o uso dos recursos naturais. Dentro do cenário de discussão ambiental, o caboclo faz parte dessa guerrilha tendo em vista o seu papel enquanto amazônida, apesar de não ser reconhecido como tal pelas esferas midiáticas e sofrer negligência das políticas públicas.

A maneira como os habitantes da Amazônia são estereotipados até mesmo entre seus compatriotas reforça a desigualdade cultural da região e fazem enxergar a arte ribeirinha como provinciana e abaixo na escala social. Porém de que forma isto se manifesta na própria condição do sujeito que habita a região? Se, para produzir arte, o artífice contemporâneo depende da afirmação da metrópole para usufruir de sua produção, como o povo consegue difundir sua cultura?

Podemos encontrar um caminho para essas indagações na fala de Paes Loureiro:

A cultura cabocla tornou-se a expressão das camadas populares das cidades, fundindo-se, assim, numa só argamassa cultural – a da cultura popular. E nisto reside uma das contradições fundamentais da cultura cabocla: ela é dominante no sentido de pertencer a camada social que abrange a maior parte da população, mas é também marginal, na medida em que é rejeitada ou não reconhecida pelos poderes instituídos e geralmente ignoradas pelas políticas públicas (Loureiro, 2015, p. 34).

A permanência da cultura regional é um desafio, mas também uma insubmissão aos valores externos. Enquanto o estrangeiro olha para a Amazônia como pulmão do mundo, rico em biodiversidade e propaga tal perspectiva como realidade, esquecendo e generalizando seus habitantes, o caboclo tem uma relação diferenciada com a terra, mesmo aqueles mais citadinos.

A ligação entre eles os colocou em um patamar de dualidade e complementaridade. O homem moldou a natureza a sua cosmovisão, por meio do imaginário, da visualidade, dos povos originários, da manifestação artística e de sua sobrevivência. No entanto, ele também foi versado por ela e sua imensidão, por isso seu habitat natural são as vilas, os povoados dispersos as margens dos rios os quais possibilitam a expansão do imaginário, o desenvolvimento de mitos, a vivência de crenças e o transcorrer do tempo.

Viver na Amazônia, com todas as condições citadas, propicia o devaneio e a multiplicidade de olhares e leituras, porque a região é plural, carregada de nuances, diversidades e interculturalidades. Sob o olhar de seus cidadãos, ela se torna um espaço único, místico e de uma atmosfera poética. A qual incentiva o poeta a declarar:

Percebe-se nas relações estetizantes com o real da Amazônia que há um maravilhamento do homem, o que é próprio de quem está diante de algo que é imenso e diante do qual a pequenez do homem se evidencia. Pequenez que é superada pelo homem natural por intermédio de um imaginário que a transforma e permite uma articulação com a natureza, dentro de uma relação que estão presentes as categorias perto-longe, convivência-estranhamento (Loureiro, 2015, p.82).

Após o passeio pelas sinuosidades da vida na região, podemos discutir o olhar e o espaço destinado às mulheres na Amazônia.

2.2 As mulheres na Amazônia

As mulheres que habitam a região amazônica são vistas através de um olhar exótico desde os primeiros relatos dos viajantes. Tal ponto de vista não apenas alimentou o imaginário e o comportamento dos estrangeiros no nosso território para com as mulheres, mas também marcou o silenciamento e o preconceito sobre elas. Longe de haver uma homogeneidade de etnias entre os nativos da Amazônia, os dados histórico-sociais confirmam, no entanto, a situação precária e de vulnerabilidade que experimentam as amazônicas de maneira geral.

No Brasil, 51,4% da população é feminina. As mulheres estão presentes como maioria absoluta no país, menos em 4 estados, todos localizados na Amazônia: Roraima, Rondônia, Pará e Amazonas. Algumas reflexões surgem

desse dado, entre elas, para esta pesquisa, a que mais reverbera é o espaço destinado às mulheres tendo em vista toda a perspectiva que ronda a região.

As habitantes deste território são mestiças, negras, indígenas e ribeirinhas. Dentro da escala social, isso aumenta seu grau de vulnerabilidade, considerando o processo histórico formativo que as silencia, despoja-as seguindo a lógica capitalista e confunde seus corpos com mercadorias. O contato inicial com o estrangeiro rodeou a figura feminina amazônica de aspectos irrealis e extravagantes. Conforme tais concepções se aproximam da realidade, contudo, tornam a condição das mulheres amazônicas suscetível, fragilizada.

2.2.1 MITOS E EXOTISMO: A VISÃO DOS VIAJANTES

O discurso dos viajantes é intrincado, cheio de fragmentos e diversificado, conforme as intenções e finalidades das viagens ao território do novo mundo. Foram esses relatos, no entanto, que alimentaram o imaginário e os rabiscos iniciais sobre a região e seus moradores. Havia uma visão generalista do indígena, estabelecida por meio do olhar de superioridade do estrangeiro e seu desejo de conquistar, dominar e controlar os diferentes. Ao voltar-se para as mulheres indígenas, a esse olhar soma-se o patriarcado².

Tomando como referência os relatos de Acuña (1638-1639) e Carvajal (1541-1542) percebe-se a confusão despertada diante da divergência comportamental de europeus e indígenas. Ao mesmo tempo em que os indígenas causavam espanto, nota-se ainda a atração estimulada nos ocidentais pelo encontro entre os dois grupos. Em seus relatos, eles recriaram o que viram no Brasil tendo como norte a sociedade que conheciam – branca e europeia; dessa forma, as ações das mulheres no universo indígena representavam uma inversão na imagem feminina europeia, que tinha a mulher voltada unicamente a procriação e criação dos filhos e, portanto, incapaz de tomar parte em atividades ligadas ao exercício da liderança.

² Tomamos como referência o conceito de Max Weber (1864 – 1920), na obra “Sociologia da dominação” (1991), sobre o patriarcado, o qual se define como um processo cultural-estrutural em que a figura masculina exerce poder sobre tudo que é seu, inclusive esposa, tendo direitos absolutos sobre o uso, gozo e disposição.

A postura feminina encontrada nas amazônicas abre espaço para que o mito de mulheres guerreiras difundido pelos pré-helênicos, asiáticos, egípcios, saxões e nórdicos se concretize. A lenda relata a existência de conquistadoras que combatiam em par, unidas por cintos. O próprio nome oriundo do grego deriva dessa ligação: ama=união + zona=cinto. Em todos os lugares onde o relato circulava, o mito das Amazonas representava o período de dominação do matriarcado³ culminando em seu declínio e o término da supremacia feminina. Afinal, em todos os contos, as guerreiras eram sempre derrotadas e dominadas (Matos, 2001).

Faz-se necessário lembrar que o período no qual Acuña (1638-1639) e Carvajal (1541-1542) estiveram no Brasil, a Europa havia abraçado o Renascimento e proporcionado a redescoberta da cosmovisão da Antiguidade Clássica. Apoiado nesse levante – e no fato das lutadoras serem a única representatividade feminina com liberdade e condições igualitárias contra os homens dessa literatura –, as imagens das guerreiras Amazonas povoaram o imaginário dos navegantes e ganharam força por meio do pavor do desconhecido.

Nesse contexto, chama atenção as características que os dois relatores incidem sobre as indígenas. Para eles, as Amazonas brasileiras eram selvagens, insubmissas, estrategistas na arte da guerra, conquistadoras. Carvajal vai um pouco além e aponta questões físicas também, como os cabelos longos em tranças ou enrolados na cabeça, andarem nuas, tapando as partes íntimas com arcos e flechas nas mãos. Sua nudez era criticada e sensualizada. Segundo o religioso espanhol, elas buscavam amedrontar os outros por meio da percepção e presença de seus corpos.

O pensamento se perpetuaria entre os missionários do Velho Mundo responsáveis pela catequização e tentativa de docilizar os nativos. Impactados pela nudez indígena, viam os corpos femininos como diabólicos, provocativos e pecaminosos. Este tornou-se outro fator contribuinte para a reconstituição da lenda das Amazonas, visto que, para os conquistadores, as guerreiras míticas

³ O conceito de matriarcado tem diferentes conceitos no decorrer da história, o adotado nesta pesquisa é o que designa sociedades que foram social, econômica, política e culturalmente criadas por mulheres. Essas sociedades não são espelhos das sociedades patriarcais, invertendo o gênero dominante. São igualitárias no que se refere ao gênero, mesmo quando as mulheres estão na liderança. Sua existência, no entanto, segue sendo um enigma.

tinham a sexualidade desenfreada e aos homens caberia duas funções específicas: a de objeto de seus desejos e de progenitores, criando assim uma inversão de papéis. A professora e pesquisadora Maria Izilda de Matos comenta que

Assim, a construção do mito das amazonas recupera o arquétipo feminino e masculino: as bravas guerreiras conquistadoras só poderiam ser submetidas por heróis conquistadores, guerreiros viris, imbuídos de um poder e encarregados de civilizar e impor uma nova ordem, em que à mulher deveria ter um outro perfil, passiva, submissa, recolhida à família e à maternidade (Matos, 2001, p.272).

Percebe-se que a força representada pelas guerreiras espalhava medo para os navegantes e os que ouviam suas histórias. Por isso as mulheres inspiravam mistérios, seu corpo era visto como estranho, singular, capaz de gerar atração e repulsa simultaneamente. Dessa forma, as amazonas eram vistas como insaciáveis, fascinantes e perigosas. O mito reforçava a ideia de que elas não eram educadas para serem governadas.

Um dos pontos principais a alimentar essa ideia é o conceito de que mulheres que não contraem matrimônio e/ou se mantêm sozinhas – sem a companhia masculina – possuindo conhecimentos sobre a floresta e seus elementos, de mundos desconhecidos e misteriosos ao senso comum, detêm poderes ou reverberam vibrações místicas, envolvendo-as na dimensão de fascínio. Ainda hoje mulheres que assumem a decisão de não casar e nem ter filhos são questionadas e/ou recebem olhares de desaprovação. Acrescenta-se à questão mitológica a influência do patriarcado e o preconceito com povos não-ocidentais.

Em contrapartida, a versão feminina expressa no mito revela a insegurança que a leitura de uma sociedade dominada por mulheres ressalta no imaginário patriarcal. Ainda de acordo com a historiadora Maria Izilda Matos (2001), a lenda das amazonas apresenta a figura feminil com ar de desordem, caos e engano. Dentro desse quadro, a questão sexual era um dos itens mais observados, já que, para o Ocidente, uma sociedade com elementos predominantemente matriarcais privilegiava o prazer; concepção que reverberaria na Amazônia colonial, ambos os casos fruto da fantasia masculina vinculada à representação feminina amazônica.

Embora os viajantes tenham inculcido uma visão alegórica sobre as nativas, o olhar que insidia sobre elas passava ainda por questões de sua própria etnia. Vale ressaltar que o mito das amazonas é, antes de tudo, uma narrativa feminina escatológica; em nenhuma das versões da lenda as mulheres vencem, seja ela asiática, europeia seja dos povos originários. Nesse ponto, a fantasia do Velho Mundo se inter-relaciona com os mitos indígenas nos quais mulheres governavam a tribo ou possuíam algum objeto sagrado até serem derrotados por homens, heróis conquistadores. Essas narrativas podem ser encontradas entre os Uaupés e os Mundurucus; e ainda para explicar o surgimento de seres mitológicos como o Jurupari.

Os relatos carregam simbolismos misóginos e patriarcais, usados para justificar a ausência feminina em rituais e processos considerados sagrados ou indígenas. A historiadora comenta que

Invariavelmente, os homens arrebatam-lhes o poder e os símbolos desse poder (flautas, máscaras, etc). Evocando-se visões catastróficas sobre a sociedade dominada pelas mulheres, lembrando-se que elas possuíam e perderam o poder, por causa de sua conduta inadequada. Assim, os direitos e privilégios masculinos são mitificados, justificados e ritualizados. (Matos, 2001, p.264-265)

Ao olhar os mitos de forma ampla, as mulheres são arquétipos que se sobressaem nessas narrativas como guardiãs do Éden tropical e da cultura. Para a cientista social Heloísa Lara da Costa (2005), as relações na Amazônia são patriarcais, endossando a ancestralidade e o culto à tradição, elementos constituintes dos mitos indígenas. A autoridade se centra nos homens mais velhos, cabendo às mulheres certa liberdade que lhes oportunizou serem detentoras de um saber próprio utilizado para atuar como curandeiras, rezadoras e parteiras. Esta liberdade chega ainda ao campo sexual, contudo até o momento em que se casam e tornam-se propriedades do marido.

2.2.2 A VISÃO SOBRE AS MULHERES INDÍGENAS

Criou-se uma percepção ocidental, forjada ainda no mito das amazonas, de que a mulher amazônica, desde o período da conquista, tem como características centrais a passividade e a submissão. No entanto, a professora e pesquisadora Iraildes Torres defende um contraponto a este argumento

quando contesta que “não se pode afirmar que as índias fossem totalmente submissas nas sociedades tribais, do contrário como se explicaria a existência da organização de cacicados envolvendo mulheres como chefes de tribo?” (Torres, 2005, p.49).

Na sociedade indígena, elas atuavam diretamente na organização da economia doméstica, que envolve o fiar, confecção de redes, moldes de louças em argila; a elas cabe ainda as atividades consideradas mais pesadas como a capinação do roçado e o preparo da terra de forma geral para o plantio, uma herança executada também pelas populações tradicionais da Amazônia.

No decorrer do processo de colonização, os indígenas sofreram o genocídio e o apagamento de seus costumes, idiomas; passando pelos mais diversos tipos de violência. As mulheres indígenas, no entanto, estavam suscetíveis às agressões submetidas por seus pares masculinos, mas também aos estupros e investidas sexuais do colonizador. A miscigenação do povo amazônico é fruto da violência, como toda a nação brasileira.

A política de colonização incentivava que os homens deixassem suas companheiras em solo europeu para vir ao Brasil fazer fortuna e retornar para elas. Essa perspectiva dificilmente se concretizava. Na Amazônia, havia recompensas aos portugueses que se casassem com as indígenas a fim de confirmar a fixação lusitana no território. Entre os mimos que estes homens recebiam estava isenção de impostos, oferta de cargos e até mesmo distinção de nobreza. As mulheres indígenas que vivenciaram o período do processo de miscigenação foram consideradas lascivas e inclinadas a satisfazer os desejos do homem branco. Torres afirma que:

A sociedade colonial de estrutura indo-europeia é responsável pela formação da visão de que a mulher amazonense é permissiva sexual. É perceptível o propósito da dominação portuguesa em buscar construir um plasma social em torno da imagem das índias, associada ao papel de mulheres parideiras, fogosas, para promover a política de povoamento da região (Torres, 2005, p.69).

O rótulo do exotismo da mulher amazônica se manteve durante o Império, a propaganda em cima dessa característica contribuiu de maneira expressiva para o povoamento do território. Apesar de todo o favorecimento, no entanto,

para o envolvimento inter-racial, as indígenas prosseguiram sendo vistas como figuras de segundo escalão.

A Igreja Católica teve um papel importante nesse quesito. Os missionários europeus ficavam impactados com a naturalidade com que as mulheres indígenas se trajavam e caminhavam, tendo em vista que o padrão de conduta estipulado pela religião era inspirado pelo Renascimento, movimento cultural instaurado após a Idade Média que influenciou a pavimentação da reforma protestante e a contrarreforma católica. Para eles, a nudez feminina estava diretamente associada ao erotismo, desejo carnal, perversão e práticas diabólicas. Um dos evangelizadores chegou a escrever recomendando que Portugal enviasse prostitutas para distrair os colonos, porque seriam mais decentes que as mulheres indígenas (Costa, 2005).

Para o Velho Mundo, as mulheres representavam o que os homens construía delas. Eram servas, enfermeiras, mães e esposas. Na perspectiva católica, essas funções se alinhavam à virtuosidade que se esperava das devotas, criando assim um padrão feminino. As orientações católicas vividas pelas famílias portuguesas eram adequadas e impostas à Amazônia Colonial.

Em paralelo, no entanto, a Igreja tinha interesse em aumentar o número de fiéis em nossa região. Para isso, tornou-se apoiadora e participante ativa do comércio sexual na colônia, sendo a porta de entrada para que as indígenas assumissem o papel de concubinas dos europeus, já que só eram permitidas na troca de favores sexuais mulheres que recebessem o sacramento do batismo, ganhando assim o reconhecimento e legitimidade. Seus filhos tinham a paternidade reconhecida e, conseqüentemente, o progenitor assumia a responsabilidade social.

Para as famílias indígenas, era a forma de assegurar sua sobrevivência dentro do regime colonial. Participar do comércio sexual, lhes inseria no processo produtivo, o não envolvimento resultava na permanência da marginalidade. As mulheres indígenas que não aderiam à prática eram excluídas da comunidade, não podendo casar ou manter relacionamentos com o homem estrangeiro. Devido à pressão social e familiar, muitas chegavam a cometer suicídio para não terem que participar do comércio sexual (Torres, 2005).

Esse período da história amazônica precisa ser visto sob a luz de dois poderes complementares: o patriarcado e o sincretismo religioso. A associação de ambos resulta no silenciamento e na visão sobre a mulher amazônica: alguém suscetível e promíscua. A perspectiva e o tratamento dado a elas se perpetuaria no decorrer de nossa História, encontrando ainda ressonância na agenda capitalista contemporânea.

Uma das provas mais contundentes da omissão é a ausência de histórias oficiais sobre a vida das mulheres, exemplificado na lacuna de presença feminina em jornais e periódicos que circulavam na região até meados do século XX. Sua invisibilidade indicava a não existência enquanto cidadã com expressividade política e intelectual.

Relaciona-se esse tratamento também ao pensamento católico que não apenas classificava as mulheres como pecadoras e devotas, mas ainda as dividia em dois espaços muito bem delimitados: a rua e a casa, destinando-a para o lar, como virtuosa, cautelosa, modesta e restrita. Enquanto ao homem, cabiam as atividades do espaço público e os demais benefícios que a clausura doméstica impedia às mulheres.

A psicanálise apontaria que tal conduta restringe o potencial de desenvolvimento sócio intelectual feminino, por isso nosso atraso em alcançar patamares já registrados pelo homem. A frase “lugar de mulher é em casa” evidencia a imposição da ideologia dominante e inibe o estímulo feminino, negando-lhes oportunidades e naturalizando a discriminação (Saffioti, 2010). A reclusão da mulher ao lar lhe oferece uma vida opaca, de negação e sacrifícios, desprovida de criatividade, imaginação.

2.2.3 RASTRO NEGRO NA AMAZÔNIA

Embora muitas pesquisas enfoquem na presença indígena e branca na região, reduzindo, desta maneira, a escravidão negra há um montante pouco significativo tanto para a economia do território quanto no processo de miscigenação e cultural; o aparecimento de negros africanos acompanhou os passos da colonização europeia nas províncias ao Norte do Brasil. Sua

integração, no entanto, é um reflexo da discriminação e retraimento da sociedade regional, branca e cabocla.

Por muito tempo, houve um ocultamento do rastro negro no solo amazônida, resultando na compreensão de que a escravidão africana foi suplementar e dispensável, contudo este pensamento é uma das mais sérias distorções da história regional. Esse efeito se perpetua alimentando a anomalia racial que nos ronda; na qual um dos fundamentos da política de poder de dominação rejeita a ancestralidade negra.

Um exemplo dessa imperceptibilidade racial é o conceito de morenidade. Adotado como a identificação preferível entre os brasileiros, acompanha uma degradação ininterrupta do mais claro ao mais escuro, englobando características físicas como tom de pele, tipo de cabelo e boca. Precisa-se observar que cor e raça nem sempre são equivalentes, no entanto, de acordo com a pesquisadora e psicóloga paraense Flavia Câmara, “o grande problema está em atentar para o que se esconde e mesmo se expressa de forma dissimulada nos discursos da morenidade romantizada quando da negação de uma negritude na região amazônica” (Câmara, 2017, p.157).

Nesse contexto, reafirma-se a existência de uma mistura racial responsável por afastar a negritude e se encaminhar em direção à branquitude. O termo se aplica a fim de amenizar os fenótipos negros e ressaltar as características físicas que determinam uma intersecção entre o gênero e a raça na construção social do corpo negro. Dessa forma, demonstra o resultado mais aceitável da mistura racial entre os fundadores da nossa sociedade.

Disto provém ainda a falta de percepção acerca da autoidentificação enquanto negros e afrodescendentes. Essa ausência passa despercebida tanto pelo olhar interno quanto pela leitura exterior, dificultando até mesmo o letramento e anuviando a inclusão da negritude no seio da sociedade amazônica. Dessa forma, há um número considerável de pessoas pretas cujo as teorias de compreensão social não as contempla e, por conseguinte, deixa de alcançá-las. Parte desse entendimento está associado também aos ciclos econômicos e as estatísticas sociais das outras regiões, desconsiderando a formação particular de cada macrorregião nacional (Sampaio, 2011).

A partir de 1778, ocorreu um movimento de incentivo da Coroa a expansão do tráfico negreiro em direção ao estado do Pará, facilitando a entrada e saída dos navios e aplicando isenções de impostos. No parecer do período, para que a economia amazônica fluísse em consonância à metrópole, era necessário interligá-la ao tráfico escravagista. Apesar dos esforços, no entanto, havia os riscos da navegação, a restrição de capital dos paraenses que diminuía a quantidade do carregamento, a baixa cotação em Lisboa de produtos do Pará (Sampaio, 2011). Algo não visto de forma pejorativa, considerando que, nas primeiras décadas do século XIX, o fluxo negreiro no estado era tão movimentado quanto na capital carioca.

Entre as principais atividades desenvolvidas pelos negros na Colônia estava a construção de fortalezas, cultivo de arroz, tabaco, mandioca e milho. Ocupavam também a função de tecelãs, artesãos e maqueiros. No Pará, atuavam nos arredores de Belém, em cidades como Marajó, Barcarena e Ananindeua; localidades onde havia uma economia rural capaz de abastecer a capital da província. Já no Amapá, eram encarregados de construir fortalezas militares e a fundação de fazendas para criação de gado. Enquanto em Rondônia, os africanos foram importantes para a habitação e colonização iniciada pela mineração e ocupação militar das fronteiras.

Outro fator a se ponderar no período escravocrata são as fugas e alforrias. Muitos negros fugiam e encontravam abrigo entre aldeias indígenas, embora possuíssem costumes e tradições diferentes, compartilhavam sentimentos semelhantes pelo homem branco. Criava-se assim redes de solidariedade entre negros e indígenas, compondo novas identidades dentro da sociedade colonial.

Para o historiador Ygor Cavalcante (2011), o principal motivo para a fuga era o estreitamento de laços familiares ou afetivos. Nesse sentido, é importante observar que o número de mulheres escravas fugitivas era bem menor (21,4%) em relação ao índice geral. Observando a causa das deserções, percebe-se que esse número reflete ainda a relação delas com as pessoas ao seu redor.

Cavalcante comenta que elas possuem relações mais próximas e laços mais fortes com seus filhos do que os homens. Logo “fugir sem levar seus rebentos é algo bastante improvável (senão impensável), ao mesmo tempo fugir

com crianças pequenas é igualmente difícil” (Cavalcante, 2011, p.49). Além disso, a maior parte dos fugitivos, os homens, eram de idade reprodutiva, entre 20 e 40 anos, ademais estavam no auge de sua força física e de construir arranjos maritais.

As fugas ocorriam de maneira isolada, mas havia ainda as evasões em grupo de 2 a 5 indivíduos que salientaram a rede de assistência entre escravizados, desertores, indígenas e outros. Essa última modalidade de escápula indicava o rompimento buscado entre senhores e cativos.

Na Amazônia, o regime escravocrata não oferecia as condições sociais basilares que facilitam a adaptação ao trabalho forçado tais como incentivo das relações sociais e familiares – exemplificado no sistema norte-americano escravocrata – e, com isso, impedia-se o cultivo da identidade social. A ínfima troca de afeto negada possibilitaria enfrentar a cruel realidade de uma forma mais afirmativa e elevada, como pontua a teórica feminista bell hooks (2021) na sua obra *Tudo Sobre o Amor*. A administração na região, no entanto, se apegava a outras técnicas que incentivavam a dispersão dos escravizados.

Para os senhores, Manaus soava como o destino certo para os fugitivos do período, logo a cidade possuía o segundo maior quantitativo de escravizados habitando um espaço urbano em todo o Império. O contato entre o ambiente amazônico e os afrodescendentes ressignificou as experiências africanas, reinventando sua cultura e recriando especialidades à medida em que estes transitavam pelas ruas, praças, pontes, oferecendo seus produtos. O historiador comenta que

Quando o escravo fugia para Manaus, portanto, não se deparava apenas com um palco de lutas, travadas entre as culturas branca e indígenas, como quis parte da historiografia local. Encontrava uma cidade em plena expansão, entreposto importante de mercadorias, serviços e trabalhadores (Cavalcante, 2011, p.66).

As fugas e mortes, no entanto, não eram os únicos caminhos que levavam um escravizado no Amazonas à liberdade. A compra da mesma e as cartas de alforria também eram formas de alcançá-la.

A alforria era o produto de complexas relações sociais e motivada por diferentes causas, desde imposições jurídicas à gratidão. Estima-se que em

torno de 11% da população negra escravizada no Amazonas teve acesso à liberdade dessa forma, um contraponto a outras localidades nacionais. As mulheres foram as mais beneficiadas pela obtenção de alforrias, representando 55% do total (Cavalcante, 2011). O número está relacionado às suas oportunidades em criar laços afetivos e serem menos propensas a prolongar o vínculo do trabalho compulsório.

A data de 24 de maio de 1884 – quatro anos antes da lei áurea assinada pela princesa Isabel – marcou o dia em que o presidente da província do Amazonas aboliu a escravidão no estado e tornou livres os negros que viviam como cativos, tornando-se a segunda província no Império a abolir a escravidão.

