

Cinema e Audiovisual em Mato Grosso

V.1



Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Diego Baraldi de Lima
Gilson Moraes da Costa
Lefícia Xavier de Lemos Capanema
Organizadores

paruna



Universidade Federal de Mato Grosso

Evandro Aparecido Soares da Silva – Reitor

Rosaline Rocha Lunardi – Vice-reitora

Luís Fabrício Cirillo de Carvalho – Pró-Reitor de Cultura, Extensão e Vivência

Jéssica da Graça Bastos Borges – Coordenadora de Cultura e Vivência

Letícia Xavier de Lemos Capanema – Supervisora do Cineclubes Coxiponés

Thelma Michella Saddi e Luzo Vinícius Pedroso Reis – Produtores Culturais do Cineclubes Coxiponés

Epaminondas de Carvalho Filho – Técnico Administrativo do Cineclubes Coxiponés

Deusi Martins da Silva e Maria Eduarda Braga Priotto – Bolsistas do Cineclubes Coxiponés



Conselho Editorial

Elizabeth Madureira Siqueira – IHGMT

Renilson Rosa Ribeiro – UFMT

Nileide Souza Dourado – NDIHR/UFMT

Sérgio Henrique Puga da Silva – UFMT

Adrienne de Oliveira Firmo – USP

Adriana Gonçalves Pio – UNIVALE

Daniela Bitencourt Bueno – FMUSP

Madelene Marinho e Silva – UNESP

Juliana de Medeiros Garcia Ribeiro – IFMT

Cinema e Audiovisual em Mato Grosso

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Diego Baraldi de Lima
Gilson Moraes da Costa
Letícia Xavier de Lemos Capanema
Organizadores



Cuiabá, MT | 2022

© Aline Wendpap Nunes de Siqueira, Diego Baraldi de Lima, Gilson Moraes da Costa, Letícia Xavier de Lemos Capanema, (Orgs.), 2022.

A reprodução não autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

A Paruna segue o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa em vigor no Brasil desde 2009.

A aceitação das alterações textuais e de normalização bibliográfica sugeridas pelo revisor é uma decisão do autor/organizador.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Siqueira, Aline Wendpap Nunes.
Cinema e Audiovisual em Mato Grosso / Aline
Wendpap Nunes de Siqueira, Diego Baraldi de
Lima, Gilson Moraes da Costa, Letícia Xavier
de Lemos Capanema
. --São Paulo : Paruna Editorial, 2022.
Bibliografia.
ISBN 978-65-85106-05-4

1. Cinema 2. Audiovisual 3. Arte -
4. Mato Grosso I. Siqueira, Aline. II. Lima,
Diego. III. Costa, Gilson. IV. Capanema, Letícia,
V. Título.

22-S618

CDD-700.74

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema : Audiovisual 791409

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Realização

Cineclube Coxiponés da UFMT

Revisão e Normalização Textual:

Paruna Editorial

Capa, Editoração e Projeto Gráfico:

Candida Bitencourt Haesbaert – Paruna Editorial



Paruna Editorial

Rua Lima Barreto, 29 – Vila Monumento

CEP: 01552-020 – São Paulo, SP

Fone: 11 97958-9312

www.paruna.com.br

AGRADECIMENTOS

Nossos sinceros agradecimentos a Renilson Rosa Ribeiro, Candida Bitencourt Haesbaert, Cristiane Thais do Amaral Cerzósimo Gomes, Jéssica da Graça Bastos Borges, Carlos Eduardo Amaral de Paiva, Rosa Neide Sandes de Almeida, Sandra Jung de Mattos, Leonardo Alexandre Santiago, Fabrício de Carvalho, Andréa Ferraz Fernandez, Cláudia da Consolação Moreira, Thelma Michella Saddi, Luzo Vinicius Pedroso Reis, Epaminondas de Carvalho Filho, Clóvis Rezendes Matos, Deusí Martins da Silva, Marcella Peroni, Guilherme Arthur, Maria Eduarda Braga Priotto, Evandro Birello (*in memorian*), Terezinha Arruda (*in memorian*), Marília Beatriz (*in memorian*), Gabriel Papazian (*in memorian*), Sebastião Palma (*in memorian*). Agradecemos também à MTCine (Associação Mato-grossense de Cinema e Audiovisual), à REC-MT (Rede Cineclubista de Mato Grosso), ao GECAS (Grupo de Estudos em Cinemas e Audiovisuais da UFMT), ao curso de Cinema e Audiovisual da UFMT, ao curso de Jornalismo da UFMT/Campus Araguaia, ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFMT, ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da UFMT, ao Departamento de Comunicação da UFMT, à Faculdade de Comunicação e Artes da UFMT, à equipe de apoio do Centro Cultural da UFMT e a todos, todas e todes que, de alguma maneira, contribuíram para que o projeto deste livro fosse realizado.

SUMÁRIO

Apresentação 8

Nesse Mato tem cinema – artigos, ensaios e relatos de experiências 17

- A jornada do Coxiponés: da criação aos
45 anos, um relato de experiências cineclubistas **18**
- Cine Parisien: cultura, educação
e lazer para a população de Cuiabá **40**
- O Cinema entre Rios **63**
- Revisitar o fazer: Cuiabá e o olhar de Papazian **69**
- Ozualdo Candeias em Mato Grosso,
Mato Grosso em Ozualdo Candeias **84**
- Cinema documentário e relatos de memórias:
experiências de vida em Mato Grosso **103**
- Territorialização e Cultura: Mato Grosso
na cinematografia contemporânea **121**
- Cinema Negro de Mato Grosso, o que é? **144**
- Abrindo a cena: cineastas Xavante em primeiro plano **161**
- Composições narrativas sobre a mãe-terra no curta-
metragem: 'Território: Nosso Corpo, Nosso Espírito' **183**
- Breves notas sobre alguns filmes Mato-
Grossenses feitos na Pandemia de Covid-19 **203**
- Tudo sobre Mulheres – Festival de
Cinema Feminino: Trajetória em Ensaio **223**
- Projeto Videomaker **242**
- Nepre e o Cine Debate: interface
entre ensino, pesquisa e extensão universitária **247**
- Cinema e Educação: relato de um projeto
de extensão no contexto pandêmico **264**

Olhares analíticos sobre a produção audiovisual mato-grossense – resenhas e críticas 279

“A Trama do Olhar”: o tecido da memória e dos olhares de Glória Albues 280

Resenha do curta-metragem “Fim da Picada” 286

“Antes do Mundo Acabar” e o HIV na sociedade atual 290

A elaboração do afeto negro no clipe “Orgulho de Pacha Ana” 297

Celeste 307

Papo Cerrado – entrevistas 310

“Desde o primeiro dia em que eu vi cinema eu fiquei maravilhado”. Uma conversa com Aníbal Alencastro 311

“Todas as épocas são minhas!”
Entrevista com Glorinha Albues 334

O fazer estético na música fílmica em tela.
Entrevistando uma cineasta mato-grossense acerca de seu labor artístico 345

Um relato sobre o Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá 356

Sobrevoos por publicações e sites sobre o Cinema e o Audiovisual em Mato Grosso 367

Autoras e Autores 374

APRESENTAÇÃO

O Cineclube Coxiponés da UFMT é o mais antigo em funcionamento no Estado e um dos mais longevos do Brasil. Fundado em 21 de janeiro de 1977, ele vem exercendo papel fundamental na difusão, na reflexão e no estímulo à cena audiovisual universitária e independente de Mato Grosso. Além de atuar na formação de públicos, promovendo o acesso a bens culturais audiovisuais e proporcionando o contato da população local com filmes que dificilmente participam dos circuitos comerciais de exibição, o Cineclube realiza atividades de formação por meio de seminários, bate-papos e oficinas. Diversos realizadores e realizadoras que hoje atuam na produção audiovisual mato-grossense passaram pelas sessões, cursos e demais ações promovidas pelo Coxiponés. Outro papel importante é sua atuação na preservação da memória do audiovisual local, brasileiro e latino americano, por meio da manutenção de um amplo acervo de filmes que são exibidos em Mostras e Festivais.

Neste ano de 2022, por ocasião da comemoração dos seus 45 anos de fundação, o Cineclube Coxiponés inaugura mais uma frente de atuação, que é a publicação de uma coletânea de textos em formato de livro. Pautado por perspectivas histórica, historiográfica, crítica e analítica, esse projeto editorial nasce do desejo de promover a difusão do pensamento e da reflexão sobre o cinema e o audiovisual no Estado, muito debatida nas sessões da MAUAL (Mostra de Audiovisual Universitário e Independente da América Latina) e em outras ações cineclubistas realizadas no âmbito do Coxiponés. O projeto possibilita também o diálogo com pesquisas desenvolvidas nos cursos de graduação e pós-graduação da UFMT e de outras instituições de ensino, manifestando, assim, a diversidade de pensamentos e ações que modulam a prática cinematográfica e audiovisual em nossa região.

Circunscritos nessa atmosfera, apresentamos ao público o primeiro volume do projeto editorial do Cineclube Coxiponés. Em “Cinema e Audiovisual

em Mato Grosso”, estão reunidos vinte e quatro textos que revelam instigantes reflexões sobre a expressão audiovisual no estado de Mato Grosso de ontem e de hoje. São artigos, ensaios, relatos de experiências, resenhas, críticas e entrevistas que abordam desde os pioneiros do cinema e do audiovisual mato-grossense até questões que transpassam o cinema negro, indígena e LGBTQIA+. Os textos também abrangem os espaços de exibição e de cineclubismo, a produção universitária e estudantil, a relação entre cinema e educação, a atuação de festivais e mostras, a força criativa de coletivos audiovisuais, assim como realizações mato-grossenses no contexto da recente pandemia. O livro está organizado em três seções, no sentido de propor um percurso de leitura não necessariamente linear, mas inspirado tanto em um historicidade – como é o caso da primeira seção – como em agrupamentos temáticos que apresentam um mosaico criativo e reflexivo que, acreditamos, assemelha-se ao cinema e audiovisual produzidos em Mato Grosso.

Que lembranças permeiam a memória do cinema mato-grossense? Como a frequência ao cinema participou da cuiabania que se formava nas primeiras décadas do século XX? Qual o legado do movimento cineclubista? Como teria sido a sessão histórica que inaugurou as atividades do Cineclub de Coxiponés? De que maneira a história do filme etnográfico se relaciona com o Estado de Mato Grosso? Essas e outras perguntas, que conformam traços da reminiscência da vida cultural da sociedade cuiabana e mato-grossense, estão presentes nos primeiros textos que compõem o início da seção "Nesse Mato tem cinema: artigos, ensaios e relatos de experiências". Com o título dessa seção, fazemos uma provocação que remete a uma ideia bastante equivocada, mas que ainda parece persistir quando se aborda a vida cultural em Mato Grosso. Nesse ideário, erroneamente, Mato Grosso continua a ser um território quase sempre relacionado às riquezas naturais da flora e fauna (ainda que recentemente até esse imaginário idílico esteja severamente ameaçado pela expansão desenfreada do agronegócio) e pouco associado a outros devires, em especial aos que envolvem práticas artístico-culturais que, longa data,

também constituem o Estado. Nesse sentido, há bastante desconhecimento sobre a presença e expressividade do cinema e do audiovisual produzido em Mato Grosso. Os textos reunidos na seção – e também no livro de maneira geral – oferecem pistas que contrariam esse imaginário de escassez e revelam o vigor contagiante da arte mato-grossense.

Nosso "abre alas" não poderia ser diferente: um texto memorável que celebra a história e a resistência do Cineclube Coxiponés. Responsável por agregar o movimento cineclubista a partir da década de 1970, no bojo das transformações advindas com a criação e a expansão da Universidade, e por também se constituir como ponto de encontro de realizadores e amantes da sétima arte, o Cineclube continua resistindo. Firme e forte! Os meandros dessa história são desvelados pela escrita acolhedora do professor Moacir Francisco Barros, certamente um dos personagens de grande importância na formação de gerações de profissionais do audiovisual em Mato Grosso. Elizabeth de Sá e Marijâne da Silva nos possibilitam vislumbrar um retrato da agitada vida cultural da província de Cuiabá dos anos 1910, quando a cidade ainda era erigida entre ruelas e casarões coloniais, cenário que se mostrou favorável à chegada do cinema. As autoras recuperam cuidadosamente traços da memória social e cultural da cidade, para que este passado jamais seja esquecido. O Cine Parisien, como uma das primeiras salas de exibição instaladas em solo cuiabano, delinea a importância do cinema como componente da formação cultural de toda uma sociedade.

Em "O Cinema entre Rios", Íris Lacerda nos conduz por uma relevante reflexão sobre expedições e realizações de filmes etnográficos na região Centro-Oeste, destacando a obra "Matto Grosso, the Great Brazilian Wilderness" (John S. Clark Jr; Floyd Crosby e David M. Newell), o primeiro documentário sonoro do mundo, filmado em 1931 em terras mato-grossenses. Já Aliana Camargo e Cristiano Costa propõem um mergulho em suas próprias reminiscências ao revistarem, quase vinte anos depois, o documentário "Cuiabá sob o olhar de Lázaro Papazian". Tal gesto provoca ressonâncias entre o fazer

documental e o legado de registros fotográficos e filmicos da cidade de Cuiabá deixado por Lázaro Papazian, salientando a importância dos acervos visuais e audiovisuais e do direito à memória cultural. Em seguida, duas importantes figuras do cinema dos anos 1960 e 1970 são destacadas: Ozualdo Candeias e Arne Sucksdorff. Assim, Guilherme Pereira e Leonardo Esteves empreendem uma rica discussão sobre a biografia e a filmografia de Candeias, tecendo observações sobre suas relações com o Estado de Mato Grosso, sobretudo, a partir dos filmes "Meu nome é Tonho" (1969) e "Caçada sangrenta" (1974). Já Luiz Borges revisita a própria trajetória e, pelos meandros da memória, relata a influência do cineasta sueco Arne Sucksdorff no seu modo de entender e praticar o cinema documental. Nesse percurso, o autor tece notas sobre o processo de realização de seu curta "A cilada com cinco Morenos" (2001), bem como sobre suas pesquisas em torno da história do cinema em Mato Grosso e, principalmente, sobre as instáveis fronteiras que separam o documentário contemporâneo dos filmes de ficção.

A partir desse ponto, os diferentes artigos que compõem a primeira seção provocam o(a) leitor(a) a peregrinar por teias que desembocam em nossa cinematografia contemporânea. Nesse sentido, Caroline Araújo e Maria The-reza Azevedo conduzem uma pertinente discussão sobre cultura e território, propondo uma cartografia do cinema mato-grossense, caracterizando-o como fronteiro. O texto parece propor a experiência de uma viagem sem um roteiro pré-determinado, em que hora aqui, outra acolá, a diversidade do cinema mato-grossense é desnudada. Aliás, diversidade pactuada por homens e mulheres que compõem a ancestralidade das pessoas que residem (ou residi-ram) no Estado. Sim, estamos falando dos povos originários e da população afro-latina, que estão nos pilares das sociedades brasileira e mato-grossense e que ecoam suas convicções na cintilância das grandes telas. Nesse sentido, três artigos lançam olhares para coletivos e realizadores do cinema negro e do cinema indígena produzido em Mato Grosso, apresentando o mosaico das possibilidades estéticas advindas da necessidade da luta e do sentimento

de pertença social. Maurício Pinto contribui para a discussão sobre o cinema negro, conceito em constante disputa e construção, traçando uma cronologia de realizações audiovisuais, cursos, mostras, debates e outros acontecimentos que marcam o cinema negro mato-grossense. Gilson Costa e Dolores Galindo exploram a diversificada constelação de obras audiovisuais que compõem o cinema indígena em Mato Grosso, destacando a produção do cineasta e professor Xavante Caimi Waiassé. Por meio de entrevistas realizadas com o Caimi, os autores discutem a realização audiovisual – seja ela feita em parceria com não indígenas e, principalmente, por realizadores indígenas – como estratégia estético-política de difusão, coletividade e resistência contra as forças de um colonialismo interno que ainda persiste no Brasil. Ainda no domínio indígena, Daniel Paiva e Rabeche dos Santos apresentam leituras da textualidade audiovisual de "Território: nosso corpo, nosso espírito", curta-metragem realizado como trabalho de conclusão no curso de Jornalismo da Universidade Federal de Mato Grosso, em Barra do Garças, por Clea Torres Guedes e João Paulo Fernandes. O texto mergulha na poética do filme ao investigar experiências compartilhadas em entrevistas com mulheres da comunidade A'uwe Xavante, articulando as relações entre corporeidades e territorialidades, em especial pela via da maternidade, que embasam a identidade das mulheres indígenas.

Dando seguimento às reflexões da seção, Eduarda Figueiredo discute a experiência audiovisual durante a pandemia de Covid-19 por meio da análise de um grupo de sete curtas realizados em Mato Grosso e que tratam da crise sanitária. A autora observa a maneira com que os filmes propõem falar de seu tempo, ressaltando o modo como o contexto da pandemia marca suas narrativas e estéticas, bem como seus modos de produção e exibição. Os dois textos que se seguem apresentam importantes relatos sobre a atuação no campo da difusão e da realização audiovisual em Mato Grosso. Andrea Ferraz e Danielle Bertolini refletem sobre a história do Festival de Cinema Feminino – Tudo sobre Mulheres, destacando personalidades, filmes e oficinas que marcam cada uma de suas sete edições. A trajetória do Festival, que se

inicia em 2005, se entrelaça à história do audiovisual e das políticas públicas voltadas à cultura em Mato Grosso. Já Keiko Okamura relata, pelo viés da força da coletividade, a experiência do projeto Videomaker, realizado no final dos anos 1990 e início dos anos 2000. A partir de um resgate contextual, que retoma seu percurso pessoal na UFMT e no campo audiovisual, a autora discorre sobre o contexto político cultural dos anos 1990, ressaltando a atuação de movimentos coletivos em prol da criação da Associação Mato-grossense de Audiovisual (Amav), da Secretaria de Estado de Cultura e da implementação da Lei Hermes de Abreu. Junto a esses acontecimentos, o projeto Videomaker exerceu papel fundamental para o fortalecimento de uma cena da produção audiovisual em Mato Grosso pautada pela coletividade.

Por fim, encerrando a primeira seção, entramos no campo das relações entre cinema e educação. Candida Soares e Lupita de Amorim Novais Silva trazem a discussão para esfera de intersecção entre ensino, pesquisa e extensão, ao relatarem as experiências do projeto do Ciclo de Cinema, vinculado ao Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Relações Raciais e Educação (NEPRE). Dessa maneira, as autoras refletem sobre as relações étnico-raciais no cinema em um projeto de extensão que possibilita o tratamento pedagógico de obras audiovisuais, além da divulgação da produção mato-grossense, como é o caso do curta “Como ser racista em 10 passos” (2018), de Isabela Ferreira, exibido e discutido no âmbito do Ciclo de Cinema. Ana Graciela Fonseca, por sua vez, relata a realização de outro projeto, o “CinEdu: Cinema, Audiovisual e Educação”, criado como ação extensionista durante a pandemia junto a estudantes dos cursos de Radialismo e de Cinema e Audiovisual da UFMT. Fundamentado nas recomendações Base Nacional Comum Curricular (BNCC), o CinEdu gerou quinze fichas pedagógicas, destinadas à utilização em escolas públicas e privadas, que buscam auxiliar professores a incorporar obras audiovisuais em suas práticas didático-pedagógicas.

Textos com formatos mais curtos e que se concentram na observação, descrição e crítica de obras audiovisuais realizadas em Mato Grosso nas últimas

duas décadas são enfeixados na seção “Olhares analíticos sobre a produção audiovisual mato-grossense: resenhas e críticas”. Importante realçar a heterogeneidade dos formatos audiovisuais sob escrutínio dos textos, contemplando obras documentárias, ficcionais e até mesmo o campo do videoclipe.

A crítica de Luísa Gratão e Letícia Capanema para o documentário “A trama do olhar” (2009), de Glória Albues, investiga a complexa articulação tecida pela obra a partir de registros imagéticos produzidos por pessoas não indígenas sobre os povos originários (desde aquarelas de Aimé-Adrien Taunay e Hercules Florence, passando por imagens em movimento de Luiz Thomaz Reis e de Heinz Forthmann, até chegar a obras de artistas plásticos mato-grossenses, como Clóvis Irigaray, bem como aos registros audiovisuais produzidos pela equipe não indígena conduzida por Glória), contrastando esse repertório imagético-visual com outros olhares lançados por e para pessoas indígenas que passaram a ser difundidos com a produção audiovisual de realizadores indígenas, no documentário muito bem representados pelos cineastas mato-grossenses Caimi Waiassé e Maricá Kuikuro. Já a resenha de Bruna Oliveira Silva e Maria Luiza Senna para o curta documentário “Fim da picada” (2019), realizado pelo Coletivo de Subversão Audiovisual Angu de Carçoço, evidencia como as tensões advindas do atual contexto de polaridade na cena política brasileira se expressam a partir de uma visita presidencial às margens do rio Araguaia, na cidade de Aragarças-GO, justamente durante a Semana do Meio Ambiente.

Um recorte sobre como a pandemia afetou as relações de amizade e afetividade entre jovens LGBTQIAP+ é apresentado por Leandra Martins dos Santos, Lorena Souza e Silva e Maria Eduarda Priotto a partir de situações tematizadas em “Antes do Mundo Acabar” (2021), de Lucas Lemos. A crítica se interessa pelo olhar não-estigmatizante que o curta constrói sobre assuntos que muitas vezes são tratados com bastante obscurantismo ou desconhecimento (em especial por segmentos conservadores da sociedade e da mídia), como a aceitação da diversidade de corpos, a afirmação de relações não-monogâmicas e o interesse pelo cotidiano de pessoas que convivem

com HIV. Diego Cavalcante e Leila Sayuri Matsuoka propõem uma análise que problematiza questões como interseccionalidades de raça, gênero e sexualidade no videoclipe para a música de Pacha Ana, “Orgulho”, dirigido por Isabella Ferreira (2021). Os autores fazem uso inventivo do conceito “agridoce” para pensar afetos revolucionários (como as vivências amorosas de pessoas pretas) colocados em cena pelo videoclipe dirigido por uma cineasta preta e protagonizado por pessoas pretas, sendo a personagem central interpretada por Lupita Amorim, artista notadamente reconhecida pelo ativismo em torno das travestilidades pretas e periféricas.

Finalizando a seção, Aline Wendpap lança olhar atento para “Celeste” (2022), curta ficcional de Eduardo Butakka, gravado em plano único e produzido no contexto da pandemia de Covid-19. A crítica destaca o modo como o curta tematiza tanto as dificuldades vivenciadas por artistas do palco (como acontece com a personagem-título, mostrada no início de uma apresentação online na qual precisa lidar com o fato de ser deixada como única espectadora de sua performance), como outras questões que tangenciam o universo da arte e da representação.

Na terceira e última seção do livro, “Papo Cerrado: entrevistas”, diferentes olhares são lançados sobre figuras importantes da cena cinematográfica de Mato Grosso, buscando entender os contextos de produção e as condições disponíveis nesta região do cerrado para o fazer cinematográfico e sua exibição. A entrevista com Aníbal Alencastro, conduzida por Diego Baraldi, aproxima o leitor do funcionamento dos antigos circuitos exibidores locais, já que Aníbal trabalhou como projetorista em diferentes salas de cinema de rua de Cuiabá entre o final da década de 1950 e o início da década de 1960. Luzo Reis estabelece um fluido bate-papo com a inquieta e incansável cineasta Glorinha Albues, que continua a criar filmes com a energia e curiosidade dos anos 1980 – década em que iniciou sua trajetória no audiovisual –, revelando a versatilidade da poiésis cerradeira. Na sequência, Ney Arruda dialoga com a documentarista e idealizadora do Festival *Tudo Sobre Mulheres*,

Daniele Bertolini, a respeito do fazer estético na música fílmica, em especial nas trilhas produzidas para os filmes da realizadora. Por fim, Ingrid Gabriela de Moraes e Leonardo Esteves ouvem o pesquisador, produtor e cineasta Luiz Borges a respeito de sua trajetória como organizador do projeto que se iniciou como Mostra Brasileira de Cinema e Vídeo e que depois se consolidou como Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá (atualmente conhecido como Cinemato).

Para além dos textos reunidos nessas 3 seções, apresentamos os autores e as autoras que contribuíram com esta edição, bem como indicamos um “Sobrevoo por publicações e sites sobre o Cinema e o Audiovisual em Mato Grosso”, com o intuito de facilitar o acesso a um conjunto de publicações e iniciativas que, embora dispersas, exercem papel fundamental para consolidação de uma reflexão sobre a atividade audiovisual no Estado.

Dessa maneira, este volume visa contribuir para a sistematização do pensamento, da crítica e da pesquisa em cinema e audiovisual em Mato Grosso, figurando lado a lado a obras não menos importantes como a “Coleção Memória e Mito do Cinema em Mato Grosso” (2008), de Luiz Borges, “Anos dourados dos nossos cinemas” (1996), de Aníbal Alencastro, “Cuiabá na lente do Foto Chau” (2000), de Márcio Moreira, e de tantas outras elencadas no sobrevoo que integra a parte final desta coletânea. Sem a pretensão de oferecer um panorama fechado ou respostas a problemas que sequer foram investigados, este livro constitui-se como mais um passo na trajetória da pesquisa sobre o cinema e o audiovisual mato-grossense.

Assim, esperamos que a leitura seja prazerosa e potente em suscitar descobertas e reflexões sobre a rica e plural experiência do cinema e do audiovisual em Mato Grosso.

Cuiabá, 02 de outubro de 2022

Aline Wendpap Nunes de Siqueira

Diego Baraldi de Lima

Gilson Moraes da Costa

Letícia Xavier de Lemos Capanema

NESSE MATO TEM CINEMA

ARTIGOS, ENSAIOS E
RELATOS DE EXPERIÊNCIAS

A JORNADA DO COXIPONÉS: DA CRIAÇÃO AOS 45 ANOS, UM RELATO DE EXPERIÊNCIAS CINECLUBISTAS

Moacir Francisco de Sant'Ana Barros

A expectativa era grande. Os estudantes chegavam em pequenos grupos, formando rodas de conversas no saguão do chamado “Bloco da Tecnologia”. Os presentes aguardavam o início da sessão que marcaria a criação do Cineclubes Coxiponés. Os assuntos que antecediam o evento variavam entre as fofocas universitárias, a política e o movimento estudantil. Num canto e outro, alguns casais abraçados, aguardando o escurinho do cinema. Era um sábado à noite na cidade de Cuiabá. Dentro do auditório, Gabriel Papazian preparava o projetor 16mm e conferia a ordem das latas de filme. O tão esperado momento chegara. Depois de dar as boas-vindas aos presentes, a equipe do Coxiponés preparou-se para que tudo saísse como antes combinado. A sala ficou escura e logo os olhares passaram a ser guiados pela luz que vinha do fundo do auditório acompanhada do ruído típico dos antigos projetores de película. Aos poucos, da tela surgiram as primeiras imagens com os letreiros iniciais do filme. A presença sonora emerge, sugerindo o ambiente de uma floresta. Surgem as imagens de uma mulher indígena que chora o filho morto. Ao redor dela duas crianças e o índio Uirá.

A descrição acima tem muito de fabulação inspirada nos poucos documentos encontrados sobre a primeira sessão do Cineclubes Coxiponés, em 02 de abril de 1977. Não sabemos. Não há registros detalhados sobre a

sessão histórica que inaugurou o movimento cineclubista em Mato Grosso. Cabe a memória dos que participaram dela e à nossa imaginação recriar o acontecimento de estreia.

Felipe Macedo, estudioso do cineclubismo mundial, afirma que a história dos cineclubes é uma história marginal, uma vez que, no plano acadêmico, são muitas vezes contempladas por “breves referências”.

No plano acadêmico aparecemos mais por tabela, nos rodapés das histórias mais oficiais, onde os cineclubes, quase sempre na origem dos mais diversos fenômenos cinematográficos, simplesmente não podem deixar de ser citados. (MACEDO, 2010).

Numa perspectiva nacional é importante destacar que o Coxiponés surgiu em Cuiabá sessenta anos depois dos registros das primeiras atividades com caráter cineclubistas no Brasil. Débora Butruce (2011), em seu esboço histórico sobre o cineclubismo no Brasil, aponta que já em 1917 um grupo de entusiastas liderados por Adhemar Gonzaga, Pedro Lima e Paulo Vanderley reuniam-se para discutir filmes exibidos na casa do colecionador Álvaro Rocha. Ainda que restrita nessa primeira fase a grupos de intelectuais – engrossada com o surgimento dos primeiros cineclubes¹ como Chaplin Club (Rio de Janeiro, 1928) e o Clube de Cinema (São Paulo, 1940) – o cineclubismo caracterizou-se pelo movimento sistemático de exibição seguida de discussão. Para Butruce, essas iniciativas marcam uma nova forma de se relacionar com o cinema, envolvendo a reflexão crítica e o ato coletivo de assistir aos filmes. Foi a partir dos anos 1960 que os cineclubes tiveram uma presença maior em escolas e universidades brasileiras e, posteriormente, em sindicatos e associações de moradores, adquirindo uma feição popular.

1 A igreja católica também teve participação importante na organização cineclubista no Brasil, a partir de 1936, pautada pelo conservadorismo e seu caráter ideológico (BUTRUCE, 2011).