2.2.3.1 Presença e cultura negra regional

A miscigenação brasileira é produto da violência contra mulher, na qual indígenas e negras estão entre as mais afetadas. Na Amazônia, o embranquecimento dos indivíduos, visto na morenidade, é a consequência aviltante do estupro dessas mulheres. Mesmo após a revogação da escravidão, essas agressões permaneceram, visto que as mudanças sociais ocorreram de forma morosa no território.

O modo como a economia escravocrata abordava as mulheres escravizadas refletia a visão reprodutiva e sexualizada sobre elas. Na comercialização dos afrodescendentes, o corpo feminino custava sempre mais, porque serviam para o concubinato, engravidavam e aumentavam a quantidade de escravos de seus senhores a cada nove meses. Além de realizarem trabalhos domésticos e no campo.

Nos seringais, por exemplo, elas trabalhavam na coleta do látex, mantinham roças, criavam animais e eram peças fundamentais para o estabelecimento de famílias e nas mobilizações sociais na luta pelos direitos dos seringueiros e contra o desmatamento das áreas do seringal.

O trabalho das mulheres e sua situação nesse ambiente seringalista, contudo, se restringe ao silenciamento. A professora e antropóloga Lígia Simoniam (1995) comenta sobre o tráfico de mulheres em Belém e Manaus para

as áreas dos seringais a fim de serem rifadas entre os trabalhadores. Algumas eram envolvidas na produção da borracha, sendo marginalizadas por ocuparem serviços considerados masculinos.

Os relatos orais captados pela pesquisadora Flávia Câmara no Pará apontam a participação de mulheres negras escravizadas em festividades, mediante a dança e na liderança de terreiros. De acordo com um levantamento feito pela mesma, em 1954, havia 40 terreiros em funcionamento em Belém, dos quais mais de 90% eram dirigidos por mulheres. Já a dança encontraria preservação e valorização da cultura negra na região por meio do carimbó.

Arregimentado sobre as memórias passadas entre mães e filhas, a dança e cantoria desse gênero tem seu rastro desde a escravização. As mulheres negras tinham atuação diligente seja na organização, dança, canto, composição ou batendo o tambor. Chamadas de tias do carimbó, outra ação associada a elas era a culinária, exemplificada pelos doces feitos de farinha de trigo modelos conforme a festividade em que eram usados. A cozinha da escravidão era composta principalmente pelo consumo do peixe, farinha, açaí, mingau e doces; a presença feminina negra tem espaço nesse cenário. O mesmo menu era comercializado por mulheres negras de ganho ou escravizadas em vendas nas ruas tanto de Belém quanto de Manaus.

Percebe-se, no entanto, a ausência de registros das mulheres na história oficial. Por que isso decorre? Até mesmo na literatura ficcional e acadêmica nota-se um lapso em relação a suas narrativas e a documentação sobre a dimensão mais profunda da vida dessas mulheres.

O cruzamento de produções científicas com as narrativas orais das mulheres negras entrega um vislumbre de seu cotidiano mediante

O arranjo social de resistência, de reinvenção, de atualização de mulheres trabalhadoras rurais, dentro de casa, parteiras, curandeiras que subvertem as imagens de controle que designa a um sujeito universal mulher a feminilidade frágil, relegada ao ambiente doméstico e coadjuvante da historiografia tradicional (Câmara, 2017, p.144).

Mulheres negras guardam saberes ancestrais repassados de geração em geração de forma oral, perpetuando sua existência apesar das intempéries. Algo latente na Amazônia ao justapor suas tradições às indígenas, assim a mulher

negra amazônida porta consigo identidade, resistência ancestral miscigenada e os componentes do tempo de trabalho escravo que deixam suas pegadas ainda em nossos dias na Amazônia. O que conduz a busca de mulheres afroamazônidas a preencher lacunas e ocupar seu espaço enquanto perpetuam a luta por visibilidade feminina e negra no contexto amazônico.

Elas sempre existiram e aderiram as paisagens e configurações sociais, incomodando, subvertendo e reinventando os modelos sexistas e racistas que rejeitam a presença negra na região e sua feminilidade. Por isso, a importância de termos cineastas negras a refletir e contar suas narrativas mesclando temáticas de seu cotidiano, interesse e que denotem outros olhares sobre a Amazônia, gênero e raça no território; ofertando visibilidade e um vestígio do fim do silêncio afroamazônida.

2.2.4 O CICLO DA BORRACHA E A PARTICIPAÇÃO DAS MULHERES

A trajetória feminina assume novos contornos e significados a partir do ciclo da borracha. Com o avançar dos anos, as mulheres despontam nos jornais como poetisas, artistas. A posição da mulher começa a desvincular-se de seu papel de dona de casa e mãe. Já em Manaus, elas começam a escrever artigos românticos para os jornais (Costa, 2005). Nesse período, tornam-se professoras e diretoras de colégios, aquelas que tiveram acesso à educação, ou seja, frequentavam os meios culturais da classe abastada e possuíam boas condições financeiras.

Havia condições específicas para que elas pudessem exercer o magistério, prevalecendo a ideologia católica e vitoriana quanto à educação, “a escolarização das mulheres demorou a se efetivar. Embora condicionada às mudanças econômicas, particularmente à industrialização, não foi um processo imediato” (Costa, 2005, p.212). As professoras precisavam ter 25 anos completos, mas se morassem com os pais e ensinassem dentro das suas casas e os mesmos possuíssem a moralidade reconhecida, a questão etária não era tão observada. Fora de casa só poderiam lecionar em colégio de meninas. A cientista social Heloísa Costa comenta

Nota-se que as questões da maternidade e do lar eram tão arraigadas ao papel feminino que as mulheres vão aos poucos ganhando acesso às profissões ligadas a esses mistérios como: a do magistério, sobretudo o infantil, de enfermeiras, parteiras e médicas, particularmente nas áreas de obstetrícia e pediatria. É por essa porta que pouco a pouco, com o avanço do movimento feminista e da consciência masculina, elas vão adquirindo acesso aos demais saberes, ficando, entretanto, marcadas com o selo feminino essas primeiras profissões (Costa, 2005, p. 217).

A educação feminina era influenciada pela Igreja, que aproveitando da posição mantinha os papéis de gênero e cerceava a emancipação feminina. Isso se refletia nas regras de conduta, por exemplo, elas não podiam sentar-se à mesa com o marido, quando havia outras pessoas para participar das refeições; só podiam sair à rua acompanhadas e cobertas de objetos que sinalizassem sua posição social.

Para aquelas que pertenciam a elite amazônica, não havia oportunidade dentro da esfera política, visto a perspectiva masculina do setor. Este é um pensamento que ainda se perpetua em nossos dias, considerando a baixa eletividade feminina nos cargos políticos, incluindo a ausência de prefeitas na capital amazonense e o fato do Estado nunca ter tido uma governadora. No entanto, as mulheres sempre estiveram apoiando candidatos de seu convívio, colaborando nos encontros sociais.

Quanto às mulheres pobres, podemos dividi-las em dois subgrupos: as livres e as escravizadas. As donas de casa, em Belém, faziam doces para suas empregadas venderem nas ruas. O valor era guardado como parte da renda familiar para uma eventual necessidade do grupo feminino daquele lar. Já as escravizadas, tinham que atender suas funções enquanto elementos do sistema escravagista e ainda confirmar a situação econômico-social de seus donos, por meio de roupas e joias (Costa, 2005). As mulheres indígenas eram escravizadas tanto para o trabalho quanto para o uso sexual, poucas são as exceções a esse tratamento e menos ainda os registros.

Enquanto isso, nos seringais, as mulheres eram vistas como uma mercadoria, pertenciam a algum homem e deviam a ele obediência. Em alguns casos, eram traficadas, vendidas, encomendadas e sequestradas de suas tribos. Se o seringueiro sofria diversas formas de violência de seus empregadores, a situação das mulheres, que viviam nessas comunidades, na área de várzea, e

em tribos era muito pior. Elas estavam sujeitas a violência física, psicológica e sexual de todos os lados.

Costa nos relembra que “a Amazônia permaneceu por mais tempo que as demais regiões regidas por padrões de sociedade tradicional; o capitalismo industrial, com seu caráter racional ocidental chegou bem mais tarde” (Costa, 2005, p. 175). O que influenciou ainda na forma como as mulheres na Amazônia são tratadas no mercado de trabalho.

2.2.5 ZONA FRANCA E O ESTIGMA FEMININO NO MERCADO DE TRABALHO

Precisamos lembrar que para os positivistas a instrução feminina deveria ter o propósito voltado para o desempenho de sua função no lar e como matriarca, deixando ao homem a produção intelectual. Esse registro muda a partir do momento em que elas começam a ir para as ruas, ganham o espaço público, seja por conta do magistério ou pela expansão do comércio, conquistando seu lugar em cargos públicos e despontando na imprensa. Vale ressaltar que o Amazonas foi o estado a primeiro oferecer uma cadeira do Senado Federal a uma mulher, Eunice Michiles, professora de grupo escolar, eleita em 1979.

As pioneiras expandiram o ambiente para que as mulheres pudessem ingressar em outras funções como as trabalhadoras do Polo Industrial de Manaus. Muitas mulheres vinham do serviço doméstico e encontravam nas fábricas um lugar de destaque em suas jornadas, uma maneira de desenvolver suas potencialidades.

Em alguns casos, vinham dos interiores e beiradões em busca de continuar os estudos, ficando em Manaus devido ao atrativo de empregabilidade da Zona Franca, traziam na bagagem o sonho da independência financeira, de sentir-se vistas e valorizadas, cheias de sonhos e com condições de realizá-los. A jornada cansativa de trabalho e os estigmas fabris oriundos da visão sexista amazônica desencantaram algumas.

A visão da mulher operária da Zona Franca de Manaus é compreendida no contexto social do industrialismo e da liberação sexual dos anos 1960. O poder empresarial segue alimentando a imagem lasciva construída no período colonial, recriando no presente as máculas da colonização amazônica (Torres, 2005). Gracejos, insinuações e assédio sexual são alguns elementos constituintes da política sexista da mulher operária.

Este ambiente trabalhista tóxico, no entanto, foi importante para a sua afirmação enquanto cidadãs construindo sua consciência enquanto ser político e livre das amarras que a condicionam ao lar. Torres comenta que “a industrialização reproduz e reintroduz formas assimétricas das relações de gênero em vários sentidos, mas não se pode negar que ela trouxe expectativas de emancipação para as mulheres” (Torres, 2005, p. 162). É o fazer política e criar rupturas com os modelos pré-estabelecidos que oferece às mulheres do Amazonas uma sensação de libertação da visão exótica colonizadora sobre si, aliado também à educação. O jornalista e pesquisador Denison Silvan comenta que

A expansão da atuação feminina nas atividades econômicas formais e informais, das mais simples às mais complexas, nas zonas rurais e urbanas, reveste-se do mesmo desafio, posto a todas e todos: a capacidade do país oferecer igualdade de oportunidade aos seus cidadãos, não importando sua origem étnica, social, cultural ou qualquer outra característica que evidencie a diversidade existente na sociedade (Silvan, 2011, p.69).

2.2.6 INCURSÕES NO AUDIOVISUAL

As relações de gênero na Amazônia são assimétricas, recortadas por questões de poder androcêntricas. As mulheres, ao longo de nossa história regional, tiveram que enfrentar ainda o preconceito social e étnico. A diferenciação nesses itens determinou, de certa forma, o comportamento feminino no norte do país e a maneira como estas se enxergam e são vistas e descritas. Refletindo, por exemplo, nas artes e tropos estabelecidos para representar a figura feminina amazônica.

A condição humana na região se apresenta entre contingência material e as representações do mundo imaginário. Nessa esteira, para compreender como o cinema vislumbra o gênero feminino é preciso concernir que há um discurso voltado às mulheres construído ao longo da trajetória de colonização do território, mas não um discurso feminista.

Três obras audiovisuais produzidas na Amazônia – mais especificamente no Pará, tendo em vista a ausência de produções cinematográficas no Amazonas que discutam com profundidade nuances do comportamento feminino nos anos 80 – nos oferecem um norteamento sobre a forma como abordam as personagens femininas: *Um dia qualquer* (1962, 1h32min) de Líbero Luxardo, *Iracema – uma transa amazônica* (1981, 1h31min) de Jorge Bodanzky e Orlando Senna e *Maria das Castanhas* (1987, 30min) de Edna Castro e Simone Raskin. Protagonizadas por mulheres, as produções trazem códigos de consumo, formas de controle do discurso, comportamentos e hábitos que indicam o funcionamento social e a maneira como as mulheres eram vistas entre as décadas de 60 e 80, além de servirem como exemplar da famosa frase “a vida imita a arte”.

O cenário artístico e midiático nos possibilita ter no cinema uma das formas de mediação do fluxo de interação social, visto que como agente comunicacional porta-se tal qual um conformador do funcionamento da sociedade. A figura feminina é a matéria-prima visual desses três diretores que encarna nelas as alegorias de como o tempo e o espaço se transformam na Amazônia, mostrando, nesse percurso, a mutação da visão sobre as mulheres, acompanhando as mudanças sociais, econômicas e culturais, entre elas a expansão da percepção feminina com o advento de teorias feministas e o acesso a obra *O Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir (1949).

Luxardo evidencia esse processo por meio dos figurinos, a arquitetura, os espaços de circulação e as condições que cercam seus personagens; dessa forma, reconstrói a Belém dos anos 60, com os bares, o mercado Ver-o-Peso, o boi bumbá e a religiosidade latente. Dentro desse contexto, a mulher toma forma e norteia a trama e o cotidiano do protagonista Carlos.

As personagens que o rondam durante seu dia corriqueiro se agrupam em dois tipos muito presentes na historiografia amazônica: a esposa submissa e a

mulher livre e lasciva. Luxardo as diferencia visualmente e narrativamente, mas pune ambas ao longo da projeção. A primeira, com a morte e, conseqüentemente, o aprisionamento à idealização masculina; enquanto a última, é marginalizada dentro do espaço urbano e violentada sexualmente.

Um dia qualquer reproduz a percepção amazônica sobre as mulheres, reiterando o discurso da moral sexual e a submissão. O filme ainda aponta como a diferenciação econômica influenciava as distinções de classe social e o tratamento destinado às descendentes das amazonas.

Quanto aos filmes de Bodanzky e Senna, Edna Castro e Simone Raskin, percebe-se como a ideia de transição social estava mais consolidada. As influências dos anos 60 fazem-se presentes, mas já se nota uma diminuição da fantasia e do exotismo que constituíam o imaginário do território, trazendo para a tela as questões sociais e as dificuldades existentes na região, decorrente, em muitos casos, do isolamento e de outros fatores já apresentados.

Iracema – uma transa amazônica nos conduz pela rodovia Transamazônica, enquanto acompanhamos a relação entre um caminhoneiro sulista e uma adolescente indígena prostituída. Conforme trafegam pela estrada transversal, observamos a construção da rodovia e as contradições da sociedade brasileira refletidas nas duas figuras no écran.

Ao passo que o sulista enxerga a estrada como um avanço e está otimista quanto ao futuro do país, *Iracema* representa duas classes estigmatizadas como consequência da colonização: a mulher e o caboclo. Ela é uma adolescente que deixou sua família no interior em busca de oportunidades melhores, contudo encontra na prostituição de beira de estrada a opção de sobreviver. *Iracema* não pensa no futuro, porque está além do que as condições a margem da estrada oferecem.

Esse contexto pode ser aplicado à própria Amazônia e às desigualdades sociais agravadas pela construção da rodovia. *Iracema* é a representação desse local visto como selvagem, inexplorado do qual o homem estrangeiro tira proveito quando possível. Algo notado no tratamento dado à personagem como seu corpo despido ficar em exibição e ser tocado sem vergonha ou pudor, mesmo que ela pareça ser uma criança, tanto em estatura quanto em mentalidade e

comportamento. Apesar de sua resistência, ela é tratada como um corpo dócil, manipulável, podendo ser utilizado a qualquer momento e aperfeiçoado por quem está em posição de poder.

Assim, a visão que se nutre sobre o encontro e a relação dos protagonistas é uma crítica ao mito alimentado da convivência simbiótica entre a natureza amazônica e a civilização europeia. O roteiro se apropria narrativamente para mostrar o inverso da epopeia romântica, denunciando a devastação ambiental e socioeconômica da região, que encontraria solidez no olhar de Edna Castro e Simone Raskin em *Maria das Castanhas*.

O documentário evidencia como o capitalismo na região ofereceu uma realidade distópica para os amazônicos. Castro e Raskin vão para o interior das fábricas de castanha do Pará revelar o que há por dentro da preparação da fruta, considerada um produto de luxo e com alto valor de exportação. Nesses bastidores, conhecemos mulheres de mãos calejadas, mães, moradoras de palafitas, preenchidas com a esperança de que seus filhos e netos terão condições mais dignas. Vemos a linha de montagem e a vida familiar dessas mulheres abandonadas por seus parceiros e o espaço que as cerca: rio, embarcações, redes, filhos e a periferia ribeirinha.

Tanto Bodansky quanto Edna Castro apresentam temáticas identitárias femininas que não se baseiam na moralidade sexual, abrindo espaço para discussão das mazelas que assombravam a Amazônia à época, fruto da migração e do desenvolvimento tardio. Ao mesmo tempo, denunciam a maneira como as mulheres eram vistas e retratadas.

O romantismo vivido por Luxardo cede lugar para as tensões oriundas do reconhecimento amazônico sobre as condições de sua existência. Enquanto campo cultural, o audiovisual, exemplificado nas produções citadas, projeta e reflete as identidades femininas como símbolos visuais da exclusão. Os realizadores colocam na imagem da mulher o que pensam e sentem em relação à vida na região amazônica.

Poderia dizer que o cinema feito na Amazônia oferta à mulher um olhar semelhante ao da natureza, enquanto sujeito ativo das relações cotidianas na região. Refletindo, em sua visão sobre as mulheres, nuances do envolvimento

entre homem e natureza, que emergem no âmbito das práticas sociais contemporâneas, articulando códigos e comunicando condições culturais reais de produção. Dessa forma, a figura feminina começa a ganhar destaque no cinema brasileiro nortista e com o passar dos anos buscou assumir a centralidade das narrativas e representações.

Nesse processo, a mulher amazônica necessita de espaço para dissertar sobre si e enxergar a construção do perfil feminino no decorrer da formação da história da Amazônia brasileira, buscando soluções para a questão do silenciamento e da violência, artifícios que podem ser encontrados por meio das mulheres que nasceram e/ou habitam o território.

Um dos grandes desafios a fim de compreender a condição feminina é o entendimento de como as relações sociais, políticas e econômicas - unificadas - produziram conceitos e opiniões sobre a mulher. Precisamos de uma ruptura, de uma perspectiva realisticamente apropriada pelas mulheres, que as enxergue como sujeitos plenos. Conseguimos alcançar esse resultado por meio do cinema?

2.3 A visão das mulheres sobre si

Como as mulheres enxergam a si mesmas? O que sonham? Como sentem? Como pensam? A mídia e as artes procuram responder a esses e outros questionamentos, diante de caracterizações femininas, partindo da apresentação de personagens complexos, narrações e até mesmo do próprio discurso da obra em si, isto é, quando a abordagem considera as vivências e vozes das mulheres.

A sociedade delimita os espaços que as mulheres podem operar, investe na naturalização de estereótipos que retroalimentam a manutenção da residência, educação infantil e o controle sexual como elementos acoplados a feminilidade. Independente do gênero literário do contexto histórico, esses itens são decorrentes de uma perspectiva masculina e branca. A aceitação dos processos socioculturais, dentro desse panorama, os legitima, ao mesmo tempo em que inibe tudo aquilo que se atribui ao feminino.

A masculinidade é moldada pelo sufocamento do que é considerado sensível em todos os âmbitos do processo, principalmente no social e

psicológico. Dessa forma, ocorre a diferenciação básica entre o que consideramos masculino e feminino, interrompendo os indivíduos de qualquer um dos gêneros de alcançar a plenitude visto as imposições sociais. À mulher, por exemplo, impõe-se a necessidade de ser dócil, cordata e passiva. Caso tenha características que fujam a esses enquadramentos, deve disfarçar por serem atributos socialmente melhor adequados à figura máscula.

Esses estereótipos funcionam como um molde que encaixa a todos, independentemente de suas particularidades. Àqueles que buscam desviar-se são marginalizados e, ainda, temidos; afinal a inovação leva a caminhos desconhecidos. Quando as mulheres, em específico, quebram os parâmetros masculinos, heterossexuais e de branquitude – ainda mais na situação amazônica –, ocorre um escândalo, revestido em indignação diante da contestação da autoridade masculina. Contudo, também oferece possibilidades para criar novos registros e amplificar o alcance das relações naturalizadas.

Ao refletir sobre a forma como as mulheres se enxergam, faz-se necessário discutirmos como a sociedade talha os pensamentos e normaliza certas situações, porque os olhos refletem essa modelagem e a replicam. A fim de atrelar concepções diferentes, necessita-se abrir rupturas, perspectivas insubordinadas ao padrão estabelecido e que, mesmo assim, passam por ponderações já consolidadas.

Beauvoir (1949), por exemplo, afirmava que nos tornamos mulheres. Várias interpretações podem ser desencadeadas de sua declaração, entretanto a que adotaremos relaciona-se ao quanto o campo cultural influencia na autoprojeção que fazemos. Logo, ser mulher é um quebra-cabeça de significados adquiridos por absorção ou por posse, o que nos leva a enxergar as inúmeras significações e subjetividades.

Para a cultura masculina, isso implica na mulher ser uma fonte de mistério e de inacessibilidade de compreensão para os homens, corroborando para que seja reprimida pelas mesmas estruturas de poder as quais busca a emancipação. É dessa maneira que a construção do olhar feminino em obras audiovisuais passa por questões histórico-sociais perpassando pela forma como os homens nos veem.

Ainda não é possível discutir como nos enxergamos sem partir da perspectiva deles, de como nos observam, nos tratam e nos projetam. Prova

disso é a invisibilidade feminina, por ser um projeto ideológico de dominação androcêntrica. A filósofa Judith Butler comenta que

O feminino nunca é uma marca do sujeito; o feminino não pode ser o “atributo” de um gênero. Ao invés disso, o feminino é a significação da falta, significado pelo simbólico, um conjunto de regras linguísticas diferenciais que efetivamente cria a diferença sexual (Butler, 2003, p.52).

Por ser tratado de forma excludente dentro do sistema, o feminino adquire um contingente de crítica e de ruptura para o conceito hegemônico. Tornar-se mulher assume uma posição interna, particular, como um “processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim” (Butler, 2003, p. 59). Significa estar aberto para ressignificações, o que possibilita que ela seja vista no campo da alteridade, considerando os estereótipos impostos sobre as mulheres, isto é, cômodo, exótico e capaz de produzir deleite para os homens. Por isso, reitero a indagação sobre como montamos nossas próprias perspectivas sem que haja a intervenção direta da dominação patriarcal?

Algumas ações femininas podem nos oferecer um vislumbre de como estas se comportam e se projetam. As mulheres sempre tiveram que lutar contra uma realidade a elas desfavorável, sendo submetidas a situações inferiorizadas, presas a uma assimetria de gênero responsável por as tornar aquilo que os homens as concebiam, por isso, por séculos deram prioridade ao casamento e à maternidade, deixando de lado os estudos e a preparação profissional. Contudo, foi o investimento nesses dois últimos itens que lhes oportunizaram uma mudança de mentalidade; embora tenha sido um divisor de águas, com grupos de mulheres avançadas para o seu período ao passo de haver outras arraigadas ao conservadorismo e a discursos masculinos e contraditórios ao próprio papel social que estas executavam.

O feminismo atua para combater as situações que projetam o sexismo, a exploração sexista e a opressão. A participação feminina na sociedade se torna crucial, porque transforma o ethos midiático. O que dizemos, como dizemos, como as políticas nos tocam são elementos necessários para denunciar a sociedade patriarcal e suas formas de repreensão e contenção.

2.3.1 E EU NÃO SOU UMA MULHER? RECORTE SOBRE FEMINILIDADE DAS MULHERES NEGRAS

As mulheres pertencentes a grupos minoritários – como negras, indígenas, imigrantes, transsexuais – são as que, geralmente, precisam lutar no seu cotidiano por tudo aquilo que o movimento feminista se propõe representar. Na prática, no entanto, o que encontramos são estudos e propostas que se aprofundam em discutir a questão feminina sem que realmente estejam dispostos a debater o desconforto e as vicissitudes que enfrentam aquelas que não se enquadram no grupo dominante - hétero, branco e cisgênero.

Ao discutir sobre a pluralidade do feminismo, a ativista dos direitos humanos Rafia Zakaria afirma que “as histórias de mulheres de cor são comumente contadas, mas a perspectiva que se conquista ao vivenciar tais histórias nunca se torna parte da epistemologia do feminismo” (Zakaria, 2021, p.22). Considerando o caráter miscigenado amazônico, a busca por uma legitimidade no cinema feito na região e a fim de perceber o olhar das mulheres sobre si, tomamos como grupo de observação mulheres negras, por serem também a classe à qual pertencem as principais cineastas em atividade no estado do Amazonas.

Desde a diáspora africana e a escravização, elas combatem o combo sexismo e racismo, além de serem relegadas ao lugar mais baixo da escala social e usufruírem a companhia do esquecimento e da invisibilidade de seus pares de gênero. Suas prioridades, causas e resiliência diferem do tom e da linguagem do feminismo que desfruta do privilégio branco. A fim de percebermos sua identidade, vivência e realidade política, se faz necessário que seus valores e características sejam reconhecidos.

Para as mulheres negras, é difícil alcançar a equidade dentro do patriarcado capitalista de supremacia branca existente, no entanto, ao se auto encararem, e perceberem-se, elas compreendem o que precisam resistir para obter a realização própria.