As décadas seguintes consolidaram a perspectiva de que os cineclubes constituem-se como forma de organização do público.

Iniciei essa pesquisa para as comemorações dos 40 anos do Cineclubes Coxiponés, que foram marcadas por uma exposição no Museu de Arte e Cultura Popular da UFMT, em 2017. Para o evento foram reunidos documentos, vídeos, fotografias e produzido um documentário sobre a trajetória do Coxiponés. Os trabalhos foram conduzidos pelo supervisor na época, o fotógrafo e produtor cultural da UFMT, Luzo Reis. Ele havia me sucedido no Cineclubes e me convidou para fazer o relato das quatro décadas de existência do Coxiponés. Além de pesquisa documental, da minha experiência à frente do Coxiponés por dez anos (2006 a 2016), uma série de entrevistas com antigos frequentadores e colaboradores foram realizadas, constituindo-se nas informações que ajudaram na construção deste relato. São memórias sempre sujeitas a parcialidades de quem as narra.

Nos arquivos da Secretaria de Comunicação e Mídias da UFMT existe um boletim informativo, editado na época, com uma nota sobre esse acontecimento cinematográfico. O documento registra que o filme apresentado foi *Uirá, um índio em busca de Deus* (1973), de Gustavo Dahl. No elenco, nomes importantes da cinematografia nacional como a atriz Ana Maria Magalhães (Maíra) e o ator Erico Vidal (Uirá). A história narra a saga da família de Uirá, da tribo Urubu_Kaapor, em busca da “terra sem males” – na tradição Guarani representa o lugar mitológico no qual não existe violência e onde vivem pessoas solidárias e do bom proceder. Viajando pelo interior do Maranhão até a capital, São Luiz, Uirá e sua família vão ao encontro de Maíra, herói criador nas culturas Tupi. O filme foi baseado em pesquisa antropológica de Darcy Ribeiro.

As sessões do Coxiponés aconteciam aos finais de semana, no auditório de entrada do antigo prédio que reunia os cursos de engenharia e de ciências

exatas e da terra², que na época era conhecido como “Bloco da Tecnologia”. O auditório – que ao longo dos anos ficou conhecido como “mofão” – acomodava 150 espectadores por sessão. A programação era composta pela exibição de um longa-metragem por semana, com reprise no domingo, sempre às 20h30 (sábado e domingo). No início, era frequentado principalmente por alunos das engenharias. Desde sua criação, o Coxiponés destacava a importância de proporcionar aos interessados a discussão e o debate após a sessão. Uma das frequentadoras do cineclubismo na UFMT em seus primórdios, a engenheira eletricista Maria Conceição Escobar³ guarda ainda sua carteira de associada. Ela relembra que naquela época havia poucas opções de lazer para a juventude cuiabana. A universidade cumpria uma dupla função que incluía ensino e entretenimento para grande parte dos jovens. Para Escobar, a UFMT era também *locus* de diversão onde os estudantes passavam a maior parte do tempo. O Cineclubes Coxiponés foi se incorporando a esse roteiro por funcionar próximo às salas de aula, o que proporcionava no final do dia a oportunidade de assistir a filmes que dificilmente seriam exibidos nas salas de cinema da cidade.

A criação do Coxiponés

Em 21 de janeiro de 1977, o reitor Gabriel Novis Neves assinou a portaria de criação do Cineclubes Coxiponés. A iniciativa atendeu a um desejo da comunidade universitária ávida por um espaço que estimulasse as discussões estudantis por meio do cinema. A portaria de criação GR 31/77 destacava o dever da universidade de “assegurar condições à comunidade para cultivo e ampliação de conhecimentos culturais”.

2 Esse espaço abriga, atualmente, o ICET (Instituto de Ciências Exatas e da Terra) e a FAET (Faculdade de Arquitetura, Engenharia e Tecnologia).

3 Entrevista de Maria Conceição Escobar concedida, em 2017, para o documentário de 40 anos do Coxiponés.

A primeira diretoria foi composta por Gabriel Papazian, na presidência, e por Therezinha de Jesus Arruda, na secretaria, além da técnica da UFMT, Sonia Maria de Faria Pereira, como tesoureira. Papazian era filho do fotógrafo armênio radicado em Cuiabá, Lázaro Papazian (conhecido como Foto Chau). Gabriel destacou-se no jornalismo cuiabano. Herdou do pai o apreço pelas imagens. Foi responsável por sugerir o nome Coxiponés para o cineclubes. A professora Therezinha Arruda participou da fundação do Departamento de História e do Núcleo de Documentação em História, o Nedhir. Therezinha participou na organização inicial do Coxiponés, pois trouxe com ela a experiência em cineclubes universitários adquirida nas cidades de Lins e Lorena, interior paulista. Therezinha viveu muitos anos em Cuba, retornando periodicamente a Cuiabá. Numa dessas visitas, esteve no Cineclubes Coxiponés, quando a conheci pessoalmente. Nessa época, relembrou histórias sobre a criação do cineclubes e também da participação do poeta, artista visual e gráfico Wladimir Dias-Pino conhecido por ter sido o responsável pela criação da logomarca da UFMT. Em outra ocasião, já vivendo em Cuiabá, ela falou sobre a importância do cinema como algo além do entretenimento. Para Therezinha, o Coxiponés deu uma outra dimensão cultural aos jovens universitários porque “o cinema é um instrumento de conhecimento. Não é só diversão, é também uma maneira de facilitar os estudos do aluno por causa da imagem e do som.”

Um dos boletins informativos da UFMT, da época da sua inauguração, destacava como os objetivos do Cineclubes Coxiponés: a) apresentar filmes considerados de qualidade no campo pedagógico, da arte e da técnica cinematográfica; b) realizar conferências, cursos, mesas redondas e seminários; c) editar boletins; promover concursos, festivais, mostras e retrospectivas cinematográficas; d) manter biblioteca e arquivo para estudos e debates de assuntos de cinema em geral; e) incentivar a prática e o progresso do filme experimental. A manchete do informativo destacava: “Cineclubes Coxiponés

já está funcionando”. O texto ressaltava ainda que era o único em atividade na capital mato-grossense, destacando-se por ser uma “associação de fins culturais, visando ao desenvolvimento e ao aprimoramento artística e histórica da obra cinematográfica”.

Em 1979, uma portaria da administração superior da UFMT instituiu o Conselho Deliberativo do Coxiponés que tinha como missão fiscalizar as ações da diretoria. Pouco se sabe sobre a efetiva atuação desse conselho, mas sua função seria mais no sentido da gerência financeira do que participativa na programação de filmes.

A Consolidação do Coxiponés – anos 1980

Por ser um importante mecanismo de organização social, os cineclubes foram vistos com restrições pelos governos autoritários. Em plena ditadura militar, muitas barreiras se ergueram para dificultar a exibição de filmes nos circuitos cineclubistas. Com o Coxiponés não foi diferente. Era preciso muita garra para fazer as sessões. Em 1979, entraram em cena a professora Marília Beatriz Figueiredo Leite e dois universitários à época: Epaminondas Carvalho Filho e Clovis Rezendes Matos vão se tornar, nos anos seguintes, os principais cineclubistas à frente do Coxiponés. A presença desses jovens no Cineclubes era uma forma de oxigenar as ideias e se aproximar dos estudantes, estimulando o debate com a comunidade universitária. A professora Marília Beatriz⁴, que foi coordenadora de cultura da UFMT, lembrou da correria que era fazer cineclubismo naquela época.

“Havia uma parceria com o Sesc, que mandava os filmes para as sessões de sábado no auditório da Tecnologia (hoje ICET). Era difícil conseguir filmes, e havia uma preocupação pela direção da UFMT de contratar, trabalhar com os meninos da

4 Informações colhidas em entrevista para o documentário dos 40 anos do Coxiponés, em 2017.

época, Clovis e Epaminondas, porque eles não eram funcionários e sim estudantes da Instituição. Mas não havia censura para a programação dos filmes”. (LEITE, 2017).

Para a ex-coordenadora de cultura da UFMT, Clovis e Epaminondas representavam “a subversão, a criatividade, a explosão de vontade de fazer”. Eles possuíam uma energia que se antagonizava com a postura muitas vezes conservadora de alguns professores, segundo Marília Beatriz.

Clovis Rezendes Matos⁵, que também foi coordenador de Cultura da UFMT, lembra que o Coxiponés era muito mais que local de “passar filmes”. O Cineclube trazia com ele a concepção de “lugar de resistência” na época da ditadura. Para Clovis, o Coxiponés funcionava como ponto de encontro dos universitários, não só pelos filmes exibidos, mas porque o ambiente inspirava o sonho juvenil “de agir e fazer alguma coisa”.

O movimento estudantil da UFMT nasceu no Coxiponés num período em que Cuiabá recebia muitos universitários vindos de outros estados brasileiros. Havia também a presença de professores estrangeiros que ajudaram na consolidação da UFMT e na reflexão política sobre o momento do país. Epaminondas Carvalho Filho⁶ relembra ainda que o Coxiponés, na década de 1980, era ponto de encontro de intelectuais que circulavam pelo *campus*. Epaminondas destaca também que, mesmo com toda a vigilância dos militares à época, a administração da UFMT concedia à equipe do Coxiponés liberdade para programar os filmes.

Com a vigilância cerrada dos militares aos cineclubes, o Coxiponés buscou apoio de embaixadas para realizar mostras de filmes, como alternativa viável nos anos de chumbo. A marca da ousadia e, ao mesmo tempo, um desafio que estimulava a equipe do Coxiponés, era conseguir filmes dos

5 Idem.

6 Ibidem.

países que compunham a “cortina de ferro” – União Soviética, principalmente. Clovis lembra que era preciso programar as mostras com antecedência de um ano porque era o tempo que os filmes levavam para chegar. A estratégia envolvia rotas alternativas, passando pelo México e o Panamá até chegar a Cuiabá. Epaminondas também recorda que, chegando em Cuiabá, era preciso retirar os filmes na Polícia Federal.

No período em que assumiu o Coxiponés, já como funcionário da UFMT, na década de 1980, Clóvis e equipe passaram a diversificar as atividades do Cineclubes, seguindo o que estava estabelecido no seu estatuto. A equipe do Coxiponés experimentou a produção de filmes no formato Super 8, a partir de oficinas de formação de realizadores. Infelizmente, esse material se perdeu no tempo. Também foi uma época em que a equipe do Coxiponés se aventurou pelas precárias estradas do interior de Mato Grosso para projetar filmes em praça pública. “Pelo Cineclubes conhecemos Mato Grosso, passando filme na poeira viajando de caminhão com o projetor 16mm nas costas”, lembra Clovis.

Essa dinâmica de levar filmes para as cidades do interior continuou sendo feita pelo Coxiponés na década seguinte, quando foi incorporado à Coordenação de Cultura da UFMT como uma de suas supervisões. Entre as cidades visitadas pela comitiva do Cineclubes estavam Campo Verde, Nova Xavantina, Alto Araguaia, Cáceres, Primavera do Leste, Rondonópolis. “À medida que íamos para esses lugares a gente fazia contatos e ia descobrindo um pouco do cinema de cada lugar, das pessoas que faziam o lugar”, lembra o ex-supervisor do Coxiponés, Luiz Carlos de Oliveira Borges⁷, que também estimulou as sessões no interior do estado.

7 Entrevista concedida por Luiz Carlos de Oliveira Borges, em 2017.

Essa dinâmica de interiorização das ações continuou na gestão de José Amilcar Bertholini⁸, o Zunga, que esteve à frente do Coxiponés de 1995 a 2005. Nesse período, a equipe contou com os técnicos Ageo Villanova e Sebastião Palma. A parte administrativa recebeu o apoio da técnica Niedja Nar Vasconcelos Matos. Além das exibições itinerantes por municípios, o Coxiponés iniciou a catalogação do seu acervo de filmes e livros para disponibilização a pesquisadores. Outra iniciativa importante foi a difusão de mostras temáticas. Em destaque a Mostra de Filmes Anarquistas sobre a guerra civil espanhola realizada em parceria com o Museu de Arte e Cultura Popular com exposição de fotos e cartazes dos filmes.

O acervo do Coxiponés – anos de 1990

Em 1992, o Coxiponés passou a ser dirigido pelo cineasta Luiz Carlos de Oliveira Borges, servidor técnico da UFMT, a convite da então Coordenadora de Cultura, Marina Müller. Foi um período de crise para o cinema brasileiro. O presidente Fernando Collor havia extinguido a Embrafilme – empresa estatal responsável pela produção e distribuição de filmes brasileiros – o que dificultou sobremaneira a aquisição de títulos para exibição em 16mm. As poucas cópias disponíveis foram ficando cada vez mais escassas, pois as embaixadas começaram a retirá-las de circulação. A programação era centrada, principalmente, na cinematografia alemã, graças ao apoio do Instituto Goethe e contratos com a Poli Filmes, distribuidora com a qual o Coxiponés trabalhava. As sessões passaram a ser feitas no auditório da Agronomia, conhecido como “Batatão”, com sessões ao meio dia. Luiz Borges lembra que, apesar da limitada distribuição de filmes, o Coxiponés conseguiu fazer retrospectivas importantes, como a dos filmes de Mazzaropi e do cinema sueco. Nesse período, a equipe era formada por Epaminondas Carvalho Filho,

8 CASTRO, José Amilcar Bertholini. Uma Cortina Azul na Janela. In: PAIVA, Carlos Eduardo Amaral de. Catálogo 20ª MAUAL. São Paulo: Paruna, 2022.

Ana Paula Duarte, Sofia Amiden, Eliete Alves (Lica) e apoio técnico de Sebastião Palma e do professor Mario Amiden, além de contar com estagiários. A sede do Cineclube ficava no prédio da reitoria da UFMT. Nesse período, além do trabalho com difusão e produção de filmes, o Coxiponés passou a investir também na memória do cinema em Mato Grosso.

O interesse de Luiz Borges pela história do cinema mato-grossense, tema de sua pesquisa de mestrado, levou a UFMT a adquirir o acervo da Família Papazian (filmes e fotografias que traçam um retrato da sociedade cuiabana da primeira metade do século XX). Com essa aquisição, o Cineclube passou a investir no seu próprio acervo e na busca por mais infraestrutura física. A aquisição de outros filmes históricos sobre Mato Grosso e a necessidade de condições de preservação estimulou a luta por uma sede própria. Infelizmente, um incêndio atingiu metade das fotografias do acervo Papazian ainda quando estavam armazenadas no prédio da reitoria, nos anos de 1990. Luiz Borges lembra que o Coxiponés era considerado “ovelha negra da Cultura da UFMT”. Tanto que, quando houve o incêndio, circulava pelos corredores mais conservadores da instituição a versão de que o incêndio teria acontecido por causa da “turminha que fumava maconha”.

Com a demora na construção de um local adequado para o acervo, os filmes de Lázaro Papazian foram levados, antes do acidente, para a Cinemateca Brasileira e escaparam do fogo. Em meados da década de 2000, o acervo fotográfico de Lázaro Papazian foi repassado ao Museu de Imagem e Som de Cuiabá. O Coxiponés recebeu da Cinemateca Brasileira cópias em vídeo dos filmes da Família Papazian.

Com o avanço da tecnologia eletrônica, que influenciou no formato de exibição de filmes e popularizou o VHS⁹, o Coxiponés passou a adquirir filmes nesse formato, compondo um extenso acervo. Em 2006, o material passou a ser digitalizado e armazenado em DVD e formatos digitais, sem mídia física.

9 Video Home System. Conhecido como um formato doméstico para reprodução de imagens.

A criação da Mostra de Cinema Brasileiro

Ainda no período em que esteve à frente do Cineclube Coxiponés, Luiz Borges e sua equipe iniciaram, em 1993, a produção de uma mostra de filmes brasileiros. Tudo começou com uma retrospectiva do cinema mato-grossense. O evento aconteceu no auditório da Escola Técnica Federal de Mato Grosso com a exibição dos filmes *Alma do Brasil*, de Líbero Luxardo; *Caramujo-Flor*, de Joel Pizzini; e *Olhos, Espelho*, Luz experiência cinematográfica fruto de um curso intitulado Núcleo de Cinema¹⁰, que acontecera em Cuiabá, em 1991. Após essa retrospectiva veio uma mostra de curtas metragens paulistanos exibida em 35mm. Animado com a recepção do público, Luiz Borges e equipe criaram o projeto da Mostra Brasileira de Cinema e Vídeo de Cuiabá, que saiu do papel graças a um convênio entre a UFMT, governo estadual, prefeitura de Cuiabá, Federação das Indústrias de MT e Sebrae com patrocínio da Kodak. Durante suas quatro primeiras edições a Mostra foi realizada pelo Coxiponés transformando-se, depois, no Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá.

Olhar para os filmes universitários – anos 2000

Nas comemorações de 25 anos de sua criação, em 2002, o Cineclube Coxiponés realizou a primeira Mostra Nacional de Vídeos Universitários, coordenada por Sérgio Brito e José Amilcar Bertholini (Zunga), período em que Clovis Resendes Matos desempenhava a função de coordenador de cultura da instituição. Inaugurava-se, assim, um espaço na Universidade Federal de Mato Grosso dedicado à experimentação universitária traduzida em imagens em movimento. Pouco se ouvia falar, naqueles tempos, de mostras de filmes dedicadas à liberdade de expressão de acadêmicos. Nascia, então,

10 O Núcleo de Cinema trouxe a Cuiabá realizadores importantes como o diretor Carlos Reichenbach, o montador Eduardo Leone e o fotógrafo Dib Lutfi, entre outros.

a oportunidade de jovens talentos projetarem na tela de cinema suas próprias produções. Muitas delas gestadas em sala de aula com pouca ou nenhuma oportunidade de serem vistas pelo público, mas que traziam a marca da ousadia criativa em trabalhos ficcionais e documentários. A quinta edição da Mostra Universitária em Mato Grosso marcou também a abertura para participação de produções independentes como uma oportunidade para que os egressos das universidades, com atuação na área, continuassem a apresentar seus trabalhos, estimulando novas realizações. Hoje incorporada como uma categoria do evento, a abertura do espaço de projeção aos produtos independentes revela a pluralidade de iniciativas que ainda encontram resistências de exibição na televisão brasileira e em salas comerciais de cinema. Em 2007, sob minha coordenação, a Mostra consolidou-se como um evento nacional com uma equipe comprometida com a qualidade na divulgação e promoção do audiovisual brasileiro.

Nesse ano também chegou pra valer a TV Digital no país, com a promessa de abrir novos espaços de exibição para produtos brasileiros. Com a realidade da produção em digital se fortalecendo cada vez mais entre os realizadores, o Coxiponés assumiu, a partir da décima edição, o nome de Mostra Nacional de Audiovisual Universitário, substituindo a palavra “Vídeo”. Era indispensável expressar melhor o momento da convergência tecnológica que permitiu a utilização de diferentes formatos e ferramentas para a criação audiovisual – celular, máquina fotográfica, vídeo analógico, vídeo digital, película. Em 2014, novas mudanças ampliaram o alcance da Mostra. Ela se tornou internacional passando a ser conhecida como Mostra de Audiovisual Universitário – América Latina UFMT (MAUAL).

A partir de 2007, e por 10 anos consecutivos, assumi a supervisão do Coxiponés, atendendo a um convite do Coordenador de Cultura, o maestro Fabricio Carvalho. Nesse período, o Coxiponés passou a contar com muitos universitários na equipe, por meio de bolsa extensão e voluntariado.

O Cineclube também investiu na participação em editais nacionais que permitiam a busca de recursos para difusão cinematográfica. O Programa de Extensão Cinematografando nasceu dessas articulações, com recursos do Proext¹¹ e contando com a indispensável colaboração da produtora cultural, Caroline de Oliveira Santos Araújo, e do professor do Departamento de Comunicação Social, Diego Baraldi de Lima. Em 2012, circulavam pelo centro cultural da UFMT 15 bolsistas, participando das atividades que incluíram dez oficinas de formação em audiovisual oferecidas tanto para estudantes universitários como para a comunidade em geral. As oficinas contaram com a participação de profissionais de várias regiões do Brasil. Além de produção de filmes universitários, o programa permitiu a organização de eventos importantes para a movimentação de estudantes no *campus* de Cuiabá, como o Rock Day, organizado junto com a Gerência de Projetos Culturais da Pró-reitoria de Cultura, Extensão e Vivências.

Nesse período, o Coxiponés também participou do Circuito em Construção, evento que reuniu cineclubes de todas as regiões do país no Rio de Janeiro para discutir formas de sustentabilidade cineclubista. O evento foi importante para aproximar o Coxiponés de um movimento cineclubista nacional que efervesceu entre 2008 e 2012 com a expansão do número de cineclubes no país. À época, o Coxiponés estimulou o cineclubismo no interior de Mato Grosso, por meio de oficinas de formação, proporcionando o surgimento de experiências de difusão com a criação de novos cineclubes.

O cineclube Coxiponés também realizou a reforma do auditório do Centro Cultural e adquiriu novos equipamentos. Com apoio da administração superior e com os bons ventos das políticas de incentivo à cultura foi possível também a criação de uma sala de projeção menor em reverência a um ícone da cultura cuiabana. Nasceu, assim, a sala Névio Lotufo, inaugurada

11 Política de incentivo e fomento da extensão universitária criado pelos Ministérios da Educação e da Cultura, em 2007.

em 2010, em homenagem a esse personagem cuiabano que participou do cinema mato-grossense como cinegrafista nos anos 1960 e 1970 e era também colecionador de filmes e de antigos projetores de cinema. A sala Névio Lotufo ocupou o espaço onde por muito tempo ficavam guardados documentos do cineclube no prédio da atual sede, no Centro Cultural da UFMT. A reforma permitiu a instalação de equipamento de projeção e som, um revestimento acústico e ambiente para acomodar uma pequena plateia de até 35 pessoas.

Após as reformas, as sessões semanais voltaram a acontecer, primeiramente, às quintas-feiras, 17h no auditório do Centro Cultural. Depois foi organizada a Sessão Curta ao Sábado, às 17h, que era produzida pelos alunos de Radialismo da UFMT. A sessão tinha como característica a apresentação dos filmes feita em vídeo projetado na tela abrindo a sessão, que exibia curtas metragens brasileiros disponibilizados pela Programadora Brasil, órgão da Secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultura, do qual o Coxiponés se associou. O projeto durou três anos e depois as sessões voltaram a acontecer às quintas-feiras, 19h, no auditório do centro cultural da UFMT. Em 2015, as sessões de quinta-feira passaram a ser programadas pela própria comunidade universitária por meio de edital interno do Cineclube, estimulando a apresentação de ciclos temáticos de filmes.

As comemorações dos 40 anos

No final de 2016, o Coxiponés passou para a supervisão do fotógrafo e produtor cultural, Luzo Reis. Nesse período o Cineclube continuou com os ciclos propostos pela comunidade interna da UFMT, ampliou para a participação da comunidade externa em sessões especiais, principalmente o público escolar, e incorporou a Sessão Cochilão, às quartas-feiras 13h30, na sala Névio Lotufo.

Outro destaque foi a realização da Mostra Latitude, que durante uma semana reuniu trabalhos importantes de realizadores mato-grossenses. O evento apresentou ao público, em formato de panorama, filmes de gerações distintas de cineastas que trabalharam com tecnologias e linguagens diversas. A Mostra Latitude foi importante também porque marcou a experimentação da exibição pública em ambiente aberto, ocupando o espaço do Centro Cultural da UFMT numa proposta híbrida que contou também com uma pequena feira gastronômica e literária.

A passagem de Luzo Reis na supervisão ficou marcada pelas comemorações dos 40 anos do Coxiponés. Uma exposição realizada em 2017, no Museu de Arte e de Cultura Popular (MACP), permitiu ao público conhecer a história do Coxiponés por meio de antigos documentos e projetores, cartazes de filmes e fotografias, além de projeção de filmes. Na ocasião, o Cineclube homenageou técnicos, supervisores, docentes e estudantes que participaram da construção cineclubista na UFMT. Em especial, uma saudação a professora Therezinha Arruda, presente na abertura da exposição.

Os preparativos para a exposição foram enriquecedores de conhecimentos sobre a trajetória do Coxiponés. Tive o privilégio de participar da organização do evento junto com Luzo e compartilhamos momentos inesquecíveis, ouvindo histórias e memórias do cineclubismo nas conversas com pioneiros como Clóvis Matos e Epaminondas Carvalho e pioneiras como as professoras Therezinha Arruda e Marília Beatriz de Figueiredo Leite. Muitas dessas memórias foram registradas no catálogo e no documentário sobre os 40 anos do Coxiponés realizado para essa exposição e dirigido por Luzo Reis.

As quatro décadas de atividades cineclubistas foram marcadas também pela aquisição de dois projetores digitais com resolução 4K que possibilitaram mais qualidade nas projeções das sessões realizadas pelo Cineclube na Sala Névio Lotufo e no Auditório do Centro Cultural da UFMT. Este último espaço, mais amplo e originalmente pensado para abrigar uma sala de cinema, recebeu ainda melhorias em equipamentos sonoros.

Formação da Rede Cineclubista

Entre 2018 e 2020, a supervisão passou a ser conduzida pelo professor do curso de Cinema e Audiovisual da UFMT, Diego Baraldi, que desenvolveu um importante trabalho de construção de uma rede de cineclubes em Mato Grosso. Nesse período, o Coxiponés passou a integrar a Rede Cineclubista de Mato Grosso (REC-MT), com a participação de agentes e iniciativas dedicadas a diversas ações coletivas que envolvem ativismo, difusão, debate, ensino, pesquisa, crítica, acervo e realização audiovisual.

Essa ideia de formação de uma espécie de teia, de uma construção rizomática que se interliga, recomeça por um olhar do Coxiponés para os *campi* de Rondonópolis, Sinop e Barra do Garças na perspectiva de integração de ações cineclubistas que estimulassem a difusão, reflexão e produção do audiovisual no interior de Mato Grosso. Experiência feita em outras épocas pelo Cineclubes que renasceu, nesse período, numa perspectiva contemporânea. E nessa pegada o Coxiponés adotou o lema / campanha Lugar de Cinema é Aqui sobreposto ao mapa do estado, provocando essa articulação e integração com iniciativas fora da capital e que também estivessem fora do círculo universitário num intercâmbio de ideias com a sociedade mato-grossense.

Como produtor cultural, Diego Baraldi já desenvolvia atividades cineclubistas que envolviam outras instituições públicas e privadas antes de sua passagem pela supervisão do Coxiponés. Com sua chegada ao Cineclubes, Baraldi fortaleceu o intercâmbio com essas instituições. Na sessão semanal, Encontros com Cinema, realizada em parceria com o Cine Teatro Cuiabá, um dos destaques foi a atividade Realizadores de Mato Grosso, que deu início a um trabalho de revisão da produção cinematográfica e audiovisual mato-grossense, trabalho que teve continuidade e foi intensificado nos anos posteriores.

A MAUAL 2018 reuniu ativistas e produtores audiovisuais que trabalham com atividades cineclubistas em diferentes espaços e cidades do Estado,

dando origem à Rede Cineclubista de Mato Grosso. O ano foi marcado pelas dificuldades encontradas pela Supervisão com os espaços físicos ocupados pelo Cineclube, entre eles os problemas de manutenção do Auditório do Centro Cultural da UFMT e também as dificuldades para utilização e acesso da Sala 7, historicamente pertencente ao Cineclube e que foi objeto de impasse/disputa por outros projetos/unidades da instituição. Dificuldades nos gerenciamentos dos espaços e problemas na infra-estrutura dos prédios vão persistir nos anos seguintes.

Por outro lado, em 2019, houve uma intensificação das atividades realizadas em parceria e interlocução com outras ações cineclubistas realizadas em Mato Grosso. Com o lema/campanha Cineclubismo é Rede sobreposto à imagem de uma trama articulada por ícones associados à atividade cineclubista (projektor, público, claquete), foi ensaiado um trabalho colaborativo em torno da REC-MT. Mesmo com poucos recursos e articulação incipiente, as ações da REC-MT foram importantes para se vislumbrar a integração que pode ser conquistada a partir de uma interlocução eficaz e de um trabalho em rede.

Durante o ano, o Cineclube Coxiponés realizou ou foi apoiador de pelo menos cinco mostras/festivais (Cine Caos, Mostra de Cinema Negro, Tudo Sobre Mulheres, Cine Caramelo Itinerante e MAUAL), além de ter construído, em interlocução com membros da REC-MT, a Semana REC-MT de Audiovisual Mato-grossense, ação que difundiu, em sete cidades de Mato Grosso, mais de 30 obras audiovisuais de realizadores do Estado.

Esse trabalho de recuperação da memória e circulação da produção audiovisual mato-grossense foi intensificado com a continuidade da sessão Realizadores de Mato Grosso no projeto Encontros com Cinema, realizado em parceria com o Cine Teatro Cuiabá, sempre seguido de conversa entre público e realizadores. Na MAUAL 2019, que teve grande êxito de público, a integração de iniciativas cineclubistas realizadas no Estado foi reforçada com o Encontro da REC-MT.