A escravização moldou a forma como essas mulheres são vistas e se veem. hooks (2021) comenta que, tradicionalmente, a mulher africana era obediente a uma autoridade superior; nos vilarejos e comunidades era corriqueiro encontrá-las trabalhando em plantações de arroz e no corte de madeiras, enquanto ainda tinham que cuidar de suas crianças e cônjuges. Para o mercador branco

escravocrata, uma figura desse porte era perfeita para as lavouras do Novo Mundo, ainda mais por, nesta perspectiva, serem inofensivas e submissas. Sobre elas exercia um poder absoluto, “porque conseguia ser violento e explorá-la, sem medo de uma retaliação ameaçadora (...) eram alvos disponíveis para qualquer homem branco que quisesse abusar fisicamente e torturá-la” (Hooks, 2021, p.41).

As atividades servis foram o estágio que melhor representaram a diferenciação entre homens e mulheres escravizados. Enquanto ao homem negro sua principal atuação consistia no trabalho do campo, a mulher negra era explorada no serviço campestre, em atividades domésticas, como reprodutora e objeto de assédio sexual; sendo esta uma trabalhadora em tempo integral para seu proprietário e ainda mãe, esposa e dona de casa. Sexismo e racismo foram duas forças que intensificaram os sofrimentos e a opressão contra elas.

As famílias negras escravizadas eram matrifocais. Não havia nelas o espírito de subordinação à autoridade masculina, o seio familiar era o único local onde homens e mulheres escravizados podiam viver em condições de seres humanos livres (Davis, 1981). Diferentemente, do ambiente branco em que as mulheres eram diminuídas por suas funções domésticas, nos lares escravizados essa atribuição era significativa para a comunidade, porque era o único trabalho entre os escravizados que não tinha ação direta ou indireta de seus opressores.

Embora já tenhamos visto que essa atividade estava socialmente condicionada à visão de inferioridade feminina, foi o trabalho doméstico que preparou certo grau de autonomia para homens e mulheres negros escravizados, já que este ocupava o lugar central na comunidade escrava. Havia uma divisão de trabalho igualitária, as tarefas não eram divididas por gênero, homens e mulheres compartilhavam igualmente as atividades, podendo até mesmo invertê-las entre si.

Fora desse ambiente caseiro, as mulheres negras resistiam e desafiavam a escravidão por meio da resistência ao assédio sexual dos homens brancos, da defesa de sua família e a participação em greves e rebeliões. Eram mulheres que não se submetiam mesmo diante do chicote de capatazes e senhorios, do espancamento e do estupro; sua luta transmitiu às suas descendentes do sexo feminino – oficialmente livres – um legado de trabalho duro, perseverança, resistência, autossuficiência e constante busca pela equidade de gênero. Um

legado que nos aponta parâmetros para uma nova perspectiva feminina, forjada a partir de três níveis que incorporam o conceito de sujeito: individual, político e social. Dentro desse quadro, buscamos compreender o olhar feminal.

A mulher negra sabe que precisa repelir as representações de sua identidade, de seu corpo e de seu ser como rejeitado. A definição corriqueira e popular de beleza e de sexualidade interferem nesta questão, porque só são tratados como corpos atraentes aqueles que são idealizados e inatingíveis, logo o corpo da mulher negra, no sentido convencional, é indesejável e apenas capta atenção quando se relaciona à fácil acessibilidade e disponibilidade.

Sua estrutura física é o resumo da visão selvagem, do poder físico ilimitado e do erotismo incontrolável; por isso se torna alguém a ser vigiado, desejado e possuído. Lidamos com a fantasia branca sobre o que a negritude feminina deveria ser, passando por um racismo genderizado, no qual a mulheridade⁴ é vista como um duplo, presa entre o sexismo institucionalizado e o preconceito de gênero. A psicóloga portuguesa Grada Kilomba comenta que “as mulheres negras habitam um espaço vazio (...), uma espécie de vácuo de apagamento e contradição sustentado pela polarização do mundo em negros de um lado e mulheres do outro. Nós no meio” (Kilomba, 2021, p.98).

A imagem da feminilidade negra torna-se um depósito para os medos da cultura ocidental, atuando de forma a representar o que a sociedade branca tem ignorado e apresentado como ameaçador, perigoso e proibido. Elas representam aquilo que o colonizador e a igreja temiam, enquanto liderança da comunidade puritana, no Novo Mundo: o corpo feminino, a fertilidade e a sexualidade. Visão também compartilhada em relação às indígenas e suas descendentes.

O sistema racista é responsável por desqualificar e invalidar as propostas de representações de cor, tornando-os visíveis apenas por meio do olhar e do vocabulário do indivíduo branco, motivado pelo interesse político da cultura dominante, ignorando as percepções e determinações do sujeito negro.

Embora mulheres brancas também sejam vítimas sistêmicas, existe uma diferença latente em relação à projeção da imagem feminina entre teóricas feministas caucasianas e de cor. Enquanto a primeira se concentra em teorizar a imagem feminina no plano da objetificação, a última problematiza o corpo

⁴ De acordo com a política queer, a mulheridade é a performance do papel de gênero feminino. bell hooks (2021) aplica o termo para referir-se a feminilidade negra, forma que adotaremos nessa dissertação.

feminino como um lugar de resistência simbólica. A opressão conduz a condições para resistir, no entanto incita à ascensão da resiliência, característica desenvolvida diante da sobrevivência aos sofrimentos e imposições.

O estudo e compreensão da própria marginalidade auxilia na criação de possibilidades de transformação do indivíduo. A representação do corpo de mulheres de cor na cultura contemporânea não subverte as imagens da mulher negra que formavam parte do aparato cultural racista do século XIX, mais do que isso, constrói as percepções hodiernas.

Somos bombardeados por imagens que indicam a feminilidade não branca como descartável, questão provocada pela apropriação de caracteres da cultura negra pelo imperialismo cultural, auxiliando na manutenção da supremacia branca e sendo um lembrete constante e ameaçador da libertação dos povos que foram escravizados.

Um exemplo disso é quando as obras de artistas negros, abertamente radicais e politizadas, são transformadas em commodities e sua mensagem política esvaziada ou ignorada. Entre as incidências mais rotineiras está a ausência de racialização⁵ de personagens negros em produções audiovisuais em que são figuras únicas, presentes como se fossem bater uma cota ou questionarem a alteridade, sem que se aprofunde em questões pertencentes a cultura negra e/ou percepções desta.

Cabe às mulheres negras abraçarem o pensamento do descarte de seus corpos e representatividade ou resistirem a ele. Para a subversão, contudo, faz-se necessário ter estratégia, encontrar artifícios que possam ser usados como arma de poder e insubmissão. Uma das respostas apresenta-se dentro do próprio sistema da negritude e discutiremos no próximo capítulo: o olhar opositor.

2.4 Entre espelhos e molduras: a representatividade feminina

Todo pensamento humano é uma representação, ou seja, ocorre no campo de articulações simbólicas, as quais manifestam-se numa intermediação entre o inconsciente e a tomada de consciência ativa. Falar de representatividade se

⁵ Refere-se às relações sociais às quais os significados raciais estão presentes, o uso do termo enfatiza o processo de criação de definições raciais.

torna, então, uma cooperação que atua no espaço e no tempo, pondo em simbiose questões individuais e uma massa de ideias e sentimentos que se formaram, misturaram e aglutinaram ao longo de gerações de saber e experiências. Dessa forma, analisá-la é colocar em debate a própria sociedade que a abarca.

Neste processo, a influência da comunicação, afunilada pela arte imagética nesta pesquisa, possibilita a incorporação de comportamentos e opiniões, tornando universais e aceitáveis certos atos e condições. Assistir um filme é como estar diante de um espelho, em outras palavras, estamos procurando nos identificar perante o som e imagem transmitidos em tela, afinal ambos são alicerçados como um modelo de caracterização e individualização da psique. Diante disso, como nós, mulheres, somos projetadas em tela?

Até recentemente, a imagem feminina no cinema correspondia ao processo de criação de identidade feito pelos homens que a captaram, dentro de arquétipos fechados e estruturas narrativas lineares. No cinema hollywoodiano, por exemplo, a voz ativa é vetada a mulher, dentro de um contexto em que seu discurso e desejo estão sujeitos às concepções masculinas.

Na maior parte das produções, as mulheres vivem em silêncio, resolutas em vidas frustradas e, quando esse estigma é quebrado, sacrificam suas próprias vidas por resistirem às condições impostas socialmente. A professora e teórica do cinema Ann Kaplan afirma que

No cinema, a mulher é igualmente, como seu verdadeiro ser, uma mulher real, elevada ao segundo nível de conotação, o mito; ela é apresentada como sendo aquilo que ela representa para um homem e não em termos do que ela realmente significa (Kaplan, 1986, p. 38).

A mulher é representada na sétima arte de acordo com os paradigmas do patriarcado. As personagens femininas são feitas para funcionar como um objeto, elas devem sacrificar seus desejos e anseios em favor da ambição e do desejo masculino. Em outras palavras, são arquitetadas para se subjugarem às leis do patriarcalismo, sendo crucial para sua manutenção.

Criam-se tropos que personificam a maior parte das personas femininas, alguns reproduzem e sintetizam como o olhar dominante masculino engloba a percepção feminal cinematográfica: a mulher como a eterna vítima, ameaça de castração e a representação do desejo masculino. Isso ocorre porque, dentro do

conceito patriarcal artístico, a mulher é portadora de significado, como tal não interfere em sua construção a ponto de tornar-se produtora de sentido.

O modelo de vítima entrega uma heroína que carrega e transporta o sofrimento para si, normalmente ela vem a óbito, seja por doença, pobreza e até mesmo assassinato. Já a ameaça de castração se faz presente pela ausência biológica do órgão reprodutor masculino e a introdução da maternidade na ordem simbólica. Embora, a maternidade tenha sido um arquétipo feminino em bastante evidência - e permaneça como tal -, no cinema, se apresenta como emasculação e até mesmo limitador da persona feminina, em quantos filmes a narrativa da mulher se reduz apenas em ser mãe e nada mais?

Cabe ainda a elas a representação do desejo masculino, transformando a imagem feminina em fetiche. Dessa forma, o homem a incorpora em seu corpo numa busca incessante de negar as diferenças entre os gêneros; resultando numa recriação feminina a sua imagem: masculinizada e desaparecida. Paralelo a isso, a mulher ainda está sob o controle do matrimônio.

Falaremos mais adiante como esse desejo está presente em toda a projeção audiovisual, por ora ressalta-se como o olhar masculino determinante - dono do desejo - projeta sua fantasia na figura feminina estilizada de acordo com o imaginário. As narrativas midiáticas reafirmam estereótipos e relações históricas de colonialismo. O narrador expõe os fatos na forma como lhe é conveniente, escolhendo personas, ambientações e enfoques, transcorrendo de acordo com seu poder de pensamento e decisão.

No cinema clássico, por exemplo, as mulheres assumem um status “eterno” que se repete, através das décadas, de forma superficial. Por mais que sua representatividade mude de acordo com a moda, os anos e o estilo; se arranharmos sua superfície, os mesmos modelos conhecidos serão visíveis.

Na contramão desse pensamento, existem temas pouco relevantes dentro dos arquétipos falocêntricos, entre eles: a sexualização infantil e sua relação com questões simbólicas, a mulher sexualmente madura que não anseia ser mãe e a mãe que não vive em função dos filhos. Embora esses sejam assuntos em voga e existentes dentro da esfera feminina, sua abordagem no cinema não ocorre com frequência e, em muitos casos, quando ocorre, é raso e sem agenciamento com a realidade.

Apesar desses espelhamentos sociais embutidos na representatividade, o conceito de mulher no cinema não abarca as diferenças sócio históricas entre mulheres, o que gera apagamento e uma visão abstrata do feminino. Mais do que isso, a noção de mulher na sétima arte é de uma mulher branca. As que não se encaixam no quadro da branquitude estão ausentes em tela. Seu corpo é negado, não são enxergadas e nem tampouco desejadas; quando são representadas, estão lá para servir, repetindo os estereótipos e representações não convincentes de feminilidade. Zelam pelos corpos do Outro não branco como instrumentalização, terrenos inexplorados que serão solo fértil para reconstituição da perspectiva masculina. A narrativa tradicional só lhes oferece duas perspectivas que culminam em uma única: o apagamento violento e o olhar masoquista de vitimização.

Quando o corpo da mulher de cor aparece na cultura contemporânea, ele emula representações da sexualidade da mulher escravizada no século XIX, uma visão narrativa sexual que se distancia da branquitude. Vale lembrar que, por muitos anos, as mulheres escravizadas lutaram para mudar a imagem negativa de sua feminilidade, copiando a conduta, o comportamento e os maneirismos de mulheres brancas; nota-se, contudo, até hoje o quanto a sociedade branca resistiu em aceitá-las. O resultado pode ser visto no cinema. Os filmes as assimilam em duas categorias e, ocasionalmente, as fundem em uma só: a mãe e a prostituta.

A partir dessas constatações, as espectadoras negras escolheram ativamente não se identificar com o sujeito imaginário do filme, visto que as imagens projetadas lhes eram, para além de irreais, incapacitantes. Passaram então a associar o olhar crítico que destinavam às produções audiovisuais a contestação e o confronto. Sobre isso hooks comenta:

Encarar a televisão ou filmes comerciais, envolver-se com suas imagens, era se envolver com sua negação da representação negra. Foi o olhar opositor negro que reagiu a essas relações de olhar criando o cinema negro independente. Espectadoras negras do cinema comercial e da televisão podiam mapear o progresso de movimentos políticos pela igualdade racial através das construções de imagens, e assim fizeram (Hooks, 2019, p. 185).

Para espectadoras negras que assistiam com aprofundamento ou apenas uma observação mais atenta às produções cinematográficas, as questões

espelhadas em tela machucavam. Por isso algumas reações como não assistir filmes ou parar de olhar a tela se tornaram gestos de resistência, se afastar desse tipo de produção artística era uma forma de protesto, de rejeição aquilo que lhe negava a existência.

Quando os espectadores resistem a identificação completa com o discurso fílmico, ocorre uma ruptura que pode ser vista, por exemplo, na relação entre espectadores negros e o cinema dominante anterior à integração racial. Essa disposição iniciou alguns processos muito significativos para a forma como espectadoras negras, conscientes de sua raça e classe, vislumbram uma produção cinematográfica, a qual se estende a todos os espectadores mais compenetrados aos procedimentos representativos.

A distância entre o espectador e a imagem alimentou o olhar opositor, gerando a seus usuários a capacidade de avaliar criticamente a construção da feminilidade branca no cinema como objeto do olhar falocêntrico e escolher não se identificar nem com a vítima nem tampouco com o perpetrador. Somado a isso, desconstroem o olhar de gênero binário se colocando em um lugar de insubmissão. O prazer visual da espectadora negra repousa em questionar.

Esse deleite se adensa quando, no processo de indagação, a narrativa a convida a se envolver com o texto sem que esse lhe seja violento. A resistência que engloba e constrói a identidade desses espectadores os inclina a desenvolver um olhar crítico, forjado, entre outras coisas, na luta ativa contra a imposição de formas dominantes de percepção e conhecimento.

As mulheres negras, enquanto espectadoras vorazes, não permitem que os estereótipos dominantes as assimilem, pelo contrário, seu ritmo apresenta um amplo espectro de relações de olhar, contestação, resistência e invenção em diversificados níveis (Hooks, 2019). Isso pode ocorrer quando as mulheres – estendendo para todas – se relacionam com seus corpos e sua sexualidade, colocando o reconhecimento do desejo, prazer e a satisfação no centro da criação de uma subjetividade radical. Dessa forma, serão projetadas representações inovadoras e diferenciadas daquela que subjuga o sujeito feminino. Para isso, é necessário transgredir barreiras.

Visto que o campo simbólico – sem rupturas – se restringe em expressar as preocupações e o estilo de vida masculinos, tomamos o olhar opositor como fundamento para compreensão das produções de diretoras erradicadas no

Amazonas, buscando meios de comunicar com o que está para além da esfera usual e masculina. Afinal é o lugar do olhar e sua possibilidade de variá-lo e expô-lo que definem o cinema.

A seguir, exploraremos as principais teorias feministas desenvolvidas na sétima arte e como as linhas narrativas se constroem a partir da busca do prazer visual acoplado a divisão de gêneros.

3 UMA TROCA DE OLHARES: AS EXPECTATIVAS PARA UM CINEMA FEITO POR MULHERES

Enquanto sistema de representação, o cinema pontua como o inconsciente apresenta as formas de ver e o prazer que isto provoca. Dessa forma, o olhar no cinema relaciona-se ao desejo visualmente aderente na projeção, elemento diretamente ligado à questão de gênero decorrente da maneira como a indústria cinematográfica, em destaque a hollywoodiana, manipulou habilidosamente o prazer visual a fim de codificar o erótico dentro de suas produções, de acordo com a visão patriarcal. A escolha ofertou aos usuários dessa arte uma satisfação proveniente das obsessões e pulsões escópicas (Metz, 1980), na busca por um objeto imaginário e desejado: a imagem feminina.

Homens e mulheres consomem e criam arte de formas divergentes, devido à própria construção de gênero que envolve os dois grupos. Assim como o tratamento social não é idêntico para todos, o olhar que depositam em um produto artístico também não será, o que se torna crucial dentro da análise de produção tanto com rigor genérico quanto racializado. Para compreender a autoria das cineastas no Amazonas, faz-se necessário a junção dessas duas leituras.

Neste capítulo, abordaremos o prazer visual, aplicando-o junto ao olhar opositor e ao conceito de contra-cinema na produção cinematográfica feminina no Amazonas.

3.1 Desejo e prazer visual

O cinema se destaca por ser a arte com maior quantitativo de registros perceptivos, englobando em seus caracteres elementos de outros processos artísticos como a música, a pintura, a fotografia, a dança, etc. Tais registros o mergulham com maior facilidade no campo do imaginário, utilizando o jogo identitário como o principal motor de movimentação. O teórico Christopher Metz afirma que “a constituição do significante no cinema baseia-se numa série de efeitos-de-espelhos organizados em cadeia” (Metz, 1980, p.61).

O espectador transpõe para o filme suas próprias preocupações, fazendo leituras explícitas e implícitas do conteúdo transmitido. Seus traços estão inseridos na projeção, seja como pano de fundo, em comportamentos sociais,

aptidões, hábitos, obsessões e no imaginário. Os desejos também se fazem presentes em tela, ainda que velados.

Ver um filme, nesse sentido, compara-se com estar diante de um espelho, no qual o espectador se enxerga, interpreta, aceita-se ou repele-se. Sua condição é de um sujeito transcendental, o qual sabe que percebe o imaginário – por este motivo as fantasias em tela não o incomodam – ao mesmo tempo em que tem conhecimento de que essas alegorias afetam seus sentidos encontrando depósito e continuidade em si. Dessa forma, o filme se torna a mistura daquilo que recebo e do que faço a partir disso. A audiência ocupa uma posição ambivalente em tela: ao mesmo tempo em que fisicamente está ausente, suas percepções reafirmam seu comparecimento, o público encontra-se presente no filme por meio do seu olhar.

Para Metz, este olhar se apresenta de formas distintas podendo ser distribuído por toda a projeção, disseminando ideias e funcionando como um espelhamento. A verdade é que a percepção se direciona para onde o cineasta quer, os enquadramentos, os diálogos entre os personagens, seus trejeitos, tudo conduz a divagação para a mensagem que se quer pontuar. Neste processo, o cinema sustenta um quantitativo de prazeres e de poder.

Em sua versão narrativa tradicional, duas estruturas de prazer no vislumbra-mento implicam na cinematografia convencional. A primeira, a pulsão escópica, está no prazer em usar outras pessoas como objeto de estímulo sexual através do olhar. Quanto a segunda, é a identificação com a imagem vista que se desenvolve por meio do narcisismo e da constituição do ego.

A teórica feminista Laura Mulvey empresta o termo *escopofilia* da psicanálise para referir-se ao prazer de olhar algo e ao “ato de tomar as outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador” (Mulvey, 1975, p.441). Dentro deste cenário, o sujeito se constitui na proporção de dependência do olhar do outro para que sua imagem seja construída e passe a fazer uma leitura da realidade.

A finalidade desta pulsão é a satisfação em uma caçada incessante por produção de prazer e a evasão do que é tido como desprazer. Nesta análise, a escopofilia é essencialmente ativa. Seu modo operante inicia com o olhar dirigido para um objeto estranho, seguido da desistência da observação desse objeto voltando-se para uma parte do próprio corpo do sujeito – agregando a este a

função de ser observado – e, dessa forma, introduz-se um novo indivíduo para o qual deve-se dirigir o olhar. Todas essas fases coexistem e atuam simultaneamente, despertando a ambivalência do olhar e o prazer que incide deste.

Este ato pode ainda produzir voyeurs obsessivos que vejam o outro de forma objetificada. O cinema dominante se desenvolve sugerindo a legalização e generalização do exercício proibido, pois, para a maior fatia do público, ele representa uma vida social almejada e distante, reservada a poucos privilegiados. A narrativa oferece ao espectador a sensação de espionar um mundo privado, ostentando um desejo reprimido e instalando a ausência física do objeto visto.

O cinema fomenta, dessa forma, o aspecto narcisista do olhar, no qual o prazer visual suprime a carência; em parte se deve a combinação de curiosidade e necessidade de olhar com a fascinação pela semelhança e pelo reconhecimento que deságuam na forma humana. As estruturas de encantamento da sétima arte expressam o deslumbramento como anterior ao ato de enxergar, ao reconhecimento de si e à autoimagem projetada pela leitura da imagem-espelho.

Essas estruturas possibilitam a suspensão momentânea do ego, ao mesmo tempo em que o endossam. Enquanto assistimos a um filme, nossa vida é descontinuada pelo que assistimos em tela, vivemos aquele momento até que algo na projeção nos transporte de volta à realidade.

O espectador se identifica com o objeto visto e pode se reconhecer no personagem fictício ou com seu intérprete. Considerando que os processos do cinema imitam o inconsciente, o espectador se sente dentro da projeção quando tem um protagonista masculino, como se seu ego ideal encontrasse reconhecimento diante do espelho. Dois elementos utilizados para construir o espectador, nesse contexto, são o voyeurismo e o fetichismo. Até mesmo personagens homens são transformados para caber na visão fetichista e torná-los assim mais amenos para que a figura feminina – enquanto espectadora – aceite e assimile o poder de ação e de posse que o personagem másculo transmite.

Os códigos cinematográficos projetam um olhar, uma realidade e um objeto que moldam a ilusão à medida do desejo. A pulsão sexual e os processos de identificação participam de sua articulação. Mulvey afirma que

O desejo, nascido com a língua, permite a possibilidade de transcender o instintivo e o imaginário, mas, seu ponto de referência retorna continuamente ao momento traumático de seu nascimento: o complexo da castração. O olhar, então, agradável na forma, pode ser ameaçador no conteúdo, e é a mulher, enquanto representação/imagem, que cristaliza este paradoxo (Mulvey, 1975, p.443).

Existe a busca por uma produção de filmes que quebrem o olhar dominante e estabeleçam a mulher enquanto espectadora, sem apresentar as mesmas identificações repressoras hollywoodianas, mas que supram não obstante a necessidade de prazer. A procura se estende para o cinema amazonense que viu nos últimos vinte anos a ascensão de filmes dirigidos por mulheres viabilizando temáticas que dialogam com gênero, raça e o imaginário.

Para compreender como o cinema se articula, discutiremos os paradigmas do olhar dominante, apresentando na sequência uma saída para seus meandros e, enfim, como o cinema amazonense se porta entre essas construções.

3.2 O olhar predominante no cinema

De acordo com a professora e teórica feminista Teresa de Lauretis (1987), gênero é a representação de uma relação, um sentimento de pertencimento a uma classe ou categoria; atribuindo, dessa forma, certa posição dentro de um grupo. A mesma aponta ainda que

O sistema de sexo-gênero, enfim, é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social, etc) a indivíduos dentro da sociedade (Lauretis, 1987, p. 212).

O processo de construção de gênero e sua representação está registrado na arte e na cultura ocidental apontando em direção do indivíduo que está em domínio sob as outras classes, o olhar narrativo no cinema clássico pertence a este sujeito. Mesmo que o significado e o valor de uma obra/objeto mudem entre as diversas culturas, pensar nas relações de sexo-gênero envolve questões políticas e econômicas; utilizando caminhos que enxergam, ainda nos tempos

hodiernos, homens como seres racionais e universais e as mulheres como expressões metafóricas a serem observadas, contempladas.

O cinema tradicional se apresenta engendrado em uma visão patriarcal, a qual oferece a base para as estruturas sociais - lembrando como a binaridade sexual ou diferenciação de gêneros produz comportamentos e relações sociais que se desdobram em fatores políticos e tornam o gênero um produto social -, nesse quadro, a figura da mulher reflete as necessidades e o inconsciente patriarcal.

A partir desta visão, Mulvey (1975) divide o olhar no cinema em três vertentes: da câmera, da audiência e dos personagens. Embora os discriminemos, geralmente o olhar padrão é constituído das três características justapostas simultaneamente.

Sob o olhar masculino dominante, a câmera foca no corpo da mulher enquanto esta dialoga. Em outros momentos, opta por oferecer close-up extremos, criando uma atmosfera em que a persona se torna uma coleção de partes do corpo sexualmente excitante. Os movimentos da câmara desenhavam o corpo feminino para que o olhar atento possa examiná-lo.

Nesse quesito, os planos utilizados costumam cortar sua cabeça, lhes conferindo a sensação de ser um corpo desejável à deriva, escolha adotada principalmente em comédias oitentistas e noventistas e slashers do mesmo período. Pense em quantos cartazes de filmes desse período não trazem o protagonista masculino em destaque rodeado pelas pernas de alguma mulher. Outro uso recorrente da fotografia cinematográfica é a câmera lenta e a trilha sonora escolhida para criar um clima entre a mulher fruto de seus ensejos e o protagonista homem e voyeurístico.

Algumas das cenas mais memoráveis do cinema são compostas dessa forma e tem no centro da tela mulheres lindas e objetificadas, como, por exemplo, o vestido de Marilyn Monroe levantado pela saída da ventilação do metrô de Manhattan em *O pecado mora ao lado* (1955, 1h45min); quando Silvia (Anika Ekberg) decide tomar banho da Fontana de Trevi em *A doce vida* (1960, 2h54min) de Fellini ou quando Marion (Janet Leigh) é esfaqueada no banho em *Psicose* (1960, 1h49min).

Todas essas cenas apontam ainda para um dos problemas com o olhar dominante que é o roubo das nuances emocionais das personagens femininas,

compelidas a agenciarem seus comportamentos e percepções de acordo com o que se espera delas dentro do escopo patriarcal, sem esboçarem reações naturalizadas que se aproximem da realidade. Além de serem restringidas de representarem personagens ativas, imperfeitas e complexas que gerem identificação especialmente com o público feminino. Na construção do olhar dominante, as mulheres são visualmente posicionadas como um objeto do desejo heterossexual, por isso seus sentimentos, pensamentos e até impulsos sexuais estão a serviço do prazer masculino.

A ideologia que predomina é a de que a mulher foi feita para ser olhada e admirada como se habitasse embaixo de um holofote, convicção popularizada pela sétima arte. Essa posição a apresenta como se fosse uma exibição, a espetaculariza, mas também a isola. Para Laura Mulvey (1975), o olhar masculino induz as personagens femininas a duas posições bem delineadas e que caminham uma em direção a outra: o pedestal e a investigação. Ao mesmo tempo em que as personagens femininas são admiradas e almejadas, desconfia-se de suas ações e, por conseguinte, a punição marca presença frequentemente.

Assim, as personagens são binárias, separadas entre passivas/femininas e ativos/masculinos. Essa escolha coloca o olhar masculino em um caminho que vai além da sexualização, visto que marginaliza mulheres. Mais uma vez a fotografia cinematográfica atesta isso por meio do uso do foco raso, o qual coloca mulheres e pessoas de cor em desvantagem. Uma explicação – longe de ser uma justificativa, pelo contrário, soa mais como um atestado de culpabilidade – é que isso só acontece por conta da quantidade de falas que homens possuem em detrimento às mulheres e pessoas brancas em relação às de cor. O foco costuma ficar sobre aqueles que têm mais participação e falas nos diálogos e cenas.

Ainda nesse quesito, a iluminação contribui para a divisão de gêneros em quadro. Enquanto as mulheres possuem o foco de luz nos atributos que destaquem sua beleza, projetada de forma para que elas resplandeçam além da tela, a iluminação masculina salienta suas ações, os personificando pela sua força e atitude ao passo que as mulheres, que contracenam com eles, são suas cúmplices tanto na objetificação quanto na violência de seu olhar.

O protagonista masculino fica livre no comando dos atos, passando para a audiência a sensação de que está em um palco, formado na verdade pela ilusão

espacial, no qual ele guia o olhar e fomenta a ação. Dessa forma, ele vai minando as mulheres ao seu redor. Mulvey comenta que

À medida em que a narrativa avança, ela se apaixona pelo principal protagonista masculino e se torna sua propriedade, perdendo suas características glamourosa exteriores, sua sexualidade generalizada (...); seu erotismo é subjugado apenas ao ator masculino. Através da identificação com ele, através da participação em seu poder, o espectador pode indiretamente também possuí-la (Mulvey, 1975, p.447).

Além de terem as fantasias masculinas projetadas sobre si, as mulheres têm sua aparência e personalidade alteradas a fim de passar uma sensação de erotismo visual, ressaltando sua condição de objeto sexual. Elas sustentam o olhar, representando e significando o desejo masculino.

No cinema narrativo clássico, cabe então à protagonista heroína incitar o medo ou o amor no personagem masculino. Nesses papéis, ela não tem a menor importância, não oferece contribuições significativas e sua ausência não teria expressividade. É como se a personagem fosse a antítese de sujeito e de autonomia, reforçando um sentimento pré-existente de inutilidade. Ann Kaplan afirma que

No cinema, as mulheres não funcionam, portanto, como significantes de um significado (a mulher real) como supunham às críticas sociológicas, mas como significante e significado suprimidos para dar lugar a um signo que representa alguma coisa no inconsciente masculino (Kaplan, 1995, p.53).

A mulher é colocada ainda em dois níveis de olhar masculino dentro do cinema narrativo: o objeto erótico para os personagens na tela e para o espectador, fomentando a intenção entre esses dois olhares. Quando unificados, perde-se a verossimilhança para dar espaço a recortes que alimentam o desejo e, conseqüentemente, criam uma sensação de onipotência.

Embora usufrua desta percepção, no entanto a presença feminina – mesmo objetificada e diminuída – relembra-lhe problemas mais sintomáticos: a ameaça constante da castração e, conseqüentemente, de perda do prazer. Para combater esta intimidação, o inconsciente masculino busca desmistificar o que considera mistério feminino, investigando seus passos e a condenando. Outra saída é transformá-la em um objeto de fetiche (Mulvey, 1975).

Os filmes alimentam mitos patriarcais, posicionando as mulheres como figuras enigmáticas e imutáveis, perpetuando a ideia de que o prazer se

concentra em sondá-las, além de colocar as mulheres no campo da Outridade a fim de produzir novos deleites para o patriarcado. A solução para quebrar essa corrente dominante é questioná-la, já que este é o único discurso que está disponível à mulher em sua resistência.

3.3 O olhar feminino no cinema

Seria o olhar feminino a oposição direta ao olhar dominante? Em essência, ele não é seu oposto, visto que subverte totalmente o olhar objetificante padronizado pela sétima arte. Ele se organiza sendo a forma de sentir por meio do que olhamos, como se o frame compartilhasse a sensação que permeia a cena e o que está presente nela ao invés de apenas observar os personagens. Como uma câmera subjetiva que mostra o que está dentro do protagonista, especialmente quando este não é um homem heterossexual, o olhar feminino busca dissolver a visão patriarcal, conservadora e retrógrada.

Seu objetivo não é que os homens sejam objetificados, mas que mulheres e homens se movam livremente entre as posições de sujeito e objeto. Dessa forma, quando o público olha para o personagem, este o encara através de simulacros de realidades verosimilhantes, como se um estivesse mirando no outro, como colaboradores inspirando-se mutuamente. A imagem na tela enxerga os seres que estão presentes em cena o que resulta também em identificação e autopercepção.

À medida que mais mulheres ocupam posições atrás das câmeras seja como diretoras, produtoras, fotógrafas e editoras, os três olhares descritos por Laura Mulvey (1975) se transformam tendo em vista que cineastas do sexo feminino são mais propensas a representar autenticamente as experiências femininas no lugar de projeção de ideais. Em seu texto mais popular – “Por que não houve grandes mulheres artistas” –, a historiadora Linda Nochlin afirma que:

As mulheres devem se conceber potencialmente – se não efetivamente - como sujeitos locais, e devem estar dispostas a olhar para os fatos de sua condição cara a cara, sem vitimização ou alienação. Ao mesmo tempo, devem ver sua situação com um alto grau de compromisso emocional e intelectual, necessário para criar um mundo no qual a igualdade de conquistas não seja apenas possível, mas ativamente encorajada pelas instituições sociais (Nochlin, 2016, p.10-11).

Enxergar a sua condição despojada de preconceitos e amarras sociais é o que tem possibilitado às diretoras projetarem o real, dessa forma, vive-se o que o personagem transmite, em vez de observá-lo de longe. Nas produções dirigidas por mulheres, existe a probabilidade de que as cenas que mostrem personagens femininas, por exemplo, contenham algo visto como nojento, desagradável ou simplesmente imperfeito sobre o corpo delas, porém sendo estas apenas características naturais, finalmente exibidas e discutidas pela arte.

Na animação *Red - crescer é uma fera* (2022, 1h40min), da chinesa Domee Shi, usa-se a metáfora de uma panda gigante para evidenciar as mudanças hormonais da primeira menstruação, falando abertamente dos novos pêlos pelo corpo, o cheiro das axilas e o uso de absorventes e analgésicos nesse período. Impossível não fazer um paralelo com *Carrie, a estranha* (1976, 1h38min) de Brian De Palma, que, assim como Stephen King, utiliza a situação para criar um momento de pânico. As duas produções oferecem uma pequena mostra de como os olhares masculinos e femininos tem condições diferentes para discutir temáticas semelhantes.

As produções femininas enfatizam a desconstrução do olhar ao torná-lo bidirecional, pois requerem que a audiência também se sinta literalmente vista por meio da quebra da quarta parede. O recurso causa um rompimento na narrativa tradicional e, conseqüentemente, desafia a formação do olhar masculino, porque não coloca o espectador em cena para que a observe, mas o deixa dentro da produção como uma figura que sente o que a projeção passa e é incluído também na discussão como confidente e cúmplice. Um exemplo de como isso ocorre está presente no filme *Psicopata Americano* (2000, 1h42min) de Mary Harron.

O narrador do filme conversa com o público não apenas descrevendo a situação, mas também ofertando o seu ponto de vista sobre os acontecimentos e direcionando a audiência pela mente de Patrick Bateman. A interação inusitada e assustadora mostra ainda que o psicopata enxerga o público como alguém semelhante a ele mesmo. Outro exemplo de quebra da quarta parede e que ajuda a explicar as circunstâncias de *Psicopata Americano* encontra-se em *Fleabag* (2016-2019, 27min). Na série criada por Phoebe Waller-Bridge, a heroína olha para nós, comunica suas ideias e faz com que o público lembre-se

de que escolheu assisti-la, ou seja, tem poder e responsabilidade para decidir onde e como olhar.

Dessa maneira, duas posturas se destacam nas produções que tem o olhar feminino como norteammento e implicam na conexão entre audiência e o filme: (1) os relacionamentos apresentados estejam em pé de igualdade o que, conseqüentemente, conduz a (2) admiração por personagens comumente objetificados.

Com a disseminação de conteúdo por meio da internet e o espaço conquistado pelas mulheres no último século, as espectadoras têm articulado o que gostam de ver em tela. Elas também possuem prazer visual e desejo, mas estes são estimulados de maneira diferente do que o olhar dominante projeta, destacando partes isoladas do corpo, as menos estereotipadas e sexualizadas. Nessa perspectiva, mãos e boca se tornaram o centro das atenções, sendo veículos mais prováveis de prazer feminino como aborda a cineasta francesa Céline Sciamma em *Retrato de uma jovem em chamas* (2019, 2h01min) e o britânico Joe Wright na icônica cena onde o senhor Darcy ajuda Elizabeth Bennet a subir na carruagem em *Orgulho e Preconceito* (2005, 2h07min).

Outro exemplo de como o prazer visual feminino está organizado pode ser notado nas cenas de sexo. Quando feitas por e para homens, se concentram em mostrar o corpo, a parte física, e por isso a sexualidade masculina exige o corpo perfeito da mulher para que esta seja luxuriosamente atraente. O sujeito procura a aparência estabelecida como sensualmente ideal e cria dependência dessa imagem para projetar e realizar sua própria sexualidade.

Em contraponto, as cenas de sexo realizadas por mulheres e destinadas a elas se concentram no prazer feminino, não na exibição do seu corpo ou o do parceiro. O estímulo feminino não está nas cenas explícitas, mas nas emocionalmente intensas e carregadas de subtexto (Kaplan, 1995).

Tal percepção também escorre para a construção de personagens masculinos. No cinema tradicional, por exemplo, Ann Kaplan comenta que os homens precisam controlar a ação e, quando são postos como objeto sexual, “a mulher adota o papel “masculino” de dono do olhar e inicializador da ação” (Kaplan, 1995, p.51). Dessa forma, para o cineasta e o público, ela perde características femininas e assume uma postura fria, manipuladora e ambiciosa; espelhando os homens de quem usurpou o poder.

O mesmo não se observa em personagens escritos por mulheres. Suas narrativas não dedicam tempo de câmera para apreciação de seus corpos e há muito amor e gentileza escoando deles, ainda que estejam em condição desagradável ou possuam um comportamento inadequado, como é o caso de George Baines, personagem de Harvey Keitel em *O Piano* (1993, 2h01min) da neozelandesa Jane Campion. Embora tenha uma aproximação indelicada com a protagonista interpretado por Holly Hunter, ele a enxerga em meio ao lugar inóspito em que habitam e a trata com o carinho que falta aos outros, inclusive a algumas mulheres. Isso aponta que o desejo das mulheres personifica os homens, ao passo que o desejo dos homens as objetifica.

A composição do olhar feminino, contudo, não é absoluta, assim como os traços e desejos inconscientes femininos e masculinos não são, variam conforme o período e nas mais diferentes culturas e sociedade. Não existe um único olhar, habilidade técnica e estilo independente para que se resuma tudo a esses dois modelos, entretanto há elementos no olhar feminino que podem desafiar os cineastas e, conseqüentemente, o público para que rompam os paradigmas do chamado cinema tradicional.

Na construção de um cinema que faça esse processo contracorrente, há um triângulo do olhar feminino composto pela câmera que produz emoções sobre a ação, o olhar fixo que apresenta o público como se sente ao ser objeto observado e a devolução do olhar. Esses três itens podem iniciar um debate em torno da interseccionalidade⁶ na produção audiovisual e do lugar ao qual pertence o protagonismo, atualmente ainda fixo à propaganda que protege e perpetua privilégio.

De acordo com Joey Soloway (2016), a câmera que prioriza as emoções recupera a integridade do corpo feminino, uma vez que maneja a corporeidade como uma ferramenta no set com a intenção de comunicar um sentimento. A câmera é usada para que a audiência sinta o mesmo que os personagens e a direção. Quanto ao olhar fixo, o objeto em foco na cena é manipulado para que

⁶ Em 1989, a jurista Kimberlé Crenshaw cunhou o conceito interseccionalidade para descrever as várias maneiras com que raça e gênero interagem formando uma dimensão múltipla das experiências das mulheres negras no mercado de trabalho, explorando os vários modos como a intersecção de raça e gênero moldam de maneira estrutural os aspectos da violência contra as mulheres negras.

fale com espectador, de sua posição enquanto receptor do olhar contemplado. Dessa forma, ele expressa nitidamente como é ser visto.

Os filmes que se encaixam nessa categoria adotam um tipo de estrutura de jornada da heroína que acontece dentro do corpo, ou seja, para além de uma sensação na qual revela-se uma consciência cada vez mais crescente do protagonista. São narrativas de amadurecimento, de como elas se tornam o que sua sociedade espera delas, ao mesmo tempo em que falam sobre o efeito que causam quando se é notado.

A escritora norte-americana Kim Hudson nomeia essa construção de “promessa da virgem” (Hudson, 2009). Utilizando arquétipos jungianos, é um contraponto a jornada do herói. Enquanto no tradicional modelo do mitologista Joseph Campbell, o personagem em foco passa por uma aventura exterior, a jornada da virgem é interna. Ela passa por suas aventuras sem sair da comunidade a qual pertence, encontrando um novo viés da sua personalidade, que ficava oculto por conta da pressão social.

Dessa forma, ela enfrenta uma expectativa social que se impõe desde seu nascimento, como uma promessa. Este arquétipo é baseado em autoconhecimento e auto aceitação, sendo um caminho para novos paradigmas que quebrem estereótipos já consolidados. Sua estrutura é um apoio utilizado em narrativas contemporâneas que acompanham a evolução psicológica e emocional do protagonista.

Essa disposição é cheia de possibilidades e muito flexível, proporcionando enredos que se aprofundam na questão psicológica como *Psicopata americano* ou conduzindo a trama para um tom aventureiro como *Mulan* (2020, 1h55min) de Niki Caro e o repaginado *Adoráveis Mulheres* (2019, 2h15min) de Greta Gerwig, em alguns casos as etapas do roteiro são puladas ou subvertidas.

O último elemento do triângulo do olhar feminino de Soloway (2016) é a devolução do olhar. Talvez este seja o item mais ousado por expor a audiência que tem consciência de estar sendo visto. É uma maneira sócio-política que exige justiça sobre fazer arte, uma vez que o sujeito passa toda a vida sendo objeto de observação e, neste caso, decide não querer mais ocupar este espaço e utilizar a subjetividade para nomear outro objeto.

Essa nova forma de olhar coloca a perspectiva feminina como um gerador de privilégios, um esforço consciente para que a empatia projetada nos filmes

seja uma ferramenta política na luta contra o ponto de vista. Ele inspira um rugido coletivo, enche as minorias de poder – afinal este é o papel do debate da interseccionalidade – enquanto estas colaboram e corroboram umas com as outras. Possibilita, desta maneira, que se tire a venda e fale o que se enxerga, depurando a percepção cinematográfica que foi obscurecida pelas narrativas patriarcais.

Mais do que uma câmera ou efeito de filmagem, o olhar feminino assume o protagonismo político a fim de apontar o que é masculinidade tóxica e buscar o fim dessa postura, da mesma maneira como procura desobstruir todos os olhares sendo o não-olhar que emana do centro junto com a sensação de não ser visto de verdade.

Funciona como um alinhamento interseccional, de não dividir o corpo feminino para contar histórias sobre mulheres ou fazer isso com qualquer outro indivíduo que não se encaixe na estrutura dominante. Ele é um olhar plural, questionador, capaz de retomar a posse da dominação. Para as mulheres negras, por exemplo, é o olhar opositor.

Apenas o denominamos como olhar feminino porque existe uma corrente masculina com essa nomenclatura que obriga o sujeito ativo da ação a assumir a posição varonil. Um motivo que fortalece o posicionamento do olhar masculino usual é a quantidade de diretores homens no decorrer da curta história cinematográfica, que foi excluindo o desejo feminino das narrativas refratadas. Por isso, o olhar feminino está em constante desenvolvimento, dado que temos diretoras em exercício, na busca por imprimir uma perspectiva em suas produções que fuja do olhar dominante.

Devido a esta construção contemporânea, o olhar feminino precisa ser debatido e analisado.

3.4 O olhar opositor

Uma das estratégias práticas do olhar feminino é o olhar opositor (Hooks, 2019). Abordamos seu exercício ao discutir a maneira como as mulheres negras são representadas pela sétima arte e a reação das espectadoras à narrativa no cinema hollywoodiano e toda a indústria que o copia, uma vez que a visão da mulher no cinema está intrínseca a visão de branquitude. Dessa forma, ele se apresenta com uma quebra de perspectiva tanto política quanto estética.

Em uma cena do filme *Emancipation* (2022, 2h02min), o personagem de Will Smith, um escravizado do Sul durante a Guerra de Secessão Norte-americana, é açoitado porque sustenta o olhar para um homem branco. A sequência evidencia uma questão presente durante o período da escravidão: a punição de pessoas negras escravizadas por olhar; outro direito privado a elas, o qual também atinge as mulheres contemporâneas de forma geral.

O controle branco sobre o olhar negro era uma das táticas adotadas para impor terror e desumanização durante a escravidão. A punição ocorria porque apenas um sujeito podia observar, ou seja, ver em plenitude: aquele que não fosse considerado um objeto. Assim, a ideia de olhar algo se relaciona à capacidade de reconhecimento da realidade, logo a estratégia adotada pelos escravistas foi um dos limiares para negar a subjetividade negra, preterindo-os ao campo do invisível.

À semelhança do silêncio, o olhar expressa um conteúdo histórico e reflete o lugar do sujeito no contexto social, os valores da época e os recursos disponíveis ao observador; emana poder em olhar. Negar a alguém esse direito desperta o desejo de participar da ação, ao mesmo tempo em que cria um anseio insurgente, que resulta num olhar que mude o direcionamento em vigência para algo que liberte das circunstâncias de dominação. Este representa um estilo de pensamento, diferenças ontológicas e epistemológicas, uma forma de inventar o outro.

Nesta reinvenção, no entanto, os corpos mais atingidos são aqueles que não se encaixam no topo do padrão social e por isso precisam encontrar neste artifício uma forma de se fortificar e recalcular as relações de hegemonia. O processo resulta na procura de brechas e margens disruptivas que agenciem potenciais resistências, é deste espaço que surge o olhar opositor.

A ativista social bell hooks (2019) o descreve como a interrogação do olhar do outro, o questionador, o olhar de volta, aquele que nomeia o que vemos, feito para registrar, se opor. Originário nos movimentos pela valorização da raça, é o olhar presente quando a pessoa aprende a encarar como forma de resistência. Transcorrendo para a discussão cultural, no entanto, se desenvolve para além da raça e do gênero, questionando também aspectos de conteúdo, forma e linguagem.

O olhar opositor se apresenta como uma alternativa insubmissa para a forma como as mulheres se veem, pois sua atuação está diretamente relacionada à quebra de padrões estabelecidos. Isso provém do tratamento destinado a mulheridade negra, afinal “a profundidade do sentimento de desvalorização, objetificação e desumanização das mulheres negras nesta sociedade determina o escopo e a textura de suas relações com o olhar” (Hooks, 2019, p.198). Como vítimas da opressão de gênero e raça, o campo de visão dessas mulheres é intrinsecamente diferente, o que nos possibilita uma multiplicidade de olhares, principalmente no terreno artístico.

Por meio desta maneira de encarar o discurso fílmico, as espectadoras negras escolhem ativamente não se identificar com o sujeito da ação, uma vez que suas atitudes incapacitam personagens de cor. Esta foi a maneira encontrada para combater a supremacia branca na narrativa tradicional e sair do terreno masoquista de vitimização imposto a representação feminina negra. Podemos perceber isso no seriado *I May Destroy You* (2020, 30min) da britânica Michaela Coel.

Acompanhamos a promissora escritora Arabella que tem sua vida abalada depois de alguém colocar drogas em sua bebida e estuprá-la. A partir dessa situação, todos os elementos na vida da protagonista passam a ser influenciados, primeiramente, pela sua fuga e, logo depois, pelo seu confronto a agressão. Neste ínterim, vivencia-se questões contemporâneas relacionadas ao corpo negro como o tratamento dado a pessoas LGBTQI+ pelo sistema de saúde, a truculência e silenciamento que a polícia destina a homens negros que passam por agressão sexual, além de mostrar como a beleza negra é tida como exótica e extravagante.

Coel passeia por essas questões a fim de evidenciar o que é ser uma mulher independente na pós-modernidade ao mesmo tempo em que salienta como a violência contra a mulher afeta todos os meandros de sua vida, interferindo na relação paternal, com os amigos, na escolha de parceiros sexuais e românticos e na vida profissional. Contudo, a criadora da série faz isso sem diminuir sua protagonista. Ela sofre ataques de rejeição na internet, manda fotos eróticas, é egoísta e egocêntrica, vai para academia e também continua tendo sua vida noturna, procura uma terapia e, especialmente, escreve sobre seu trauma para

que outras mulheres possam conhecer sua história e compreender que não estão sozinhas. Sua vida prossegue, apesar – e por causa da – violência sofrida.

Contar a história desse jeito torna a produção desconfortável e melindrosa de se assistir, porque toma um caminho pragmático, fincado no realismo e distante de ilusões e achismos sobre como lidar com a violência. A escolha abraça diretamente o espectador que tem um reflexo social sem romantismo, simpatia ou elementos apelativos. Esse choque de realidade e as interpretações abertas a partir dele que encaixam a leitura fílmica das espectadoras negras, uma vez que a história de Arabella é um capítulo de resistência e resiliência da mulher negra que expõe o sexismo e o racismo que impactam suas jornadas.

Podemos observar que mais do que uma estratégia de assistir e assimilar uma produção audiovisual, o olhar opositor agrega histórias esquecidas pelo mainstream, invisíveis para a sociedade que segue um padrão estético embranquecido. É uma maneira prática de resistir às imposições de ver e deter conhecimento.

3.5 Elementos para a construção de um contra-cinema

Um cinema feito por mulheres, que contemple o desenvolvimento de suas narrativas, requer a quebra de elementos do cinema tradicional, tendo em mente que a procura por um meio de comunicação alternativo possui dependência da sociedade em que está inserido. “Quer dizer, o cinema alternativo não pode ficar de fora dos discursos dominantes que o constroem através de sua própria posição em oposição ao cinema em sua forma mais consagrada” (Kaplan, 1995, p.277).

Dessa forma, o cinema disruptivo se apresenta com a prerrogativa de criar um espaço para o aparecimento de uma arte radical, a qual desafie os preceitos tanto estéticos quanto políticos do cinema imperante; a posição opera como uma vanguarda oferecendo liberdade para incursão cinematográfica dentro de um contexto atrelado a materialidade do tempo e do espaço. Essas características pertencem ao que a crítica feminista Claire Johnston (1973) nomeia como contra-cinema.

A prática desse estilo cinematográfico deveria dedicar-se a incrementos experimentais (Mulvey, 1980), destruindo o prazer visual do espectador por meio da projeção dos signos da linguagem cinematográfica, uma vez que as histórias

fogem do ideal feminino adotado pelo patriarcado, produzindo novos sentidos. Falar de contra-cinema torna-se prezar pela desconstrução e violar códigos convencionais.

Parte do posicionamento se deve a inspiração no movimento vanguardista no cinema e no teatro, assim como também das técnicas de montagem do russo Eisenstein, na noção de distanciamento do alemão Brecht e na estética modernista do francês Jean-Luc Godard. O contra-cinema assume o encargo de descobrir e redefinir a mulheridade, retirando seu teor mitológico, para cumprir sua missão, utiliza elementos já citados como o olhar feminino e a subversão a conceitos pré-estabelecidos na narrativa tradicional, pautando-se em três estratégias cinematográficas: o experimentalismo, o documentário social e o cinema político de vanguarda (Kaplan, 1995).

Neste percurso, o experimentalismo está voltado para as influências das vanguardas europeias como surrealismo, impressionismo francês e o expressionismo alemão. Mesmo quando suas propostas não possuem teor feministas, as diretoras adotam essas técnicas para apresentar o cotidiano de seus personagens ou expressar suas fantasias, é o caso de *Sardinhas em Lata* (2010, 04min) da artista transmídia Keila Sankofa.