Cineclubismo na pandemia

Com a pandemia, em 2020, a equipe do Coxiponés se viu forçada a adaptar suas ações para o ambiente virtual. A programação destacou a recuperação e difusão da memória do audiovisual mato-grossense iniciado em anos anteriores. A ação “Temporada de Filmes Online” ampliou a visibilidade para obras audiovisuais produzidas no Estado nos últimos 40 anos, fazendo circular mais de 80 títulos entre curtas, médias e longas-metragens. A iniciativa foi uma parceria entre o Coxiponés, realizadores e realizadoras, Cine Teatro Cuiabá e a Rede Cineclubista de Mato Grosso. A programação foi compartilhada no blog do Cineclubes na Plataforma Cultura e Vivência, da UFMT e nas redes sociais do Cineclubes e do Cine Teatro Cuiabá.

O momento da pandemia foi preponderante para o lançamento de outra atividade do Cineclubes Coxiponés: a série “Cine Comentário Sonoro”, com publicação de comentários de autores e autoras sobrepostos ao conteúdo de imagem e som de curtas-metragens. Pelo menos 35 episódios foram publicados nesse formato.

Ainda em 2020, o Cineclubes realizou a Semana de Combate à LGBTfobia, com 30 ações que deram visibilidade a realizadores LGBTQ e/ou que difundiram o audiovisual que tematiza e/ou tangencia questões LGBTQIA+. A semana foi oportunidade para o Cineclubes Coxiponés lançar o lema de trabalho de 2020, “Sobrevivências”, que apontou não apenas para a sobrevivência das pessoas em tempos de pandemia, mas também para a sobrevivência do audiovisual independente brasileiro e mato-grossense, no contexto de polarização social e de esgarçamento das políticas públicas de incentivo à cultura.

Em ambiente virtual, a MAUAL daquele ano, além de exibir filmes, ofereceu oficinas-laboratório de desenvolvimento de projetos audiovisuais e realizou conversas online sobre filmes exibidos na Mostra. O evento também

foi oportunidade para o Encontro da REC-MT, com balanço de atividades realizadas por diferentes iniciativas e ativistas do cineclubismo em Mato Grosso em 2020.

Outra ação importante no período da pandemia foi a disponibilização de conteúdos audiovisuais da trajetória recente do Coxiponés no Canal do YouTube do Cineclub, incluindo curtas compartilhados na Temporada de Filmes Online, episódios da série Cine Comentário Sonoro, vinhetas realizadas para a MAUAL e documentários que contam um pouco sobre a trajetória do Cineclub Coxiponés e da MAUAL. Com menos de 10 inscritos antes da pandemia, o canal conta atualmente com mais de 500 inscritos e só em 2020 produziu mais de 19 mil visualizações.

Pelo Canal do YouTube do Cineclub Coxiponés, a MAUAL de 2020 exibiu mais de 60 curtas universitários e independentes realizados no Brasil e em países da América Latina (como Argentina e Colômbia), dando visibilidade para a produção de curta duração realizada em Mato Grosso e outras partes do Brasil e países latinos.

Em 2021, a supervisão do Cineclub passou a ser feita pelo professor do curso de Sociologia, Carlos Eduardo Amaral de Paiva. Ainda sob efeitos da pandemia do Covid-19, o Cineclub manteve, a princípio, as atividades em ambiente virtual e foi, aos poucos, adaptando-se para ações de modo híbrido. O cine Belo Belo, iniciativa extensionista de alunos do curso de Cinema e Audiovisual foi uma delas. A atividade que havia iniciado antes da pandemia continuou por meio de plataformas de livre acesso como o YouTube e o Instagram, durante as supervisões dos professores Diego Baraldi e Carlos Eduardo Amaral de Paiva.

A MAUAL de 2021 foi marcada pelos ataques às instituições de cultura no país que afetaram a produção audiovisual. Nesse período, Carlos Eduardo destacou a importância do espírito coletivo em volta do Coxiponés que permitiu a continuidade das ações cineclubistas.

Em 2022, a supervisão do Coxiponés ganhou a condução da professora do curso de Cinema e Audiovisual, Leticia Capanema. Com o retorno das atividades presenciais, o Cineclube realizou a exposição comemorativa dos 45 anos do Coxiponés no MACP. Foi mais um belo momento de celebração da resistência cineclubista, superando tanto adversidades do momento político-cultural brasileiro como de saúde pública. Mais uma vez o Museu de Arte e Cultura Popular abriu as portas ao público para ver e rever momentos marcantes da história do cineclube mais antigo de Mato Grosso e das pessoas que por lá passaram e passam.

Ainda em 2022, o Cineclube abre uma nova frente de atuação no campo da publicação acadêmica com a organização dos primeiros volumes da série de livros “Cinema e Audiovisual em Mato Grosso”, prevista para lançamento em outubro de 2022, durante a 21ª MAUAL. É mais uma ação de caráter de preservação da memória do audiovisual mato-grossense e que constitui importante iniciativa em comemoração aos 45 anos do Cineclube Coxiponés.

Que continue longa e produtiva a existência do Cineclube Coxiponés.

Referências Bibliográficas

ASCOM. **Boletim informativo**. Arquivos da Assessoria de Comunicação. Cuiabá: UFMT, 1977.

BARROS, Moacir Francisco S. **Catálogo da Exposição em Comemoração dos 40 anos do Cineclubes Coxiponés**. UFMT, 2017.

_____. **Catálogo 10ª Mostra Nacional de Audiovisual Universitário**. Cuiabá: UFMT, 2011.

_____. **Catálogo 13ª Mostra de Audiovisual Universitário – América Latina**. Cuiabá: UFMT, 2014.

BERTHOLINI, José Amilcar. **Catálogo 2ª Mostra Nacional de Vídeo Universitário em Mato Grosso**. Cuiabá: UFMT, 2003.

BRITO, Sergio. BERTHOLINI, José Amilcar. **Catálogo 1ª Mostra Nacional de Vídeo Universitário em Mato Grosso**. Cuiabá: UFMT, 2002.

BUTRUCE, Débora. Cineclubismo no Brasil: esboço de uma história. Acervo – **Revista do Arquivo Nacional** n. 1, v. 16, p. 117-124, 2011.

LIMA, Diego Baraldi de. **Sobre o Cineclubes Coxiponés**. Publicado em <https://cineclubecoxipones.wordpress.com>

MACEDO, Felipe. **Cinema do Povo, o primeiro cineclubes**. Montreal, 2010. Publicado em www.academia.edu.

PAIVA, Carlos Eduardo Amaral de, CAPANEMA, Letícia, SADDI, Thelma. **20ª MAUAL: mostra de audiovisual universitário e independente da América Latina UFMT**. São Paulo: Paruna ed., 2022.

REIS, Luzo. **Documentário para Exposição “Coxiponés: 40 anos de Cineclubismo”**. Cuiabá: UFMT, 2017.

Entrevistas

ARRUDA, Therezinha. Entrevista concedida a Luzo Reis e Moacir Francisco Barros. Cuiabá: UFMT, 2017.

BORGES, Luiz Carlos O. Entrevista concedida a Moacir Francisco Barros. Cuiabá: UFMT, 2017.

ESCOBAR, Maria Conceição. Entrevista concedida a Moacir Francisco Barros. Cuiabá: UFMT, 2017.

LEITE, Marília Beatriz Figueiredo. Entrevista concedida a Luzo Reis. Cuiabá: UFMT, 2017.

MATOS, Clovis R. Entrevista concedida a Moacir Francisco Barros. Cuiabá: UFMT, 2017.

FILHO, Epaminondas C. Entrevista concedida a Luzo Reis. Cuiabá: UFMT, 2017.

CINE PARISIEN: CULTURA, EDUCAÇÃO E LAZER PARA A POPULAÇÃO DE CUIABÁ

Elizabeth Figueiredo de Sá
Marijâne Silveira da Silva

As atividades culturais desde longa data estiveram presentes na sociedade cuiabana. Póvoas (1994) afirma que o movimento cultural se intensifica após o fim da Guerra do Paraguai, quando várias associações que promoviam bailes, saraus lítero-musicais e teatro foram criadas. Dentre elas: Clube Literário (1822); Instrução e Recreio (1863); Sociedade Teatral (1867); Gabinete de Leitura (1874); Sociedade Dramática Amor à Arte (1877); Sociedade Terpsychore Cuyabana (1883); Associação Literária Cuiabana (1884); Escola Dramática (1893); Clube Minerva (1897); e a Sociedade Internacional de Estudos Científicos (1899).

Em seu relato, o explorador alemão Karl Von Den Steinen descreve uma reunião da Sociedade Terpsychore Cuyabana, celebrada na residência do Barão de Batovy, presidente da Província de Mato Grosso:

Uma sala pequena, espécie de auditório, tribuna, mesa para a directoria, piano, um camarote para as senhoras; portas abertas, uma falange de cavalheiros, sala de jogar, buffet, e no patamar da escada uma banda militar. O divertimento devia constar de três partes: 1ª discurso e discussão, sciencia; 2ª canto e representação, arte, 3ª dança. (STEINEN, 1886, p. 342).

Na primeira parte do evento um sócio faz um discurso declamado. Na segunda, duas senhoras cantam um dueto acompanhadas por uma terceira ao piano. Por fim, a celebração se encerra com um baile para uns e jogos de cartas para outros.

As atividades culturais, voltadas principalmente à elite cuiabana, adentraram ao século XX com poesias, leituras, debates, encenações e música. A primeira década do referido século, cumpre destacar, assistiu ao nascimento do cinema.

A instalação de um cinema em Cuiabá no início do século é a prova de que a capital mato-grossense encontrava-se conectada com o cenário cultural do restante do país e do mundo. Algumas pesquisas mencionam o surgimento oficial do cinema no dia 28 de dezembro de 1895 em Paris, com a histórica exibição dos irmãos Lumière no *Grand Café*, no *Boulevard de Capucines*. Contudo, os norte-americanos e o diretor francês Jean-Luc Godard questionam a data e adotam como marco inaugural a exibição feita por Thomas Edison em 1889, quando projetou pela primeira vez um filme realizado em laboratório a um público pagante. (PANOFSKY, 1978; COSTA, 2005).

Quanto aos sistemas de projeções utilizados, destacamos a invenção em 1888 de Émile Reynaud, denominado de Teatro Óptico, com jogo de espelhos, cenários sobrepostos e filmes desenhados e coloridos à mão, cuja exibição era acompanhada de música ao vivo regida pelo próprio Émile. As pesquisas relacionadas às técnicas de projeção aconteciam quase que simultaneamente em diversos países: na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos. Com a industrialização do cinema e a invenção dos filmes perfurados de Edison, o Teatro Óptico desapareceu. (COSTA, 2005).

Baseando-se na invenção de Edison, os irmãos Auguste e Louis Lumière inventam o cinematógrafo (1895), um aparelho portátil que funcionava à manivela e permitia captar as imagens, revelar o filme e em seguida projetá-lo. Não demandava eletricidade e o enquadramento usado pelos irmãos era feito com os objetos movendo-se em direção à câmera.

Os primeiros filmes eram exibidos ao ar livre, nas empenas dos edifícios ou nos terraços dos cafés. [...] Após a exibição dos irmãos Lumière, as projeções passaram a ser feitas no interior de variadas salas de espetáculos, para entreter a platéia no intervalo dos números teatrais. A nova técnica de divertimento veiculava, em geral, documentários. Demoraria ainda alguns anos até que os filmes de Méliès e Griffith criassem uma linguagem cinematográfica própria. (COSTA, 2005, p. 2).

Costa (2005, p. 2) pontua ainda que “os filmes eram projetados nos estabelecimentos já existentes, como teatros, cafés-concertos, music-halls etc., misturados a programas de variedades e atrações as mais diversas: mágicos, números circenses, cantos líricos, pequenos quadros cômicos, peças dramáticas”.

No Brasil, a primeira exibição cinematográfica foi celebrada no dia 8 de julho de 1896, na Rua Ouvidor, número 57, no Rio de Janeiro, por iniciativa do exibidor itinerante belga Henri Paillie. Seguida pelo estado de São Paulo, em 7 de agosto do mesmo ano, com o aparelho *cinématographe Lumière* do fotógrafo Georges Jean Renouveau; Minas recebe a primeira exibição em 23 de julho de 1897, no espaço do Teatro Juiz de Fora, fundado em 1889 (FERRAZ, 2017). A partir de 1907 foram instalados espaços permanentes para as exibições de filmes. Dentre eles, destacam-se o Parisiense, inaugurado na cidade carioca em 09 de agosto na Avenida Central pelo italiano Jácomo Rosário Staffa, com 160 lugares¹², e o Cine *Bijou-Theatre*, por Francisco Serrador, proprietário de um edifício adaptado na Rua São João, na capital paulista, com capacidade para 400 lugares¹³.

Em Mato Grosso, o cinema Mundial é inaugurado em 1910, no centro da cidade, de propriedade dos senhores Domingos e Cavalheiro Paulino Dorsa,

12 Cf. Rio filme (2020).

13 Cf. Simões (1990).

ambos de nacionalidade italiana. As películas eram reproduzidas no aparelho *Pathé*¹⁴, dirigido por Aristides Osorio. (*O COMMERCIO*, 1910).

Suas películas parecem ter agradado o público. O periódico local *O Commercio* noticiou que: “Desde a primeira função que o Cinema Mundial grangeou as simpatias do publico, tendo obtido grande êxito até agora” (2 de junho de 1910, edição 14, p. 2). As programações constavam de apresentações de diversas películas, tais como:

1ª PARTE

Amor e opressão. – A pesca de perolas no mar Jonio – Causas e efeitos.

2ª PARTE

Cavalheiros, armas e amores. – O pequeno Robison. – O relógio da mundana.

3ª PARTE

Marinheiro afortunado – Corridas no campo. – Emprezas de um doido. (*O COMMERCIO*, 1910, edição 30, p. 1)

E a população cuiabana parecia apreciar o mais novo entretenimento: “Pode-se com segurança afirmar que a função da última quinta-feira ultrapassou à expectativa publica, tão bem organizado foi o programma”. (*O COMMERCIO*, 1910, edição 19, p. 3).

As projeções eram realizadas em espaço próprio, organizado em camarotes. Um amador solicitou que o espaço fosse reorganizado, reduzindo “o número dos camarotes, de 6 que é agora, a 5 como fazem todos, dimi-

14 A sociedade Pathé ou Pathé Frères fora criada na França em 1896 pelos irmãos Pathé e, no início do século XX, tornou-se uma grande companhia de equipamentos e produção cinematográfica, bem como a maior produtora fonográfica do mundo. A Pathé utilizava a chamada câmara-projetor “cronofotográfica”, um dos primeiros aparelhos de reprodução filmica, que consistia em captar um conjunto de fotografias de um objeto em movimento (sequência rápida de fotos) e, posteriormente, exibir fases sucessivas do movimento. Em 1905, a firma Marc Ferrez & Filhos conseguiu a representação da Pathé Frères, sobrevivendo-lhe as vendas para todo Brasil. (FERREZ, 1986).

nuindo o preço a 8\$000 [...] As entradas devem ser de 1\$ para adultos e de 500 réis para crianças, que é maior apreciadora do Cinema”. (*O COMMERCIO*, 1910, edição 015, p. 3).

As crianças compartilhavam do espaço cultural dos adultos, tal como Rodrigues menciona:

As crianças se extasiavam com o “Purgante de Lili”, comédia que várias vezes assisti, atropelando meu pai para interceder junto aos proprietários, por várias repetições. O enredo era ingênuo, mas agradava à criançada pela hilariedade. A menina de nome de Lili relutava em tomar um purgante e os pais ofereciam a todos os transeuntes um gole para provar, para estimular a filha. Do guarda civil aos senhores e senhoras respeitáveis, todos provaram o remédio. Este acabou, e para Lili não houve sobra. Terminava a película com os provedores em correrias, com dor de barriga. Diga-se de passagem que, na época, o purgante de óleo de rícino era o remédio mais odiado pela criançada, entretanto era o considerado o mais eficaz para todos os males. (RODRIGUES, 1994, p. 8).

O que era para ser um espaço de diversão, por vezes se tornava palco de acaloradas manifestações ideológicas. Nos conflitos entre católicos e liberais republicanos¹⁵, o jornal *A Cruz* relatou que, “ao aparecer uma fita em que via-se a figura de um padre, alguns pensadores (livres?) começaram a vaiar. O proprietário, porém, cortou imediatamente a fita, involuntária ocasião às vaias dos taes pensadores”. (*A CRUZ*, 15 de junho de 1910, edição 3, p. 6).

Cabe ressaltar que naquele período o debate entre católicos e liberais encontrava-se acirrado, principalmente no que se referia à educação pública, com a chegada dos normalistas paulistas Leowigildo Martins de Mello e Gustavo Fernando Kuhlmann. Confrontos como esses aconteciam com

15 A respeito cf. SÁ, 2006.

bastante frequência nos diferentes espaços sociais, incluindo aí o cinema. As discussões naquelas primeiras décadas do século XX visavam atender aos interesses do progresso e da modernidade almejados para a capital mato-grossense.

Assim, os residentes, pela primeira vez, tiveram acesso ao cinema, concebido como um espaço de lazer, educação e cultura. “Tendo a entrar definitivamente nos nossos hábitos o Cinema, inocente diversão que tem o poder de agradar indistinctivamente a todos os paladares” (*O COMMERCIO*, 1910, edição 29, p. 1).

De vida efêmera, pois só encontramos menção a este cinema no ano de 1910, foi o Cine Parisien, consolidado no imaginário popular como a primeira sala de cinema de Cuiabá. O presente artigo tem como objetivo trazer a lume a instalação do Cine Parisien, abordando o seu funcionamento e sua influência nos hábitos culturais da capital. Para tanto, recorreu-se à consulta dos periódicos de circulação no estado e das obras memorialísticas.

Inicialmente, o Cine Parisien pertencia ao senhor Manoel Bodstein, sendo arrendado em 1917 para a firma Curvo & Irmãos e, em 1924, para a Empresa Cinematográfica de J. Gama & Cia¹⁶, funcionando até 1930, ano em que sua concessão expirou. Em 1931, o sr. Ernesto Bonamico assumiu sua direção, reinaugurando e trocando-lhe o nome para Cine Theatro República, inserindo o cinema falado.

Nasce o Cine Parisien: Hoje tem, hoje tem? Tem, sim senhor.

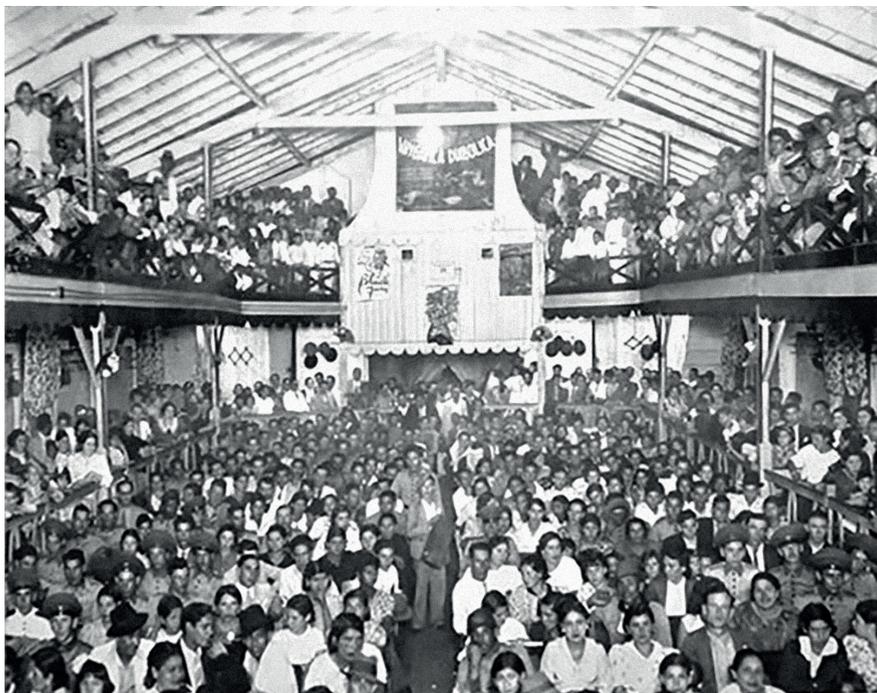
Em 1827 iniciou-se em Cuiabá a construção do teatro denominado Empreza do Theatro, “em que tomaram parte amadores da melhor sociedade cuiabana”. (MENDONÇA, 1919, p. 447). Houve em seguida um período em

16 Também proprietária do Ideal Cine (A CAPITAL, 1925, edição 00030, p. 2).

que o Theatro deixou de funcionar, ficando o prédio em estado de abandono. Cinquenta anos depois, ao ser criada a sociedade dramática Amor à Arte, a diretoria solicitou que o sr. Henrique José Vieira, acionista majoritário, cedesse em usufruto o edifício e um terreno adjacente para ser vendido a fim de concluir as obras necessárias. Ele foi além, “Trasferio os seus direitos à sociedade Amor à Arte, seguindo-lhe o exemplo os poucos acionistas restantes. A sociedade Amôr à Arte entra então em um período de franca prosperidade, completando o edifício e introduzindo nelle melhoramentos sucessivos”. (MENDONÇA, 1919, p. 348). O prédio comportava 62 sócios de camarote e 98 sócios de plateia. Funcionou até 1899, cinco anos depois o edifício colapsou devido à sua construção antiga e à estrutura pouco resistente.

Segundo Alencastro (1996, p. 22), após quase dez anos sem funcionamento, Nicola Verlangiere, um dos antigos sócios do Amor à Arte, resolveu “improvisar novamente o teatro, reconstituindo um novo palco e construindo cobertura de zinco, porém, não conseguindo o mesmo sucesso dos anos anteriores, mesmo assim a título precário, voltou a funcionar algumas peças de teatro neste barracão”. O espaço recebeu novamente o nome da sociedade Amor à Arte e, nele, em 1912, foi inaugurado o Cine Parisien.

Figura 1. Cine Parisien



Fonte: Arquivo Público de Mato Grosso

Como é possível observar, sua estrutura era de zinco e o piso de chão batido. Em meio ao calor e à poeira, a população se deleitava assistindo ao cinema mudo. “Suas instalações eram precaríssimas. A montagem-ambiente assemelhava-se a estrutura de um circo, com arquibancadas tipo ‘puleiro’, confeccionadas de tábuas, tinha um certo número de cadeiras, e alguns camarotes reservados para as autoridades” (ALENCASTRO, 1996, p. 35).

Almir Jorge Bodstein, filho do proprietário, em depoimento dado à obra “Anos Dourados dos nossos cinemas: antigas salas de projeções de Mato Grosso”, de Anibal Alencastro (1996), afirmou que as propagandas dos filmes eram veiculadas em cartazes fixados na frente do cinema e mediante uma pirâmide sobre um carro puxado a burros e adornado com guizos.

As crianças desempenhavam uma participação ativa na divulgação, correndo atrás do carro e repetindo tudo com grande entusiasmo: “Hoje tem, hoje tem? Tem, sim senhor [...] E repetiam tudo entusiasticamente. Havia garotos que acompanhavam com bombos, pratos, triângulos de metal e guisos” (ALENCASTRO, 1996, p. 27). Mas, para as autoridades e pessoas das classes sociais mais elevadas, “Fazia-se também imprimir em papel cor de rosa, amarelo ou branco, os programas com resumo dos filmes, [...] impressos em panos brilhantes de cetim azul ou cor de rosa, que dava uma linda apresentação” (ALENCASTRO, 1996, p. 27).

Havia grande expectativa para o dia do cinema. Embora se projetasse o cinema mudo, “As bandas militares eram convocadas e enfeitavam musicalmente as sessões; já na década de 20 organizou-se uma orquestra com a participação ativa de Zulmira Canavarros” (DORILÊO 1976, p. 32). O professor Ferreira Mendes rememora:

Um apito prolongado, assobio como de capoeirão às margens do rio nas tardes primaveris, anuncia a hora do cinema, avisando à banda musical o horário da diversão. É o motor a óleo, acionado pela perícia do mecânico Humberto Canini, soando a sirene, avisando ao público também, da proximidade do “Cine Parisien”, platéia ao ar livre [...]

Executa a banda militar o brado final, e dando a volta pelas aléias do jardim, – balisada pelo maluco João Ozório, seguida na retaguarda pelo carnier, – amigos inseparáveis da harmônica militar do tempo, – dirige-se à porta da entrada, fronteira ao Paço Municipal, marchando pela Praça da República na direção do cinema, na rua 13 de junho. (*O ESTADO DE MATTO GROSSO*, 1967, edição 5154, p. 6).

Os filmes eram reproduzidos por máquinas movidas à manivela, projetados por uma luz advinda de uma tocha de carbureto alimentada com gás

de acetileno. Em 1919, passa por algumas alterações com a chegada da luz elétrica, modificando o sistema de manivela:

O sistema de iluminação do projetor cinematográfico, também se modificou. O sistema de “Arco-voltaico, era muito eficiente, nada superava a intensidade de sua luz. Mas, devido a sua potência de luminosidade, surgia para o cinema um sério problema. Os filmes da época eram produzidos por uma composição química de nitrato, eram cheios de celulose, altamente inflamáveis. Se o projetista não fechasse a lanterna a tempo, o filme incendiava rapidamente, como se fosse pólvora. Esse tipo de filme foi produzido até os anos 50, quando da invenção de um outro tipo de suporte fabricado a base de acetato. (ALENCASTRO, 1996, p. 33)

Os primeiros filmes consistiam em curtas metragens e, a partir de 1920, o cinema passou a projetar filmes de enredo, tais como: Mulher Corsária; Última Aventura; Tributo ao Amor; Prestes a Morrer; Mocidade Venturosa; Irmãos na Luta e Rivais no Amor; Cowboy Valentão; Palácio sem Nome; entre outros (DORILEO, 1976). É interessante observar que as programações eram comentadas pelos periódicos locais:

Cine Parisien

Tivemos ocasião de assistir no Domingo passado, mais uma função neste cinema. Programa escolhido com gosto e capricho, a par de uma excelente Orchestra, o expectador passa algumas horas amenas, suavizando com os acordes de lindas composições musicais, os labores da vida. Notamos também a presença de inumeras famílias, concorrendo assim para o dia do cinema. (*O PHAROL*, 1927, edição 29, p. 3).

O jornal *A Cruz*, de viés católico, tecia elogios ao Cine Parisien quando este exhibia filmes consoantes aos valores pregados por essa imprensa:

Com a exibição de esplendidos films, o PARISIEN dá hoje uma excelente função. O Programa é o seguinte: CAÇA AO MARIDO, A MÃO INVISÍVEL, PRIMEIROS HONORÁRIOS DO DR. BULLOT, e A SERPENTE VENENOSA. Convém lembrar que esta fita encerra uma verdadeira lição de moral, além de ser uma representação verdadeiramente artística. (A CRUZ, 1917, edição 0700334, p. 3)

Em outras ocasiões, a imprensa censurava o Cine Parisien com represálias publicadas em suas páginas, motivadas pela projeção de duas fitas “extranumerárias ridicularizando padres”. Os redatores afirmavam ainda serem “incansáveis na gloriosa faina de vergastar os abusos e reivindicar para a moralidade pública a peanha de honra que merece. Consequentemente, os Snrs. Dorsa & Comp.a devem mudar o rumo e compreender que, no caminho acintoso em que andam, somente terão a perder.” (A CRUZ, 1913, edição 00155, p. 2).

No artigo intitulado “Continua a dar espetáculos no Cinema Parisien a imoralíssima companhia portuguesa Salva Terra”, o articulista da imprensa católica critica as empresas contratadas pela firma Curvo & Irmãos, à época proprietária do cinema, por considerarem que: “[...] tem contractado companhias immorales para dar espetáculos públicos, nesta Capital, passou a ser, de um tempo a esta parte, um dos mais poderosos elementos de corrupção nesta sociedade.” (A CRUZ, 1918, edição 1200406, p. 1). Diversas peças da empresa Salvaterra, tais como *O Pausinho*, *Nho Bento na Capital*, *João Candido*, *Dança do Scrapio*, foram “reprovadas” e consideradas “indecentes” pela imprensa católica, considerando-as um crime de abuso de confiança, tal como apontado pelo Código Penal em seu art. 338, § 5º, uma vez que

[...] a Companhia anuncia espetáculos decentes às famílias; em vista disso as famílias, confiantes em seus dizeres, tomam e pagam assignaturas para todas as recitas contractuaes da Companhia: mas os espectaculos são indecentes e as famílias,

ou para evitar as censuras da empresa ou por outros motivos, são obrigadas a verem e ouvirem o que jamais teriam querido. Mas a Companhia Salvaterra, alheia ou indiferente ao mal que faz, alheia mesmo à própria reputação, vem fazer ephoca com esse abuso de confiança, anunciando gatos e vendendo lebres; abusando da simplicidade e da ingenuidade das famílias, prejudicando a sua moral. (A CRUZ, 1918, edição 1200407, p. 1)

É interessante observar que o Cine Parisien manteve a dinâmica cultural da Sociedade Amor aArte. Não se restringia a ser apenas uma casa de projeção fílmica, pois contava com várias atividades culturais. Em matéria no *Jornal do Dia* (1984, edição 1132, p. 20), o articulista relembra os bailes de carnaval que aconteciam no Cine Parisien, “[...] com convites individuais e intransferíveis, tanto para o baile de adultos como para o da garotada”.

Era comum, também, que o espaço fosse utilizado para atividades beneficentes, tais como a anunciada pela Revista *A Violeta* (1927, edição 126, p. 11): “Realiza-se no próximo dia 15 do corrente, no Cine Parisien, um bellissimo sarau littero-artístico em benefício das obras da igreja de Nossa Senhora do Bom Despacho”. O jornal *A Cruz* (1918, edição 1200407, p. 2) anunciou a presença do ventríloquo e ilusionista no Cine Parisien, o Sr. Richardi, a favor das obras de N.S. do Bom Despacho: “Os seus trabalhos agradaram inteiramente a numerosa assistência [...] os seus programas nada contêm que afete o decoro publico”. Em benefício do Hospital dos Lázaros: “[...] um grupo de senhoras e cavalheiros desta capital, organizando e levando a efeito, no Cine Parisien, na noite de 12 deste, um bello espetáculo scenico [...]. A peça escolhida, a fina comédia “Flores de Sombra” do acadêmico Claudio de Souza, teve optimo desempenho por parte do excelente conjunto, deixando a mais grata impressão no auditório.” (A CRUZ, 1933, edição 1064, p. 2).

Por outro lado, no jornal *O Matto-Grosso*, localizamos a matéria intitulada “Temporada Teatral”, que mencionava: “[...] embarcou em Corumbá no dia 4 na lancha ‘Rio Cuyabá’, com destino a esta capital traz o intuito, pelo contracto estabelecido com os Snrs. Curvo & Irmãos de dar ao CINE PARISIEN, cinco espetáculos – dramas, e revistas, além de outros de conformidade com a vontade do público.” (*O MATTO-GROSSO*, 1918, edição 01522, p. 3, grifos no original).

A estreia dessa companhia também foi destaque no jornal *O Matto-Grosso*, periódico que se autodenominava como “órgão democrata, destinado aos interesses do povo” (*O MATTO-GROSSO*, 1918). Além de tratar sobre a chegada da companhia em Cuiabá, o artigo intitulado “Temporada Teatral: a estréia da Companhia Salvaterra”, traz informações sobre o diretor, o elenco e o programa: “Para a primeira recita de assignaturas foi escolhida uma das mais interessantes e populares peças: ‘*Tim-Tim por Tim-Tim*’, do saudoso Souza Bastos e que no Rio de Janeiro foi representada centenas de vezes. [...]” O articulista fecha o texto com a seguinte opinião: “Parece, portanto, que a noite de hoje vai ser de encanto para os frequentadores do Cine Parisien.” (*O MATTO-GROSSO*, 1918, edição 01522, p. 3).

Ao longo de sua estadia em Cuiabá, o jornal *O Matto-Grosso* publicou notícias, crônicas e artigos em defesa da Companhia Portuguesa: “Não há a menor duvida de que os espectáculos da Companhia Salvaterra tem proporcionado encantadoras horas de diversão, a quantos têm procurado o confortável Cine Parisien para apreciar os esforçados artistas dessa homogênea Companhia.” (*O MATTO-GROSSO*, 1918, edição 01529, p. 2). Este mesmo veículo de imprensa publicou o programa, dividido em duas partes, sobre o encerramento da temporada da Salvaterra: “[...] Para finalizar o espetáculo, serão levados os 8 lindos números de Cabaret [...]” (*O MATTO-GROSSO*, 1919, edição 01551, p. 3).

Neste jornal a empresa Curvo & Irmãos também publicava os locais de venda dos bilhetes de entrada, bem como os valores nas seguintes categorias:

PARA UMA RECITA (7 funções)
Camarotes com 6 cads. 105\$000

“4” 70\$000

Cadeira 18\$000

Entradas geraes 12\$000

PARA UMA FUNCÇÃO

Camarotes com 6 cads. 18\$000

“4” 12\$000

Cadeiras 3\$000

Entradas geraes 2\$000

Devido ao elevado preço do aluguel deste film a Empreza foi forçada a aumentar os preços das localidades; outrossim, avisa que o mesmo film não será repetido, em vista do pequeno prazo concedido para a sua devolução. (O MATTO-GROSSO, 1918, edição 01502, p. 4)

Na década de 1920, outras empresas cinematográficas foram contratadas pelo Cine Parisien para locação de filmes, tais como a Fox, com as películas: *Quem Não Arrisca...*, *Testemunha da Defesa*, *Lágrimas e Sorrisos*, *Romeu Cavalleiro*, *Flor do Deserto*, *A Herdeira do Aristocrata*, *Um Yankee na Côte do Rei Arthur*; já a *Paramount-Artcraft Picture* exhibia as películas: *O Homem da Loteria*, *Noivo de Luiza*, *Nupcias Convenientes*, *Ingenua Diabólica*, *Falsa Denunciadora*, *Suprema Audácia*.¹⁷

O Cine Parisien também servia de palco para apresentações em comemoração ao dia da República e para exaltações militares repletas de símbolos e heroísmos patrióticos, celebrações muito presentes nas primeiras décadas do século XX:

17 Títulos localizados nas edições consultadas dos jornais A Cruz e do O Matto-Grosso.

Sábado, 29 do corrente as 8 e ½ da noite, será levado à cena, no Cinema Parisien, o grandioso e emocionante drama militar em 4 atos e 5 quadros “A retirada de Laguna”, por um grupo brilhante de amadores cuiabanos, oferecidos ao brioso Exército Nacional, representado na pessoa do Ilustre General Cypriano Ferreira, M. D. Interventor Federal neste Estado.

“A Retirada da Laguna” constitui os feitos brilhantes das nossas armas, o sofrimento resignado dos nossos soldados, a resistência a sede, a fome e as mil atrocidades das hordas invasoras de Solano Lopes. (A CRUZ, 1917, edição 0900344, p. 1)

Esse “drama patriótico” foi levado novamente ao palco do Cine Parisien, sendo considerado pela imprensa católica como uma “peça empolgante” por retratar um momento em que “uma plêiade de gloriosos mato-grossenses deram inexcusável prova dos seus alevantados sentimentos patrióticos”. Em seguida, exortava: “Povo! Aprendei no exemplo dos nossos heróis do passado o heroísmo e tenacidade na defesa do Brasil. Ide! O grandioso drama: TODOS AO TEATRO.” (A CRUZ, 1917, edição 1000348, p. 1, grifos no original).

Outro festejo com o mesmo teor cívico-militar que ganhou destaque na primeira página da imprensa cuiabana foi as comemorações pela “retomada de Corumbá”, iniciando com a missa às oito horas da manhã na Cathedral. Em seguida, as autoridades tomaram lugar no coreto da Praça da República para prestigiarem o desfile das tropas. Posteriormente, ocuparam o salão do Palácio da Instrução, local em que as alunas recitaram poesias e jogaram pétalas de rosas nas autoridades. O festejo culminou com a “festa popular”, às oito horas da noite, ocasião em que

[...] compacta multidão de povo se aglomerava na Praça da Republica para assistir a exhibição de escolhidas fitas cinematographicas, apparecendo na tela, ao finalizar o acto, o grupo photographico dos heroicos officiaes que tomaram parte ao glorioso feito histórico da retomada de Corumbá.

Foram queimados vários fogos de artifício. Logo em seguida iniciava-se no Cine Parisien a SOLENE SESSÃO CIVICA. Platéia, camarotes, galerias regorgitaram de assistentes; no camarote de honra estava presente S. Exc. Rvm. o Snr. Presidente do Estado, [...]. (A CRUZ, 1918, edição 0600381, p. 1).

O palco do Cine Parisien também era usado para ensinar/educar mediante a realização dos festivais como, por exemplo, o promovido pelo Grêmio Julia Lopes:

Foi uma festa sympathica, mesmo brilhante. O salão estava completamente cheio. O vasto e variado programma foi executado a contento geral. A bella e eloquente allocução de abertura pela professora D. Maria Dimpina de A. Lobo, o drama em 4 atos “Angústia de um coração materno”, os recitativos, a hilariante comedia de bons ensinamentos, as diversas e harmoniosas peças musicaes, os cantos etc., executados pelas distinctas socias do grêmio foram muito applaudidos. (A CRUZ, 1918, edição 0100358, p. 2).

Outro exemplo foi o Festival de Arte, “patrocinado pela simpática e patriótica sociedade Tiro de guerra Batista das Neves”, “dedicado ao festejado poeta D. Francisco de Aquino Corrêa, Bispo Titular de Prusíade e illustre Presidente do Estado”, cujo Programa foi assim publicado:

1ª Parte – Symphonia do Guarany, pela luzida banda de musica da Força Publica.

2ª Parte – Apresentação da conferencista riograndense D. Andradina de Andrade e Oliveira pelo talentoso Prof. Leowegildo Martins de Mello.

3ª Parte – Conferencia litteraria, pela escriptora sobre o thema – “O Mar”.

4ª Parte – Exposição de pintura, pela senhorita Lola de Oliveira. (A CRUZ, 1918, edição 0300369, p. 2).

Percebemos que durante a realização dos festivais havia também as conferências/palestras, como a proferida pela escritora Andradina de Andrade. A intelectual foi destaque na imprensa cuiabana, que teceu elogios: “Foi um primoroso enlevo para o escol cuyabano, o mimoso ágape intellectual que nos proporcionou quinta-feira ultima no palco do Cinema Parisien, a festejada escriptora patricia Andradina de Oliveira.” De acordo com o articulista:

Andradina de Oliveira primou pela sobriedade de linguagem e felicidade de expressão em descrevendo o despontar do dia, o apparecimento do sol, [...]

De uma naturalidade a Euclides da Cunha, [...] empolgou quando rememora as nossas datas nacionaes ou outras que scintillam na história da humanidade.

Em todo o correr da conferencia Andradina de Oliveira deu bem a ver a sua afinidade espiritual com os nossos mais festejados poetas românticos de Portugal e do Brasil, citando sempre muito a proposito, ora Bulhões Pato, ora Antonio Nobre, ora Casemiro de Abreu, Olavo Bilac e outro.

Foi em summa a sua conferencia [...] de um valor inestimável. (A CRUZ, 1918, edição 0100361, p. 1).

Tudo indica que a Andradina de Oliveira realizou outras conferências em Cuiabá, sendo a última assim noticiada: “[...] realizará no salão do cine Parisien, no próximo dia 20 corrente, a sua ultima conferencia nesta capital, que versará sobre o patriótico thema – PATRIA – BILAC.” (O MATTO-GROSSO, 1919, edição 01603, p. 2).

O palco do Cine Parisien também serviu à realização de conferências com outras temáticas, como a do dr. Agripino Sant’Anna, cujo tema “o valor da mulher e a Mulher Brasileira” proporcionou à população cuiabana o contato com “o ilustre conferencista” que “vem, há tempo, percorrendo o pais, empenhado que se acha na nobilíssima ‘Campanha pela Educação e

Profissão da Moça no Brasil', tendo a sua palestra agradao imensamente ao culto auditório, que lhe não regateou palmas muito merecidas." (*A CRUZ*, 1934, edição 01124, p. 3).

O dia da criança também foi celebrado no Cine Parisien com "um baile infantil", realizado como

[...] um complemento à brilhante commemoração cívica do dia 2 de outubro, realisada pela manhã officialmente no Palacio da Instrução e da qual demos noticia no ultimo numero, houve à tarde e à noite do mesmo dia um baile infantil, promovido pelo illustrado professor Dr. Floriano de Lemos e levado a efeito no grande salão do Cinema Parisien, cedido generosamente pelo Snr. Placido Curvo.

Foi uma festa encantadora, que deixou na petizada recordações muito vivas. As dansas, ao som da banda do 1º Batalhão da Força Publica, que o Coronel Firmo Rodrigues gentilmente offereceu, prolongaram-se das 17 às 21 horas, por entre um entusiasmo entrecortado de vivas e palmas. Algumas creanças compareceram fantasiadas. Houve projecções de luzes de cores sobre o salão, quando os minúsculos pares deslisavam no passo dos tangos e one-steps. Num dos intervallos, cantaram as meninas da Escola Modelo, ali presentes, o hymno ao 2 de outubro, escripto especialmente para essa festa. Três fitas cômicas foram passadas na tela cinematographica, com fortes applausos da criançaada.

O serviço da porta accusou a entrada de 400 crianças, 100 senhoras e senhoritas e grande numero de cavalheiros, dando a festa um beneficio liquido de 320\$000 que foram entregues a commissão encarregada de angariar donativos para as obras da "Praça Luiz de Albuquerque", no 2º districto desta Capital. (*O MATTO-GROSSO*, 1918, edição 01512, p. 2).

Outra atividade digna de destaque foi a realização de concertos musicais no Cine Parisien, como o que “estреou pela primeira vez em nosso meio o distinto músico cego Domingos Anastacio da Silva”, sendo apresentado “pelo illustre litterato mattogrossense Dr. José Barnabé de Mesquita e o programma constante de nove números foi executado e com vivos aplausos, principalmente a bela marcha ‘Dom Aquino Corrêa’ composição do mesmo artista.” Dentre as personalidades ilustres, a imprensa destacou a presença das “senhoritas Bartira de Mendonça, Alayde Cardoso, Rosaria Silva com lindas peças executadas ao piano.” (A CRUZ, 1918, edição 0300367, p. 2).

Esse músico realizou ainda outro concerto dedicado à Imprensa e à Assembleia Legislativa do Estado, noticiado por ambos os jornais, *O Matto-Grosso* e *A Cruz*. Esta última, de cunho católico, externou a seguinte crítica:

Este distinto musico merece ser auxiliado e protegido por todos os mattogrossenses. Temos tudo de bom e do melhor entre os nossos e no entanto só costumamos olhar e proteger os de outras partes, em prejuízo dos nossos quasi sempre melhores e mais dignos. Temos um musico mattogrossense em Cuyabá. Protejamol-o. Assistamos os seus concertos. (A CRUZ, 1918, edição 0700384, p. 1).

Em discurso proferido na abertura do concerto realizado por Domingos Anastacio da Silva, a professora Maria Dimpina Lobo assim se posicionou: “O festejo de hoje tem uma significação dupla – a caridade e a benevolência de vós todos Exmos. Srs., vindo satisfazer o nosso pedido [...] porque, com o ser privado da vista não é uma creatura inútil, mas um verdadeiro artista dessa bella arte que creou Choppin e Carlos Gomes.” (O MATTO-GROSSO, 1918, edição 01480, p. 3).

Considerações finais

O Cine Parisien foi inaugurado num antigo galpão destinado à projeção de filmes que se moviam numa tela branca. As matinês atraíam os “garotos” que formavam longas filas, atraídos pela novidade, e assim: “Cuiabá aprendia a viver como se fazia nos filmes. Também aprendia a observar a realização, em ‘telas gigantes’, de dramas e de comédias humanas que contavam do passado e do presente.” (*JORNAL DO DIA*, 1984, edição 01926, p. 24).

No entanto, percebemos com base nos periódicos analisados e nas obras memorialísticas que o espaço também foi palco de diversas atividades culturais, tais como teatro, concertos musicais, apresentações de peças dramáticas, de mágicas e de números circenses, dramas, comédias, cantos, declamação, festas, bailes e chás dançantes, lançamento de revistas, sessões cívicas, conferências, entre outras.

Concluimos que, ao longo da sua existência, o Cine Parisien recebeu diversas Companhias tanto nacionais quanto internacionais, responsáveis por protagonizar longas temporadas teatrais em Cuiabá. O palco do Parisien também recebeu intelectuais, ilusionistas, musicistas, entre outros. A finalidade das atividades ali promovidas tinha um amplo espectro: social, cultural e beneficente – esta última destinada a angariar fundos para as obras de igrejas e de hospitais – bem como recreativa, educativa e de entretenimento.

Todas essas atividades contribuíram para movimentar a vida cultural da capital mato-grossense, para o lazer, para educar a população e fomentar os embates publicados nas páginas da imprensa da época, com clara manifestação de suas posições ideológicas. Nestas calorosas discussões constatamos as censuras e represálias dirigidas ao Parisien devido à escolha e exibição das películas, bem como às empresas contratadas para locação de filmes.

Constatamos ainda que o espaço do Cine Parisien recebia uma plateia bem eclética, sendo frequentado por crianças e adultos – principalmente da elite – que se aglomeravam para prestigiar a grande variedade de atrações ali promovidas.

Referências

A CAPITAL. Órgão Livre. Edição 00030. 1925. Cuiabá-MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

ALENCASTRO, Aníbal. **Anos Dourados dos nossos cinemas**. Cuiabá: Ed. da Secretaria do Estado de Cultura de Mato Grosso, 1996.

A CRUZ. Jornal da Liga Católica. Edição 3. 1910. Cuiabá-MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

_____. Edição 00155. 1913. Cuiabá-MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

_____. Edição 0700334. 1917. Cuiabá-MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

_____. Edição 0900344. 1917. Cuiabá-MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

_____. Edição 1000348. 1917. Cuiabá-MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

_____. Edição 0100358. 1918. Cuiabá-MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

_____. Edição 060038. 1918. Cuiabá-MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

_____. Edição 0300369. 1918. Cuiabá-MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

_____. Edição 1200406. 1918. Cuiabá-MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional

_____. Edição 1200407. 1918. Cuiabá-MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional

_____. Edição 12004071918. Cuiabá-MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional

_____. Edição 0100361. 1918. Cuiabá-MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional

_____. Edição 0300367. 1918. Cuiabá-MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional

_____. Edição 0700384. 1918. Cuiabá-MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional

_____. Edição 1064. 1933. Cuiabá-MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional

_____. Edição 01124. 1934. Cuiabá-MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional

A VIOLETA. Orgam do Gremio Litterario Julia Lopes. 1927. Cuiabá-MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DORILÊO, Pedro Benedito. **Egéria Cuiabana**. Cuiabá, s. ed., 1976.

O ESTADO DE MATTO GROSSO. Órgão Independente a serviço de Mato Grosso. 1967. Cuiabá-MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional

FERRAZ, Rosane Carmanini. "A chegada do cinema em Juiz de Fora: uma nova opção de entretenimento no centro cultural de Minas Gerais (1897-1912)". In: BRUM, Alessandra; MELO, Luís Alberto Rocha; PUCCINI, Sérgio (Orgs.). **Cinema em Juiz de Fora**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2017.

FERREZ, Gilberto. Pathé: 80 anos de vida no Rio. **Revista Filme Cultura**, n. 47, agosto, 1986.

JORNAL DO DIA. Edição 1132. 1984. Cuiabá-MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

_____. Edição 01926. 1984. Cuiabá-MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

MENDONÇA, Estevão de. Datas Mato-Grossenses. V.I. Nictheroi: Escola Typ. Salesiana, 1919.

O COMMERCIO. Órgão Particular (Amarílio Alves de Almeida). Edição 015. 1910. Cuiabá, MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

_____. Edição 019. 1910. Cuiabá, MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

_____. Edição 029. 1910. Cuiabá, MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

_____. Edição 030. 1910. Cuiabá, MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

O MATTO-GROSSO. Edição 01502. 1918. Cuiabá, MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

_____. Edição 01512. 1918. Cuiabá, MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

_____. Edição 01522. 1918. Cuiabá, MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

_____. Edição 01529. 1918. Cuiabá, MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

_____. Edição 01551. 1919. Cuiabá, MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

_____. Edição 01603. 1919. Cuiabá, MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

O PHAROL. Órgão Particular (literário). Edição 29. 1927. Cuiabá-MT. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

PANOFSKY, Erwin. Estilo e meio no filme. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

PÓVOAS, Lenine C. **História da Cultura Matogrossense**. 2. ed. Cuiabá: Editora Resenha, 1994.

RIOFILME: o cinema carioca na lente da história / [pesquisa e texto] Thays Ramos; [coordenação de projeto] Márcia Benazzi. Rio de Janeiro: RioFilme, 2020.

RODRIGUES, Dunga. Folguedos Infantis. In: MULLER, Maria de Arruda; RODRIGUES, Dunga. **Cuiabá ao longo de 100 anos**. Cuiabá, s. ed., 1994.

SÁ, Elizabeth Figueiredo. **De criança a aluno**: as representações da escolarização da infância em Mato Grosso (1910-1927). Cuiabá-MT: EdUFMT, 2006.

SIMÕES, Inimá Ferreira. **Salas de cinema de São Paulo**. Pesquisa realizada pela Equipe Técnica de Cinema, da Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo. Pesquisador: Inimá Ferreira Simões. Colaboradores: João Abdalla Saad Neto, Ricardo Mendes e Joel La Laina Sene. São Paulo, PW/Secretaria Municipal de Cultura/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

STEINEN, Karl Von Den. A Capital de Matto Grosso. In: SMITH, Herbert H. **Do Rio de Janeiro a Cuyabá**. São Paulo; Rio de Janeiro: Melhoramentos; Cayeras, 1922.

O CINEMA ENTRE RIOS

Íris Alves Lacerda

A história do filme etnográfico no Brasil se confunde com a própria história do cinema. “*Matto Grosso, the Great Brazilian Wilderness*”, filme distribuído por *A Principal Adventure Picture*, produzido pelo grupo formado por *Matto Grosso Expedition Inc.* e dirigido por John S. Clark Jr, Floyd Crosby e David M. Newell, é um documentário de quase 50 minutos que consiste em uma mistura de filme científico com aventura e que foi pioneiro na utilização de som sincronizado. O primeiro documentário sonoro do mundo foi gravado em Mato Grosso, em 1931.

Marechal Rondon foi interlocutor da produção estrangeira, já que assinava uma vasta lista de filmes produzidos por ele em nosso território. “*Rituais e Festas Bororo*” de 1916, é a sua obra mais importante, esse seria também o primeiro filme etnográfico do mundo, feito mesmo sem existir tal termo, e antes de *Nanook*, produzido pelo cineasta norte-americano Robert Flaherty (1884-1951) em 1922.

No início de 2017, os antropólogos Paul Henley (diretor do Granada Center for Visual Anthropology, da Universidade de Manchester, no Reino Unido), Sylvia Caiuby Novaes (professora no Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo) e Edgar Teodoro da Cunha (professor no departamento de Antropologia, Política e Filosofia da Universidade do Estado de São Paulo, de Araraquara) escreveram um artigo para a revista científica “*Visual Anthropology*”, em que defendem que o filme de Luiz Thomaz Reis, seja reconhecido como o pioneiro na linguagem antropológica em formato documental.

“Rituais e festas Bororo” foi concluído e projetado pela primeira vez no Brasil em 1917, e teve algumas de suas cenas exibidas em um evento no Carnegie Hall, em Nova York, durante uma viagem de Reis aos Estados Unidos, em 1918. Nos anos 1990, antropólogos franceses chegaram a assistir ao documentário e, no Reino Unido, o trabalho era pouco conhecido. O filme só começou a ganhar status de peça pioneira da etnografia a partir de um processo que posicionou redimensionar sua importância e que teve início nos anos de 1990. Até então, *Nanook of the North*, era colocado como pioneiro.

O final do século 18 foi marcado pelo cinema, e chega ao Brasil em 1896. No começo dos anos 30, o cinema brasileiro passava por uma fase otimista, já que os “talkies” (filmes falados) de Hollywood tinham dificuldades de entrar no mercado local, por deficiência das salas e pelas barreiras linguísticas. Em 1930-1931 são produzidos quase 30 longas de ficção, em função dos custos, a produção se concentrava no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon, nasceu em Santo Antônio de Leverger em 1865, foi um engenheiro militar e sertanista explorador, famoso por suas expedições em Mato Grosso e da Bacia Amazônica Ocidental. A Comissão Rondon foi uma agência do governo brasileiro criada em 1907 para estabelecer um sistema de comunicação telegráfica entre as maiores cidades do noroeste do país. Das expedições organizadas por Rondon, participavam botânicos, zoólogos e outros cientistas, que realizavam estudos da fauna e da flora dos locais percorridos.

Conhecido como desbravador, para além do cinema, também presidiu a associação de regulamentações da mão de obra indígena, que era o patrão. São 17 filmes, dirigidos por Luiz Thomaz Reis, produzidos entre 1912 e 1938. Entre os rios, o Rio da Dúvida. Segundo Fernando de Tacca, Doutor em Antropologia pela USP, esse rio teve em suas correntezas filmadas o documentário “Expedição Roosevelt”. Se via mais que uma expedição, um empreendimen-

to, realizado por Cândido Mariano Rondon e o ex-presidente dos Estados Unidos Theodore Roosevelt em 1914. A parceria chamou atenção, mas mesmo assim, suas obras assinadas eram prestigiadas apenas nacionalmente, não conseguindo emplacar nenhum filme para o exterior.

Mais tarde, em contato com Marechal Rondon, já famoso por seus registros no interior do país. Com o intuito de ter uma grande “Amazônia” como plano de fundo, sendo que esse bioma faz parte apenas no norte do estado, um grande desafio para uma equipe no Brasil. Entre tentativas, Rondon acabou sendo apenas o interlocutor da produção. Eric Hobson, professor do Departamento de Inglês da Belmont University em Nashville, relata que a expedição não tinha autorização formal do Governo Federal, os estudante de doutorado da Universidade da Pensilvânia entraram em contato via telegrama com Rondon para ter autorização, copiar seus mapas, garantir sua benção para “explorar” aquele território, embora duvidasse que esses inexperientes norte-americanos conseguissem muito. ouvia seus planos, prometia ajuda e desejava-lhes boa sorte. O relato minucioso consta em “Brazil From Above” de 2018 na revista *Expedition Magazine* do Museu Penn.

O Museu de Arqueologia e Antropologia da Universidade da Pensilvânia, conhecido como Museu Penn, que além de conter o acervo do filme, foi responsável pela sua restauração, declara que o “*Matto Grosso, the Great Brazilian Wilderness*” é muito insensível, e informam que o filme “dá uma interpretação errônea culturalmente preconceituosa, e etnocêntrica da cultura bororo”, segundo Kate Pourshariati, arquivista do Museu de Arqueologia e Antropologia da Universidade da Pensilvânia.

O filme narra a longa expedição, que tem seu auge na chegada a uma comunidade indígena, onde os norte-americanos são “recebidos” e resolvem organizar uma caçada a animais locais, como uma onça, felino de enorme importância nos ritos funerários Bororo.

O resultado é uma grande exploração chamada de expedição, reunindo um grupo de cineastas de Hollywood com câmeras de última geração. Cientistas da Universidade da Pensilvânia, caçadores ligados ao *The Explorers Club* de Nova Iorque, e o artista e aventureiro russo Vladimir Perfilieff, que pensava ser o protagonista. O principal objetivo, como noticiou o jornal *New York Times* na época, era a realização de um filme que tinha como escopo a “estória de um homem solitário vivendo na selva, mostrando sua rotina e os perigos que enfrentava”.

A nova tecnologia utilizada para captação de áudio, possibilitou o registro de sons simultâneos às imagens. Graças aos boletins radiofônicos em tempo real que o *New York Times* levava ao ar todo sábado à noite a palavra “Mato Grosso”, com seus relatos do diário de bordo da expedição. Os cineastas que integraram a equipe traziam das duas câmeras existentes no mundo, a “*Mitchell Camera*”, que de acordo com Kate Pourshariati, provavelmente pela primeira vez na história, foi gravado um documentário em campo imagem e som simultâneos, de forma sincronizada. O que seria um longa metragem ficcional acabou virando uma documentação geográfica e factual da colonização em sua pura essência.

Durante a 1ª Guerra Mundial, com um rebanho de mais de trezentas mil cabeças de gado, a *Brazil Land, Cattle and Packing Company*, proprietária da Fazenda Descalvados, era uma grande fornecedora de carne enlatada para os exércitos aliados. O preço da carne era tão alto que fazia o negócio lucrativo mesmo com a complexa logística para fazer o produto chegar à Europa. Com o fim da Guerra, o preço da carne caiu e o local foi sendo abandonado, até ficar em ruínas. A mais de 230 km de Cuiabá, a Fazenda Descalvados, localizada no pantanal mato-grossense, serviu por um momento de base para a equipe, assim como para muitos outros que buscavam a cidade de Cáceres como base de operações. Mesma cidade que o presidente Theodore Roosevelt passou em 1914 juntamente com o Marechal Rondon para realização da expedição cinematográfica.

Ao desbravar não apenas cinematograficamente, a realização de um filme de ficção, primeiramente programado, cai e acabam mudando de planos. Decidem então, realizar um documentário evidenciando a vida dos indígenas, mesmo que em preto e branco, a esbelta natureza encontrada e o passe para matar, capturar e exportar algumas espécies nativas.

Na bagagem, equipamentos de rádio de última geração, que permitiam aos exploradores manter contato com uma estação internacional em Pittsburgh, EUA.

Conforme artigos da Penn Museum Expedition de Eleanor King (1993) e do Penn Museum Archivist, Alessandro Pezzati (2002) em quatorze meses entre outubro de 1930 e dezembro de 1931, milhões de cidadãos dos Estados Unidos da América, ouviram as palavras “Mato Grosso, Brasil” várias vezes por semana, mesmo que poucos sequer pudessem pronunciar ou apontar onde fica no mapa. Eles sabiam que um grupo de ricos aventureiros e grandes caçadores com conexões ao The Explorers Club, um clube de exploradores em Nova York, produtores cinematográficos de Hollywood com câmeras ‘talkie’ de ponta, e dois cientistas da Universidade da Pensilvânia, liderados pelo aventureiro e artista Vladimir Perfilieff, e ainda pela lenda da selva Alexander “Sasha” Siemel, da Letônia, estavam no Brasil em uma expedição de um ano; o *New York Times* estava recebendo, publicando e distribuindo despachos exclusivos em rádio de ondas curtas direto da “selva”; e, todo sábado podiam sintonizar a rádio e ainda transmitir mensagens aos membros da equipe em tempo real na KDKA, uma estação de rádio AM, de propriedade e operada pela *Audacy, Inc.* em Pittsburgh, Pensilvânia.