A produção que denuncia a má administração e, conseqüentemente, utilização do transporte público manauara utiliza sobreposição, stop-motion e imagens tremidas para salientar a mobilidade precária urbana. Longe de ser panfletário, seu trabalho atua de forma sensorial, colocando a culpa nas instituições responsáveis pelo setor.

O cinema experimental possibilita uma libertação das representações ilusionistas, opressivas e artificiais que Hollywood propaga. Algumas diretoras utilizam a técnica para buscar um escape das suas próprias experiências e sentimentos mais íntimos, como o faz Sankofa. *Sardinhas em lata* traz a vivência da diretora enquanto moradora da periferia de Manaus e usuária do transporte público, o que explica o quão palpável e plásticas são as imagens projetadas, além de denunciar o descaso com a mobilidade na capital manauara. Dessa forma, Sankofa bebe ainda do gênero documental, escolha também feita por outras realizadoras dentro do contra-cinema.

Esse estilo cinematográfico acentua as preocupações “com a vida das mulheres dentro da formação social” (Kaplan, 1995, p.130). A realizadora

audiovisual Elen Linth se apropria desta máxima na execução do documentário *Maria* (2017,17min), no qual ela acompanha um passeio da sua protagonista, uma mulher negra e transsexual, pelas ruas do centro e da periferia de Manaus. Embora a produção carregue um tom poético, Linth nos entrega novas perspectivas de mulheres que desmentem o que o cinema comercial construiu a partir de sua posição patriarcal.

A maior parte das diretoras trabalha dentro deste gênero, entre outros fatores por ser uma das maneiras mais simples e com custo-benefício ao fazer cinema, além de ser o tipo narrativo com maior facilidade de domínio da linguagem. O realismo presente no estilo tem como objetivo central captar em filmes as histórias e experiências de pessoas próximas a si.

Em *Maria*, por exemplo, Linth retrata o cotidiano de alguém com características que também a tangenciam enquanto mulher negra e queer. No entanto, sua filmografia escoa em *Maria* evidenciando a construção de mulheridade e como a opressão atravessa o grupo minoritário presente nas produções da diretora. Questões religiosas, econômicas e sociais estão embutidas na discussão fazendo com que a audiência enxergue a rota que traça e não apenas reflita sobre a mensagem final de seu filme. Sobre isso Kaplan afirma que

O realismo como estilo artístico tem por desígnio a perpetuação dessa ilusão de um mundo estável; e dentro do realismo é naturalmente o documentário verdade que se apresenta mais confiantemente como uma janela através da qual o mundo fica claramente visível e onde os significantes parecem apontar direta e confiavelmente para os significados (Kaplan, 1995, p.187).

Ao considerar o filme como um recorte pré-estabelecido pela equipe de produção, o realismo se torna também uma ilusão visto que, para determinar um cinema como disruptivo, é necessário desafiar a descrição da realidade assim como a linguagem utilizada nesse processo. O contra-cinema defende uma ruptura entre a ideologia e o texto, ou seja, a gramática cinematográfica usual precisa ser abandonada e reutilizado os aparatos tecnológicos novamente como câmera, luz, som e edição; a fim de desafiar as expectativas do público.

“O realismo como estilo é incapaz de mudar a conscientização porque ele não se afasta das formas que corporificam a antiga conscientização” (Kaplan, 1995, p.188). Este pensamento empresta um tom subversivo ao contra-cinema,

uma vez que junto a quebra do realismo também deve-se evitar voluntarismo e utopia no discurso filmico, desviando ainda a subjetividade passiva que existe às custas da análise. Todas essas estratégias cinematográficas provocam uma impressão de realidade, que não condiz com o espetáculo em tempo real assim um realismo afeta apenas a organização dos conteúdos.

“O que a câmera capta é o mundo natural da ideologia dominante” (Johnston, 1980). Se o cinema feito por mulheres adota essa verdade, o seu produto não passa de um veículo constante do olhar dominador. Novos significados devem ser criados rompendo estrutura de pensamento masculino dentro do discurso do filme. Para isso, é necessário questionar o cinema tradicional, um caminho é atacando a satisfação e o reforço do ego no intuito de oferecer viabilidade para uma nova linguagem do desejo. Algo apontado na construção de um olhar opositor.

O contra-cinema acende ainda o discurso político das mulheres dentro do território simbólico. As diretoras que o utilizam trazem personagens femininas engajadas na batalha para construir suas identidades, suas vidas e seu espaço em situações em que a ideologia dominante ignora sua busca ou a impõe posições indesejadas. É o que ocorre em *Sandrine* de Elen Linth, a protagonista luta para garantir o reconhecimento materno e profissional.

A narrativa passa a ideia de que lidar com adolescentes em seu trabalho parece mais simples do que ter a compreensão das pessoas que estão mais próximas emocionalmente a si. Ela é silenciosa, mas os simbolismos presentes nos objetos cênicos que a cercam contam sua dor e seu discurso contra a ordem dominante ao não aceitar a prisão designada pelo seu próprio corpo.

Se o discurso masculino tem o controle sobre tudo, a partir de que lugar as mulheres vêm conhecer qualquer outra "realidade"? A procura por um cinema feito por mulheres, que concedesse mais oportunidades para produzirem seus filmes e romperem com o discurso dominante, encontrou sua expressão em uma arte diversificada, apresentando suas teias narrativas em longas metragens, curtas metragens, videoclipes e filmes ensaísticos.

Quando elas conseguem subverter a trama tradicional, predispõem também que o desejo de olhar assuma novas esferas e perspectivas. E, dessa maneira, as bases para um contra-cinema se alicerçam e a pluralidade ótica oferece embasamento para uma visão insubmissa voltada à sétima arte.

A pergunta que permanece é se o cinema amazonense feito por mulheres absorve esse olhar e entrega um contra-cinema. No próximo capítulo, nos debruçaremos sobre essa questão.

4 SOB O OLHAR AMAZÔNICO: PERSPECTIVAS DE UM CINEMA FEITO POR MULHERES

Discutir o cinema feito por mulheres no Amazonas é analisar um recente período histórico do Estado, permeado por festivais e políticas públicas de incentivo cultural. Uma das respostas aos investimentos realizados nas últimas duas décadas pode ser notada na efervescente movimentação de mulheres negras assumindo o comando do olhar por detrás das câmeras na região. A presença e a atuação delas, além de ir na contramão dos números da produção nacional – considerando os dados do Observatório brasileiro de cinema e audiovisual (2018) que apontou a ausência de diretoras negras a frente de filmes nacionais –, indicam visibilidade e a elaboração de uma mulheridade negra na região.

Acompanha-se um interessante e efetivo fenômeno de exibição e premiação de filmes de mulheres de cor da região como Adriana de Faria (PA), Elen Linth (AM), Flávia Abtibol (AM) e Rayane Penha (AP). A partir dessas manifestações, suscitam-se indagações acerca do processo de construção de uma possível identidade feminina no Amazonas e dos meandros que envolvem o cinema feito por mulheres.

Na busca por compreender como esta perspectiva cinematográfica se organiza, o capítulo se debruça em analisar nove filmes de três diretoras com ampla participação no atual ciclo do cinema amazonense, contendo passagens por dois dos maiores eventos cinematográficos do estado: o Amazonas Film Festival (2004 – 2013) e a Mostra do Cinema Amazonense (2015 – 2017). A seleção de diretoras e suas filmografias teve como critério a participação nos dois festivais acima citados e a constância de suas produções da descontinuidade de ambos encontros até a contemporaneidade. São elas Elen Linth, Izis Negreiros e Keila Sankofa.

O estudo de suas obras acontecerá tendo como prisma o ponto de vista feminista, salientando os temas escolhidos pelas diretoras e como procuram, por meio deles, contornar os paradigmas dominantes no cinema exemplificados no silenciamento de vozes femininas, na presença da mulher enquanto objeto sexual e na naturalização de outros estereótipos sexistas.

O alinhamento metodológico pressupõe identificar, nos filmes, as características indicadas pelas teóricas feministas e sintetizadas no capítulo anterior. Como um guia para a análise fílmica, teremos o contra-cinema de Claire Johnston, o prazer visual de Mulvey, o debate de temas esquecidos por cineastas homens, o olhar opositor descrito por bell hooks e a perspectiva feminina conforme pontuam Ann Kaplan e Joey Soloway.

4.1 Elen Linth e a construção de um cinema de atravessamento

Nascida no município de Codajás – distante 269 km da capital Manaus –, Elen Linth teve seu primeiro contato com o cinema, enquanto arte, frequentando os cineclubes da Universidade Federal do Amazonas, no início dos anos 2000, quando estudava Ciências Sociais. A atividade cineclubista a mergulhou no ambiente de discussão, troca de ideias e de devorar filmes; influenciando anos depois para que ela se mudasse para Cachoeira, no Recôncavo Baiano, onde começou a estudar cinema e audiovisual com ênfase em documentário.

A nova jornada acadêmica foi inspiradora para a futura cineasta, uma vez que estava imersa em uma cidade essencialmente negra, com fortes raízes em questões identitárias e culturais que respirava e transbordava todos esses segmentos na sétima arte (Leão do Norte, 2021). As influências do ambiente a conduziram pelo caminho documental e a adentrar em pautas relacionadas à identidade e à territorialidade dentro de um recorte da vida real.

Linth prosseguiu sua formação em cinema na Universidade Federal Fluminense. Nesse período, lecionou sobre cinema documental em projetos sociais como o Redes da Maré – somos todos Maré, reafirmando seu interesse por movimentos sociais e a busca por empoderamento, autonomia e protagonismo de mulheres e crianças. Algo que seria posto em prática em seu retorno definitivo a Manaus em 2015, quando fundou junto com a companheira, Riane Nascimento, a Eparrêi Filmes, cujo propósito é a busca em pensar em suas produções sobre identidade, território e gênero e o lugar em que se inserem na sociedade amazonense.

4.1.1 A TRAVESSIA DO FICCIONAL AO REALISMO DOCUMENTAL: OS PROCESSOS DE LINTH

Enquanto sócia da Eparrêi Filmes, Linth atua nas áreas de produção executiva, desenvolvimento de projetos, direção geral e fotografia. Em entrevista ao canal do youtube Leão do Norte, a diretora revelou que suas produções surgem a partir de atravessamentos,

Meu processo criativo nasce de algo que me afeta e balança meu cotidiano. Para “Transviar”, por exemplo, encontrávamos muitas pessoas transexuais no nosso círculo de convivência, havia muitas discussões relacionadas ao tema. Como mulher lésbica, também estou sempre inserida nos debates e contextos” (Leão do norte, 2021).

Dessa forma, a realizadora audiovisual se coloca de maneira direta e indireta nos tópicos que perpassam seus projetos, e, ainda que utilize fluxos como pesquisa intensa e referências, as encruzilhadas do dia-a-dia é no que prefere trabalhar.

Parte disso pode ser notado na forma como organiza seus projetos. A cineasta tem desenvolvido produtos com narrativas de personagens esquecidos pela sociedade manauara, por meio desta decisão, utiliza uma estética mais intimista a fim de repensar o Amazonas e a região, reforçando o espaço a partir de outros pontos de vista como da mulher negra e do indivíduo LGBTQI+.

Seu processo de direção funciona mediante a intenção da cena, para que, ao explicar ao intérprete o seu interesse com aquela sequência específica, ele possa captar seu pedido e absorver o propósito daquele momento. Dado que a partir desse entendimento por parte do ator, Linth intermedia um jogo junto a fotografia a fim de que desde a preparação de elenco ele saiba como se posicionar frente às câmeras.

Ao desenvolver a cena dentro deste cenário, a diretora consegue sentir o tempo de cada intérprete, o processo de sua produção e a energia que seu set emana. Linth declara que

Eles entendendo a intenção da cena, as coisas fluem. Eu não sou uma diretora que gosta de muitos ensaios, não sou dessas que pede que tenha ensaio, ensaio, ensaio. Porque depois que eles entendem a intenção da cena, eu peço para que eles desenvolvam a cena para que a gente sinta também o processo deles (Leão do norte, 2021).

Depois desse momento, ela consegue pensar e organizar a direção fotográfica utilizada na gravação, uma vez que também atua como cinematografia em suas produções. Importante ressaltar que por beber da fonte documental, os personagens de seus filmes costumam ser atores não profissionais – como Maria do Rio, protagonista de *Maria* –, logo seu método de preparação de elenco, com o uso da câmera no ensaio, indica como seria o contexto da filmagem no set.

Elen Linth pratica um cinema documental de personagem e, mesmo quando suas produções pertencem ao campo ficcional, ela foca na persona e nos desdobramentos de suas decisões.

Já fiz documentários que tem uma estética mais observacional e fiz também com estética mais ficcional e as pessoas até perguntam se é ficção ou documentário. Tudo depende da intenção – de ser mais performático, por exemplo –, das escolhas que fiz para o tema e para a personagem (Leão do norte, 2021)

Como uma cineasta que produz nos dois segmentos, a travessia entre a ficção e sua contraparte ocorre por meio da estética – usufruindo de tons poéticos em seu percurso não-ficcional e de uma fotografia mais comercial em seus produtos ficcionais – e da maneira como seleciona as figuras que acompanhará em sua trama.

Nessa construção, conta sua história sem abrir mão de dois elementos que denomina de: olho no olho e ética. Em relação ao primeiro, a diretora codajaense prioriza o olhar que o contato presencial e a proximidade oferecem, buscando um entendimento entre as duas partes – direção e personagem – para que contem a narrativa juntos. Quanto a ética, a diretora afirma ser “o mais importante, estou filmando você e você sabe que estou lhe filmando, não vou ligar a câmera e gravar uma ação sem a pessoa saber” (Leão do norte, 2021), referindo-se ao acordo todos os envolvidos em cena estarem cientes de que a câmera os está captando. Dessa forma, ela insere os personagens no processo de produção, agregando-os a discussões sobre o tipo de filme que querem construir, o impacto que almejam que sua história alcance e a mensagem que querem passar ao público.

A seguir discutiremos três produções de Elen Linth, tendo como norteamento as temáticas abraçadas pela diretora e os elementos do olhar no cinema discutidos no capítulo anterior.

4.1.2 – SANDRINE E O SILENCIAMENTO DE VOZES MINORITÁRIAS

Em *Sandrine* (2014, 13min), Elen Linth mergulha na rotina da personagem-título, com uma câmera observadora, sem ser invasiva, mas atenta aos detalhes que cercam o universo que acompanhamos e as emoções que suscitam nas figuras presentes em tela. Vencedor do VII Concurso Amazonas de Roteiro Inédito Para Produção de Filme de Curta-metragem Digital, temos a história de uma professora de matemática transexual que está no processo de realizar a cirurgia de designação sexual.

O roteiro prioriza mostrar o espaço em que a professora está inserida, ficando em segundo plano sua relação com os indivíduos que também ocupam o mesmo ambiente, no entanto, não há abertura dentro do filme para discutir a cirurgia e os processos que a envolve. Por isso, apresenta de imediato quem são as pessoas mais constantes em sua jornada e a ligação que possuem.

O primeiro ambiente apresentado é a sala de aula de uma escola pública, onde mais do que exercer sua profissão, Sandrine ocupa uma posição de poder, visto sua atuação enquanto educadora. Linth nos entrega uma classe plural. Temos representantes de todas as raças que formam a sociedade amazônica – negros, pardos, brancos e miscigenados – além de contemplar comportamentos diferenciados, mostrando desde o aluno sem expressividade, passando pelos críticos da aula e/ou dos colegas, os grupinhos de conversa até aqueles que participam ativamente, uma sala de aula normal.



Figura 1 – sala de aula de Sandrine.



Figura 2 – um dos alunos de Sandrine, com traços de miscigenação indígena



Figura 3 – a diversidade entre os alunos de Sandrine.

Outra presença constante na primeira sequência é a sonoridade da sala de aula. Antes mesmo que se forme a primeira imagem, o som de adolescentes empolgados se projeta para o público, situação audível que será emulada novamente nas visitas que a protagonista faz ao hospital e que salienta a maneira como ela é assimilada pelos dois espaços. Enquanto em seu trabalho é respeitada e sua voz é escutada – em parte devido a relação de poder –, no ambiente hospitalar, sua presença é ignorada, tanto que não há interação com outras pessoas, a não ser na recepção quando uma troca de olhares evidencia o preconceito dos profissionais de saúde e, conseqüentemente, também do sistema de saúde pública, tendo em vista os trâmites burocráticos para que o procedimento seja realizado.

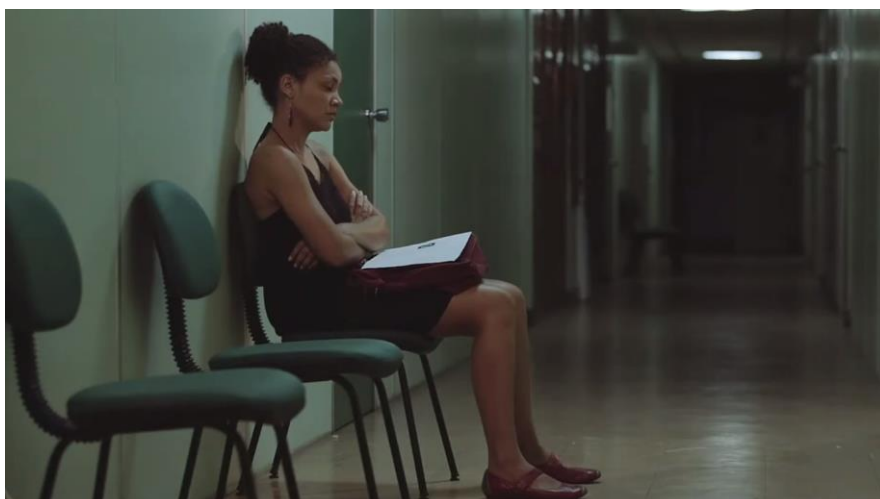


Figura 4 – Sandrine à espera do atendimento médico. A cenografia a isola no espaço.

A presença de sons bem pontuados nos dois momentos indica um processo mais doloroso e latente socialmente: o silenciamento de dois grupos que encontram representatividade no corpo de Sandrine, mulheres negras e transexuais. Com exceção da sua fala na sala de aula e de uma benção pedida a mãe, não escutamos a voz da protagonista pelo restante da projeção. Pelo contrário, os barulhos externos e a falta de diálogos em seus relacionamentos pessoais aumentam a quietude da protagonista e a oprimem, logo, temos uma personagem que sofre e luta calada, mas seu corpo e sua aparição em tela assumem posição de resistência.

A fotografia assinada por Jorge Cellar também ajuda a imergir nos conflitos internos da protagonista e tangenciar suas angústias. Enquanto em ambientes públicos sua face está sempre envolta de luz, em casa, uma penumbra cerca seu rosto e todos os cômodos da casa, acusando o desconforto pela ausência de afeto que permeia o seu lar. Sua mãe a ignora, como se Sandrine não existisse. Os símbolos presentes no cenário de seu quarto revelam ainda a natureza da relação entre elas.

A cama da mãe é rodeada por fotografias antigas e estátuas de santos, um indicativo de seu apego ao filho que não existe mais, o remorso e a não aceitação de Sandrine. Isso pode ser comprovado com a foto de um menino que ela observa com afeto e quando vira o corpo rejeitando o pedido de benção e o abraço da protagonista.

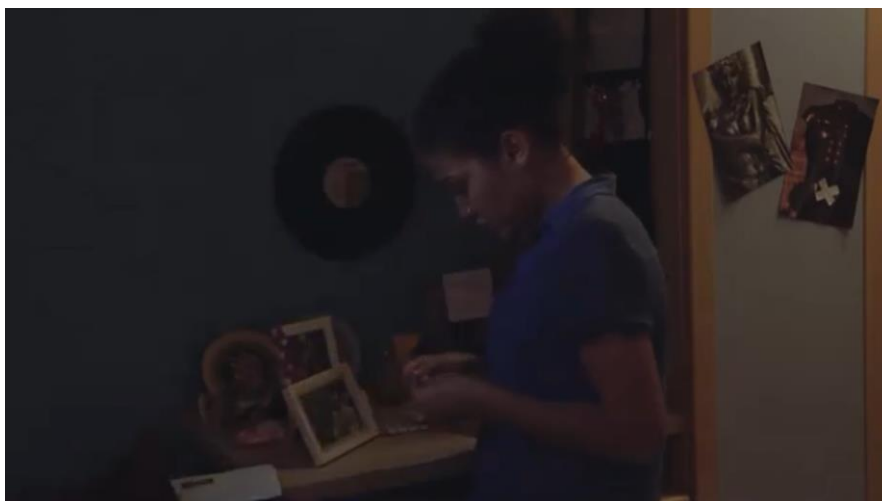


Figura 5 – a penumbra na casa da protagonista.



Figura 6 – o quarto da mãe de Sandrine e sua rejeição a filha.

O filme é carregado de símbolos, há um cuidado na direção para que compreendamos a situação da protagonista sem que isso seja expresso por palavras ou seja dado de forma explícita ao espectador. As fotografias andrógenas de dorsos nus no espelho, as figuras religiosas no quarto da mãe, o barbeador, são variados elementos que nos guiam para o momento da vida em que Sandrine se encontra. Nesse mar alegórico, a cena de sexo assume o auge da composição emblemática.

Quando Sandrine chega do trabalho, um homem a espera no sofá. Nenhuma das três pessoas em cena – Sandrine, a mãe e o rapaz – se cumprimentam. Ela recrimina com um gemido a mãe que nem a olha, o rapaz larga o jornal e mira a matriarca também, com um olhar recriminador e ameno. Então levanta-se e segue a protagonista até o quarto, onde, a portas fechadas, ela desaba em seus braços. A priori, a câmera capta detalhes do corpo dos dois, para logo em seguida alternar entre o plano americano e o plano médio.

Elen Linth constrói uma sequência em que nenhum dos dois personagens é sexualizado ou objetificado, a escolha de iniciar o ato com um primeiríssimo plano de um abraço de consolo e afago também auxilia a quebra da objetificação. Por outro lado, os gestos são corriqueiros, sem indicação de qualquer tipo de proximidade nominal entre o casal; como não trocam palavras também, ficamos sem saber o grau de seu relacionamento, no entanto, ele se apresenta como um contraponto ao tratamento recebido pela mãe.

Ao passo que esta é distante e desgostosa da existência da filha, o parceiro parece sentir-se confortável ao seu lado embora soe afastado emocionalmente. Neste quesito, a diretora rompe com as resoluções românticas e idealistas que esse tipo de filme busca evocar. O último *take* de Sandrine sendo absorvida pela penumbra é uma comprovação desta proposição.

O curta-metragem *Sandrine* mostra uma situação vivenciada por mulheres trans no Brasil: o silenciamento, a ausência e a invisibilidade do sistema. A forma como Elen Linth arquiteta a narrativa abre espaço para que se crie empatia com a personagem e públicos diversificados sejam alcançados. É um exemplar dolorido e singelo de luta, simbolismo e permanência. Ou identidade, gênero e territorialidade – temas caros a sua realizadora.

4.1.3 – MARIA E O AMBIENTE MANAUARA COMO VILÃO

Em *Maria* (2017, 17min), Linth continua seu passeio por discussões ligadas ao gênero, em específico a transexualidade. Enquanto em *Sandrine*, ela aborda os relacionamentos interpessoais, *Maria* é a construção dos processos de resistência na cidade de Manaus, para este debate, a diretora investe em um olhar quase antropológico, uma vez que a câmera acompanha atentamente os passos da protagonista e busca uma compreensão de seu universo entre suas palavras pungentes e as imagens captadas.

O documentário referenda as pesquisas em direito à cidade, conflitos urbanos e discriminação por endereço em abordagem conjunta à poética da protagonista que também é roteirista junto com Elen Linth no projeto. A cidade nos é apresentada em seus mais diferentes âmbitos colocando o centro movimentado, as palafitas, as pontes, os barcos e as travessias impostas a seus moradores. Navegamos por uma Manaus tangível, vivaz e que silencia grupos minoritários.

A personagem principal caminha a esmo, desengonçada e sozinha. Como se estivesse em busca de algo, no entanto isto revela o quanto a cidade está alojada nela seja para o bem ou para o mal. Ainda assim, a ideia de que a capital amazonense seja a antagonista da trama não se concretiza, porque Maria não a enxerga dessa forma e suas palavras nos distanciam dessa perspectiva, dado que sua angústia se projeta nas pessoas que habitam a localidade, motivo que a leva a manter a cabeça baixa durante suas caminhadas.



Figura 7 – Maria atravessa a cidade sozinha, sem direção.

A fotografia assinada por Linth explicita esse sentimento na maneira como os olhares se destinam à câmera: diretamente como se questionassem, julgassem ou não entendessem a presença de Maria. Para a protagonista, o ato de ser olhada gera sensações ambivalentes, já que sua existência é notada e, ao mesmo tempo, ignorada. O que pode ser traduzido como uma violência cujo modo de operação se resume às pessoas desmerecem alguém, o destruindo por dentro.



Figura 8 – os olhares da população destinados a câmera.

Várias cenas revelam a ambivalência entre ser vista e rejeitada e ser ignorada por completo, as imagens escolhidas emulam as dicotomias que rondam Maria. Por um lado, ela quer fazer arte, mas é relegada às sombras da cidade e a fúria que a consome por dentro; em contraponto, sua imagem também é uma projeção da maneira como as pessoas olham o corpo da travesti na rua: sem memória, história e um nome.

Linth procura mostrar mais uma vez as dificuldades enfrentadas por indivíduos que não preenchem as primeiras posições da hierarquia social. Como diz a protagonista, *ser mulher é difícil, ser reconhecida como tal é mais ainda*.



Figura 9 – primeira vez que vemos a personagem, seu corpo sendo projetado pelo vidro.