A desistência dos dois diretores em gravar uma ficção em Mato Grosso culminou na pauta dessas transmissões. O novo, o belo e selvagem era relatado com sensacionalismo tal como publicitário. Era anunciado frases como: “*Exploradores se aproximando e estudando a selva*” e “*a fala e a música dos*

habitantes humanos da selva serão estudadas com a ajuda de novos aparelhos para exploração" e tendo a construção de um diálogo entre as duas Américas.

O lançamento oficial do filme foi em janeiro de 1931, mas em 1941, a obra ganhou uma re-edição, intitulada de *"Primitive Peoples of Matto Grosso"*, sob roteiro de Vincenzo Petruzzo. A categoria do filme dada como científica e de aventura, de longe parece ser a exibição de um novo mundo nunca explorado, acontecimentos nunca antes vistos. Nada novo sob o sol. Quase um século depois, nada parece mudar. A comunidade indígena que foi set das gravações não existe mais.

Em 2011, os antropólogos Dra. Sylvia Caiuby Novaes e Dr. Edgar Teodoro da Cunha, de São Paulo, exibiram o documentário na Aldeia Tadarimana, sendo projetado por três noites, e mesmo pela não tradução, as poucas falas em Boé, e os animais foram os principais motivos para euforia de quem assistia, segundo Cunha e Novaes no artigo *"Paisagens da memória: as primeiras imagens visuais dos Bororo do Brasil Central"*.

Em 2021, noventa anos depois das gravações, o filme recebe uma carta resposta realizada através também de um documentário: *"Cinema Entre Rios"*. As gravações se concentraram na Aldeia Meruri e tem a direção de Andrya Kiga, Alê Hoirureu, Kiga Bóe e o *"Coletivo LGBTQIA+ Brenda"*, concebido por um grupo de nove indígenas LGBTQIA+ pertencentes a várias aldeias do povo Boé do estado, e que se formou em inspiração ao grupo de dançarinas de funk: *"Bonde das Maravilhas"*.

REVISITAR O FAZER: CUIABÁ E O OLHAR DE PAPAIZIAN

Aliana França Camargo Costa
Cristiano de Sousa Costa

1. Revisitar o material produzido

A oportunidade de refletir, quase duas décadas depois, sobre um trabalho realizado na graduação, pode trazer, à nossa revelia, as impressões da dobra de consciência que existia no estágio vivido. Neste sentido, revisitar a obra nos coloca na condição involuntária de autocrítica, mas também na abertura para analisar a maneira como foi documentado o tema.

Isso nos faz lembrar do documentário reflexivo – *Santiago* (2007), do cineasta João Moreira Salles, que por muitos anos se afasta do material bruto e quando o revisita para finalizar a sua produção, olha para as filmagens produzidas e se depara com a condição de se entrelaçar com a própria obra, surgindo questões pessoais e estéticas nas escolhas realizadas.

Neste sentido, o tempo de olhar para o que fizemos nos dá a condição de revisitar o material com outro pensamento que, antes em repouso, se coloca no movimento dialético de olhar para o passado estando no presente. Foi neste movimento que entramos ao trabalharmos, anos antes, na organização e catalogação do acervo do Cineclubes Coxiponés (2000 a 2002), da Universidade Federal de Mato Grosso, no qual tivemos o privilégio de passar horas a fio dentro de um ambiente no qual respirávamos o cinema

nacional, o que nos possibilitou realizar o documentário expositivo – *Cuiabá sob o olhar de Lázaro Papazian*¹⁸.

O ano era 2003, quando apresentamos à professora Maria Rosário Aparecida Orquiza, em sua disciplina de Produção e Edição de Imagem e Som para TV, do extinto Curso de Radialismo, um pré-projeto de documentário como experimentação que trouxesse imagens antigas da capital do Estado. As imagens do acervo do cineclubes serviram de inspiração para apresentar a escolha do tema. O resultado foi a elaboração de um trabalho com diversos registros históricos, como as imagens da demolição da catedral metropolitana de estilo barroco-colonial, inserida como fio condutor para produzir e pensar o fazer documental. Além de reavivar uma Cuiabá ainda bucólica, a grande motivação para a escolha do tema se desenhava na busca por apresentar imagens inéditas da cidade, flagrantes da sociedade cuiabana e momentos importantes da história de Mato Grosso.

Com os percalços de produção e falta de estrutura para a montagem, conseguimos finalizar e lançar dois anos depois o documentário *Cuiabá sob o olhar de Lázaro Papazian* (2005), premiado como melhor documentário na categoria Vídeos do Mato, no *12º Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá*. A obra trata sobre o espaço urbano da capital de Mato Grosso, mas sobre reavivar a memória. Como inspiração para a produção, utilizamos os registros históricos do fotojornalista e cinegrafista da época, Lázaro Papazian. Tendo o poder de uma câmera na mão e com o olhar atento, Papazian realizou um verdadeiro inventário da vida social, cultural e política da cidade. Entre seu legado, descoberto por um dos supervisores do Cineclubes Coxiponés, foi a filmagem, em 1968, da demolição da Igreja Catedral Senhor Bom Jesus de Cuiabá, evento que marca a busca por uma possível modernização da cidade, no desejo de seguirem os passos da recém-criada e planejada capital do país – Brasília.

18 CINEMAGORA. Cuiabá sob o olhar de Lázaro Papazian. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I-FzimL8lek&t=36s> Acesso em: 15 jun. de 2022.

Passadas quase duas décadas do lançamento da obra, voltamos ao nosso fazer documental para a seguinte questão inicial: analisar como foi o processo de construção do documentário *Cuiabá sob o olhar de Lázaro Papazian*. Para a nossa reflexão, quatro pontos nos ajudam a pensar no fazer documental aqui proposto, são eles: refletir sobre o documentário como moldura estética para o contexto socio-histórico e cultural; reconhecer a importância dos registros do fotojornalista Lázaro Papazian para a memória da cidade; relatar a importância dos arquivos do Cineclube Coxiponés e do Núcleo de Documentação e Informação Histórica Regional (NDIHR)¹⁹ da Universidade Federal de Mato Grosso, como ponto inicial e metodológico na construção da escrita audiovisual; por fim, evocar, deste futuro-presente, o que poderíamos ter mudado no passado com a vivência profissional que temos hoje, nos lançando à uma espécie de autocrítica, do que poderíamos fazer naquela época, mas que não conseguimos atingir porque é a vida que vai tecendo a consciência e não o contrário. A vivência da ação nos possibilita enxergar a maneira como construímos a escrita audiovisual.

Para apoiar a nossa análise traremos Charney (2004) para contextualizar a escrita audiovisual assentada entre o passado e o presente; Rosenstone (2010) no que concerne a história nos filmes; Espinosa (2000) sobre a estética que nos atravessa no fazer documental; Roland Barthes (2015) para dimensionar o que é o *operator*, *spectrum* e *espectator* no fazer.

No relato que consiste a metodologia utilizada para a produção do documentário, realizamos o levantamento de análise das imagens em arquivos do Cineclube Coxiponés e do NDHIR; levantamos a bibliografia sobre o tema, com livros e referências no arquivo público do Estado para pesquisar jornais da época; e convidamos entrevistados que tinham alguma relação com o contexto socio-histórico no que concerne: os arquivos, o Cineclube Coxiponés e a história da vida de Lázaro Papazian.

19 Disponível em: <https://www.ufmt.br/ndihr/> Acesso em: 15 de jun. 2022.

Passamos agora a refletir sobre a importância do olhar para o contexto socio-histórico e cultural da cidade de Cuiabá, de maneira que a participação de Lázaro Papazian no registro do cotidiano possibilitou alongar o instante vivido.

2. Documentar o instante: um inventário do passado

Ao tratarmos sobre a memória em *Cuiabá sob o olhar de Lázaro Papazian*, olhamos para uma cidade assentada num lapso temporal de mais de cinco décadas no passado. A nossa busca histórica tinha como principal intenção trazer ao conhecimento do povo cuiabano as imagens da demolição da Catedral em estilo barroco-colonial. Como estudantes, descobrindo todo um acervo inédito e com grande valor social e cultural, era inconcebível acreditar que a Catedral Senhor Bom Jesus de Cuiabá foi demolida sob o argumento do progresso, da modernização da cidade, como haviam nos indicado.

Sob o argumento de que a estrutura da igreja estava comprometida e abalada, políticos e representantes sacerdotais da época, levaram adiante a ideia de que a matriz, adornada por ouro e obras que fazem alusão ao período barroco, deveria ser derrubada para que o novo chegasse. Relatos da época dão conta de que muitos cuiabanos não apoiaram o projeto de demolição. O saudosismo de quem conheceu a igreja, diz que sua arquitetura era tão bonita que poderia ser comparada às igrejas de Ouro Preto, cidade de Minas Gerais. Dentre um dos fatores, pensamos na arquitetura do prédio como linguagem da arte, que nos atravessa na forma como a vivemos social e culturalmente.

As imagens de Lázaro Papazian são testemunhas de que a estrutura não só era forte como também precisaram terminar de demolir partes da igreja à marretadas, fazendo o trabalho que os explosivos não deram conta de destruir. Embora a lei do tombamento (Decreto-lei 25/1937) já existisse

no momento da proposta de demolição, o tom imperativo dos governantes era da criação do progresso como forma de trazer um novo, apagando o bem material e cultural, sendo que a possibilidade de construir uma nova catedral em outro espaço da cidade fora descartada.

A primeira vez que nos deparamos com as imagens da destruição da catedral, nos deixamos embalar pela estética das imagens, pelo sentir que elas nos provocaram. Ao trazer Walter Benjamin para tratar sobre a dialética entre o passado e o presente, Leo Charney (2004) explica o movimento entre os conceitos temporais do *Então* e o *Agora* no cinema. O *Então* é um evento imagético, é o instante capturado e elevado pelo flash da luz da câmera. O *Agora* é o reconhecimento da passagem, é o tangível da realidade. Na oportunidade de ver as imagens de Papazian, o *Então* passou a ser o *Agora* reconhecido como o movimento do pensar, atingindo o nosso sentir, de maneira que “a presença presente do instante pode ocorrer somente na sensação e como sensação” (CHARNEY, 2004, p. 324).

Neste sentido, o instante foi eternizado pelas imagens em movimento apresentando a inteligibilidade do real. O espaço e o tempo foram emoldurados, a história transfigurada para a imagem faz com que o “homem experimente pelas imagens de uma coisa passada ou futura a mesma afecção de alegria ou de tristeza que pela imagem de uma coisa presente” (ESPINOSA, 2000, Proposição 18, p. 290). Trazendo a ideia de afeto em Espinosa, no sentido estético de nossa reflexão, a tristeza ao vermos a demolição da Igreja, nos levou ao desejo de abordar, com certa dramaticidade, um momento negligenciado da história, que nos pareceu importante de ser contextualizado, na medida em que o nosso entendimento era do progresso como apagamento da memória. Os registros de observação de Lázaro Papazian trazem o evento do destruir, a ideia de desfazer encontros sociais de uma Cuiabá ainda provinciana, que carecia de educar-se para o que era a modernização da vida.

Foto 1: Imagem da cena de demolição da Catedral Matriz Senhor Bom Jesus de Cuiabá, em 1968.



Fonte: Acervo Cineclubes Coxiponés.

Portanto, a primeira questão neste fazer documental quando olhamos para a história é que não há neutralidade na proposição de realizar o tema, porque somos atravessados por sentimentos e emoções, no qual o evento do *Então*, demonstrou que poderíamos reavivá-lo no *Agora*, embora em outra perspectiva, em outro tempo e espaço.

Como documentaristas iniciantes, precisávamos realizar a tarefa de buscar os vestígios daquele fatídico evento como forma de atingir a realidade materializada por um discurso potente e histórico (ROSENSTONE, 2010) sobre a nossa própria memória, sobre a nossa constituição enquanto sociedade.

Além de ser o único a registrar a demolição da catedral, evento considerado como uma das maiores perdas do patrimônio material e cultural da nossa sociedade, Papazian avolumou o inventário de uma cidade com registros: das praças; das roupas usadas na época; das ruas e vielas do centro

da cidade ainda sem muitos prédios; da antiga edificação da prefeitura, que também foi demolida para a construção do novo prédio; de acontecimentos políticos e sociais, como os desfiles cívicos; os agitos sociais, como eram os carnavais em clubes como o Sayonara, ponto de encontro da geração nova; e até do descerramento do busto do Marechal Cândido Rondon, localizado na Praça Alencastro, no qual um número considerável de indígenas da etnia Bororo se faziam presentes com uma indumentária, que segundo o historiador José Amílcar Bertholini, não representava nenhuma celebração. Dessa forma, muitos acontecimentos passavam pelo olhar de Lázaro Papazian, registrando uma cidade em que estava na transição entre a vida rural e interiorana e o projeto de modernização.

2.1 Um personagem dedicado a registrar

O documentário projeta o desenvolvimento da experiência da modernidade. Neste sentido, o acervo de Lázaro Papazian, conhecido na época como Cháu, foi base para um tratamento criativo daquela realidade.

Nascido em Erevan, capital da Armênia, Lázaro Papazian veio muito jovem para o Brasil, mas já trazia na bagagem os conhecimentos da vida moderna. Fez faculdade de Belas Artes, em Paris, e se especializou na arte da fotografia. Chegou em Mato Grosso no ano de 1926, a convite de Mário Corrêa da Costa, que o convidou para registrar a sua posse para o cargo de governador. Tendo chegado em Cuiabá, não conseguia dizer a palavra “*tchau*”, quando se despedia das pessoas, soltando com o seu sotaque um “*ciaio*”. A dificuldade da pronúncia foi uma marca de sucesso, chegando a abrir o Stúdio Cine-Foto Cháu e ser sócio proprietário do Cine Popular. O Foto Cháu foi ponto de partida para imortalizar todo o acervo e obras, importante para a recuperação da memória da sociedade cuiabana.

Segundo o pesquisador de sua obra, o jornalista Márcio Moreira, que escreveu o livro *Cuiabá na Lente do Foto Cháu: um resgate cinematográfico* (2000),

o armênio radicado brasileiro, chegou a registrar mais de 20 mil imagens em fotografia e mais de 178 filmes em película, sendo considerado o primeiro cineasta do Estado, antes de existir essa designação para o trabalho que ele exercia (MOREIRA, 2000). Embora o grande volume produzido, Moreira salienta que o maior acervo do fotógrafo está nas casas do povo cuiabano. Com o olhar de um estrangeiro que encontra seu lugar no mundo, Cháu trouxe um peso histórico de informação nas imagens em movimento e fotografias.

Foto 2 – Lázaro Papazian e sua câmera.



Fonte: Acervo Museu Lázaro Papazian.

Na trajetória profissional de Papazian, Roland Barthes (2015) nos ajuda a pensar sobre a relação de quem opera a câmera, o *operator*; o objeto fotografado, *spectrum*; e o *spectador*, nós – os sujeitos que olham. O fotógrafo é quem detém o poder de olhar, do fazer, do suportar, práticas definidas com a mistura de emoção e intenção. Cabe ao objeto fotografado servir de espetáculo, ao mesmo tempo de instante imortalizado; ao espectador lhe é reservado a interpretação do referente, sabendo que toda imagem nos atravessa em primeira instância pela emoção, portanto, uma experiência estética.

Como *operator*, Papazian colocava a intenção do registro: um dia na praça, a menina de vestido, o baile de carnaval. Antes do enquadrar, a emoção do operador está como essência da imagem (BARTHES, 2015). Um olhar contínuo na tentativa de apreender a realidade, na qual Cháu se dispôs a fazer por mais de 60 anos de trabalho ininterrupto.

3. O fazer documental – análise do processo

Analisar o processo do fazer documental é tratar sobre a maneira como escolhemos tratar o tema. Portanto, passaremos agora a relatar sobre a metodologia, os caminhos que percorremos para trilhar a construção de *Cuiabá sob o olhar de Lázaro Papazian* para documentar o real.

Neste sentido, relataremos a trilha do caminho no qual nos dispusemos a escrever com imagens, sons e textos. Sabendo que esta escrita audiovisual não seria possível sem a importância da preservação da memória e do acervo do Cineclubes Coxiponés e dos arquivos de Papazian, que estavam sob a tutela do NDIHR. Por meio da existência desses dois departamentos da UFMT, nos foi possível acessar um real tangível, instaurado em um passado que revela um pouco sobre quem somos hoje.

O ponto de partida da nossa trajetória inicia no Cineclubes Coxiponés, quando fomos estagiários, contribuindo com a catalogação do acervo filmográfico (redigindo resenhas, sinopses, atualizando o catálogo, assistindo

muitos filmes), e participando do surgimento da I Mostra Nacional de Vídeos Universitários, hoje conhecida como Maual – Mostra de Audiovisual Universitário e Independente da América Latina. Naquela época, em 2002, as cópias dos filmes de Lazaro Papazian estavam disponíveis em VHS no cineclube da universidade, mas ainda não tínhamos nos debruçado sobre aquelas imagens.

Com a proposição para produção audiovisual, atividade desenvolvida para disciplina do Curso de Radialismo da UFMT, fomos em busca de mais informações e pesquisar sobre o acervo de imagens disponíveis. Antes de acessar os filmes, nosso olhar seguiu para o Acervo “*Lázaro Papazian*”, que ficava na sala vizinha ao cineclube, sob guarda do NDHIR. A historiadora Maria Auxiliadora Freitas era a responsável pelo acervo com mais de 20 mil fotografias. Foi preciso gravar duas vezes com a gentil e simpática servidora da UFMT, que dominava a história do Cháu e se mostrava apaixonada pela fotografia. Solicitamos auxílio ao professor Moacir Francisco, do Curso de Comunicação Social da UFMT, com a captação de imagens e nos auxiliou em algumas locações. Um colega veterano da comunicação social, o jornalista Severino Mota, havia lançado um projeto intitulado “*Refotografando Cháu*” e agendamos uma entrevista para falar sobre a fotografia de Papazian e suas particularidades.

Em nossa pesquisa, identificamos uma importante publicação e chegamos ao Márcio Moreira, autor do livro já mencionado. Como havia poucos exemplares, ele nos emprestou e pudemos ler um pouco mais sobre a história do armênio radicado em Cuiabá. Consultamos a Superintendência de Arquivo Público do Estado de Mato Grosso e formalizamos um pedido para acessar o acervo de imagens e jornais. Convidamos o historiador José Amílcar Bertholini, naquele momento supervisor do Cineclube Coxiponés, para refletir sobre a importância social e histórica de algumas imagens registradas. Nossa equipe era reduzida, composta por seis estudantes

empolgados, e contávamos com uma câmera de vídeo que gravava em fita VHS (estávamos no período de transição dos equipamentos analógicos para o digital, do mundo 4x3 para o 16x9). Uma lâmina de isopor branco era nosso aliado para rebater a luz do sol e tínhamos um refletor para iluminação (essa combinação era muito famosa em produções pequenas).

Sobre a linguagem técnica, podemos observar no curta que a maioria dos entrevistados seguram o microfone em suas falas, essa prática é pouco adotada no meio audiovisual – exceto quando chegou a pandemia em 2020 e as TV's adotaram essa prática para manter o distanciamento social (a historiadora Maria Auxiliadora foi a única que captamos sem que o microfone aparecesse, pois foi a locação em que um professor de fotografia nos acompanhou e não nos atentamos em manter o “padrão”. Nesse caso, adotamos uma opção prática). O historiador Amílcar Bertholini está muito próximo ao quadro na parede usado como cenário e perdemos profundidade na imagem, essa prática também procuramos evitar para valorizar a estética, composição e enquadramento.

Finalizadas as gravações, não foi possível editar o material na universidade, mas conseguimos copiar as imagens que selecionamos com ajuda do nosso amigo Piuí, Evandro Birello (*in memoriam*), veterano do curso de comunicação. Em 2005, ambos formados após um ano, conseguimos fôlego para montar o documentário e com a ajuda de outro veterano do curso de comunicação social, Gilson Costa, iniciando sua produtora, nos permitiu editar na ilha de edição em sua casa.

As possibilidades do digital se tornaram realidade e foi nossa primeira experiência na condução de um curta. Na montagem, podemos destacar dois pontos como recurso de linguagem: usamos o silêncio como recurso dramático, no momento em que mostra o descerramento do busto do Marechal Cândido Rondon, deixando um pouco mais de tempo apenas com as imagens dos indígenas da Etnia Bororo, permitindo maior impacto

e reflexão com o depoimento do Amílcar Bertholini; outro momento interessante foi trabalhar em cima da imagem de destruição da catedral com a ideia de reconstrução da memória, no caso, utilizamos o recurso “reverse” na edição, quando os escombros caem no chão e voltam em câmera lenta.

A pesquisa de trilha e a gravação da voz off também tiveram apoio de amigos da área da música e do audiovisual (Leon Pio Saes e Yuri Kopcak). A utilização de uma narração em off, no caso de uma voz feminina e infantil, nos pareceu assertiva na época porque queríamos transmitir ideia de um novo que olha para o passado. Com o trabalho finalizado, nosso intuito era participar do Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá. O Festival foi uma importante janela do audiovisual em Mato Grosso, um estímulo grandioso para estudantes, iniciantes no mercado, profissionais, amadores, e movimentava o segmento audiovisual e a cultura na cidade.

Considerações

Ao revisitar o olhar crítico para o documentário *Cuiabá sob o olhar de Lázaro Papazian*, percebemos que foram positivos a construção e o caminho que percorremos. O fato do trabalho ter sido premiado e exibido em diversas janelas, como na programação da TV Assembleia e no Cine Teatro Cuiabá, demonstra que o trabalho trilhou seu próprio caminho.

Embora as questões positivas da obra, é importante apontarmos algumas falhas, como a captação do áudio do Severino Mota, ou até mesmo a voz off feminina infantil, que hoje nos parece fora de uma proposição estética adequada, pois a voz nos parece que repele mais do que agrega.

Entendemos que o domínio técnico aumenta com o tempo de prática e dedicação em estudos, no dia a dia da produção, na interação com a equipe, e o fazer documental é sempre um gesto inacabado, sempre estamos aprendendo algo. Quando mencionamos os equipamentos e acessórios

analógicos foram para contextualizar nosso tempo, dentro de uma realidade de transição tecnológica para o digital. A linguagem, técnica, vontade e criatividade também são nossas ferramentas. Não é a câmera que torna o olhar do profissional atento ou faz o trabalho ser melhor, ela é um caminho para alcançar o melhor resultado artístico. O Cineclube Coxiponés e o curso de Comunicação Social da UFMT, especificamente, Rádio e Televisão (como preferimos chamar), fazem parte da nossa formação profissional e somos gratos pela oportunidade e pelo caminho percorrido.

Refletir sobre a realização da obra audiovisual *Cuiabá sob o olhar de Lázaro Papazian*, nos remete, de forma indireta, pensar sobre a importância dos museus e preservação dos acervos históricos, sobre a produção universitária e estudantil, sobre a valorização e a importância dos cineclubes na difusão dos filmes e formação de público, na promoção de debates sobre temas diversos.

Buscamos compreender o fazer documental, a maneira como o documentarista expõe o tema, na tentativa de tocar a realidade. Ao analisar nosso processo de produção, revisitamos o início da nossa trajetória com um olhar estético – do *sentir*. Nesse sentido, fomos construindo *Cuiabá sob o olhar de Lázaro Papazian*, no trabalho em equipe, parte fundamentada nas aulas e parte baseada na nossa intuição (sentir). Na montagem, buscamos harmonizar os sentimentos, na relação das imagens com a música, com o texto da menina que conduz a história e apresenta a personagem e no recorte dos depoimentos. O diretor “tenta capturar a essência do filme trabalhando com outros – o fotógrafo, o técnico de som, o montador. O filme documentário é formatado na montagem” (DANCYGER, 2013, p. 315).

Observamos os primeiros passos e destacamos algumas soluções práticas, nem sempre usuais, mas que apontam para um caminho possível enquanto estudantes realizadores de uma universidade pública, sobre a aprendizagem, descobertas, experimentações e compreensão do fazer

audiovisual. Esse caminhar é constante, inclusive, para os mais experientes, pois documentar é lançar-se para a experimentação de linguagens. Está na linha tênue que emula a ficção e não ficção, e busca tocar de alguma forma a realidade do contexto. A realidade é algo tangível, construída no documentário pela maneira como se propõe olhar o tema, atravessada por nuances e peculiaridades. É nesta perspectiva que “o documentário insinua a crença em algum fato e pede que aceitemos o universo do filme como real” (CAMARGO, 2012, p. 18).

Referências

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução Júlio Castañon Guimarães.- [Ed. especial] – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BRASIL. **Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937**. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_no_25_de_30_de_novembro_de_1937.pdf Acesso em: 10 jun. 2022.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Regina Thompson. 2 ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CAMARGO, Aliana França. **Documentário e Cibercultura**: conjunção contemporânea. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultural Contemporânea. Orientadora: Lúcia Helena Vendrúsculo Possari, Cuiabá, 2012.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**: história, teoria e prática. Trad. Maria Angélica Coutinho. – Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

ESPINOSA, Baruch de. **Ética**. Partes III, IV e V. Trad. Joaquim Ferreira Gomes e Antônio Simões. São Paulo, SP: Ed. Nova Cultural. Coleção Os pensadores. 2000.

MOREIRA, Márcio. **Cuiabá nas lentes do fotógrafo Cháu**: um resgate cinematográfico. Cuiabá: [Edição do Autor], 2000.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Trad. Marcello Lino. – São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SALLES, João Moreira. **Santiago – uma reflexão sobre o material bruto (2007)**. PB. 79' min. Videofilmes: Brasil. 2007

OZUALDO CANDEIAS EM MATO GROSSO, MATO GROSSO EM OZUALDO CANDEIAS

Guilherme Arthur de Lima Pereira
Leonardo Gomes Esteves

Introdução

Celebrado como o “marginal entre marginais” do cinema de invenção (FERREIRA, 2016, p. 41), Ozualdo Candeias (1922-2007) foi criador de uma das filmografias mais festejadas do cinema paulista da Boca do Lixo. Possuidor de um olhar muito particular sobre o Brasil e suas camadas menos assistidas, o diretor soube imprimir um estilo único em cerca de uma dezena de longas e inúmeros curtas e médias-metragens em diversas bitolas e formatos.

Seu trabalho compreende de forma contundente os contrastes culturais e, sobretudo, econômicos entre o Brasil rural e o urbano. Se lançou, eventualmente, a propostas mais abrangentes, como o projeto inacabado *América do Sul* (1965), que contempla filmagens na Argentina, Paraguai, Colômbia, Venezuela e Bolívia. No Brasil, além de São Paulo, produziu em Curitiba (em torno da presença de Valêncio Xavier) e no Mato Grosso. Tais experiências, que o colocavam sempre em deslocamento, podem em parte explicar a ideia de “perambulação” em sua vida e obra.

Para esta pesquisa, adota-se o tema da “perambulação”, assumido por Uchôa (2019) como uma forma de meditar sobre um cinema no qual “fala-se pouco e anda-se muito” (2019, p. 31). Em conformidade com uma série de impressões compartilhadas por críticos e pesquisadores ao longo do tempo, a “perambulação” é um traço recorrente de um cinema que pode ao fim não pertencer a lugar algum²⁰. É foco dessa prospecção a relação específica entre Candeias e o estado de Mato Grosso, que encontra maior fôlego – e disposições diferentes – em dois longas-metragens: *Meu nome é Tonho* (1969) e *Caçada sangrenta* (1974). Para o primeiro, parte-se de uma abordagem que contempla a perspectiva autobiográfica. No caso do segundo, visa-se uma reflexão em torno do estado a partir do contraste entre o discurso governamental e a diegese do filme.

Desta forma, o trabalho é estruturado primeiramente a partir da biografia de Candeias, delimitando a faixa temporal entre o nascimento do diretor e a aparição do primeiro longa-metragem, *A margem*. Neste trecho, configura-se a grande participação de Mato Grosso em sua vida. Em seguida, aborda-se aspectos relativos à obra, enfatizando a recepção pela crítica e características estéticas. Por fim, são tecidos apontamentos em torno do par de filmes citados acima e as relações entre o cineasta e o Mato Grosso.

Infância, perambulação e cinema²¹

O local exato do nascimento de Candeias é uma incógnita. No registro oficial consta a cidade de Cajobi, um pequeno município no interior de São Paulo. Contudo, em entrevistas, o autor levanta dúvidas sobre o próprio registro. Segundo ele, seu nascimento pode ter se dado em algum ponto perto de Campo Grande a caminho de Cuiabá, ambas cidades até então

20 Tomamos aqui como referência a reflexão de Bernardet (2002) sobre *A margem*, intitulada “O filme de lugar nenhum”.

21 As informações reunidas nesse segmento são extraídas de Reis (2010) e Autran, Heffner e Gardnier (2002).

pertencentes ao estado de Mato Grosso. Por mais que não se tenha como desvendar com exatidão o local em que nasceu, Mato Grosso está presente em várias de suas perambulações ao longo da vida.

Filho de um imigrante português, Candeias passa por inúmeras experiências ao longo da infância e adolescência. Em busca de melhores condições de vida, os Candeias transitam constantemente entre o interior de São Paulo e o Mato Grosso. Desta forma, o primeiro ciclo da vida do diretor transcorre entre numerosas mudanças, ora com boas condições financeiras e outras nem tanto. Como era o primogênito, consegue emprego como *office-boy* para ajudar nas despesas da família após terminar o ensino secundário. Nesse período, chega a fazer curso técnico como perito contador, mas por perder o interesse, abandona-o durante as aulas. Paralelamente ao trabalho, se filia à equipe de remo do Clube Tietê, no qual chega a competir em provas de 100, 200 e 400 metros. Contudo, devido à baixa remuneração como *office-boy*, troca a capital paulista pelo Mato Grosso, para onde se muda sozinho.

No centro-oeste, se alista no Exército. Durante quase um ano de serviço, consegue manter uma renda relativamente boa que o ajuda a contribuir com a família à distância. Porém, ao terminar o vínculo com a instituição, decide se mudar para o Rio de Janeiro após um breve período desempregado. Na cidade carioca, ingressa na aeronáutica durante a Segunda Guerra Mundial. Em sua nova passagem pelas forças armadas, chega a fazer cursos técnico de administração, mecânica e manuseio de metralhadora. Após uma série de comportamentos tidos como inadequados durante os cinco anos de serviços prestados nas bases militares em Recife e em Natal, é convidado a sair da instituição. Apesar da dispensa, devido à filiação ao exército durante a guerra, Candeias usufruía o direito de assumir qualquer cargo público, independente de concursos. Assim, em 1950, assume um cargo na prefeitura de São Paulo.

Durante o período como funcionário público, consegue juntar verba para comprar um caminhão. Em posse do veículo, passa a perambular pelas

idades de Minas Gerais, Mato Grosso, Paraná e Rio de Janeiro. Com o intuito de fazer pequenos registros durante as viagens, em especial caso encontrasse discos voadores que, até então, faziam parte do imaginário popular, investe em uma câmera de 16 mm sem objetiva fixa. Ainda que os discos voadores nunca tenham aparecido, Ozualdo Candeias fora tomado por uma paixão que o ocuparia intensamente ao longo de sua vida: o prazer de filmar.

Frustrado com os primeiros registros, aprimora seus entendimentos sobre filmagens a partir de alguns estudos. Com leituras de livros técnicos de diretores russos, como Vsevolod Pudovkin e Serguei Eisenstein, aprofunda o conhecimento sobre montagem e fotografia. Além disso, adquire um projetor de 16 mm para assistir a filmes em casa com o intuito de analisar as produções nacionais. Duas obras ganham maior atenção em seu repertório: *Rio, quarenta graus* (1954), do diretor Nelson Pereira dos Santos, sobre o qual fica surpreendido pela narrativa; e *Matar ou correr*, de Carlos Manga, pela sátira bem-feita em cima do faroeste americano.

Morando perto da Companhia Cinematográfica Maristela, conhece Eliseo Fernandes, assistente de câmera da produtora. A amizade possibilita que Candeias transite por lá, fazendo pequenos trabalhos como mecânico. Além disso, passa a frequentar a Boca do Lixo com o intuito de alugar filmes e comprar negativos. Tais perambulações facilitam captar investidores para suas primeiras produções documentais.

Influenciado pelos cinejornais da época, Candeias apresenta a Polifilmes uma proposta de documentário sobre a peregrinação de fiéis ao encontro de um padre que realizava pequenos milagres no interior de São Paulo. Interessada na proposta, esta empresa de distribuição de títulos em 16 mm investe na produção fornecendo latas de negativo. Logo, em 1955, faz sua estreia com o documentário *Tambaú, cidade dos milagres*, no qual teve relativo êxito em cidades do interior.

O sucesso e as perambulações acarretadas pelas produções iniciais, contudo, não foram suficientes para que se visse como cineasta, preferindo assim, sopesar a rotina de trabalho entre o caminhão e o cargo na prefeitura paulista. Entretanto, Eliseo Fernandes, enxergando o potencial do amigo, incentiva-o a se matricular em um seminário de cinema no Museu de Arte de São Paulo – MASP. Durante o seminário, conhece George Ballardie, diretor de fotografia do filme inacabado *Mulheres modernas*. A princípio, Candeias fora chamado para carregar equipamentos com seu caminhão. Contudo, com a ausência do assistente de fotografia, é transferido para preencher a vaga. Com o resultado positivo, é contratado para atuar como fotógrafo de cena. Embora o filme não tenha sido finalizado, a amizade com Ballardie, que também atuava como repórter cinematográfico, faz com que surtissem oportunidades na captação de matérias jornalísticas.

Substituindo Ballardie em uma reportagem, recebe elogios dos técnicos de laboratório que revelaram o material. A partir daí, vende o caminhão e passa a trabalhar como repórter cinematográfico. Atuando na função, faz inúmeros trabalhos para cinejornais de São Paulo e demais locais do país. Em Mato Grosso, com parceria de Michel Saddi, produz documentários sobre Corumbá e Cuiabá. Na capital paulista, produz *Polícia feminina* (1960), vencedor do prêmio Municipalidade em S. Paulo²², relativo a curtas documentais.

Em 1967, Ozualdo Candeias, aos 45 anos, faz sua estreia na produção de longa-metragem com *A margem*, conquistando parte da crítica e prêmios no país. Ainda que o filme tenha resultado em um exemplar contundente do cinema paulista da Boca do Lixo, inicialmente tratava-se de uma coprodução mato-grossense com o produtor local Michel Saddi, que foi afastado após desentendimentos com o diretor.

22 Prêmio relativo a documentário de curta-metragem (O Estado de S. Paulo, 1961, p. 12).

Filmografia, recepção e estética lírica

No discurso cinematográfico, os aspectos paisagísticos que compõem a cena são tão importantes como as ações dos personagens, a montagem e a sonorização que constitui o filme. Por meio de tais aspectos, criam-se estímulos visuais os quais, muitas vezes despercebidos aos olhos do espectador destreinado, produzem identidade imagética que irá auxiliar no desenvolvimento narrativo. Assim, na construção do discurso, possuir um domínio em relação à paisagem faz com se possa transmitir símbolos e criar sentidos que irão colaborar para a fluidez da obra.

Ao longo da carreira, Candeias explorou a paisagem para compor sua filmografia. As incontáveis perambulações possibilitaram ao autor criar um olhar crítico em relação ao espaço que norteava os personagens. Desta forma, em entrevistas, defendia seu cinema “não como fitas que as pessoas irão ver para rir ou chorar” (REIS, 2010, p. 78), mas como discurso narrativo com o objetivo de imprimir uma realidade social. Tanto na fase documental como na ficcional, o diretor busca, por meio de suas lentes, criar uma aproximação com parcelas ignoradas pela sociedade.

Na fase inicial de seu trabalho, já mostrava um relativo cuidado na composição da paisagem. Em *Tambaú, cidade dos milagres* (1955), nota-se uma certa tendência na busca de simetria entre os peregrinos e o ambiente na composição do quadro. Desta maneira, por mais que o enredo fosse de cunho religioso, o autor já manifestava preocupação em captar aspectos do indivíduo e o meio que o norteia. Isto é, semblantes dos peregrinos taciturnos diante da esperada fé e características que envolvem a cidade de Tambaú, sobretudo o comércio de santos. Sobre este último, o filme parece sugerir que fé e negócio podem atuar de forma simultânea. Em virtude de tais aspectos, o crítico Inácio Araújo (2002, p. 43) pontua que *Tambaú* “indica precocemente certos rumos da carreira desse diretor”. A imagem fria, isto é, a

busca de captura da fisionomia crua das pessoas em contraste com seu meio social serviu como base nas composições das obras ficcionais posteriores.

Com *A margem*, Candeias alcança inúmeras críticas positivas. Nomes como Jaime Rodrigues e Antônio Moniz Vianna, críticos do jornal *Correio da manhã*, destacam a singularidade da obra. Para Rodrigues (1968, p. 1), “*A margem* reintegra nos quadros do cinema brasileiro algo que supunha extinto: o lúcido e rigoroso desenvolvimento do tema, ao lado de uma superior visão da problemática individual diante dos impasses surgidos da problemática social”. Enquanto Moniz Vianna (1968, p. 3) destaca o longa como “um ponto de afirmação do cinema nacional, uma vitória silenciosa. Ozualdo Candeias: uma estreia e já uma obstinação suplementada por um sentido poético perfeitamente raro”.

O sucesso da estreia, entretanto, foi aos poucos sendo silenciado. Em 1974, na estreia de *Zézero*, Paulo Emílio Sales Gomes (2016, p. 382) sentencia:

Responsável por numerosos filmes desde *A margem* até *A herança*, esse artista original e profundo foi de início muito festejado, mas em seguida seus filmes foram sendo afastados dos espectadores. Ao que tudo indica *Zé-zero (sic)* ficará igualmente relegado ao ineditismo.

A sentença de Paulo Emílio de fato se concretizou. Seguindo a máxima de fazer um cinema que transmita uma realidade social, Candeias intensifica a busca pela imagem fria em contraste com o seu meio, almejada desde *Tambaú*. Além disso, encontra na estética lírica ferramentas para imprimir uma problemática social. Aos poucos foi sendo afastado do circuito de exibição devido à mesma tonalidade que o consagrou na estreia.

A tonalidade das obras foi constituída diante das perambulações em zonas limítrofes da sociedade. Tal meio, composto por paisagens rurais e urbanas, se torna a identidade visual de suas películas. Nessas paisagens,

encontra-se a “fábrica de perversidade social”. Termo cunhado pelo pesquisador Milton Santos (2010, p. 59), “a fábrica de perversidade” diz respeito à naturalização da fome e a miséria fazendo com que indivíduos sejam marginalizados. Assim, ao longo de seu discurso narrativo, Candeias constrói uma identidade paisagística fidedigna com a realidade no intuito de dar voz e corpo aos sujeitos invisíveis da sociedade.

A visibilidade dada aos sujeitos se dá por meio de uma estética lírica repleta de metáforas e símbolos. Por meio dessa estética, Candeias chega a ser comparado ao poeta e cineasta italiano Pier Paolo Pasolini. Um paralelo universalista, mas condizente em alguns pontos entre a tonalidade dos autores. Pois ambos buscam no sublime uma contraposição à narrativa clássica. O cinema de poesia de Pasolini é ancorado na “coexistência de estilo” (UCHÔA, 2015, p. 102). Dessa maneira, o italiano busca um diálogo entre a literatura e o cinema para compor tomadas objetivas e subjetivas. Por meio dele, é constituído um discurso indireto no qual se afasta da decupagem clássica para se ter a liberdade poética na narrativa. Isto se dá por meio da utilização de recursos como *travelling*, câmera na mão, plano-sequência e perambulações – no sentido de explorar a psique do personagem diante do seu meio. Desta forma, a filmografia de Pasolini se constitui de uma “pluralidade linguística gerando um conflito em que se assemelha a um ‘tapete persa’, uma fusão de almas e de mundos, entre narrador e personagem, escrita a partir da poesia” (UCHÔA, 2019, p. 40).

A “poesia” de Candeias, por mais que se assemelhe à do italiano, difere dela devido ao teor de brutalidade em sua obra (UCHÔA, 2015, p. 118). Deste modo, o brasileiro utiliza recursos linguísticos como cortes abruptos, *zoom-in* e *zoom-out*, panorâmicas, modulações de profundidade de campo para gerar uma fluidez narrativa nervosa. Além disso, a forte composição de símbolos parece gerar diálogos entre personagens e ambientes. Desse jeito, a *mise-en-scène* é regida pela paisagem melancólica no intuito de conduzir o

efeito de brevidade entre vida e morte. Em vista disso, os planos de Candeias são preenchidos por uma certa transitoriedade entre rodovias, várzeas, lixos e ruínas abandonadas com a intenção de alcançar tal ciclo vital.

O longa *Aopção*²³ ou *As rosas da estrada* explora de forma sistemática a transitoriedade da paisagem. O filme possui uma coexistência de estilo (UCHÔA, 2015, p 108) como uma elegia, isto é, um poema fúnebre, no qual mulheres à beira da estrada buscam sua sobrevivência. Contudo, o único meio que encontram é a prostituição. O longa transita entre zonas rurais e ruínas até chegar no grande centro urbano. Este se assemelha ao ponto máximo de progresso, no qual se cria a ideia de que a sobrevivência poderia ser concedida. No entanto, na cidade as mulheres passam a ser exploradas em vitrines, como mercadorias banais. A elegia se consoma por meio de uma tomada subjetiva na qual recortes de jornais aparecem paulatinamente em cena denunciando os fins trágicos das personagens. O longa trata de vidas dadas como inglórias na árdua perambulação pela sobrevivência em uma sociedade onde são exploradas até o fim, geralmente, de formas trágicas.

A poética de Candeias, além disso, abarca a libido. Na poesia dos simbolistas, a sublimação ou transfiguração “começa por assumir a libido, isto é, tudo o que significaria a ênfase sensual dos parnasianos, e acaba atingindo o sofrimento” (BOSI, 1994, p. 273). O erotismo na obra do cineasta em questão se assemelha à concepção simbólica, contudo, ela parte da libido para alcançar níveis animalescos. O sexo, desta forma, é consumado tanto pelo prazer como pela força, tanto espontâneo como pela compra. A libido, nessa conjuntura, transforma os personagens em animais. No média-metragem *Zézero* o autor chega a usar artifícios sonoros para simular animais no momento em que personagens buscam a consumação sexual. Corpos lutam em uma paisagem degradada na busca pelo prazer, na qual utiliza a força

23 O título é grafado junto, como um vocábulo, no sentido de manifestar a falta de opção dos personagens no prefixo “a”.

ou o dinheiro em busca do orgasmo. Além de *Zézero*, a violência sexual se encontra presente em longas como *Meu nome é Tonho*, *Caçada sangrenta* e *A freira e a tortura*.

A sublimação de Candeias causa um relativo impacto no chamado Cinema Marginal. Em um período de transição do Cinema Industrial ao Cinema Marginal, Fernão Ramos destaca o vanguardismo do autor diante da estética do abjeto. Segundo ele, Candeias se destaca pela “ausência da dimensão irônica da curtição/avacalho e, principalmente, a busca do sublime dentro do abjeto, dimensão totalmente ausente no Cinema Marginal que se desenvolveria a seguir” (RAMOS, 1987, p. 87).

Tendo apontado aspectos biográficos e estéticos em torno da vida e obra do cineasta, será preciso se deter em dois títulos que irão movimentar uma possível conversação entre Candeias e o estado de Mato Grosso. *Meu nome é Tonho* e *Caçada sangrenta*, compreendidos entre 1969 e 1974, são contemporâneos ao auge da repressão no governo militar e discorrem, de formas díspares, sobre violência e a questão da identidade.

Meu nome é Tonho: autobiografia em Mato Grosso

No dia 10 de fevereiro de 1969, Luís Vergniaud (1969, p. 9) correspondente de *O globo*, tece comentários sobre o longa-metragem *Meu nome é Tonho* em matéria denominada “*Um ‘western’ em Mato Grosso*”:

O Centro-Oeste brasileiro no início do século. Rural, inóspito, agreste e rude. Um desafio da natureza a resistência humana. Homens rijos, brutalizados pela inclemência de uma vida dura e sem conforto, dispostos a tudo pela conquista da terra. Mulheres marginalizadas pela sociedade, a espera sempre inútil de alguém que as tire da vida miserável de pobres vedetes de cabarés baratos de povoado rural. Um mundo do

passado já esquecido. Eis o material físico e humano no que o diretor Ozualdo Candeias manipula no seu próximo filme, já em fase de montagem em São Paulo – “Meu nome é Tonho.”

O filme, de fato, é ambientado em uma paisagem “rural, inóspita, agreste e rude”. Além disso, os personagens, rijos, sentem prazer pela violência e lutam pela terra. As mulheres, sem opção de escolha, se tornam meretrizes em casebres rurais. O texto traz ainda uma informação importante: contextualiza o enredo em Mato Grosso, ainda que a produção tenha sido rodada no interior de São Paulo. O dado é por si só curioso, afinal, não há qualquer menção diegética ao estado mato-grossense em *Meu nome é Tonho*. Mas essa informação vai figurar em outras ocorrências sobre o filme. Em matéria da *Folha de S. Paulo* (1969, p. 19), lê-se: “*Tonho* já tem uma definição: filme violento sobre uma época violenta na história do Centro-Oeste brasileiro. Ou então um painel do Brasil nos primeiros 20 anos deste século, com jagunços e beatos misturados”. A atriz e protagonista de *Tonho*, Bibi Vogel, em entrevista ao *Jornal do Brasil* (1969, p. 7), comenta:

O filme, à primeira vista, parece-se com um far-west americano, mas na verdade é uma visão muito pessoal e inteligente do diretor sobre uma época violenta da história do Centro-Oeste brasileiro. Sua linguagem é bem brasileira. Lembra Pasolini, um Pasolini muito local e pessoal.

Colocados esses exemplos, pode-se afirmar que, pelo menos até após as filmagens, o projeto teria inicialmente contemplado uma aproximação com Mato Grosso. Assim o fora passado para a imprensa e mesmo para o elenco. Contudo, os motivos para a região ter sido suprimida da obra não foram localizados durante essa pesquisa. Mas a ideia de contextualização do enredo de *Tonho* em solo mato-grossense pode encontrar algum respaldo autobiográfico.

O enredo da película gira em torno de Antônio, que desconhece a sua origem. Raptado por uma caravana de ciganos quando criança, o rapaz cresce e se torna um bom atirador. Vive tranquilo, longe de confusões, até escutar relatos de uma mulher em um bordel. Ela relata a história de sua infância em companhia do irmão, Tonho. Reconhecendo o relato, Antônio vai até o sítio descrito no bordel e certifica que a mulher é sua parente. Em busca de vingança, começa a perseguir os responsáveis pela morte de sua família e a situação atual da irmã.

Por mais que explore a truculência envolvida no gênero do *western* no intuito de subvertê-lo, é possível constatar que o filme possui traços autobiográficos na narrativa. Semelhante ao personagem, Candeias desconhece sua origem. Ainda que no registro de nascimento conste o interior de São Paulo, o autor acredita que pode ter sido concebido em algum lugar de Mato Grosso. Além disso, o nome dado ao personagem é o mesmo de seu pai. Mais do que isso: imigrante português e descendente de ciganos, Antônio Ribeiro Candeias perambulava entre o interior de São Paulo e o estado de Mato Grosso em busca de melhores condições de vida no início do séc. XX. Desta forma, apesar do tema da violência ser central na película, ela também parece contemplar de forma implícita um aspecto intimista. No qual o autor direciona o olhar para o próprio passado, abarcando aí o Mato Grosso como suposto local de origem. A identidade mato-grossense do filme resultaria em algo tão escondido e improvável quanto a do próprio Candeias.

A porção autobiográfica talvez estivesse em descompasso com as pretensões do projeto. A produção de *Meu nome é Tonho* indica certa preocupação com a comercialização. Diante da tímida resposta do público para com *A margem*, o cineasta busca fazer concessões ao espectador suavizando o discurso narrativo. Tal amenização também se encontra em outras obras, como *Caçada sangrenta*. Por meio de uma proposta mais branda, o autor busca não só se aproximar de maiores audiências como também evitar a intervenção

da censura. Apesar disso, não perde sua tonalidade crítica e irônica. Assim, “Candeias talvez seja um criador de vulgaridades. Tanto melhor, pois assim sabemos que estamos mais perto da realidade e não das habituais imagens condicionadas” (TOSI, 2002, p. 56).

Caçada sangrenta: um filme de encomenda em Mato Grosso

O longa-metragem *Caçada sangrenta* (1974), produzido pelo ator e produtor David Cardoso com auxílio financeiro do Governo de Mato Grosso, foi rodado explorando aspectos paisagísticos do estado ao ritmo de uma narrativa de perseguição. Com o intuito de fazer um filme popular, David Cardoso propôs uma temática em torno de temas que julgava atrair o espectador. Em sua visão, o policial e o erotismo tinham altas possibilidades de retorno financeiro (CINEMA EM CLOSE-UP, 1976).

Por meio da temática estabelecida, Candeias recorre à perambulação para compor o discurso narrativo. Utilizando uma estética pontuada por cortes abruptos, intensa utilização de *zoom-in* e *zoom-out*, *travellings*, o longa busca produzir o efeito de uma câmera nervosa enquanto os personagens trafegam entre cidades mato-grossenses em fugas violentas. Segundo Uchôa (2019), os *travellings* proporcionam tensões entre câmera e personagens em meio aos transeuntes. Dessa maneira, *Caçada* utiliza aspectos paisagísticos para compor as tensões que irão surgir nas constantes fugas encenadas. As paisagens que ora são urbanas, ora são rurais, proporcionam uma identidade geográfica em zonas de grande investimento de capitais em contraste com favelas e zonas degradadas.

Os contrastes paisagísticos, além disso, são compostos por metáforas implícitas na obra. A beleza natural é mostrada em conflito com a ganância do homem. Desse jeito, “o progresso civilizatório da modernidade urbana apresentada se choca com as terras devastadas pela mineração, pelo lixo

acumulado nas periferias urbanas, pela violência e ganância dos homens” (FERRAZ, 2012, p. 152). *Candeias* imprime uma paisagem ambígua, no qual as perseguições vão ao encontro do impacto do homem em seu meio.

A violência é utilizada para explorar o erotismo. O longa utiliza inúmeras cenas de nudismo, na qual são reveladas atrações animais. Por meio delas são apresentadas passagens no qual o sexo é consumado por meio da força, trazendo essa conotação animal. Além disso, o erotismo é usado para expor um cruzamento entre pureza e sexo. Assim, a personagem feminina ora se apresenta como alguém à procura do amor, do prazer, ora se apresenta com traços infantis, fazendo caretas face a um desejo não atendido.

O recurso de símbolos é utilizado para proporcionar uma visão autoral. De forma a produzir um cinema no qual mostrasse as ações dos indivíduos em relação ao meio, *Caçada sangrenta* se encerra em uma tribo indígena de Poxoréu. Tal cena parece simbolizar a violência que o homem branco leva às terras dos povos originários. Diante disso, o propósito de observar o meio social e imprimi-lo em sua obra reverbera também em *Caçada*, mesmo tendo uma intenção supostamente comercial. Deste modo, critica a ganância do homem que, em nome do dinheiro, não poupa nada, espaços e culturas, nem ninguém de suas atrocidades.

O filme, diante de sua carga violenta, foi cortado pelo produtor com o intuito de “criar uma versão menos cáustica” (PETRI, 1974, p. 6). Apesar disso, o longa preserva em sua estrutura “a descontinuidade de imagem e uma liberdade antinarrativa” (TOSI, 2002, p. 60). Logo, *Candeias* busca uma relativa originalidade diante da fórmula sexo e violência para alinhar críticas ao progresso civilizatório e suas ganâncias.

Há ainda um trecho que se notabiliza nesta produção mato-grossense: uma propaganda governamental que, na sintonia do discurso militar, enaltece a modernização e o progresso do estado em chave nacionalista.

Comentários sobre uma cavação: o progresso em Mato Grosso e seu reverso

Entende-se como “cavação” películas

naturais e cinejornais que abordam assuntos locais, o futebol, o carnaval, as quermesses, a melhoria das rodovias, as inaugurações, as vantagens de uma fazenda ou de alguma fábrica quando os donos querem valorizar o seu nome, uma figura política, alguns grandes acontecimentos políticos (BERNARDET, 2009, p. 38).

Com o intuito de levantar verbas para o longa, David Cardoso recorre a José Manuel Fontanillas Fragelli, então Governador de Mato Grosso, em busca de financiamento para viabilizar a produção do filme. Fragelli concede

um satisfatório volume de recursos, mais uma câmera Arriflex novinha, porém com a condição do filme funcionar também como propaganda do governo, tanto do estado quanto federal, apresentando o grande desenvolvimento econômico que estava se implantando em várias cidades, quanto ao divulgar suas belezas naturais (FERRAZ, 2012, p. 149).

Aceitando tal exigência, Candeias parece ter se inspirado no próprio cinema para divulgar a propaganda governamental. Em uma sala de exibição, Neguinho (David Cardoso) pede ajuda a uma mulher para que troque alguns dólares para fazer a manutenção da fuga. Na tela é projetado um material análogo ao filme de cavação. Em tal matéria, é narrado brevemente: o nascimento de Cuiabá por Pascoal Moreira Cabral Leme; paisagens turísticas de Chapada dos Guimarães; a construção da rodovia transpantaneira; o progresso da capital cuiabana sobre a gestão de Fragelli; o ensino superior do estado pela Universidade Federal de Mato Grosso; e o investimento em transporte aéreo.

O breve parêntese feito pelo autor para a inserção dessa cavação é composto pela ambiguidade paisagística do longa. Enquanto a propaganda do governo elenca aspectos positivos, que visam o progresso na busca de se tornar um “Brasil Grande”, expressão narrada dentro do curtíssimo documentário, o enredo, fora dessa *pausa* da narrativa, demonstra uma outra face de Mato Grosso. Desse modo,

a ideia de progresso entre os anos 60 a 70 foi implementada de forma autoritária pela ditadura militar. O projeto de modernização, dessa forma, foi forçado a partir de grandes centros de planejamento. Contudo, a diversidade das culturas locais, as formas alternativas e variadas com que os grupos humanos estabeleceram suas relações com território, não foi levada em consideração (FERRAZ, 2012. p.153).

Enquanto grandes centros possuem altos investimentos financeiros, zonas periféricas são condenadas ao esquecimento, formando um descompasso social. No longa, tal descompasso se encontra na propaganda em oposição ao prostíbulo e à favela que viriam a ser mostrados ao longo do enredo, demonstrando assim uma face diversa da apresentada pela propaganda governamental.

A cavação, além disso, propõe um paralelo com o discurso narrativo. Enquanto o pequeno trecho possui uma estrutura linear, na qual se passa da fundação de Cuiabá até culminar no progresso contemporâneo, o longa-metragem segue caminho inverso. Partindo do progresso da capital, o personagem perambula pelo estado até chegar ao garimpo e na aldeia dos povos originários onde irá encerrar o filme. Deste modo, o trajeto dos personagens mantém certa analogia ao contexto histórico apresentado. Assim, há uma busca no passado por um lugar de pertencimento. Porém, devido à ganância, os personagens lutam até a morte em nome do dinheiro. A similaridade se conclui quando os corpos navegam mar adentro, semelhante ao garimpo de ouro feito nas margens do rio pelos bandeirantes. Tal paralelo

parece conduzir à percepção de que, desde os tempos mais remotos, a busca pelo capital vem causando conflitos truculentos na região.

Logo, “*Caçada sangrenta*, é mais um filme pobre e marginal, com personagens igualmente pobres e marginais, num mundo onde não há perspectivas de futuro e de passado” (PETRI, 1974, p. 6). Restando, dessa forma, a constante busca por um lugar de pertencimento em meio às incertezas em relação ao futuro e ao próprio passado.

Conclusão

Este trabalho prospectou sobre ligações entre Ozualdo Candeias e o estado de Mato Grosso. Estas, como apontado, parecem se estabelecer em uma dinâmica pessoal, de ordem autobiográfica, e outra artística, manifestada em sua obra. Tomando como referência os dois títulos abordados de forma mais detalhada neste trabalho, *Meu nome é Tonho* e *Caçada Sangrenta*, pode-se concluir que a região figura em sua filmografia realçando aspectos maiores, aparentes em outros exemplares. Seria o caso de pensar a paisagem mato-grossense, incluindo aí os personagens que lá transitam, como algo tão marginal quanto o resto do país.

É em *Caçada sangrenta* que talvez se organize de maneira mais nítida um posicionamento político coordenado, endereçado a um certo ideal de progresso então contemporâneo, na toada do regime militar e sua meta modernizadora. O cineasta problematiza a intenção governamental ao isolá-la em uma trama que enfatiza as discrepâncias sociais de um país extenso e desigual, que combina de maneiras diversificadas o arcaico e o moderno em um amálgama de culturas. Neste comentário, é o próprio cinema em suas expressões desiguais – enquanto faceta documental e/ou diversionista – quem parece condicionar a extensão das narrativas a um jogo de oposições. A propaganda se insinua como fato irreal, ou não inteiramente verdadeiro; enquanto a ficção parece contemplar as verdades ocultadas pela peça promocional.