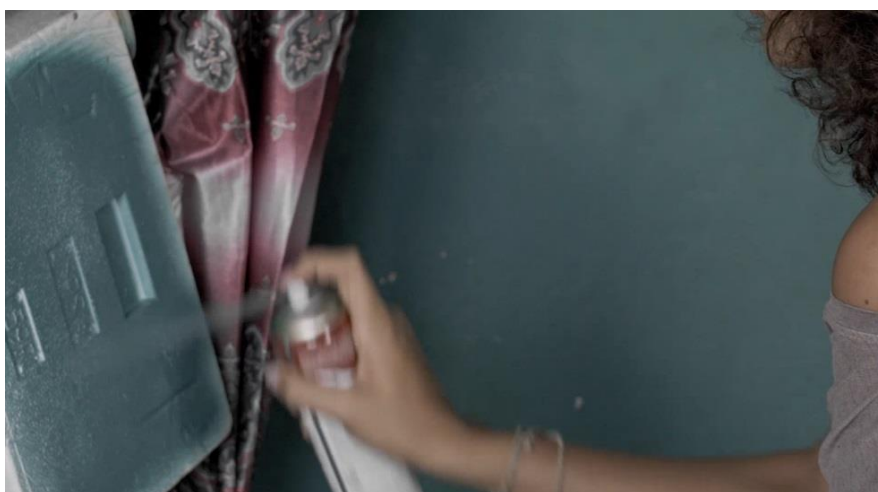


Figura 10 – Maria produzindo arte.



Figura 11 – Maria destruindo a arte que acabara de produzir.

Nesse íterim, o principal acerto de *Maria*, no entanto, é possibilitar que a própria protagonista conte sua história. Assim, ela se torna não apenas personagem, mas uma narradora que interfere diretamente no que se observa na tela. Entre poemas, rimas visuais e performances, conhecemos Maria Moraes - travesti, estudante, ativista e artista. Alguém que nasceu aos 16 anos e só celebrou o nascimento aos 18, quando descobriu o amor em si mesma. Suas argumentações são importantes para desenhar o cenário LGBTQI+ através de alguém que tem sua anulação de existência caminhando em paralelo. Dessa forma, a personagem central suscita reflexões que perpassam discussões em torno de afeto, corpo, violência e identidade.

Como fizera em *Sandrine*, a diretora utiliza o discurso da personagem para denunciar o silenciamento que a cidade oferta a minorias. Contudo, dessa vez não são os sons externos que comprovam isso, mas o próprio corpo de Maria envergado ao passar por lugares públicos – como já foi comentado – ou as conversas fora de quadro, que descobrimos tratar-se de diálogos afetuosos com sua boneca e fiel companheira Gabriela, mostrando como Manaus ainda a enxerga.



Figura 12 – Maria abraçada a boneca Gabriela.

O clímax de tudo isso se concentra na cena da *Rua 10 de Julho com Ferreira Pena, número 37*. A esquina é um ponto de prostituição de travestis no centro de Manaus e, neste sentido, a produção de Linth mais uma vez supera a barreira do idealismo, da romantização e até mesmo do realismo, atravessando as

questões particulares da protagonista para incluir literalmente a vivência de tantas mulheres transexuais em mundo tomado por violência e resistência.

Os sentimentos e incômodos da protagonista criam uma ponte para que o público se aproxime de seu sofrimento e compreendam como sua jornada está marcada nas paredes da cidade, uma vez que seu monólogo casado a suas ações expressam os pensamentos que tangenciam quem passa por essa experiência.

A sequência é um convite e um pedido de socorro à invisibilidade, às ausências e violências às quais a personagem é submetida; nessa mistura dolorosa com toque intimista e pessoal, o filme ganha contornos, camadas e um forte teor de resistência e luta.



Figura 13 – Maria e sua relação com a esquina da rua 10 de Julho com Ferreira Pena, número 37.

A forma como a trama é contada causa um rompimento com a ideia patriarcal de criar personagens femininas que atuam sob a vigilância do outro, e, por esta razão suas características e ela mesma não sofre alterações no decorrer da narrativa, sendo o que Kaplan (1995) qualifica como eterno e imutável. Maria se transforma diante dos nossos olhos, como se toda a fúria presa em seu corpo fosse libertada. O que acena ainda para a repetição de atitudes, como o corte no isopor, as caminhadas e os passos de dança com a boneca Gabriela; quebrando o ritmo da narrativa tradicional e imputando uma estética que se aproxima do discurso feminista fílmico.

Em *Sandrine* e *Maria*, Elen Linth mostra um crescimento gradual de sua produção audiovisual, ao mesmo tempo em que amadurece suas temáticas e

assume uma constância. O feito foi notado pelo público manauara, que lhe atribuiu o prêmio do júri popular da Mostra do Cinema Amazonense 2017, e entre seus pares que o elegeram o melhor filme do Festival Olhar do Norte 2018. Fora da região norte, *Maria* foi exibido em mais de 21 festivais nacionais e internacionais, colecionando mais de 14 vitórias e menções honrosas.

4.1.4 TRANSVIAR E O MERGULHO NA DISCUSSÃO DE GÊNERO

Transviar (2019, 30min) é fruto do Prodav 08 – Linha de Produção de Conteúdos destinados às TVs Públicas, a Eparrei Filmes conquistou o edital regional ao lado da Artrupe Produções que idealizou *Boto* (2019, 30min). Dividida em 13 episódios, a série dirigida por Elen Linth ao lado de sua companheira Riane Nascimento acompanha o processo de transição de Pedro, homem transexual, focando em como o personagem e sua família lidam com a situação.

A trama se debruça em contar como cada um dos personagens assimila toda a situação: enquanto a avó Lindalva e o filho Lucas encaram com naturalidade, o irmão machista e a mãe evangélica se mostram resistentes e em estado de negação. Cabe a Miguel, o esposo de Pedro, ser o personagem que apresenta maior dubiedade nesse processo.



Figura 14 – a família de Pedro comemorando seu aniversário. A expressão de descontentamento do protagonista.

Dessa vez, Linth conta no elenco com atores profissionais como o protagonista Bernardo de Assis, sendo o único intérprete não amazonense em sua produção. Como em *Sandrine*, o grupo mescla pessoas de diferentes raças e também identidades de gênero; decisão que torna o tom da produção sério e

atento aos detalhes que tangenciam a realidade de pessoas transexuais. Parte da ambientação pode ser notada, por exemplo, na forma como se desenvolve a trama de Luz Marina, interpretada por Maria do Rio, e de Bruno, personagem de Thiago Costa.

O roteiro idealizado também por Linth aproveita a vivência do trio de atores formado por Rio, Costa e Assis para empregar uma dose de realismo com influência direta do recorte e da mensagem proposta pelo projeto. Embora *Transviar* seja um produto ficcional, as abordagens relacionadas aos três personagens transexuais bebem de conjunturas do cotidiano, como a ampliação de vagas afirmativas em escritórios, a elevada taxa da população transgênero que comete suicídio e a luta na justiça por seus direitos básicos. A construção da história caminha ainda ressaltando a importância de uma rede de apoio e como a dor de um também pode ser a dor do outro, ainda que indiretamente.



Figura 15 – comemoração do aniversário de Pedro com os amigos transexuais.

Temas já vistos nas outras produções da cineasta retornam com mais tempo de tela para desenvolvê-los e mais recursos, também. Os assuntos são de ordem contemporânea e interligados ao debate de gênero como a violência doméstica, abandono de lar, transfobia, depressão e a hipocrisia social. Contudo, a forma como são interpelados não é efetiva; considerando que muitos deles estão fora da mise-en-scène, sendo apenas citados ou abordados superficialmente nas tramas secundárias, falta ousadia e coragem para adentrar nas discussões ou torná-las principais dentro do episódio em que aparecem, pelo menos. Nesta

condição, encontra-se, por exemplo, a violência doméstica, que é apenas mencionada sem espelhar em outras questões do enredo.

A abordagem escolhida suscita muitas tramas paralelas que, em certo momento, ofuscam o enredo principal e marcham para um caminho distante da narrativa de Pedro. Não causaria tanto estranhamento se todas as narrativas se amarrassem no decorrer da temporada, porém, é como se a situação do protagonista fosse um estopim para o drama dos outros personagens.

Em seus trabalhos anteriores, Linth centralizou o drama, algo que ela tem dificuldade em fazer neste projeto. Conforme a história avança, mais personagens ganham vozes, estabelecendo novas tramas com destaque para as figuras femininas que recebem mais tempo de tela, porém firmam enredos melodramáticos os quais perpetuam os mitos patriarcais as colocando como frágeis, emocionalmente instáveis e dependentes de homens. É o que ocorre com Conceição, mãe de Pedro, que se submete aos desejos de seu noivo e pastor, mesmo que isso lhe custe a família.

Laura, namorada de Pedro, e Anália, esposa de Beto, também sofrem deste mesmo mal. A trama da primeira só orbita em relação ao interesse amoroso, ou seja, ela também está presa aos anseios e decisões que o protagonista masculino toma. Quanto a Anália, mesmo que seja independente, é vítima das imposições do sistema, que tolhe suas ideias liberais como as rodas de debate sobre educação sexual na escola.

Nesse contexto, poucos são os elementos de *Transviar* que fogem do olhar narrativo predominante. Entre eles, destaca-se a forma como Pedro é enquadrado repetindo gestos cotidianos como olhar-se no espelho e andar pelas ruas da cidade. Há também a maneira como as cenas de sexo são gravadas, os ângulos alternam entre planos médios e primeiros planos com foco nas mãos, no dorso ou nas pernas dos personagens, sem exhibir seus corpos despidos por completo. Além disso, essas sequências possuem uma penumbra como se quisessem também manter o momento mais íntimo e sigiloso.



Figura 16 – Pedro olhando-se no espelho.

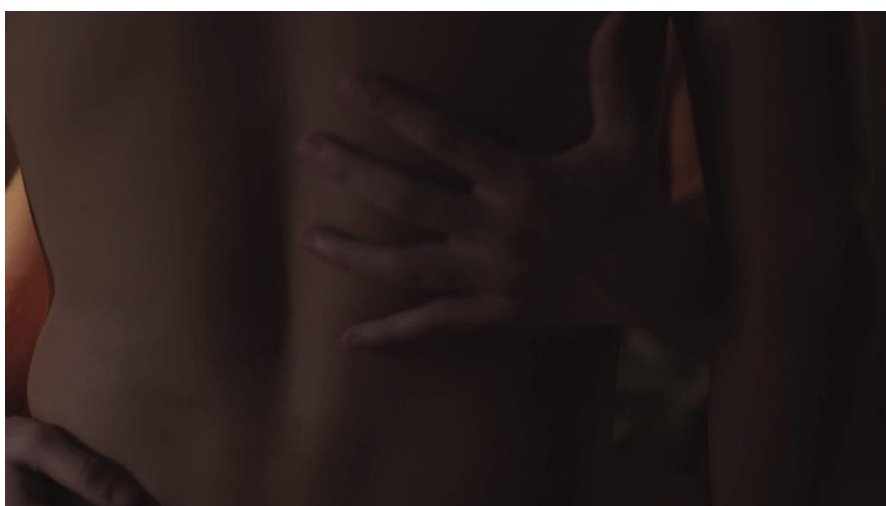


Figura 17 – mãos e costas em evidência em cena de sexo.

Tantas histórias paralelas e as repetições cotidianas oferecem um tom novelesco que prejudica os personagens, deixando-os sem adensamento e a serviço do olhar masculino. Além do mais, se utilizasse menos estereótipos do cinema tradicional, os personagens seriam menos caricatos, principalmente os núcleos religioso e sindicalista. Enquanto produto seriado, se perde também uma vez que as sub tramas não conseguem auxiliar a história principal.

Pedro fica deslocado na narrativa em que é o protagonista, carrega um olhar melancólico e parece estar constantemente incomodado com algo, mesmo quando convive entre aqueles que o aceitam e o enxergam como membro da família. Essa inquietação, porém, não o conduz à ação, mas a olhar para o próprio umbigo, o que é criticado por Bruno e naturalizado pelo roteiro.

Concomitante, é egoísta e só pensa em seu próprio sofrimento, sem ver as pessoas com experiência semelhante ou o quanto suas decisões também afetam todos os que pertencem ao seu núcleo relacional.

Transviar também apresenta um grande vazio em cena, decorrente da ausência de trilha sonora e de diálogos. Tal fato contribui para que muitas cenas percam o impacto que poderiam causar no público. Entre esses momentos, um dos que mais perde pela falta de trilha é o do tradicional almoço familiar em que Pedro assume a sua identidade. Enquanto a fotografia em planos fechados consegue transpassar a agonia e angústia do protagonista, a atuação do clã não é suficiente para finalizar a inquietação provocada. Por isso, o maior destaque do episódio, que deveria ser para Pedro, fica para o choro silencioso da mãe comendo sozinha. São essas situações simples que são capazes de gerar identificação e empatia primordiais para produções dramáticas seriadas.



Figura 18 – Mãe fica sozinha ao final do almoço de família, reage comendo e chorando.

Embora a série seja uma produção importante, considerando a conquista do Prodv 08 e, como consequência, *Transviar* ser exibida em tv's públicas pelo Brasil; ela não consegue aprofundar as questões presentes na filmografia de Elen Linth. Identidade e territorialidade circulam de maneira superficial e burlesca, perdendo um pouco da constância estabelecida pela diretora.

O projeto realmente se debruça em debater gênero e cumpre o seu propósito, embalando ainda discussões referentes ao cinema feito por mulheres,

uma vez que poucos elementos conseguem fugir da perspectiva masculino. Porém não há nada que diga que este é um produto feito na região amazônica.

4.2 – Izis Negreiros e a procura por um cinema de temáticas universais na Amazônia

Escritora, roteirista, produtora e diretora de documentários e ficções, Izis Negreiros deu seus primeiros passos no cinema em 1999, quando tirou férias e – motivada pela maneira como as imagens fluíam na televisão – começou a fazer um curso livre de audiovisual. Em entrevista concedida para o livro *Olhar Feminino: O Norte na Direção* (Baltazar, 2021), contou que “tinha curiosidade, queria saber como a imagem entra na TV, aquela coisa do surreal e, então, descobri que eu não conseguia escrever histórias, o que eu fazia na realidade era transcrever as imagens para o papel de uma forma diferente” (Baltazar, 2021, p.100). Apaixonada por literatura, passou a tentar fundir as duas artes em seu processo criativo, utilizando escaletas de roteiro para criar narrativas literárias com elementos amazônicos em abordagens universais.

Participou também ativamente do projeto *Cinema e Vídeo na Educação*, em 2004, revelando outros realizadores do estado como Dheik Praia. Negreiros contribuiu para a formação da Associação de Cinema e Vídeo do Amazonas, ACVA, onde fez parte da equipe de liderança na tentativa de ter uma representação jurídica do segmento. Alguns espaços conquistados no início deste ciclo do cinema amazonense possuem ligações com o trabalho da ACVA como as mostras de filmes do Amazonas no Amazonas Filme Festival e a Mostra Paralela dentro do mesmo evento, responsáveis por lançar nomes ainda em atividade no circuito nacional como Flávia Abtibol e Keila Sankofa.

Hoje temos internet, mas, naquela época, quando queríamos saber de algo, tínhamos que viajar para os encontros. Então tudo isso era articulado com o pessoal da ABD [Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas] Nacional e acontecia dentro dos festivais, porque era uma forma de conseguir logística para todo mundo se encontrar, discutir e trazer o feedback para os seus estados. Sempre buscávamos melhorias para o segmento (Baltazar, 2021, p.101).

Atualmente, Izis Negreiros comanda a Maya Filmes juntamente com Michelle Moraes.

4.2.1 – EM BUSCA DA PERFEIÇÃO: O PROCESSO CRIATIVO DE IZIS NEGREIROS

Em seu processo de criação, Negreiros busca alcançar um objetivo. Ela se descreve como “uma pessoa que não produz porque gosta, mas por um propósito, o que é bem diferente, mas também preciso estar apaixonada pelo que vou fazer. A paixão vem, mas a razão predomina: por que estou fazendo isso?” (Baltazar, 2021, p.101).

Seus projetos precisam estar envoltos de uma finalidade mesclada ao entusiasmo pelo que será desenvolvido. A partir disso, a cineasta consegue planejar o que quer fazer em etapas bem delimitadas, uma vez que a organização também é item essencial em sua composição. Izis se descreve como um perfil metódico, perfeccionista e, portanto, trabalha para que cada fase em processo cumpra o período adequado de produção. Dessa forma, consegue investir para que a faixa etária a qual escreve tenha maior absorção da narrativa:

Acredito que tudo deva ser construído no seu tempo. Algo mais relacionado a organização do que ao perfeccionismo. O resultado é que consigo encaixar a obra para o que o público daquela idade espera (...). Não penso em mim, se vou gostar, mas para quem estou escrevendo (Baltazar, 2021, p.102).

Nesse interim, busca encontrar um equilíbrio entre a linguagem universal e os elementos da cultura amazônica, a fim de que a narrativa consiga transmitir informações referentes ao cotidiano amazônico e, simultaneamente, dialogar com o maior número de pessoas possíveis. Logo, não faz parte do seu perfil criar histórias de percepções restritas, apresentando por exemplo, apenas itens regionais; inclui referências com as quais consiga debater com outros segmentos.

O cinema de Negreiros tem como peculiaridades seu apreço por discutir temáticas religiosas e realismo fantástico, além de ter como seu principal público a categoria infanto-juvenil. Embora seja católica, a cineasta não se considera religiosa ou devota de algum santo, por isso busca novos olhares acerca do tema em suas produções, como o faz no documentário *Benedito que subia* (2017, 25min), e também porque acredita que fé e religião fazem parte da jornada humana seja de maneira direta ou indireta.

Quanto ao emprego do realismo fantástico, a cineasta escolhe entre tomar um ponto da história mundial e aplicar o tom de fábula, o absurdo que só existe

na cabeça do personagem – como realiza no livro *Reverso* ao ambientar sua narrativa na ditadura militar brasileira e ter a morte como uma de suas personagens – ou mergulhar nas lendas amazônicas como em *Príncipe da Encantaria* (2019, 11min).

A seguir discutiremos três produções de Izis Negreiros, tendo como guia as temáticas utilizadas pela diretora e os elementos que formam a pluralidade do olhar feminino.

4.2.2 – A BOLA PUNE E O ABISMO SOCIAL MANAUARA

A *bola pune* (2014, 12min) ressalta como a prática do esporte está atrelada ao contexto político-social de um determinado grupo. Izis Negreiros discute a união e as conquistas que o esporte traz para jovens periféricos utilizando um conto infanto-juvenil. Seus protagonistas são garotos de condições sociais distintas que um dia se desafiam num campo de terra batida que se localiza na divisa entre os bairros Morada do Sol e Aleixo. O jogo marcado por desafios e provocações serve de embalo para a mensagem que a produção busca enfatizar.



Figura 19 – a divisão social marcada pela gentrificação em um bairro da zona sul manauara.

No subtexto da trama está a gentrificação e como a partir dela os distanciamentos sociais se alargam ao ponto de criar-se um abismo entre os outrora vizinhos. As imagens aéreas inseridas no decorrer da partida de futebol acentuam o quanto a mudança na paisagem urbana reflete diretamente na ausência de relações, mesmo que os interesses sejam semelhantes.

O bairro do Aleixo, onde se passa *A bola pune*, surgiu nos anos 40 para ligar o Centro da cidade ao bairro Colônia Antônio Aleixo. Sua expansão, embora por meio de loteamentos irregulares, contou com infraestrutura básica que proporcionou a construção de vários conjuntos como o Jardim Paulista, Belo Horizonte, Morada do Sol, Garajão e Tiradentes.

Especificamente, o conjunto Morada do Sol possui uma área de edifícios e um terreno chamado de Barro Amarelo conhecido por seus campos de futebol em local barrento, posteriormente foi comprado por construtoras. Esse processo exemplifica como funciona a gentrificação, considerando a transformação na paisagem urbana decorrida neste bairro, revitalizando o espaço – os campos de pelada e locais de lama se convertendo em prédios – e cativando um novo perfil de moradores, que implica em alterações no custo de vida nessa área, tornando-o mais elevado.

Dessa forma, a narrativa é apresentada por contrastes. Dois grupos sociais claramente definidos e separados por uma avenida. De um lado, condomínios fechados, altos e gradeados; do outro, casas construídas à margem do igarapé e ladeadas por uma vegetação árida e malcuidada.

Tais características antagônicas poderiam ter sido arquitetadas apenas pela cenografia, no entanto a maneira como a câmera de Michelle Moraes capta os dois grupos aponta a polarização social latente na zona sul manauara. Enquanto os meninos do condomínio são gravados em ângulos plongée e contra-plongée, aqueles que jogam na areia são fotografados na altura de seus olhos, passando a sensação de serem tratados como iguais.



Figura 20 – casa dos meninos ricos.



Figura 21 – os meninos do campo de areia.

A direção de arte, assinada por Eliana Andrade, também contribui para essa contraposição ao evidenciar o abismo social por meio da uniformização dos garotos em campo. Enquanto os moradores do condomínio fechado usam uniformes completos de times grandes e reconhecidos de futebol, aos garotos do Aleixo resta jogarem descalços ou apenas com um lado de chuteiras. Essa mesma dicotomia se apresenta na aparência física desnivelada do time, que possui desde meninos grandes a franzinhos.



Figura 22 – o jogo de futebol no campo de areia

Apesar de elencar esses elementos nos primeiros dois atos e inserir pequenas discussões, o filme tem um final que deixa a desejar. Embora seja socialmente catártico, não há construção narrativa para o último bloco, esvaziando os detalhes simbólicos presentes no campo de terra. Falta compreensão de quem são os personagens e qual a ligação deles com o que já

fora projetado, além de deixar solto como eles chegaram até ali e suscitar variados questionamentos na narração que não encontram respostas no próprio filme.

Negreiros apresenta duas Manaus – a elitizada e a periférica – e o futebol manauara sob o ponto de vista pueril e ingênuo. Embora discuta um tema pouco presente no cinema amazonense e faça-o com uma abordagem diferenciada, sua produção é protocolar. Não há personagens femininos e seu olhar segue a narrativa tradicional com uma trama sobre homens dentro de um ambiente conceitualmente patriarcal.

4.2.3 – BENEDITO QUE SUBIA: DISCUSSÃO DE FÉ E NEGRITUDE

Em *Benedito que subia: do profano ao sagrado* (2017, 25min), Negreiros discute a cultura religiosa brasileira, o embate entre o catolicismo e a matriz africana. A diretora utiliza uma das maiores festas religiosas nacionais, os festejos de São Benedito, em Cuiabá, para tocar em um assunto delicado: o preconceito racial.

Produzido com recursos do edital Curta Afirmativo, do Ministério da Cultura, o documentário aborda as origens da festa em honra ao santo negro, no século 18, e como a celebração foi se modificando ao longo dos anos. Durante a pesquisa, a diretora descobriu que, até a década de 1980, havia duas festas dedicadas ao santo, a dos ricos e a dos pobres, sendo que em sua origem era realizada exclusivamente por negros. Embora tenha sido disseminada na sociedade cuiabana, foi necessário a intervenção da igreja católica para que a divisão social terminasse.



Figura 23 – cortejo capturado em zenital.



Figura 24 – preces sendo feitas por pessoas de raças distintas.

O documentário investiga o processo da festa ao santo destacando como a religiosidade aponta a identidade, estilo de vida e a memória ancestral do cidadão cuiabano, sem esquecer como as diferenças sociais marcam presença em todos esses aspectos. Desde o começo da projeção, fica evidente a importância da figura mítica para a cultura da cidade e como seus desdobramentos alcançaram status maiores no decorrer do tempo.



Figura 25 – adoração cotidiana a São Benedito.

A narrativa apresenta diferentes fontes como pesquisadores, religiosos e participantes do festejo para destacar como a festa é construída. Há uma preocupação em indicar como os elementos da fé europeia se alinham à fé africana; na verdade, a adoração a Benedito mostra a valorização da cultura afrodescendente, o que a tornou um ato de resistência frente ao preconceito social religioso.

Vários elementos culturais se destacam na construção deste culto como a dança, o teatro e a arte de contar histórias; em todos eles, há uma homenagem à expressão simbólica da figura do guerreiro africano. Dessa forma, o próprio festejo assume características de uma rede de transmissão educacional para as gerações contemporâneas.



Figura 26 – transmissão da cultura africana por meio dos festejos.

Por outro lado, a cerimônia também é ocasião para diminuir ou tentar extinguir o abismo social presente entre os fiéis. O documentário localiza o espectador na movimentação entre os participantes para que a festa funcione e, como diz um dos entrevistados, a cozinha da igreja não pare de oferecer auxílio durante todos os dias do ano. Seria mais interessante se mostrasse isso imagetivamente, mas as palavras e as imagens da procissão conseguem transpor a potência que poderia faltar.

Benedito é um santo negro. O serviço de adoração a sua imagem evoca a resistência e o ato político que a religiosidade pode alcançar quando consegue exprimir as lacunas sociais e se concentrar no que é mais importante: a necessidade de cultivar.

Izis Negreiros aborda a negritude e sua perpetuação por meio da transmissão religiosa com contornos sociais e políticos, de forma sutil e branda faz uma crítica aos usuários do sistema religioso, contudo segue utilizando o padrão hollywoodiano, sem manifestar elementos que classifique sua produção como um contra-cinema ou com aspectos do olhar feminino e opositor.

4.2.4 – PRÍNCIPE DA ENCANTARIA: EXPANSÃO DO IMAGINÁRIO AMAZÔNICO

A região amazônica possui muitas lendas que buscam explicar a origem do mundo e também a relação dos seus habitantes originais com a natureza, oferecendo um potencial inestimável para produções culturais. Aproveitando essa bagagem regional, Izis Negreiros escreveu e dirigiu o filme de animação *Príncipe da Encantaria* (2019, 11min).

A produção se baseia em fábulas populares na Amazônia como o boto cor de rosa e a lara. O que Negreiros faz é ampliar a visão que se tem desses contos, trazendo outros elementos folclóricos para enriquecer a trama e a experiência visual do espectador. O curta-metragem, desse modo, reforça o imaginário e o realismo fantástico presente na literatura sul-americana.



Figura 27 – o encontro entre Mapé e Benito, versões alternativas de Iara e o boto.

Príncipe da Encantaria acompanha uma avó e sua neta que passeiam pela praia e observam o rio. A senhora narra para a criança a história de Benito e Manu, na qual um rapaz é amaldiçoado ao desbravar a floresta e libertar Mapé, tendo que cuidar e reger a Encantaria, lar dos encantados debaixo do rio Amazonas. Benito tenta recusar, mas é impedido pela entidade cuja aparência remete muito a sereia Iara. Quanto a Manu, ainda menina cai do flutuante e é salva por Benito, que atua como príncipe da Encantaria e boto cor-de-rosa quando entra em contato com seres da superfície. Ele a leva para seu reino.



Figura 28 – Manu sendo salva por Benito.

As imagens intercalam entre a caminhada de avó e neta e a narrativa contada em formato de animação. E é neste ponto que encontramos os melhores momentos da produção, uma vez que o uso da ilustração possibilita adentrar no

imaginário infantil e incluir elementos que não poderiam ser inseridos de outra forma sem colocar a obra no vale da estranheza.

Os planos utilizados na animação nos fazem mergulhar nas profundezas de um rio de tonalidade alaranjada. No primeiro momento, isso pode ser estranho, contudo sua coloração remete tanto ao que se enxerga ao mergulhar de olhos abertos quanto ao pôr-do-sol na Amazônia.

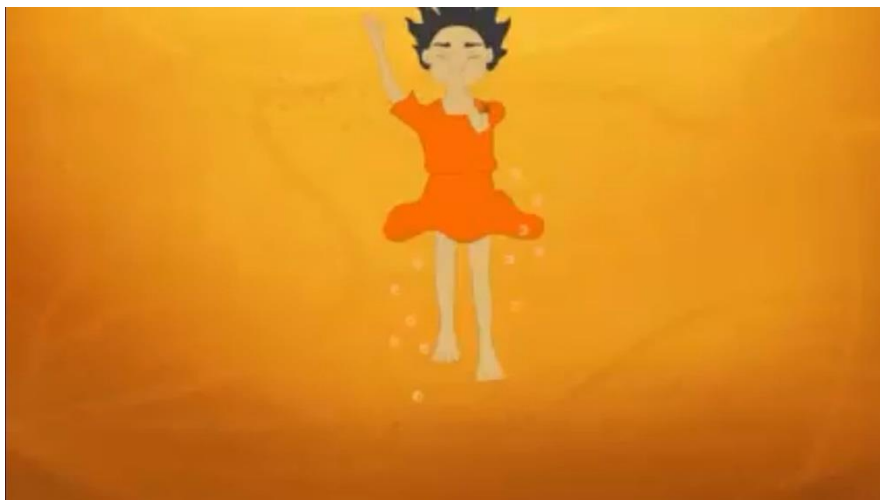


Figura 29 – coloração utilizada no rio.

A decisão é simbólica para a narrativa, afinal a escolha pela cor quente conduz a lembrança do calor encontrado na região. É possível notar como o filme explora isso, por exemplo, com a presença desse elemento visual em praticamente todas as cenas animadas.

Como já foi dito, há muita beleza e bagagem cultural na animação, que dialoga bem com o público infanto-juvenil. Isso se torna palpável quando entramos na Encantaria e vemos que seus cidadãos são os seres de nossos mitos e lendas, abrindo espaço para que Negreiros possa explorar um multiverso amazônida no futuro.



Figura 30 – Manu conhecendo os moradores da Encantaria.

Ao desenvolver a lenda, o roteiro é cuidadoso em apresentar os personagens e seus dramas, tendo seu ponto mais fraco quando retorna ao mundo real porque nada é desenvolvido e vemos apenas as duas personagens caminhando a beira-rio.



Figura 31 – avó e neta caminham a beira-rio.

Príncipe da Encantaria consegue expor em linguagem acessível a cultura amazonense e aproveitar as lendas da região para construir um universo visual e reforçar o imaginário da região de forma respeitosa. Neste ponto, Negreiros abraça uma espécie de regionalismo fantástico que se preocupa em evidenciar os mitos locais, contudo seu cinema não possui atributos que o categorizem como um contra-cinema ou o coloquem de alguma forma em colisão com o cinema tradicional.

A animação conquistou o prêmio de melhor roteiro do PROART/SEC-AM em 2012 e, em 2017, o Prêmio Conexões Culturais da Manauscult, que possibilitou a edição impressa do roteiro como conto para ser distribuído em escolas da rede municipal manauara. Além disso, *Príncipe da Encantaria* participou de vários festivais, vencendo o prêmio de público na categoria infantil no VI Favera, em Goiânia, e o troféu Mapinguari na 17ª edição da Mostra Cineamazonia de Porto Velho.

4.3 – Keila Sankofa e a construção de um cinema negro

Keila Sankofa pensa o cinema além da sala escura das distribuidoras, propondo espaços democratizados como praças, terminais de ônibus, onde há grande circulação de pedestres, como fonte de inspiração e exibição de seus trabalhos.

A artista já atuou como diretora de produção em séries, curtas, espetáculos, intervenções artísticas, festivais e mostras, utilizando a arte para reivindicar memórias e o lugar de fala na história manauara. Sua motivação para seguir carreira na sétima arte parte da compreensão de que esta é uma ferramenta política que promove mudanças e cria, neste percurso, mitologias contemporâneas que comandam o que será interessante para sua geração. Como comentou Sankofa:

O audiovisual dita o que é bom, o que é interessante, a moda, o consumo e etc., se eu me abster de utilizar, estou concordando com muitas das narrativas tortas que direcionam o consciente popular. Eu conheci e reconheci a ferramenta, foi me dada oportunidade, agora faço/penso/realizo com uma visão coletiva sobre o que deve ser contado (Baltazar, 2021, p. 112).

Inspirada em personalidades do cinema negro nacional como Zózimo Bulbul, Everlane de Moraes e Glenda Nicácio, Keila Sankofa acredita em uma visão coletiva sobre o que deve ser contado, por isso utiliza a linguagem cinematográfica para narrar questões que atingem o público com o qual se identifica, ou seja, grupos minoritários que comportam mulheres, indígenas, negros e LGBTQI+.

A artista enxerga que seu papel é abrir caminho para sua descendência, uma vez que se sente fruto da caminhada de seus ancestrais, dessa percepção vem sua ideia de fazer uma arte coletiva por necessidade. Ela afirma:

Eu ando nos caminhos abertos pelos meus ancestrais, meu trabalho é abrir caminhos para a descendência. Afirmando isso para deixar explícito que os povos tradicionais - negros e indígenas - são uma fila de gente, e, mesmo com essa indução atual ao individual, eu estou ligada que só podemos realizar coletivamente, não é o que gosto, é o que preciso (Baltazar, 2021, p. 113).

4.3.1 – OS DESDOBRAMENTOS DE UMA FERRAMENTA POLÍTICA

Sankofa se descreve como uma artista transmídia, sua produção possui um atravessamento de temas e discussões sem pudores ou medo da recepção do público e da crítica. Conforme a diretora, “o audiovisual é minha arma mais poderosa e vou usá-la constantemente como linguagem para narrar questões sobre mim e sobre os meus” (Baltazar, 2021, p. 112).

Os temas escolhidos alinham-se com questões consideradas importantes pela cineasta e que possam ampliar a visão acerca da experiência dos grupos considerados minoritários.

Como mulher periférica e mãe, seu processo de criação não toma muito tempo, costuma anotar ideias e de acordo com a intencionalidade ou a potência que veja nelas as executa. Esta última etapa é mais demorada porque a motivação para realizá-la pode levar semanas, meses ou anos. A artista considera que este é o motivo que a leva a ocupar tantos lugares e trabalhar em performances simultâneas, além de não ter apegos ou fixação em se promover ou se dar auto importância. Neste interim, sua única certeza é que se deve materializar uma ideia, a executa. Esse pensamento assume outros contornos conforme sua declaração:

Compreendo que o audiovisual ensinou como nos relacionar, o que é feio ou belo, inteligente ou arcaico, o que deve ser vestido para ocasião X, quem limpa e quem usufrui dessa limpeza, institucionalizou o racismo (...). Vivemos uma dormência, e o audiovisual também é uma arma que nos mata epistemologicamente (Baltazar, 2021, p.114).

Por isso, busca conscientizar as pessoas por meio de sua arte, a utilizando como ferramenta de educação e política. Um exemplo é a utilização de TVs de tubo como suporte para suas obras.

Através delas enfatiza que esta máquina em específico também pode reproduzir outras falas, exibir outros rostos, construir novos discursos. Por meio dessa simbologia, procura que as pessoas compreendam como uma narrativa

mentirosa pode se tornar uma verdade plena se construída com uma "boa" produção audiovisual. A escolha ao usar as ruas para passar essa mensagem é por ser um lugar onde dialoga de forma horizontal com o público, há uma honestidade envolvida, que provoca, neste processo, rejeição, observação, novas propostas. Para isso se precisa estar disposto a olhar.

Outra forma prática como a diretora utiliza o cinema como dispositivo político é o Cine Bodó. Criado em 2015 em parceria com a também cineasta Dheik Praia, é um projeto que realiza oficinas de produção audiovisual para jovens de comunidades periféricas, buscando despertar neles o protagonismo para narrarem suas próprias histórias. A artista comenta que:

Me modifico direto aprendendo com todas aquelas crianças. Esse é um projeto que tem a concepção da realizadora audiovisual amazonense Dheik Praia e minha mão na produção, estamos juntas nesse empreendimento desde a primeira edição, mas essa [a de 2020] foi gigante, brilhante, emocionante (...) Todos os espaços visitados são de conflito, mas, a partir da articulação com mobilizadores locais, foi possível ter jovens em nossas oficinas. (CINE SET, 2020)

Além de atuar com cunho formativo, o Cine Bodó é uma proposta de ampliação de perspectiva, empoderamento audiovisual e de proporcionar um olhar mais seletivo e político sobre aquilo que é consumido.

As discussões de Sankofa, no entanto, se afunilam quando precisa combater a branquitude. Com uma leitura racializada, a cineasta se debruça em dar prioridade a questões sociais em sua produção, por isso seu cinema é predominantemente um cinema negro, visto que todas as situações que pontua e exemplifica passam por esse viés. Ela traz a condição do negro no Brasil, sem tempo de sonhar, com urgências específicas e o enfrentamento constante da precariedade.

Nesse combate, ela conta com a proximidade e a admiração por mulheres negras amazonenses como Dheik Praia, que com sua simplicidade constrói narrativas sensíveis sobre o rastro negro e indígena, e Elen Linth, que colaborou de forma consistente para sua compreensão do funcionamento do cinema enquanto indústria, a inspirando ainda sobre direitos e possibilidades coletivas.

Antes de se aprofundar no cinema negro, no entanto, Keila Sankofa utilizou o audiovisual como ferramenta política para mostrar outras camadas de Manaus. A seguir, discutiremos como essas estratégias se manifestam em suas

produções e se, dentro dessa construção, abrigam-se características de um cinema disruptivo.

4.3.2 – COMO UM MORMAÇO MUITO QUENTE: UM EXPERIMENTO SENSORIAL

Em *Como um Mormaço Muito Quente* (2009, 4min), acompanhamos uma típica manhã/tarde ensolarada em Manaus. Sankofa salienta como o clima na cidade abala as estruturas físico-emocionais de qualquer pessoa. Estamos diante de três personagens (Allan Gomes, Mayara Della Carmo e Zeudi Souza) que procuram de maneiras diversas aliviar a sensação térmica escaldante que a cidade provoca. Para isso, Sankofa utiliza o movimento como aliado.



Figura 32 – Os personagens sofrendo pelo calor.



Figura 33 – o movimento sincronizado dos personagens.

Construído como um exercício experimental, a coloração fílmica flerta com a presença incessante de objetos de tonalidade laranja e vermelho em contraponto a sutis pontos de cores frias, algo que lembra bastante o que é viver na Amazônia e estar cercado pelo calor e pela umidade. Nesse sentido, o curta brinca com aspectos dicotômicos. Há sol e água, calor e frescor, todos juntos, mesclados, aumentando a sensação térmica.

A escolha de signos táteis para o cenário e para protagonizar imagens em primeiro plano e planos detalhes como as cadeiras de plásticos, as roupas de banho, as sandálias laranja e os copos plásticos contribuem para que “Como um mormaço muito quente” seja uma experiência sensorial.



Figura 34 – Tela preenchida pelos copos de água.

Entre tantas percepções levantadas, talvez uma das discussões mais latentes seja como você lida com o calor. Sankofa orchestra bem esse questionamento na relação do trio, que estão em frequente sincronia em todos os passos que dão entre fugir do calor e sofrer o derretimento abrasivo manauara. A montagem contribui bastante para essas reflexões e, em certos momentos, soa como a introdução de um videoclipe bem movimentado e ritmado.



Figura 35 – tela dividida em duas para não perder o movimento simultâneo.

Como um Mormaço Muito Quente é um filme sensorial que evoca o clima manauara e a busca incessante por nos refrescar. Um exemplar interessante do cotidiano regional uma vez que a direção de Sankofa oferece dinamismo para as repetições corriqueiras, trazendo elementos experimentais responsáveis por causar uma quebra na narrativa, a qual não segue uma lógica linear, sendo orientada pelas sensações que evoca.

Quanto à personagem feminina, não há um destaque para ela, sendo minoria na composição do trio de protagonistas. É preciso considerar, no entanto, que a diretora a capta apenas como mais um elemento, independentemente de seu gênero, o seu figurino o atesta. Embora traja roupas de banho por todo o filme, seu corpo não está em exposição, não é objetificado e nem tampouco sexualizado. Ela é tratada como uma persona igual aos homens que a acompanham.

4.3.3 – SARDINHAS EM LATA E O DOCUMENTÁRIO COMO DENÚNCIA

Keila Sankofa prossegue na discussão sobre Manaus. Se em *Como um mormaço muito quente*, ela trata como o calor da cidade afeta seus moradores, em *Sardinhas em Lata* (2010, 04min) discute a mobilidade urbana mesclando imagens sensoriais com depoimentos dos usuários do transporte público.

“Por que andamos de ônibus em Manaus?” – Essa é uma indagação silenciosa e frequente no projeto, contudo, as respostas podem ser conferidas nos depoimentos em *off* presentes em todo o curta-metragem.



Figura 36 – usuários do transporte público tentando entrar no ônibus.

A diretora dialoga com usuários do transporte público manauara para compreender o uso do sistema e aspectos que precisam ser melhorados. Além da narração, há uma música que compõe a trilha sonora e que complementa a mensagem que se quer passar concernente a como o uso do transporte está conectado a questão social, afinal quem usufrui dos ônibus públicos são aqueles que tem necessidade de utilizá-los.

As imagens captadas pela própria Keila Sankofa emulam como os usuários são tratados. Por meio de planos e enquadramentos diferentes, percebe-se indiferença, angustia e condescendência, como se não houvesse outras alternativas para a situação. No fotograma a seguir, por exemplo, as pessoas se espremem para adentrar no transporte, enquanto as que já estão dentro precisam se espremer para dar espaço aos outros. Na montagem, a cena é cortada e aproximada a fim de tornar mais palpável a condição dos usuários do transporte.



Figura 37 – cena em primeiro plano para melhorar a perspectiva sobre o usuário do transporte.

Mais uma vez, há o uso da coloração amarelada remetendo ao calor e à aglomeração a qual quem utiliza o transporte é submetido. As imagens também contribuem de forma literal para esse entendimento. Vemos paradas lotadas, filas imensas para adentrar no campo e a situação dos terminais centrais de Manaus, os quais na época da produção ainda não tinham sido reformados, o que torna o curta um registro da mobilidade manauara.



Figura 38 – situação do transporte público manauara em 2009.

Nesse sentido, *Sardinhas em Lata* funciona como uma denúncia. Sem ser panfletário ou expositivo, as acusações levantadas não precisam mostrar rostos ou dar nomes, as palavras continuam sendo inteiramente críveis e reais, mesmo anos depois da realização do filme. Apesar de haver potência nas falas dos entrevistados, no entanto, as acusações são feitas por meio da aparição de

registros midiáticos e, conseqüentemente, o descaso da liderança política manauara, salientando o teor político-social de sua produção.



Figura 39 – registros dos jornais sobre a situação dos transportes.

O projeto também bebe de uma raiz experimental, que pode ser notada por meio da condução da narrativa documental, optando por imagens com filtro no lugar de acompanhar e evidenciar o rosto de seus personagens, além de ser montado utilizando animação stopmotion. A escolha consegue mostrar a real situação dos ônibus na capital amazonense, sem precisar estar dentro deles ou ter uma abordagem idealista quanto ao tema debatido. Soma-se ainda o tom sensorial que a obra oferta para quem vive essa experiência rotineiramente.

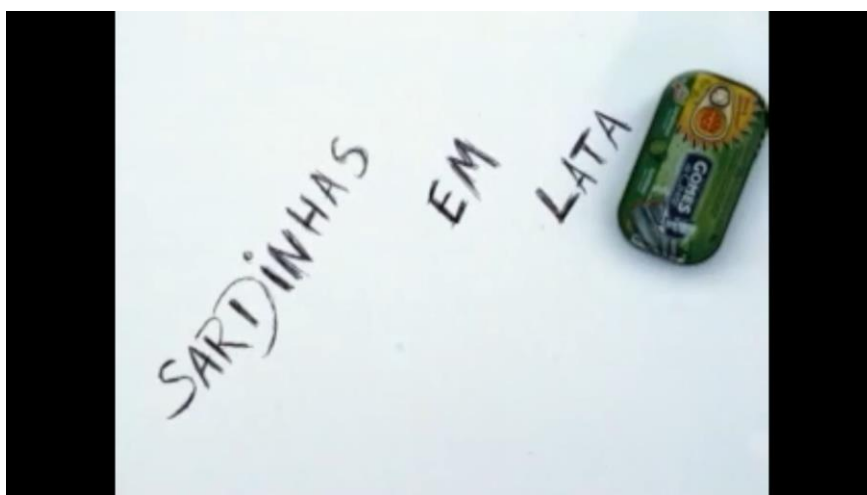


Figura 40 – abertura do curta formada em stopmotion.

4.3.4 – ASSIM: UM OLHAR SOBRE PERSONAGENS MARGINALIZADOS

O curta roteirizado e dirigido por Sankofa é a segunda parte do projeto *Assim aqui* que propõe intervenções nas ruas da cidade. Idealizado pelo Coletivo Difusão, núcleo independente de artistas e produtores culturais de Manaus, as pesquisas para a produção do projeto motivaram a artista a conceber *Assim* (2013, 13min).

A narrativa se preocupa em denunciar questões sociais que permeiam a cidade de Manaus, tendo como foco figuras femininas invisíveis socialmente. Em 2019, *Assim* foi selecionado para a Mostra Alma no Olho: o legado de Zózimo Bulbul e o Cinema Negro Brasileiro Contemporâneo no Festival de Roterdã.

Em dado momento, o curta-metragem parece mesclar elementos do cinema ficcional com caracteres de produção documental, decorrente da maneira como a diretora decide desenvolver sua trama sempre com a câmera atenta às situações que envolvem suas protagonistas, mas sem se envolver diretamente. Através dessa condução, conhecemos o cotidiano de duas mulheres transexuais interpretadas por Nayla Bianca e Patrícia Fonttine, que precisam enfrentar a animosidade das ruas de Manaus.

Neste percurso, pontua-se a diferença entre ambas por meio de imagens de seus quartos e sua organização. A direção de arte é eficaz em nos situar tanto em como elas construíram suas vidas quanto nos elementos que indicam suas perspectivas e como lidam com as situações. Há objetos que se repetem como espelho, aparelho de som, porta-retratos, camisetas; no entanto a disposição da mise-en-scène reforça o contraste entre as duas personagens.

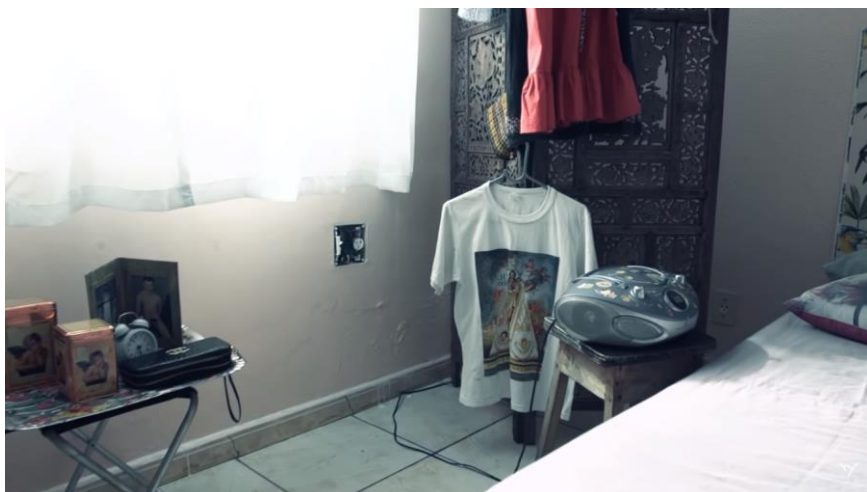


Figura 41 – organização do quarto da personagem de Bianca.



Figura 42 – organização do quarto da personagem de Fonttine.

O figurino também contribui para distingui-las. Enquanto a personagem de Bianca usa roupas claras e compridas, maquiagem leve e sapatos considerados exclusivamente femininos, Fonttine é vestida com roupas curtas, estampadas com tonalidades escuras, além de usar sapatos unissex e exóticos. Neste contexto, vale ressaltar que Bianca é branca e Fonttine é negra. Ou seja, elas também são diferenciadas por parâmetros raciais e indicam visualmente o senso comum referente à branquitude.



Figura 43 – o figurino totalmente branco para a personagem de Bianca.

A personagem branca, mesmo que sofra preconceito, é construída como limpa, diligente e humilde, uma vez que não cria embate com as pessoas que a olham atravessado. Dicotomicamente, a personagem negra tem o apartamento bagunçado, mal sabe onde suas coisas estão e devolve o olhar aqueles que o

usam para mitiga-la. O único monólogo que escutamos no filme, por exemplo, é quando ela responde de forma incisiva à balconista que questiona sua identidade, além disso, não abaixa a cabeça para as pessoas que lhe criticam.



Figura 44 – Personagem de Fontine ignorando os olhares na rua.

A câmera as acompanha bem de perto evidenciando como uma ida rotineira ao supermercado as submete a violência por parte das pessoas que as encontram pelo caminho, incluindo até mesmo a hostilidade por parte daqueles que também compõem o mesmo grupo minoritário. Os planos e ângulos escolhidos nas cenas internas contribuem para a percepção de sufocamento que engloba o cotidiano das personagens. O uso de primeiro planos e closes em seus rostos passa ainda a sensação de que estamos vivenciando tudo isso junto com elas. A cena do chuveiro, por exemplo, é uma forte imersão sensorial.



Figura 45 – Olhares reprimidos vindos de um casal homoafetivo.

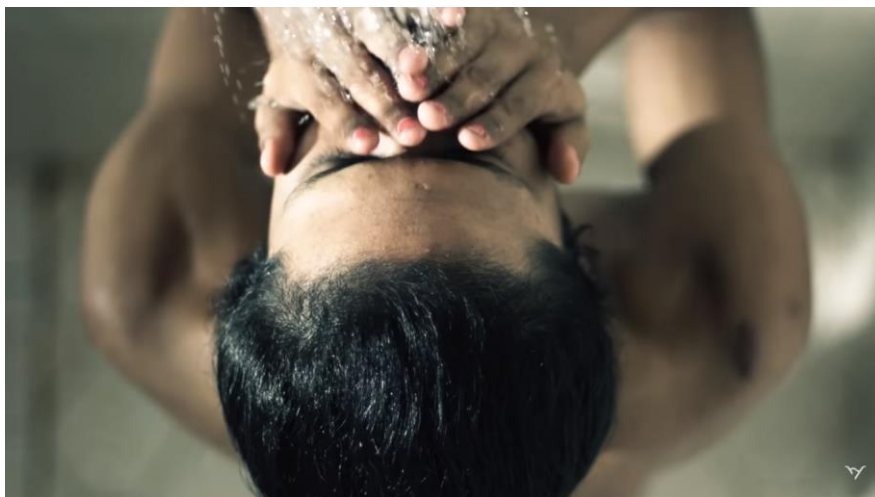


Figura 46 – Plano detalhe em zenital do banho de Fontine.

Toda essa conjuntura forma um microcosmo que retrata de maneira honesta e neutra o que é ser travesti numa área periférica. Envolvendo temáticas como a solidão, o preconceito, a resistência e a luta por ter oportunidades. Sankofa acrescenta ainda um outro viés que é a ligação religiosa entre personagens que vivem à margem do sistema eclesiástico, o que não as impede de ter fé e prosseguir cultuando.



Figura 47 – Fontine pedido a benção do santo que mantém na porta do apartamento.

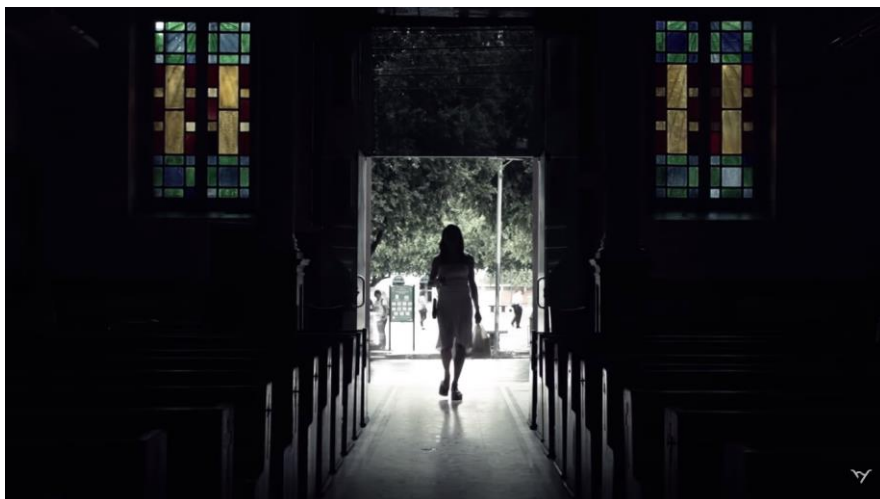


Figura 48 – Bianca entrando na igreja.