Referências bibliográficas

- A aventura do cinema. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26-27 jan. 1969, p. 7.
- ARAÚJO, Inácio. O limbo das almas e a anomalia dos corpos. In: PUPPO, Eugênio; ALBUQUERQUE, Heloísa C. (orgs.). **Ozualdo Candeias**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p. 43, 44.
- AUTRAN, Arthur; HEFFNER, Hernani; GARDNIER, Ruy. Biografia – a margem da boca. In: PUPPO, Eugênio; ALBUQUERQUE, Heloísa C. (orgs.). **Ozualdo Candeias**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p. 14-31.
- BERNARDET, Jean-Claude. Cinema brasileiro: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. O filme de lugar nenhum. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 jun. 2002. Mais!, p. 2.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CINEMA: resultados dos prêmios “Municipalidade”. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo. 17 mar. 1961, p.12.
- DAVID Cardoso. **Cinema em close-up**. São Paulo, n. 5, 1976, p. 35-36.
- FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. Leitura geográfica de um filme marginal/popular: Caçada Sangrenta. In: FERRAZ, Cláudio Benito; NEVES, Alexandre Aldo (orgs.). **Filmando em Mato Grosso do Sul: o cinema popular e a formação de identidade regional**. Dourados: Ed. UFGD, 2012, p. 137-162.
- FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. Rio de Janeiro: Azougue, 2016.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das letras, 2016.
- PETRI, Renato. Candeias ou a tentativa de descolonização. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 26 mar. 1974, p. 6.
- RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968-1973) a representação em seu limite**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

REIS, Moura. **Ozualdo Candeias – pedras e sonhos no cineboca**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

RODRIGUES, Jaime. A margem, um filme admirável. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 2 mar. 1968. Segundo Caderno, p. 1.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

TONHO, a violência nos sertões. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 7 fev. 1969. Ilustrada, p. 19.

TOSI, Juliano. Caçada sangrenta. In: PUPPO, Eugênio; ALBUQUERQUE, Heloísa C. (orgs.). **Ozualdo Candeias**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p. 60.

_____. Meu nome é Tonho. In: PUPPO, Eugênio; ALBUQUERQUE, Heloísa C. (orgs.). **Ozualdo Candeias**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p. 56.

UCHÔA, Fábio Raddi. **Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-83) – perambulação, silêncio e erotismo**. São Paulo: Alameda, 2016.

_____. Pasolini e Candeias: a coexistência de estilos na obra de dois cineastas modernos. **Revista Diálogos Mediterrânicos**, [S. l.], n. 9, p. 99-118, 2016. Disponível em: <https://www.dialogosmediterrânicos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/179>. Acesso em: 09.07.2022.

VERGNIAUD, Luís. Um “western” em Mato Grosso. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 fev. 1969. Vespertina, geral, p. 9.

VIANNA, Antonio Moniz. A margem. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 18 abr. 1968. Segundo Caderno, p. 3.

CINEMA DOCUMENTÁRIO E RELATOS DE MEMÓRIAS: EXPERIÊNCIAS DE VIDA EM MATO GROSSO

Luiz Carlos de Oliveira Borges

No presente ensaio, busco articular uma reflexão centrada na minha memória sobre os contextos através dos quais o cinema documentário, em seus amplos sentidos e significados, enredou-se em minha vida, especialmente nas experiências profissionais nos campos de difusão, produção de filmes e, principalmente, no campo de minhas pesquisas sobre o cinema no Estado de Mato Grosso. Para examinar as imagens daquele passado, busco inspiração no pensamento político e ético de Walter Benjamin, em seu compromisso com a vida. A memória do passado, na perspectiva deste autor, além da possibilidade de redenção da história, é também a possibilidade de escuta das vozes dos antepassados que tombaram ante a marcha triunfal dos vencedores.

[...] O passado traz consigo um índice secreto que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que envolveu nossos antepassados? Não existem, nas vozes a que agora damos ouvidos, ecos de vozes que emudeceram? (BENJAMIN, 2014, p. 242).

Assim, articular as experiências passadas com as experiências vividas no presente não significa trazer o passado tal como ele existiu, mas sim algumas

imagens do vivido: “significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1985, p. 243). O perigo de que as experiências passadas, se não recuperadas, possam ser esquecidas, o perigo de que fatos passados não sejam narrados, reparados ou redimidos e possam retornar é permanente, daí a necessidade de reconstrução dessas memórias.

Retomando esse trilhar de memórias, percebo ser verdade que no campo da atividade acadêmica minha produção possa parecer escassa e pontual. Talvez em virtude da minha situação funcional – servidor da Universidade Federal de Mato Grosso há trinta e oito anos – e das esporádicas convocações de minha participação nessa academia. Penso também que contribuiu de forma decisiva para que esse primeiro campo tivesse mais destaque e visibilidade, o fato de ter focado e dedicado minha atividade profissional naquele segundo campo de experiências – o de difusão e produção de filmes que mobilizaram cerca dos meus últimos quarenta anos de vida.

Nesta reflexão, ao rever o conjunto dessas experiências, percebo que a separação destes campos é uma operação quase impossível, uma vez que minha produção sempre foi pautada pela extensão e pesquisa, e estas encontram-se urdidas e convergentes principalmente no que diz respeito a um gênero cinematográfico conhecido como documentário.

O despertar do meu interesse sobre o documentário ocorreu no início dos anos 1980 em Mato Grosso, quando retornei da graduação em Administração de Empresas na cidade de Juiz de Fora-MG para a minha cidade natal, Cuiabá, capital do Estado de Mato Grosso. Naquele momento, um movimento social eclodia e ecoava no país: as lutas ecológicas contra a matança indiscriminada dos jacarés no Pantanal, assim como a retirada dos garimpos na região de Poconé, e pela criação do Parque Nacional de Chapada dos Guimarães, o que acabou se materializando em 1984. À época, pensávamos em se tratar da criação da primeira unidade de conservação

no Estado. Na minha pesquisa de mestrado em 1988, no Departamento de Cinema da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, descobri que no início dos anos 1960, outra unidade já havia sido criada no Pantanal. Recentemente, no doutorado em 2018, realizado no Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Desenvolvimento e Cooperação Internacional do Centro de Estudos Avançados da Universidade de Brasília, tomei conhecimento de que a criação destas unidades em Mato Grosso não foi um produto desse movimento contemporâneo e remonta à primeira década do século passado, quando o paredão de Chapada dos Guimarães foi tombado como patrimônio a ser preservado pelo governo de Pedro Celestino.

Esse movimento ecológico que me fascinara, e ao qual me inseri em suas fileiras, reunia uma parcela da juventude de Mato Grosso já filiada aos movimentos de contracultura, pós Vietnam, que eclodiram no país, tendo em suas fileiras técnicos e ecologistas, Viviane Amaral, Heitor Queiroz, Sergio Guimarães, Marta Prezoti, Fátima Costa dentre outros, e principalmente artistas das mais variadas expressões reunidos no movimento Artistas pela Natureza orquestrado pelo artista Bené Fonteles, à época radicado em Mato Grosso. O ambiente era aquiescido pela recém-criação da Universidade Federal de Mato Grosso na capital do Estado. A primeira fora em Campo Grande, hoje Mato Grosso do Sul. Outra qualidade importante desse movimento foi o fato de promover um encontro de saberes de diversas gerações em que se reuniam pessoas mais velhas que traziam experiências ancestrais e promoviam escuta e diálogo com os jovens aguerridos naquele movimento. Dentre estas, cintilava a figura de Arne Sucksdorff, um cineasta sueco que viveu por mais de 20 anos no Pantanal. Quando o conheci, Arne e sua família viviam em “exílio” no bairro Morada do Ouro, vítima de uma brutal perseguição da Polícia Federal e sua luta pela retomada de sua propriedade, nas terras alagadas do Pantanal. Anos mais tarde, durante o mestrado, descobri que um dos motivos do mencionado exílio aconteceu devido ao fato de sua principal

patrocinadora, a Svenk Film Industri, ter cancelado o contrato que lhe havia assegurado quase uma década de pesquisas e seus filmes nesta região. O motivo desse rompimento foi decorrente da sua falência e descrédito moral perante a sociedade sueca. As terras adquiridas por este cineasta, através de um fundo coletivo de empresários suecos, destinadas para criação de uma reserva biológica no Pantanal, tinham sido desapropriadas pelo governo militar para compensar uma estrada que cortava o Parque Nacional do Xingu.

O contato e a amizade com Arne Sucksdorff e, uma ameaça de vida que sofri durante o trabalho na UFMT, mudaram radicalmente os planos de minha vida. Numa assembleia geral do Hospital Universitário, após apresentar o plano de manutenção do convênio MEC-BID III, que promovia a centralização desses serviços na instituição, e que permitiria um aporte de três milhões de dólares, um professor insano e insatisfeito sacou sua arma e apontou para minha cabeça. O motivo era que, no referido plano, sua unidade e sua função seriam extintas. Pressionado pela reitoria da UFMT para alterar o projeto que fora realizado seguindo as orientações do BID, e já entregue ao Ministério da Educação, só me restava pedir demissão desta instituição a qual adentrara através do seu primeiro concurso público. Para abafar um possível escândalo que minha atitude demissionária provocaria, a reitoria propôs que eu escolhesse um mestrado em qualquer instituição, desde que fosse bem longe dos acontecimentos em Cuiabá. Desgostoso com a prática da administração pública, decidi mudar para um campo que já me despertava interesse desde a faculdade em Minas Gerais, quando exibia filmes 16 mm no cineclubes do Diretório Acadêmico da Faculdade Machado Sobrinho, do qual eu era o presidente. A escolha deveria também me possibilitar enterrar a recém-iniciada carreira de administrador de empresas. Decidi me inscrever como aluno especial no mestrado em Cinema na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo estimulado pelo amigo Serafim Bertoloto, um dos primeiros servidores da UFMT a usufruir da luta que iniciamos com Léia

de Oliveira através do Sindicato dos Técnicos Administrativos da UFMT para implantar um Plano de Cargos e Salários que propiciasse a qualificação dos servidores técnicos-administrativo desta instituição, dentre outras questões.

O tema da pesquisa foi a vida do cineasta Arne Sucksdorff que eu conhecia no movimento. Tinha grande curiosidade e interesse em seus filmes e, principalmente, em checar as histórias e mitos criados em Mato Grosso em torno de sua figura, e especialmente a invisibilidade de sua esposa Maria Sucksdorff em sua obra. Arne era um conhecido cineasta documentarista internacional sobre a vida animal, ganhador de um Oscar, dentre outros prêmios, porém pouco conhecido no Brasil e em Mato Grosso; no que diz respeito aos seus filmes, estes permaneciam inéditos, exceto as quatro partes da série “Mundo à Parte”. Na verdade, ele ocupava uma grande lacuna no cinema Brasileiro, quando não tratado com certo menosprezo.

Esse tema despertou o interesse da Prof. Dra. Maria Rita Eliezer Galvão que me instigou para a pesquisa científica e a quem sou eternamente grato. Foi desta forma que o documentário adentrou em minha vida e resultou na minha primeira publicação em 1988: a coleção “Memória e Mito do Cinema em Mato Grosso”, onde a vida deste cineasta, suas contribuições para o desenvolvimento do cinema nos países anteriores de sua vinda ao Brasil, e inclusive neste e em Mato Grosso, foram apontadas no segundo volume desta coleção. Sua filmografia foi organizada, catalogada, indexada e assim divulgada. Esta pesquisa é um marco na minha introdução não só no cinema documentário como também na Arquivologia, campo este que penso, deve andar lado a lado do documentarista.

No âmbito desta pesquisa, diante da impossibilidade de recursos para meu deslocamento para Suécia para assistir seus filmes e na demora da Cinemateca deste país em enviar suas cópias, me centrei em aspectos do curso de cinema ministrado pelo cineasta no Rio de Janeiro em 1963, seu processo de seleção dos alunos, conteúdos pedagógicos e, através de

entrevistas com seus ex-alunos, dentre estes Dib Lutfi, Eduardo Escorel, os atores Nelson Xavier, José Wilker e Cosme dos Santos, dentre outros, diversas narrativas foram produzidas assim como os resultados dessa iniciação cinematográfica que mobilizou a juventude classe média do Brasil. Por sorte, conheci grande parte da obra deste cineasta no Brasil, através de uma mostra de cinema organizada pela Cinemateca Brasileira e pelos cineastas Joel Pizzini e o Jornalista Antônio Gonçalves Filho, no final dos anos 1980. Nesta mostra, pude conhecer melhor o pensamento deste autor, sua técnica, seu estilo, formas, sentidos e significados de seu cinema.

Nessa pesquisa, pude observar a importância do esmero, do primor e rigor dos procedimentos técnicos de registro de imagem e som, assim como os resultados estilísticos que evidenciam a íntima relação entre a linguagem do cinema com as tecnologias e ferramentas para a captação e edição. Questões estas muitas vezes não abordadas, tratadas e reconhecidas nas teorias e críticas de cinema. Talvez por ser a parte “machina” dessa prática, e seu destaque poderia ofuscar o “Deus”, o “autor” da obra e assim, a tecnologia ficaria confinada ao seu local de origem, “ex-machina”, como um mero produto de uma incessante inovação industrial. Como foram tratadas as primeiras sessões de cinematógrafo desde 1886.

Arne Sucksdorff era um profundo defensor do uso preciso e apurado da pesquisa, do conhecimento e das novas tecnologias no fazer fílmico. Desde a necessidade de uma profunda e exaustiva pesquisa de roteiro sobre os temas a serem tratados na produção dos filmes, quanto a mecânica e funcionamento desses novos equipamentos que aproximassem ao máximo os sentidos humanos da experiência cinematográfica. Essa relação pode ser observada numa cena de seu filme de longa metragem “*Det Stora Äventyret* (A Grande Aventura, de 1951-53), o primeiro sucesso comercial em sua carreira. Neste filme, Sucksdorff se revela um realizador não somente dotado de profunda sensibilidade como também com pleno domínio técnico. Em uma cena

do referido documentário, um caçador observa uma raposa. Seus olhos se transformam nos dois buracos da espingarda para, em seguida ao disparo, ser trajetória da bala que numa incrível velocidade se aproxima da presa que foge desesperadamente por entre as árvores da escorregadia neve. Por um momento, num relance, a câmera é o próprio olhar desesperado da raposa, que de repente, se volta para o cume das árvores, para o céu, após um rodopio e o céu fica imobilizado. Uma fantástica e poderosa subjetividade da morte!

Esta cena poética seria dificilmente, melhor, totalmente impossível de ser realizada se tivessem sido utilizadas as pesadas câmeras de 35 mm. Graças à indústria da época, diante da necessidade de registrar e documentar a Segunda Guerra Mundial, desenvolveram as câmeras móveis de 16 mm que permitiram filmar no *front* das batalhas, e Sucksdorff criar esta obra prima.

É perfeitamente compreensível a exigência deste cineasta quando convidado pelo Itamarati para dar um curso de cinema, para jovens interessados no documentário no país, em 1963, ele exigiu a compra de uma Bolex 16 mm, de um gravador suíço Nagra, e de uma moviola *steambeak*. Esse gravador e essa mesa de edição resolveram um antigo problema do cinema brasileiro, o *lip sync*, promovendo a perfeita sincronização de imagem e som. Mesmo que, por vezes não aceito por alguns de seus alunos que anos mais tarde se tornariam expoentes no Cinema Novo Brasileiro, é inegável que a presença de Arne, aqui no Brasil, mudou radicalmente a forma e o resultado artístico dos filmes produzidos no país. (BORGES, 2008)

Prova incontestável do não uso de seus ensinamentos foi o filme realizado pelos alunos dessa oficina. Na tentativa de negá-lo, seus alunos decidiram se inspirar num modelo de produção de filmes documentário defendido por Fernando Birre, da escola de cinema de Santa Fé da Argentina que, à época, passara pela mencionada oficina no Rio de Janeiro. Os alunos voltaram as costas para o seu mestre (Arne) fascinados por um modelo de documentário que Birre promovia como sendo materialista-dialético. “*Os Marimbás*”,

um documentário sobre os pescadores do Posto 6 em Copacabana, é um bom exemplo de como não se fazer um documentário.

Um outro momento de minha vida onde questões referentes à linguagem do documentário contemporâneo apareceram foi quando escrevi o roteiro, produzi e dirigi o curta metragem "*A Cilada com Cinco Morenos*", em 2001. O tema deste filme não se tratava tão somente em contar a história do grupo musical Cinco Morenos, formado por negros, precursor do rasqueado em Mato Grosso. Neste filme eu queria também apresentar e criticar a forma como os artistas do Estado eram tratados, à época, pela sociedade, particularmente pela classe política do Estado que agenciava suas apresentações, e invariavelmente, resultava num grande calote dos valores acordados, isso quando combinados, prejudicando assim o referido grupo.

Para a pesquisa deste roteiro muito me serviram as técnicas de entrevista com o gravador portátil e fitas magnéticas tipo cassete, apreendidas e desenvolvidas quando trabalhei por dois anos no jornalismo da rádio Vila Real em Cuiabá, no início dos anos 1980. Nesta rádio eu produzi muitas entrevistas com personalidades e conteúdos diversos, dentre estes, os artistas que, à época, se apresentaram nessa cidade, como por exemplo: Ney Mato Grosso e Ana Botafogo, dentre outros. Essa experiência e domínio da entrevista na produção de relatos orais foram fundamentais para a pesquisa do roteiro do filme. Em outro momento percebi que esse tema pensado, em se tratando da linguagem do filme documentário, também poderia ser potencializado se fizessemos uso dos recursos do filme ficção, apesar de se tratar de uma combinação arriscada que talvez pudesse ser realizada no tratamento das cores. Tratar as cenas documentais em preto e branco, e as ficcionais em cores também era outra opção. Acabei optando em alternar o uso dessas cores de acordo com a temporalidade dos relatos: o passado em P&B, e o tempo presente em cor.

Risco assumido, produzi a primeira versão do roteiro onde, ao final da história, assim como toda sua existência, o grupo musical receberia um tremendo calote após a realização de uma apresentação no aniversário de quinze anos da filha de um político, no ano de 1998. Nesse evento, haveria também a apresentação de uma banda de *rock and roll*. Dessa forma, tradição e contemporaneidade em Mato Grosso se encontravam e foram representadas através da música. Dentre outros elementos icônicos desta temporalidade, contamos com a presença de um celular, à época, algo incomum, e num local em que não pegava o sinal da torre, a cachoeira do Véu de Noiva em Chapada dos Guimarães.

Às vésperas da filmagem, refleti que os Cinco Morenos tiveram seus direitos artísticos tripudiados por toda vida. O Sr. Raul, o violinista do grupo, garantia sua sobrevivência como carregador de bagagens no aeroporto Marechal Rondon, e os demais membros como pedreiros e serventes na construção civil. Às vésperas da filmagem pensei ser injusto apresentá-los ao Brasil e ao mundo dessa forma ingênua, caindo em mais um golpe. Refleti melhor e decidi que para eles se apresentarem na mencionada festa exigiriam um contrato de prestação de serviço cultural. Ao final do filme, Sr. Jaime cobra do filho do político sobre o contrato. Diante da inexistência deste instrumento jurídico, Sr. Jaime sentencia: “Então não tem show!”

Quando comuniquei ao grupo a mudança do roteiro, vi esboçar um sorriso em seus rostos. Aceitaram a alteração e anunciaram que nunca mais se apresentariam sem um contrato. A direção de produção do filme, a pedido do Sr. Jaime Oliveira, imprimiu um modelo de contrato específico para suas apresentações musicais, diferente do contrato que haviam assinado anteriormente, e pelo qual receberam seus honorários como atores e depoentes do filme. Essa opção que surgiu num repente foi uma inspiração da qual não me arrependo. A meu ver ela também espelha a tênue relação entre a realidade e o imaginário, documentário e ficção.

Durante essas filmagens, percebi que a captação do som no documentário é tão decisiva quanto a da imagem. E aqui não me refiro apenas à qualidade dos equipamentos utilizados. Penso na experiência da fala, da gravação com gravador de fita magnética da mencionada experiência que tive com rádio, e agora, no filme, com um Nagra. Após várias tentativas de entrevistas com os integrantes da banda, decidi centrar a narrativa do filme no relato audiovisual do Sr. Jaime de Oliveira uma vez que apresentava como uma fala mais audível, timbre límpido para a gravação. Diferentemente dos relatos dos demais membros. Seja talvez pelo ineditismo desta posição como depoentes que mostravam certa timidez perante aos equipamentos de filmagens, ou ainda certa dificuldade decorrente da fala carregada por forte sotaque cuiabano, tornando-as por vezes incompreensíveis e inaudível diante do mais potente gravador suíço, o Nagra.

Para se ter uma ideia, no momento do filme em que o Sr. Raul apanha o violino que fora derrubado por uma passageira incauta, Carlina Jacob, e o devolve para o seu proprietário, um maestro que chegava para uma apresentação em Cuiabá, tivemos que recorrer a um estúdio de gravação para dublar a simples frase: “Nem destemperou!”

Para finalizar essa breve reflexão sobre o filme lembro de um momento extremamente inspirador e revelador de quanto a linguagem do documentário e da ficção podem ser combinadas e se enriquecerem mutuamente. Após a gravação de uma cena, o céu do Souza Lima, bairro onde viviam os músicos, o tempo fechou e anunciou uma grande tempestade. O que impediria gravar a próxima cena, diurna e externa, e de continuidade. Diante desse obstáculo à produção do filme, lembrei de uma fala de Sr. Jaime que dizia: “de primeiro aqui em Mato Grosso, o rasqueado tocava em todos os “crubes” e famílias. Com a entrada da rádio, o rasqueado entrou em decadência e chegou onde chegou”.

Então solicitei à diretora de produção, Keiko Okamura, a antecipação do almoço que era realizado nas dependências do salão social do Clube Várzea Grande. Em seguida, neste mesmo salão, pedi ao diretor de fotografia André Oliveira e sua equipe de luz e maquinaria para montar um *traveling* que passasse entre as colunas de concreto do prédio. No palco, posicionei os Cinco Morenos tocando um animado rasqueado para vários casais que enchiam o salão. A equipe foi figurante nesta cena. O primeiro *travelling* foi filmado. Em seguida, no mesmo enquadramento do plano anterior, passando entre as colunas, filmamos o grupo musical tocando para apenas um casal solitário dançando no mesmo salão, agora vazio. A alusão do texto sonoro do Sr. Jaime de Oliveira aos efeitos da chegada da rádio em Mato Grosso estava transformada em imagem. A beleza poética desta cena foi realçada pela presença ao fundo do palco de um enorme painel em concreto da artista plástica Vitória Basaia.

Outro momento feliz do encontro do documentário e ficção neste filme se deu em sua montagem nas exímias mãos da sua montadora, Idê Laçreta, que conseguiu com maestria imprimir um ritmo crescente ao filme, sem oscilações, perdas de ritmo ou interesse entre as mudanças dos planos documentais e ficcionais da obra.

Aqui, nesta breve reflexão sobre o documentário em minhas experiências, sou obrigado a fazer uma elipse dado ao formato deste texto. Mas não posso deixar de apontar uma outra vigorosa experiência decorrente da pesquisa do mestrado que resultou na localização do acervo de filmes e fotografias do cinegrafista Arménio Lázaro Papazian, radicado desde 1923 em Mato Grosso. Quando também inventariei centenas de títulos de filmes produzidos e exibidos aqui na região, de 1908 a 1969, em sua maioria documentários, que permitiram a construção de uma narrativa de memória sobre o cinema nesse Estado, ato necessário para poder inserir, também neste território, a obra de Arne Sucksdorff. Essa pesquisa se deu graças à existência dos

arquivos da imprensa mato-grossense digitalizados e preservados pelo Núcleo de Documentação e Informação Histórico Regional da UFMT.

Em minha pesquisa de doutorado intitulada “Imagem e Memória da Aldeia Velha – o Paraíso Imaginário de Chapada dos Guimarães-MT”, de 2018, sob a orientação de Prof. Dr. José Walter Nunes na Universidade de Brasília, o documentário apareceu com um subtema das minhas investigações no que diz respeito ao uso do relato audiovisual para produção de conhecimento e suas possíveis aproximações ou não com o cinema documentário. A pesquisa teve como suporte a produção de treze entrevistas audiovisuais com indivíduos que se aglutinavam em três grupos que migraram para essa região a partir dos anos 1970: os quilombolas, fugindo do cercamento das fazendas; os colonos sulistas, retornando dos fracassados projetos de colonização das terras ao Norte em Mato Grosso, no antigo território do município de Chapada dos Guimarães esquartejado pelo governo militar para essas colônias; e os jovens cosmopolitas, que iniciaram as primeiras lutas ambientais na região, e foram identificados como *hippies*.

Na prática dessa pesquisa, no uso dos relatos de memória, me deparei com um universo de elementos de diversas ordens que problematizam o uso do audiovisual do ponto de suas práticas metodológicas na produção de conhecimentos. Elementos estes que desconstruíram certa área ingênua que se estabelecera entre a facilidade do seu uso, decorrentes da crescente simplificação desses artefatos ofertados pelas indústrias.

Nesse sentido penso que um breve exame dos procedimentos para gravação dos relatos, por si só, desconstrói a mencionada ingenuidade, uma vez que se trata de uma tarefa complexa que mobiliza formas de conhecimentos diversos. Trata-se de habilidosa criação coletiva, bem diferente dos procedimentos quando os relatos eram produzidos a partir do uso exclusivo do gravador pelo pesquisador, onde a fala era o elemento determinante dessa prática.

Na pré-produção, são realizados os seguintes dimensionamentos: os recursos materiais (seleção do tipo de equipamento para gravação das imagens, acessórios, tais como o tripé, trilhos; os equipamentos de iluminação, *spot*, refletores, rebatedores, bem como os equipamentos para captação do som, gravador, microfones de lapela, *boom* etc.); os recursos financeiros disponíveis, (fontes de financiamento da produção, parcerias e cooperação); e dos recursos humanos (tamanho da equipe, normalmente um câmera, um técnico de som, diretor, um continuísta). O dimensionamento dos recursos financeiros normalmente precede aos demais, pois uma vez que a quantidade de ativos financeiros reunidos contingência toda a produção audiovisual.

Nessa etapa, também é realizada a aquisição de material (os suportes para gravação: filmes, DVD's, HD's), bem como a contratação dos serviços (locação de equipamento, contratação de equipe, transporte, hospedagem, alimentação etc.). Como instrumentos de controle do processo, é realizado o Plano e Cronograma de Gravação/filmagem construídos, a partir do agendamento prévio dos entrevistados, da visita prévia das locações, os locais de entrevista, oportunidade em que devem ser observadas as fontes de energia disponíveis para carregamento das baterias dos equipamentos eletrônicos.

Para melhor exame da questão proposta, apresento de forma simplificada uma das possibilidades de organização da produção desses relatos, a partir de suas etapas, nos termos como são usualmente utilizados no Brasil. Na produção, é o momento em que os relatos audiovisuais acontecem, eles são gravados/filmados. Nesse processo, outros elementos entram em cena: a incidência da luz que determinará a posição do entrevistado e a posição da câmera; os registros de controle da qualidade da gravação; a ficha de continuidade; controle de ruídos externos, assim como a interferência no quadro da tomada. Nesta etapa, são assinados os termos de cessão do uso da imagem e do som.

Na etapa de pós-produção, os agradecimentos às instituições e entrevistados, ou seja, toda estrutura de gravação é desmontada e/ou devolvida. Por medida de segurança, o material copiado deve ser indexado num HD externo, para que na realização da transcrição da entrevista não ocorram perdas. Caso se tratasse da produção de um filme documentário, nessa fase, aconteceria a edição do material, bem como a sua montagem no formato do filme pensado.

A ausência da necessidade de montagem das imagens do relato de memória audiovisual para produção de um texto escrito, a meu ver, por si só, inicialmente pensei que eliminasse qualquer proximidade do ponto de vista de sua prática com a do filme documentário.

Segundo Eisenstein (1990), o que permite a construção de significado na imagem é a justaposição de elementos que no cinema é potencializada pelo artifício da montagem. Para esse autor, o cinema se realiza na montagem. Como é de conhecimento, o relato audiovisual é formado por um conjunto de planos longos/curtos, às vezes, contínuos ou com intervalos. Sua narrativa é construída a partir da montagem, quer seja o ordenamento do pensamento do narrador, ou do trabalho de edição do montador do audiovisual, ou ainda do trabalho do autor do texto escrito como ora produzo.

Diferentemente do que eu pensava, que o processo de montagem mencionado por Eisenstein desse sentido e significado apenas às narrativas imagéticas do filme e, portanto, exclusivo desse meio de expressão artística, na prática dessa pesquisa percebi que nos relatos audiovisuais a montagem é um procedimento presente e indispensável. Conecta a reflexão a partir dos autores, com as imagens das memórias que, uma vez articuladas por esse processo, produzem os sentidos e significados das diferentes narrativas. Seja no filme documentário, ou no texto acadêmico.

No que diz respeito à produção desses relatos audiovisuais apesar de se aproximarem dos processos e da linguagem da produção dos filmes

documentários, a encenação/cenário ainda que se revele distinta dos artifícios visuais da ficção, a escolha dos locais da gravação pelos narradores, as varandas, quintais etc., penso que eles também se aproximam desta linguagem uma vez que, o uso de tais recursos permite a construção de um palco/cenário de acordo com os narradores, em sua subjetividade, se percebem inseridos nos fatos narrados e constroem suas identidades. Como se estivéssemos tratando de um filme de ficção e não de um documentário como costumeiramente é entendido. Mesmo que, em alguns casos, uma grande densidade e espontaneidade de suas performances confira certa naturalidade à representação. O que revela a capacidade inventiva desses narradores em inserir em suas lembranças, ainda, que tratadas em quadros sociais de memória, uma perspectiva cênica bastante pessoal, cotidiana, doméstica, os locais públicos de suas casas. Desta forma, os relatos de memória audiovisuais se revelam e nos desafiam repletos de possibilidades de significados culturais. Um convite irrequieto e perturbador para ser interpelado!