Como em *Sandrine*, há o silenciamento das protagonistas, enfatizando o distanciamento e o isolamento a que são submetidas pela sociedade que as pretere. Não conhecemos a voz de quem acompanhamos e nem o quanto as grosserias das ruas da cidade as aflige e machuca, o que também deixa em aberto cenas com potencial enorme para levar à reflexão.

Sankofa escreve suas personagens femininas que fogem dos estereótipos patriarcais de imutável. Elas vivenciam seus próprios dramas, existentes devido às escolhas que elas mesmas fizeram para si. Dessa forma, são mulheres reais, independentes e que, ao assumir o que são, lutam pelo que querem – por meio de sua existência e resiliência – e se tornam resistência frente ao preconceito das ruas de Manaus. Seu posicionamento ressignifica os conceitos estabelecidos sobre a passividade e submissão das mulheres nortistas, além de carregar novos simbolismos para o feminino na Amazônia.

Há uma constância nas escolhas da diretora em denunciar questões político-sociais que permeiam Manaus, desenvolvendo um olhar focado em ouvir quem vivencia os problemas suscitados e pouco interferindo nesse processo. Percebe-se um amadurecimento em seus projetos e finalmente uma inclinação ao cinema negro, trazendo protagonistas pretos e discutindo temáticas com leitura racial e de gênero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção de imagens nunca é gratuita, sua existência visa fins determinados acoplados em intenções de natureza subjetiva ou objetivamente coordenadas para um público específico. Nesse contexto, seu valor também engloba um grau testemunhal, o que torna o filme um produto cultural da sociedade em que se insere. A partir desta premissa, a compreensão do cinema feito por mulheres no Amazonas requer uma passagem por aspectos históricos afim de encontrarmos respostas para as indagações que permearam o mergulho na presente pesquisa.

Investigamos a partir da interseção de duas temáticas: cinema e feminino. A escolha nos permitiu primeiramente refletir o trânsito entre o real e o simbólico, no qual a região como um todo está envolvida. Mesmo que essa percepção parta do olhar estrangeiro, ela se incorporou aos habitantes do território por meio de seu relacionamento com a natureza e com os seres encantados, estendendo-se ainda aos elementos que a tornam imbuída de interrupções como o comodismo, o isolamento e a mediocridade; embora sejam combatidos, existem numa espécie de imanência que assombra a organização artística e, indiretamente, a vivência feminina.

As mulheres amazônicas vivem dentro de um espectro vulnerável. O concubinato de mulheres indígenas, a projeção nelas das amazonas gregas, o silenciamento negro, o aprisionamento das esposas a vida familiar e o estigma sob as mulheres seringueiras atestam o histórico de instabilidade e fragilidade que as ronda e que nos mantém em desvantagem diante do restante da federação. Nossas histórias são mais do que descontinuadas, uma vez que em muitos registros, elas simplesmente não existem.

Compreender como as mulheres eram vistas pelo olhar de terceiros e como se enxergavam se tornou essencial para o entendimento do porquê sua produção só aconteceu de maneira sólida e constante no atual ciclo do cinema amazonense.

As políticas públicas e a evolução tecnológica são dois itens que se destacam nesta construção visto que otimizaram o processo de produção cinematográfica tanto pelo investimento financeiro quanto pela facilitação da instrumentalização. O uso de menos equipamentos e a facilidade de acesso a

eles disseminou o engajamento na sétima arte, no Amazonas essa difusão oportunizou o aparecimento de diversos festivais e mostras que tinham por objetivo a formação de realizadores e, conseqüentemente, de público. Esta conjuntura nos apresentou, finalmente, mulheres como líderes de set de filmagens.

A jornada através de reflexões e discussões concernentes a história do cinema e da mulheridade amazônica moldou a pergunta que motivou essa dissertação – como as diretoras manifestam suas expressões artísticas no Estado – e provocou desdobramentos contemporâneos, voltando-se para a união dos dois temas expostos e como estariam dispostos no Amazonas. Dessa forma, possibilitou que o debate se especificasse para: Existe um contra-cinema no Amazonas?

A resposta pode ser conferida a partir da análise fílmica das nove produções apresentadas, cada uma possui características e elementos de acordo com a leitura de mundo de suas diretoras. Enquanto Elen Linth busca atenção para a vivência LGBTQI+, os dramas e percalços percorridos pelos seus protagonistas e o papel familiar e social neste cenário; Keila Sankofa usa o cinema como ferramenta política para denunciar incômodos particulares como o calor e desconfortos que atingem a sociedade como um todo. Ainda que não seja precisa em denominar a localidade que instiga e questiona, seus projetos salientam a rua, o espaço urbano e os infortúnios que dele provem como julgar mulheres indo ao supermercado. Quanto a Izis Negreiros, esta alimenta uma visão idealista, no qual as crianças podem derrubar o abismo social por meio do esporte ou migrar para um reino mágico abaixo das águas de nossos rios.

Não há um cinema amazônico, assim como não há um contra-cinema ou a esperança de um cinema com bases feministas em desenvolvimento no Amazonas. Tem-se a presença de elementos disruptivos individuais e em obras específicas, o que não oferece precisão para afirmar que um cinema radical exista nem de forma embrionária. As mulheres que dirigem filmes no Estado, de modo geral, possuem uma conexão masculina com sua arte que se comprova no déficit de produções a respeito de mulheres, suas particularidades, seu comportamento, paixões e angústias. Afinal, quantas personagens femininas que fujam a estereótipos regionais, raciais e de gênero podem ser encontradas na cinematografia amazonense?

Ao voltar a discussão para o olhar feminino, é possível perceber que o cinema amazonense ainda precisa compreender as camadas que envolvem o feminal, desatrelando-o da figura emblemática masculina. Precisa-se de projetos que criem simbolismos distantes do inconsciente masculinizado e enxerguem a mulher enquanto indivíduo constituído na cultura, para isso é necessário que a arte caminhe ao lado das práticas sociais, que se tenha políticas afirmativas que propiciem mais públicos minoritários produzirem e se verem em tela. Algo consistente e que distancie o cinema amazonense do fantasma palpável da descontinuidade.

As diretoras de cinema no Amazonas estão longe de serem invisibilizadas, no entanto, mantem intacto o mecanismo hollywoodiano de satisfazer a necessidade de imagens idealizadas. Dessa forma, permitem uma regressão ao território do imaginário, uma vez que não expandem os signos para além da visão dominante, não sendo este um pensamento progressista para a evolução do debate cinematográfico regional.

Precisamos, contudo, considerar os avanços experimentados por elas no último ciclo do cinema amazonense; partimos da ausência de filmes dirigidos por mulheres para o domínio delas por de trás das câmeras, conquistando editais, premiações especializadas e o público. A evolução é uma vitória, considerando a áurea mítica e a visão estigmatizada que se alimentou sobre a mulher amazônica, acrescida do patrimonialismo e do patriarcado que gerem a região. Mesmo silenciada, ela encontrou seu espaço na sociedade e prossegue na luta por ocupar os lugares que almeja. Um desses triunfos pode ser notado com a expansão da mulheridade negra.

Diferente do que acontece em grande parte do Brasil e do mundo, por exemplo, no cinema do Amazonas as mulheres negras são as que comandam a cena local e conseguem trazer a discussão fílmica para o campo racial, visto que a morenidade propagada pela visão colonial é mais uma forma de apagamento étnico-cultural, o que nos permite dizer que nossas narrativas abordam o cotidiano amazônico e são interpretadas por atores que costuram na pele a miscigenação regional.

Dessa forma, as diretoras buscam mostrar como temas universais estão presentes no Amazonas, partindo de situações específicas da região para configurar o cenário macro de suas discussões, como a disparidade social, a

manutenção das culturas tradicionais, o rastro cultural indígena e negro sociocultural, a visão LGBTQI+ de uma cidade ainda com vieses conservadores e a rotina amazônica. Indicando novos caminhos para o cinema amazonense.

Ao finalizar essa pesquisa, permanece a tentativa de oferecer vias para um constante debate sobre a produção no cinema amazonense com foco na perspectiva feminina, o que julgamos ser extremamente complexo e multifacetado, mas possibilita amplificar o olhar sobre a região, sua cultura e sociedade.

A semente está sendo fecundada.

REFERÊNCIAS

A bola pune. Direção: Izis Negreiros. Produção: Maya Filmes. Brasil: Maya Filmes, 2008. DVD.

A doce vida. Direção: Federico Fellini. Produção: Riama Film. Brasil: Vídeo Mídia, 1960. VHS.

A floresta de Jonathas. Direção: Sérgio Andrade. Produção: Rio Tarumã Filmes. Brasil: Figa filmes, 2012. DVD.

A incrível história de Coti: o Rambo do São Jorge. Direção: Anderson Mendes. Brasil: distribuição independente, 2007. DVD.

A terra negra dos Kawa. Direção: Sérgio Andrade. Produção: Rio Tarumã Filmes. Brasil: Rio Tarumã Filmes, 2018. DVD.

Abóbora. Direção: Cristiane Garcia. Produção: Olha já filmes. Brasil: distribuição independente, 2009. DVD.

Adoráveis mulheres. Direção: Greta Gerwig. Produção: Columbia Pictures. Brasil: Sony Pictures, 2020. DVD.

Ajuricaba, o rebelde da Amazônia. Direção: Oswaldo Caldeira. Produção: Ipanema filmes. Distribuição: Embrafilme, 1977. VHS.

Amancio, T. **O Brasil dos gringos: imagens no cinema.** São Paulo: Editora Polytheama, 2000.

Amazonas tem quatro projetos aprovados no edital de TVs públicas. Disponível em: < <https://www.cineset.com.br/amazonas-tem-quatro-projetos-aprovados-no-edital-de-tvs-publicas/> > Acessado em 13 de janeiro de 2022.

Amazonas tem quatro projetos aprovados no edital de tvs públicas. Disponível em: < <https://www.cineset.com.br/amazonas-tem-quatro-projetos-aprovados-no-edital-de-tvs-publicas/> >. Acessado em 15 de janeiro de 2022

Amazonense ‘O Barco e o Rio’ domina Festival de Gramado e vence 5 kikitos. Disponível em: < <https://www.cineset.com.br/amazonense-o-barco-e-o-kikitos> >

[rio-domina-festival-de-gramado-e-vence-5-kikitos/](#)> Acessado em 20 de janeiro de 2022

Amazônia: De Galvez a Chico Mendes. Direção: Marcos Schechtman. Produção: Rede Globo. Brasil: Rede Globo, 2007. TV.

Anaconda. Direção: Luis Llosa. Produção: Columbia Pictures. Brasil: Downtown Filmes, 1997. VHS

Antes o tempo não acabava. Direção: Sérgio Andrade e Fábio Baldo. Produção: Rio Tarumã Filmes. Brasil: Livre filmes, 2016. VOD.

Aruanas. Direção: Estela Renner. Produção: Rede Globo. Brasil: Rede Globo, 2019-2022. VOD.

Assim. Direção: Keila Sankofa. Produção: Picolé da Massa. Brasil: Meia zero dois filmes, 2013. DVD.

BALTAZAR, P. **Olhar feminino: o Norte na direção.** Manaus: Casa Literária, 2021.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1949.

Benedito que subia: do profano ao divino. Direção: Izis Negreiros. Produção: Maya Filmes. Brasil: Maya Filmes, 2017. DVD.

BIZARRIA, F. M. **A construção das identidades no documentário: os povos amazônicos no cinema.** 2007. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2007.

Boto. Direção: Diego Bauer, Rafael Ramos, Vitor Calebe. Produção: Artrupe. Brasil: EBC, 2019. TV.

Burden of dreams. Direção: Les Blank. Produção: Ford Foundation. Brasil: Flower Film, 1982.VHS.

BUTLER, J. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003

Bye bye Brazil. Direção: Cacá Diegues. Produção: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas. Brasil: Embrafilme, 1979. VHS.

CÂMARA, F. **Mulheres negras amazônidas frente à cidade morena**: o lugar da psicologia, os territórios de resistência. 2017. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Psicologia (PPGP) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2017.

Carlota Joaquina. Direção: Carla Camurati. Produção: Copacabana Filmes e Produções. Brasil: Europa Filmes, 1995, VHS.

Carrie, a estranha. Direção: Brian de Palma. Produção: Red Bank Films. Brasil: MGM home vídeo, 1976. VHS.

Catálogos do Amazonas Film Festival. Disponível em: < https://issuu.com/cultura_am >. Acessado em 14 de janeiro de 2022

CAVALCANTE, Y. “Fugido, ainda que sem motivo: escravidão, liberdade e fugas escravas no Amazonas Imperial”. In: SAMPAIO, P (Org). **O fim do silêncio**: presença negra na Amazonia. Belém: Editora Açáí: CNPq, 2011.

CHAVES, F. N. & CÉSAR, M. R. (2019). **O Silenciamento Histórico das Mulheres da Amazônia Brasileira**. Revista Extraprensa, 12(2), 138-156.

Cine Set. Disponível em: < <http://www.cineset.com.br> >. Acessado em 10 de junho de 2022.

Cine SET: O fórum feminino do audiovisual do Amazonas. Entrevistadas: Carol Calderaro, Flávia Abtibol e Isabela Catão. Apresentadora: Pâmela Eurídice. Disponível em: < <https://www.cineset.com.br/forum-feminino-do-audiovisual-do-amazonas-podcast-cine-set-69/> > Acessado em 20 de abril de 2022

Como um mormaço muito quente. Direção: Keila Sankofa. Produção: Coletivo Difusão. Brasil: distribuição independente, 2009. DVD.

COSTA, H.L. **As mulheres e o poder na Amazônia**. Manaus: Edua, 2005.

COSTA, S. V. **Eldorado das Ilusões: Cinema & Sociedade: Manaus (1897 – 1935)**. Manaus: EDUA, 1996.

Curta do Amazonas, ‘Maria’ vence dois prêmios em festival pernambucano. Disponível em: < <https://www.cineset.com.br/curta-do->

[amazonas-maria-vence-dois-premios-em-festival-pernambucano/](#)> Acessado em 22 de janeiro de 2022

Curta-metragem Sandrine representa o Amazonas na Mostra de Tiradentes. Disponível em: < <https://www.cineset.com.br/curta-metragem-sandrine-representa-o-amazonas-na-mostra-de-tiradentes/>> Acessado em 20 de janeiro de 2022

DAVIS, A. **Mulheres, raça e classe.** São Paulo: Boitempo, 1981.

Emancipation. Direção: Antoine Fuqua. Produção: Apple TV+. Brasil: Apple TV+, 2022. VOD.

Enquanto o céu não espera. Direção: Cristiane Garcia. Produção: Olha já filmes. Brasil: distribuição independente, 2023.

Filhos de Jaú. Direção: Eliana Andrade. Produção: Eliana dos Santos Andrade, Amazon Picture, TV Cultura do Amazonas. Brasil: Associação Brasileira de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (Abepec), 2009. TV.

Filme de Keila Serruya será exibido no festival de Roterdã 2019. Disponível em: < <https://www.cineset.com.br/filme-de-keila-serruya-sera-exibido-no-festival-de-roterda-2019/>> Acessado em 23 de janeiro de 2022

Fleabag. Direção: Phoebe Waller-Bridge. Produção: Two Brothers Pictures. Brasil: Amazon Prime Video, 2016-2019. VOD.

GONÇALVES, G. S. **Território Imaginado – Imagens da Amazônia no cinema.** Manaus: Edições Muiraquitã, 2012.

GONDIM, N. **A invenção da Amazônia.** São Paulo: Marco zero, 1994.

HOOKS, b. **E eu não sou uma mulher?** Mulheres negras e feminismo. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2021.

HOOKS, b. **Olhares negros: raça e representação.** São Paulo: Editora Elefante, 2019.

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

HUDSON, K. **A promessa da virgem**: escrever histórias femininas criativas, espirituais e despertar sexual. Filadélfia: Michael Wiese Productions, 2009.

I may destroy you. Direção: Michaela Coen e Sam Miller. Produção: BBC. Brasil: HBO, 2020. VOD.

Iracema – uma transa amazônica. Direção: Jorge Bodanzky, Orlando Senna. Produção: Stop Film. Brasil: Embrafilme, 1981. VHS.

Janela para o outro. Direção: Michele Andrews e Savio Stoco. Produção: Coletivo Difusão. Brasil: distribuição independente, 2009. DVD.

JOHNSTON, C. “Cinema de mulheres como contra cinema” In: JOHNSTON, C. (Org). **Notas de mulheres no cinema**. Londres: Society for Education in Film and Television, 1973.

Jungle Cruise. Direção: Jaume Collet-Serra. Produção: Davis Entertainment. Brasil: Disney+, 2021. VOD.

KAPLAN, A. E. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

LARETIS, T. **A tecnologia do gênero**. Indiana: Indiana University Press, 1987.

LOBO, N. **A tônica da descontinuidade** – Cinema e política na Manaus nos anos 60. Manaus: EDUA, 1994.

LOPES, R. F. **Processos criativos e representações na produção audiovisual amazonense**: um olhar folkcomunicação sobre a “Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Filmes”, de Tefé/AM. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus (AM), 2021.

Maria das Castanhas. Direção: Edna Castro, Simone Raskin. Produção: Produção independente. Brasil: Embrafilmes, 1987. DVD.

Maria. Direção: Elen Linth e Riane Nascimento. Produção: Eparrei Filmes. Brasil: Itaú Cultural, 2017. VOD.

MATOS, M. I. "Encontros, desencontros e recriações: imagens perdidas no rio das Amazonas. " In: BRAIT, B. & BASTOS, N. (Org). **Imagens do Brasil: 500 anos**. São Paulo: EDUC, 2001.

METZ, C. **O significante imaginário** – psicanálise e cinema. São Paulo: Editora Horizonte, 1980.

Mostra do Cinema Amazonense. Disponível em: <<http://www.cineset.com.br/category/cinemamazonas/mostra-do-cinema-amazonense/>> Acessado em 17 de janeiro de 2022

Mulan. Direção: Niki Caro. Produção: Walt Disney Picture. Brasil: Disney Plus, 2020. VOD.

MULVEY, L. "Prazer visual e narrativo" In: XAVIER, I. (Org). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1975.

MULVEY, L. **Film, feminism and avant-garde**. Londres: Palgrave Macmillan, 1980.

Nas asas do Condor. Direção: Cristiane Garcia. Produção: Olha já filmes. Brasil: distribuição independente, 2007. DVD.

NOCHLIN, L. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora, 2016.

NORTE, Leão do. **Retratos do audiovisual manauara** – Elen Linth | T01-E06. Youtube, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/iC9MBbFwpSQ>

O Barco e o Rio. Direção: Bernardo Abinader. Produção: Fita Crepe Filmes. Brasil: Fita Crepe Filmes, 2020. DVD.

O pecado mora ao lado. Direção: Billy Wilder. Produção: Twentieth Century Fox. Brasil: 20th Century Fox Home Entertainment, 1955. VHS.

O piano. Direção: Jane Campion. Produção: Jan Chapman Productions. Brasil: Paris Vídeo, 1994. VHS.

Olhar do Norte. Disponível em: <<https://www.cineset.com.br/category/cinemamazonas/festival-olhar-do-norte-amazonia/>> Acessado em 20 de abril de 2022.

Orgulho e preconceito. Direção: Joe Wright. Produção: Universal Pictures. Brasil: Universal Pictures, 2005. DVD.

ORIGINALS, TIFF. **Joey Soloway on The Female Gaze – MASTER CLASS**
| TIFF 2016. Youtube, 2016. Disponível em:
<https://www.youtube.com/live/pnBvppooD9I?feature=share>

PAES LOUREIRO, J. J. **Cultura amazônica:** uma poética do imaginário. Belém: Cejup, 1995.

Parceria de Fábio Baldo e Flávia Abtibol representa amazonas em telefilme da Globo Filmes. Disponível em: <
<https://www.cineset.com.br/parceria-de-fabio-baldo-e-flavia-abtibol-representa-amazonas-em-telefilme-da-globo-filmes/>> Acessado em 05 de fevereiro de 2022

Participação Feminina na Produção Audiovisual Brasileira. Disponível em:
<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2018_0.pdf> Acessado em 23 de janeiro de 2022

PENAFRIA, M. “Análise de filmes – conceitos e metodologia(s)” In: Congresso SOPCOM, 4, 2009, Lisboa. **Anais eletrônicos** [...] Lisboa: Documenta, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf> Acesso em: 04 de junho de 2022.

PEREIRA, A. C. **A mulher-cineasta:** da arte pela arte a uma estética da diferenciação. Universidade da Beira Interior: Covilhã, 2016.

Pesquisa da Ancine confirma pequena presença feminina no audiovisual. Disponível em:
<<http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-04/pesquisa-da-ancine-confirma-pequena-presenca-feminina-na-producao>> Acessado em 23 janeiro de 2022

Picolé do Aranha. Direção: Anderson Mendes. Brasil: distribuição independente, 2009. DVD.

PINTO, R.F **Viagem das ideias.** Manaus: Editora Valer, 2006.

Plantão da Imaginação. Direção: Cristiane Garcia. Produção: Olha Já Filmes. Brasil: EBC, 2017. TV

Pranto lunar. Direção: Dheik Praia. Produção: Eparrei Filmes. Brasil: distribuição independente, 2015. DVD.

Príncipe da Encantaria. Direção: Izis Negreiros. Produção: Maya Filmes. Brasil: Maya Filmes, 2019. DVD.

Psicopata americano. Direção: Mary Harron. Produção: Lions Gate Films. Brasil: Europa filmes, 2000. DVD.

Psicose. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Shamley Productions. Brasil: Paramount Films, 1960. VHS.

Red – Crescer é uma fera. Direção: Domee Shi. Produção: Walt Disney Picture. Brasil: Disney Plus, 2022. VOD.

Retrato de uma jovem em chamas. Direção: Céline Sciamma. Produção: Lilies Films. Brasil: Supo Mungam Films, 2019. VOD.

Rota da ilusão. Direção: Dheik Praia. Produção: Eparrei Filmes. Brasil: distribuição independente, 2012. DVD

SAFFIOTI, H. **Gênero, patriarcado, violência.** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2010.

SAMPAIO, P. “Escravos e escravidão africana na Amazônia”. In: SAMPAIO, P. (Org) **O fim do silêncio: presença negra na Amazonia.** Belém: Editora Açaí: CNPq, 2011.

Sandrine. Direção: Elen Linth e Leandro Rodrigues. Produção: Eparrei Filmes. Brasil: distribuição independente, 2013. DVD.

SANTOS, B. de S. Parte II – a construção dos Estados pós-coloniais. In: SANTOS, B. de S (Org). **A gramática do tempo: por uma nova cultura política.** São Paulo: Cortez, 2006.

Sardinhas em lata. Direção: Keila Sankofa. Produção: Coletivo Difusão. Brasil: distribuição independente, 2010. DVD.

SERRUYA, Keila. **Keila Serruya: “desejo mudar a realidade de apagamento do negro em Manaus”.** [Entrevista concedida a] Pâmela Eurídice.

Cine SET. Março, 2020. Disponível em: <https://www.cineset.com.br/entrevista-direito-a-memoria-keila-serruya/>

SILVAN, D. Protagonismo feminino no Amazonas. In: TORRES, I. (Org). **Intersecção de gênero na Amazônia**. Manaus: Edua, 2011.

SIMONIAN, L. Mulheres Seringueiras na Amazônia Brasileira: uma vida de trabalho silenciado. In: ALVARES, M. L. (Org). **A Mulher Existe? Uma contribuição ao estudo da mulher e gênero na Amazônia**. Belém, Pará: GEPEM, Museu Goeldi, CNPq. 1995.

SIQUEIRA, G. S. **Vídeo digital: uma alternativa à produção cinematográfica em Manaus - AM**. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2011.

SOUZA, M. **A Expressão Amazonense**. Manaus: Valer, 1996.

Strip Solidão. 2013. Direção: Flávia Abtibol. Produção: Tamba-tajá criações. Brasil: distribuição independente, 2013. DVD.

TORRES, I. C. **As novas amazônidas**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2005.

Transviar. Direção: Elen Linth e Riane Nascimento. Produção: Eparrei Filmes. Brasil: EBC, 2019. TV.

Um dia qualquer. Direção: Líbero Luxardo. Produção: Líbero Luxardo Produções Cinematográficas. Brasil: U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira, 1962. VHS.

Utopia. Direção: Rayane Penha. Produção: Tamanduá TV. Brasil: distribuição independente, 2022. DVD.

VAZ, F (1996). **Ribeirinhos da Amazônia**: identidade e magia na floresta. Revista Cultura Vozes, nº2, 47-65.

Websérie Retrospectiva Amazonas Film Festival. Disponível em: <<https://www.cineset.com.br/category/cinemamazonas/amazonas-film-festival/>>

Acessado em 13 de janeiro de 2022

Websérie Terceiro Ciclo do Cinema Amazonense. Disponível em: <
<https://www.cineset.com.br/?s=Websérie+terceiro+ciclo>> Acessado em 15 de
janeiro de 2022

Z – A cidade perdida. Direção: James Gray. Produção: MICA Entertainment.
Brasil: Amazon Studios, 2017. DVD.

ZAKARIA, R. **Contra o feminismo branco.** Rio de Janeiro: Editora Intrínseca,
2021.