Na tradição das teorias do cinema documentário, as proporções do uso desses recursos estilísticos seriam definidoras dos limites que separam ficção e documentário. Este último dar-se-ia em razão inversa desse uso, assim, aproximando-o da intencionalidade de capturar a realidade. Como se a mediação desse artefato mecânico, a câmera do audiovisual, pudesse capturar o real. Esta perspectiva, na realidade, existiria pré-configurada e disponível para ser apreendida, e como tal, não se trataria de uma construção imaginária, simbólica.

Segundo Ramos (2004), a discussão sobre o princípio de realidade deste gênero se colocou nas reflexões do documentário, desde sua origem. Na contemporaneidade, com o surgimento de novas práticas dessa experiência, o desenvolvimento dessa linguagem tornou esse princípio questionável e porque não dizer, irrealizável. Assim, o documentário se abre para outras perspectivas decorrentes das transformações do pensamento, das ideologias

que o atravessam enquanto uma construção cultural, particularmente em função da posição do sujeito câmera e de seu uso ético, que se realiza através do espectador. (RAMOS, 2004). Essa perspectiva, em verdade, tem grande parte desse pensamento situado na própria natureza da imagem, particularmente na obra de Arte. Segundo Eisenstein (2003), a imagem “[...] não existe como algo fixo e já pronto. Precisa surgir, revelar-se diante dos sentidos do espectador”. (EISENSTEIN, 1990, p. 21).

Esse processo espectral, longe de ser uma pura reflexão da imagem sobre as coisas e volumes do mundo, a pretensa captura do real, é uma complexa operação subjetiva, em que diversos elementos de representação que compõem a imagem são retidos na consciência, a partir da agregação desses elementos isolados, detalhados, e por meio de sensações e da memória são reunidos e preservados como parte de um todo. “[...] Isto ocorre seja ela uma imagem sonora – uma sequência rítmica e melódica de som – ou plástica, visual, que engloba, na forma pictórica uma série lembrada de elementos isolados”. (EISENSTEIN, 1990, p. 20)

A partir desse referencial, percebe-se que a imagem do relato audiovisual mobiliza um complexo conjunto de operações mecânicas, automatizadas, o que não significa a participação humana, suas escolhas e focos privilegiados, como também operações subjetivas, em que a percepção da imagem, a produção dos sentidos e a memória do espectador se inserem de forma indelével na produção de seus sentidos e significados.

Isso sem considerar que os próprios objetos capturados pela imagem câmera são sujeitos ativos no processo de criação dos sentidos, uma vez que tanto do ponto de vista da articulação e narrativa de seus relatos, ou na escolha da composição de um quadro de referência social, onde seu corpo é inserido, ele subverte a tradicional forma de produção de conhecimento, assim exteriorizando sua identidade, uma vez que a *criatura* se torna também *criador*.

Dessa forma, penso que a discussão sobre possíveis diferenças entre os relatos audiovisuais e o documentário contemporâneo ou mesmo os filmes ficcionais podem ser redutoras das possibilidades das articulações das imagens enquanto produtoras de sentidos e significados, principalmente para a produção de conhecimentos. O que se é captado no filme documentário, ou no relato audiovisual, ou ainda no filme de ficção, não representa o mundo ou passado como ele realmente existiu. Trata-se de um mundo e de um passado imaginariamente construído por e a partir da imagem câmera e a subjetividade humana que se realiza no momento da captação e se desdobra infinitamente na mente do leitor/espectador a cada leitura/exibição. Desta forma, penso que os relatos audiovisuais podem conferir a abertura de novas janelas para compreensão humana.

Referências

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. 3. ed. Obras Escolhidas, Vol I. São Paulo: Editora Brasileira, 1985.

BORGES, L. C. O. **Memória e Mito do Cinema em Mato Grosso**. v. II, Cuiabá: Entrelinhas, 2008.

CAVACANTI, Alberto. **Filme realidade**. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1937.

EISENSTEIN, Serguei. **O sentido do filme**. Jorge Zahar editores, Rio de Janeiro, 1990.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. 2 ed^a. São Paulo: Centauro, 2003.

HIRSMAN, L. et. al.. Memória, história, identidade. Revista de cinema e outras questões audiovisuais, São Paulo, Editorial Cinemais, out/dez, 2004.

LAGO, P. F. **A consciência ecológica, a luta pelo futuro**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1986.

LEFF, E. **Construindo a história ambiental na América Latina**. Esboços: revista do programa de pós-graduação em história da UFSC, Florianópolis, v. 12,

n. 13, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/383/9913>. Acesso em: 15/08/2016.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa*. In: **Teoria do Cinema Contemporâneo**, Vol. II, Editora Senac, São Paulo, 2004.

TERRITORIALIZAÇÃO E CULTURA: MATO GROSSO NA CINEMATOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

Caroline de Oliveira Santos Araújo
Maria Thereza Azevedo

Fluxos e imagens de uma zona fronteiriça

Grande parte do audiovisual brasileiro é produzido no chamado eixo Rio-São Paulo. Com isso, o desenvolvimento do setor, durante muitas décadas, ficou concentrado nestes dois pólos, gerando uma hegemonia do eixo e criando uma subalternidade relacionada a outros estados do Brasil, tanto do ponto de vista econômico quanto de formação de profissionais e espaços de exibição. Essa concentração favoreceu uma cultura dominante e representações alienadas das outras culturas existentes em outras regiões do país. Com a política de descentralização da produção, vários estados chamados “periféricos” começaram a se manifestar e se preparar para produzir. Temos como exemplo, o estado de Pernambuco, mais precisamente Recife, sua capital, que engendrou um movimento cinematográfico que lhe rendeu muitos prêmios, filmes importantes e cineastas consagrados que expressam o lugar onde vivem. O processo de descentralização da produção, neste sentido, acabou por expandir territórios culturais, tornando possível revelar uma grande quantidade de sotaques que se manifestam das diversas regiões do país. Cada uma dessas regiões, com suas imagens e sons, desvendam características e processos que estão imbricados na história e na cultura do lugar.

No caso de Mato Grosso, um estado localizado na fronteira com a Bolívia, que tem inclusive povos originários de uma mesma nação em ambos os lados, como é o caso, por exemplo, dos *Chiquitanos*, a questão da fronteira, seja ela geográfica, de línguas, fronteiras culturais; é cotidiano. A *fronteira* está na gênese do cinema realizado em Mato Grosso. O cinema adentrou aos rincões mato-grossenses trazido pelo pioneiro Major Thomaz Reis, cinegrafista da Comissão Rondon. Muitos realizadores, desde então, se colocaram a produzir, seja no âmbito do registro documental, seja nas esparsas produções no território da ficção. E em todas elas, para além das *landscapes*²⁴, signos da cultura local territorializaram. Mato Grosso nas telas por meio das cores das redes de Limpo Grande, da cantoria do siriri e cururu, a arquitetura dos casarões centenários, as plumagem e tinturas das etnias que habitam o estado; produzindo um patrimônio imagético que retrata as transformações atravessadas pelas modernizações, pelos fluxos migratórios e pelo embricamento de culturas que nestas terras floresceram e foram produzindo um glossário de imagens movimento.

Situado na região central do continente sul-americano e habitado por diversas sociedades indígenas, geograficamente sua posição de *limítrofe* com a área de *fronteira* dos domínios da América Espanhola proporciona ao estado uma miscigenação social e cultural proveniente dos atravessamentos naturais que *coexistem* nesses espaços fronteiriços que em conjunto produzem fluxos como uma espécie de dimensão temporal, que deságuam na cultura como processo²⁵. Esta espacialidade territorial de Mato Grosso foi palco das mais variadas estratégias geopolíticas de ocupação desde o Império, em que todas, de certa forma, visavam garantir a soberania desta terra, a integridade desta *fronteira*. A *fronteira* se encontra para todas as direções de Mato Grosso, na sua relação com o país, como os territórios vizinhos e “estrangeiros”, com a

24 Expressão em inglês para a palavra paisagens.

25 HANNERZ, Ulf. *Cultural Complexity*. New York: Columbia University Press, 1992.

fronteira ambiental que sempre esteve em posição de vanguarda com a outra *fronteira*; a *agrícola*. Portanto, ao pensarmos neste território, indubitavelmente a *fronteira* já se encontra no âmago de qualquer discussão.

Para Borges (2008), Cuiabá viveu um marasmo cultural que só foi alterado em fins do século XIX, quando iniciou a rota de navegação pelo Rio Paraguai, ao mesmo tempo em que inseriu a região no fluxo comercial daquele momento, propiciando com que as novidades artísticas e culturais chegassem. Borges (2008) ainda aponta que, o cinema adentra Mato Grosso com a primeira exibição de filmes em 1903, o que nos indica como sendo o início das ações cinematográficas no Estado, desenvolve-se pelo *consumo*, justificando, de certa maneira, o início de uma *urbanização territorial* que tentava diminuir a distância entre os centros produtores e consumidores de cultura a época, trazendo o que mais moderno ocorria lá para ser integrado na sociedade que aqui se encontrava. O importante a ser destacado nesse contexto histórico é que justamente por consumir o que era realizado externamente, as primeiras incursões cinematográficas nativas mato-grossenses reproduziram um discurso colonial, narrativas que imputavam uma espécie de *fronteira a ser desbravada*, que encontrava-se fora dos *limites* do que até aquele momento era tido como civilizado.

Em 1912, o Major Cândido Mariano da Silva Rondon, instituiu a seção de *Cinematographia e Photographia* sob a responsabilidade do então Tenente Thomaz Luiz Reis, dentro dos trabalhos executados pela *Comissão Rondon*. Desde o início da Comissão, Rondon buscava registrar imageticamente as *fronteiras* que adentrava, como forma de criar material científico e de divulgação que corroborassem para balizar a importância do serviço prestado pelas linhas telegráficas. Tacca (2002) aponta que os produtos produzidos pela seção de *Cinematographia* eram utilizados pelo Major como ferramenta de *marketing* do trabalho da Comissão, que aguçavam o imaginário da elite urbana sedenta de imagens e informações sobre o sertão brasileiro,

alimentando o nacionalismo e construindo *etnografias* de um ponto de vista estratégico²⁶. O trabalho de produção fílmica realizado pela Comissão Rondon figura como uma espécie de antropologia fílmica silenciosa, angulosa, que buscava de certa forma descrever o *outro* que era visto como exótico, o desconhecido, as populações indígenas e as terras selvagens dessa fronteira nacional. Esses filmes sedimentam o pensamento colonizador uma vez que por meio da montagem, constrói a imagem – conceito (FLUSSER, 1985) do índio genérico, “selvagem”, “pacificado”, “integrado/civilizado” e totalmente subalternizado, proveniente de uma zona fronteira. E por isso, alicerçaram que a produção cinematográfica mato-grossense fosse direcionada inicialmente à produção etnográfica, documental, que versava sobre esse mundo desconhecido do lado de cá da tal *fronteira*.

Fronteiras entre paisagens um novo espaço para as imagens

Desde 1923 o cinegrafista armênio Lázaro Papazian efetuava diversas filmagens do cotidiano de Cuiabá. Somente em meados da década de 1930 foram feitos filmes no sul do Mato Grosso, mistos do desejo de modernidade e progresso, não mais na tentativa antropológica da descrição desta espacialidade, mas na sedimentação do imaginário da terra selvagem; pois mostravam cenas de várias espécies de bichos lutando com caçadores e culminando em matanças cruéis. Em 1958, o Governo do Estado de Mato Grosso contratou Michel Saddipara a realização de um documentário sobre a cidade de Cuiabá (BORGES, 2008). Os registros de produções cinematográficas rodadas em Mato Grosso, são na maioria de produções estrangeiras que continuavam na busca da imagem do *índio* – conceito como “*Yalis a Flor Selvagem*” (1954) produzido na região de Xavantina, do cineasta italiano Francesco de Robertis;

26 TACCA, Fernando. Rituais e festas Bororo. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2002, V. 45 nº 1. p. 191.

"*A Estrada dos Bandeirantes*" (1956), um documentário do diretor italiano Josef Belli; e "*Nas Mãos do Destino*" do cineasta grego Spiros Saliveros que foi realizado na Missão Salesiana de Meruri entre os índios Xavantes. Mato Grosso continuava a figurar como uma fronteira de paisagens, selvagens, longínquas e sempre exóticas, sertões ainda em desbravamento, onde podemos observar que esses filmes tratavam de imagens que põe histórias em cena, fabricando circuitos de sentido, atribuindo formas não pensadas de narrativas para essa espacialidade, mas que após serem realizadas tornam esse imaginário definitivamente visível. Corroboram a esse pensamento os filmes feitos pelos documentarista letoniano Sasha Siemel, radicado na região de Miranda, sul do estado, onde produz dois filmes sobre caçadas no Pantanal: "*Caçando*" e "*Minha vida no Sertão*" (BORGES, 2008, p. 90).

Em 1960 Governo do Estado continua investindo na produção de filmes com o objetivo de promoção institucional. A volta ao espírito do *eldorado*. Em 1963 Roberto Farias produz em Mato Grosso o longa metragem "*Selva Trágica*". Em abril de 1968 é lançado em Cuiabá o primeiro longa metragem do cineasta cuiabano Reynaldo Paes de Barros "*Férias ao Sul*". É nesse entre corte de espaço tempo que em setembro de 1966 o cineasta sueco Arne Sucksdorff chega a Mato Grosso para a realização de um documentário sobre o Pantanal a serviço da Rádio e Televisão da Suécia e como correspondente do jornal *Iden Vecko Jonalaém*. Arne possui uma linha de pensamento e de produção voltadas para um cinema ecológico, de exposição documental da fauna e da flora brasileiras e foi um dos primeiros cineastas a se interessarem pela temática de preservação ambiental.

Uma das grandes características de Arne é que muitos de seus filmes problematizam a realidade social de indivíduos e um de seus pontos focais é relacionar os espaços aos sujeitos que ali convivem. A chegada e posterior fixação de residência de Arne em Mato Grosso, gerou durante os quase 30 anos de permanência do realizador no pantanal, uma certa mitificação

do cineasta oscarizado que veio filmar as paisagens nesta terra selvagem. Contudo, o posicionamento ambiental de Sucksdorff, com objetivo claro de repensar as desigualdades sociais por intermédio da natureza, como espaço e base para ação dos personagens (JUNIOR, 2015) é fundamental para entendermos que avesso a toda e qualquer pacificação dessa zona fronteiriça a produção cinematográfica constituída nessa espacialidade nos leva ao pensamento que habita “a fronteira moderna/colonial, sendo consciente dessa situação, é a condição necessária do pensar fronteiriço descolonial”(MIGNOLO, 2017, p. 19). Arne exercita o olhar estrangeiro, banhado pelas imagens que foram transmitidas pelas narrativas dos pantaneiros, dos viajantes que cruzaram seus caminhos, pela cultura local que promove uma cartografia dessa espacialidade onde ele se encontra.

A chegada da televisão promove uma migração de profissionais do cinema para esse novo espaço das imagens, mais precisamente nos anos 1980 até início dos anos 1990. No final da década de 90, impulsionada pela Lei Estadual de Incentivo à Cultura – Lei Hermes de Abreu, a produção cinematográfica estadual volta a produzir significativa construção de imagens movimento dessa espacialidade, amparados em políticas públicas do setor. Dessa forma, alguns discursos sobre Mato Grosso, sua cultura, oralidade, histórias, memórias e transformações, passam a ter no cinema uma janela de divulgação; e naturalmente é perceptível que a espacialidade local e regional, o território a que representam, passem a ser materializados pelas narrativas cinematográficas que registram o local difundindo-o para o global. É possível tecer os seguintes questionamentos: Como Mato Grosso se torna visível através dos discursos elaborados pelo cinema produzido no estado? Como o produto audiovisual aqui tecido consegue dialogar com o local e o global neste tempo contemporâneo onde os signos fílmicos *esgarçaram* devido à sucessão de adventos tecnológicos, *narrativos* e processos produtivos? Como é o imaginário desse olhar estrangeiro para esse território?

Essa compreensão de pertencimento de espacialidade é o enfoque que observamos no curta-metragem *“Pobre é quem não tem Jeep”* (1997), do cineasta Amauri Tangará, o primeiro filme incentivado por um edital de fomento de política pública estadual.

Trata-se da história de um menino que sonhava além do horizonte, e que cuja curiosidade o faz entrar em determinadas situações. Tal qual os sujeitos que habitam exatamente nessas zonas fronteiriças – físicas e imaginárias, que nunca vestiram o figurino de seres passivos. É nessas fronteiras, zonas de contato naturais em sua maioria marcadas pela diferença colonial, que atua a colonialidade do poder, bem como é dessas fronteiras que emerge o pensamento de fronteira como projeto decolonial. Entende-se aqui, o decolonial na perspectiva de Mignolo:

A descolonialidade e o pensamento/sensibilidade/fazer fronteiriços estão, por conseguinte, estritamente interconectados, ainda que a descolonialidade não possa ser nem cartesiana nem marxista; a descolonialidade emerge da experiência da colonialidade, alheia a Descartes e invisível para Marx. Na Europa, vivia-se no relato da modernidade com seus esplendores e misérias. Em outras palavras, a origem terceiro-mundista da decolonialidade se conecta com a “consciência imigrante” de hoje na Europa ocidental e nos Estados Unidos. A “consciência imigrante” está localizada nas rotas de dispersão do pensamento descolonial e fronteiriço. (MIGNOLO, 2017 p. 16.).

A narrativa de Tangará, opera na chave da contação de histórias lúdicas, característica do próprio cineasta que chega ao cinema depois de uma trajetória consolidada nas artes cênicas com espetáculos como *Cafundó* onde o vento faz a Curva, *a Dança dos Tangarás*, *O Salário dos Poetas* entre outros. Para Rancière (2012) “as imagens do cinema são antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o

antes e o depois, a causa e o efeito”(p.14). É por meio da ludicidade que os *landscapes* mato – grossense agora são representados não mais como uma terra selvagem de outrora, e sim, como espaço do interior igual interiores de estados como São Paulo, Minas Gerais ou Paraná por exemplo, em que ambos carregam a ingenuidade e leveza da vida campesina. Em termos de linguagem o curta de Tangará se espelha nas produções como os filmes de Mazaropi, uma ligação com essa vida mais simples, caipira do campo. “*Pobre é quem não tem jeep*” cria um divisor de narrativas produzidas nesse espaço Mato Grosso e teve uma carreira em mostras e festivais de cinema, integrando a programação dos Festivais de Brasília, Jornada de Cinema da Bahia, Festival Guarnicê, Festival de Gramado e Festival Internacional de Curtas – metragens de São Paulo sendo considerado um dos 10 melhores filmes da década de 1990 exibidos no Festival. E propicia aos realizadores locais justamente o que Rancièr afirma – a causa e o efeito.

Como efeito, no Final dos anos 1990 e início dos anos 2000 vários projetos cinematográficos começam a seguir esse caminho trilhado por Amauri Tangará e trazem roteiros que buscam sedimentar que o território Mato Grosso detém possibilidades de narrativas que exprimem os costumes, tradições, expressões culturais e sociais dessa espacialidade. Surgem, entre tantos, “*A Dança dos Mascarados*”, de Luiz Carlos Ribeiro e Márcio Moreira, narrando a história de uma das manifestações folclóricas mais tradicionais do estado que exprime em seu cerne a miscigenação cultural das tradições indígenas, africanas e europeias representando justamente os atravessamentos culturais propícios de zonas de contato; “*Arte aqui é Mato*”, também de Moreira, título baseado no livro da crítica de arte Aline Figueiredo; cujo filme traça um perfil das artes plásticas mato-grossenses impulsionadas na década de 1970 buscando romper justamente com o estigma de “mato”, “aculturado”, “selvagem” dessa territorialidade que fora cultivada por muito tempo. “*Comunidade de São Gonçalo – Ora viva meu São Gonçalo, oi torna reviva*”,

de Kátia Meireles, sobre a comunidade ribeirinha São Gonçalo Beira Rio que produz belas cerâmicas e possui na sua gênese uma das muitas histórias do encontro entre os índios coxiponés e os bandeirantes, sendo espaço de amálgama entre rasqueado, siriri e cururu. *“Dunga Rodrigues Ontem, Hoje e por toda a Vida”*, de Márcio Moreira, tem a riqueza de produzir o último registro em vida da historiadora e musicista Dunga, um dos principais nomes do ensino e da pesquisa musical em Cuiabá, criando assim uma linha que conecta os acordes dessa pluralidade advinda da miscigenação presente neste território com aqueles cânones da música clássica. *“Professor Carlos Reiners, O Último Comunista Convicto do Pantanal”*, de Amauri Tangará, conta a história de um professor, filho de um grande latifundiário do Pantanal, que abandonou tudo para viver um sonho; *“Quilombo Mata Cavalo, A Herança de um Povo Escravo”* de Tangará, mostra a comunidade remanescente de escravos, do município de Nossa Senhora de Livramento e sua luta até hoje pela posse definitiva de suas terras, drama este retratado por outros realizadores nas décadas seguintes. *“Cilada com os Cinco Morenos”* de Luiz Borges, curta metragem que mistura ficção e documentário, onde mesmo com a narrativa ficcionalizada, a parte documental traz luz ao grupo folclórico famoso em Cuiabá pela preservação do Siriri e Cururu, e trabalha com vários elementos da cultura local, buscando romper com o estigma de bucolismo do interior, trazendo a cidade de Cuiabá agitada e em ebulição.

Território e o Paradoxo de Cultura

O pensamento de *cultura* na contemporaneidade nos conduz a um emaranhado rizomático de sentidos e significados, oriundos dos estudos antropológicos e sociológicos. Terry Eagleton (2003) em sua obra *Ideia de Cultura*, pontua que o termo *“cultura”* é complexo, muito embora etimologicamente falando seja um conceito derivado da natureza, pois, um de seus significados originais consiste na palavra *“lavoura”* ou *“cultivo agrícola”* e que se passou muito

tempo para que a palavra se deixa de denotar uma atividade para denotar uma entidade. “Cultura” denotava de início um processo completamente material, que foi depois metaforicamente transferido para questões do espírito. Dessa forma, a palavra mapeia a mudança histórica da própria humanidade da existência rural para a urbana e, no linguajar marxista, ela reúne em uma única noção tanto a base como a superestrutura. Contudo, essa mudança semântica é também paradoxal, uma vez que gera o pensamento de que são justamente os habitantes urbanos – elites dos centros de produção – que são “cultos”, e aqueles que realmente vivem lavrando o solo e longe dessa urbanização – campo bucólico – não o são. Laraia (2004) ao desenvolver seus estudos acerca do tema exemplifica que na Alemanha do século XVIII a palavra *kultur* era usada no sentido de simbolizar aspectos espirituais, enquanto na França a palavra *civilization* significava realizações materiais de um povo. Se cultura originalmente significa cultivo agrícola, ela sugere tanto regulação como crescimento espontâneo. Voltando a Eagleton, a ideia de cultura significaria uma dupla recusa: do determinismo orgânico por um lado, e da autonomia do espírito por outro. Seria apontar que os seres humanos não são meros produtos de seus ambientes, mas tampouco são esses ambientes pura argila para uma auto moldagem arbitrária deles mesmos. Se a cultura transfigura a natureza, seria esse um projeto para o qual a natureza coloca limites. Cultura compreenderia uma tensão entre fazer e ser feito, racionalidade e espontaneidade, flexível dentro de certos regramentos. Raymond Williams aponta o complexo de sentidos dentro do termo indica um argumento denso acerca das relações entre desenvolvimento humano geral e um modo de vida particular e entre ambos e as obras de arte e da inteligência.

Esse pequeno panorama do cinema produzido em Mato Grosso nos aproxima do pensamento de Ortiz (2003). Para o autor, “os avanços do movimento de globalização são inegáveis” (ORTIZ, 2003, p. 7). O cenário cultural caracterizado pela globalização e pela “mundialização da cultura”,

onde as questões relacionadas às “identidades culturais” são cada vez mais debatidas, temos nesses filmes até aqui citados, a tentativa de localizar essa espacialidade, de pensá-los a partir de um referencial de materialização de um território que no imaginário das elites dos centros de produção seriam espaços diferentes, longínquos e em alguns momentos marginalizados. A engrenagem da mundialização e globalização juntas ou cada qual em seu espectro abolem o dentro e o fora, apagam fronteiras se colocam na chave da inclusão incorporando em suas esferas cada vez mais domínios de vidas e culturas, num movimento de universalização que deságua justamente no oposto; na exclusão, do que não se encontra universalizado pelos códigos canonizados. Bhaba (2005) em seu texto “*O Local de cultura*”, aponta que “nossa existência hoje é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência de viver nas fronteiras do presente” (p. 19). O autor aponta a necessidade de pensar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Seria uma espécie de “entre lugares”, espécie de terrenos para elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva. Segundo Bhaba, é exatamente na emergência desses interstícios que os valores culturais surgem e são negociados. É nesse sentido que a *fronteira* se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente. Se torna um *território*. O trabalho da cultura nessa zona fronteira promove uma aproximação do que seria “novo”, ou seja, que não faz parte nem do passado nem do presente, algo que é insurgente de tradição cultural, renovando o passado reconfigurando o como um entre lugar contingente que inova e interrompe a descrição do presente.

O encontro do cinema emanado de Mato Grosso nesse ponto nodal, traz à tona a possibilidade de outros mundos, sociedades e histórias de uma borda brasileira que só é lembrada como uma grande fazenda, bucólica e exótica. E isso pulsa justamente porque o cinema como meio de expressão

extensivo a todos e heterogêneo, ajuda a acentuar singularidades de comunidades e culturas descentralizadas. O interessante aqui é pensar justamente o modo como os filmes produzidos em Mato Grosso ajudam a corporificar um território, por muitas vezes diferente dos que se verificam disseminados nas grandes narrativas, mas também próximos delas pelos atravessamentos culturais provocados justamente pela mundialização e globalização. Na ótica de Appadurai (1996) vivenciamos a (re) construção de novas sociedades criativas, que absorvem e utilizam “(...) a imaginação como um fator coletivo e social” (p.20) da realidade dessas sociedades. Ele retoma o conceito de “comunidade imaginada” de Benedict Anderson, onde parte do pensamento que permite e enseja o surgimento de outras formas de comunidade e territorialidade. Para Anderson, *nação* é uma comunidade política imaginada, limitada e soberana. Imaginada justamente “porque seus membros jamais conhecerão ou encontrarão a maioria de seus compatriotas”; limitada justamente por possuir “fronteiras finitas, ainda que elásticas”; soberana justamente porque é “o estado soberano como símbolo de liberdade e não reino dinástico”. O que nos interessa é reter justamente que essas comunidades possibilitam a experimentação de algo que escapa da simples demarcação geográfica. Tanto Appadurai quanto Anderson reconhecem que a nação é algo imaginado e ele ainda afirma ser a “imaginação que terá que nos levar para além da nação”²⁷. A terra, nação territorial formulada pelas narrativas cinematográficas, produz espaços que são um modo de nos colocar, de produção de acontecimentos, exatamente pela característica midiática do cinema em ter a potência de acentuar singularidades de comunidades e sociedades diferentes.

De certa maneira, o processo de globalização foi fomentador de uma maior mobilidade e visibilidade para povos, nações e espacialidades anteriormente isolados cada qual dentro de suas linhas fronteiriças e, em parte,

27 APPADURAI, Arjun. Soberania sem territorialidade – Notas para uma geografia pós – nacional”, in: Revista Novos Estudos Cebrap, nº 40, nov. de 1997, p. 33.

fomentador de exílios de pequenos grupos onde “o imaginário revela-se muito especialmente como um lugar de entre saberes (DURAND, 1996, p. 227). “O mero conhecimento dos fatos no mundo moderno basta para notar que ele é agora um sistema interativo num sentido espantosamente novo” (APPADURAI, 1990, p. 43). Percebe-se que a cultura tratada aqui não se situa na ordem da cultura como patrimônio. Refere-se a um processo dinâmico, em que cultura e política se cruzam, se interconectam. Cultura, nesse sentido, é um processo e envolve “(...) a produção e a troca de significados, o dar e tomar sentido” (HALL, 1997, p. 02). Para Ortiz (2003, p. 10) “uma das vantagens de se falar em cultura é que conseguimos tocar em múltiplas dimensões da vida social”. Quando territorializamos, corporificamos um espaço chegamos inevitavelmente numa fronteira, e a imagem de terra e fronteira produzidas nos filmes de Mato Grosso, possuem uma legitimidade emocional profunda, fervilhante desses espaços que Mary Louise Pratt chama de “zona de contato” – que segundo ela antes era um privilégio de poucos e justamente por passar por um processo de democratização, personifica hoje uma condição de cultura global. A questão no cinema não reside em afirmar “como se articula uma cultura globalizada ou como se representa um mundo globalizado, mas sim o que faz uma imagem ser considerada globalizada” (MOURA, 2010. p. 43) e com isso determinadas narrativas conseguem tecer um canal de discurso mais amplo e global.

Audiovisual na perspectiva dos avanços socioculturais em Mato Grosso

Rancièrè vai pontuar que as imagens são “como operações entre o todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las” (2012, p. 11-12). Os produtos audiovisuais realizados a partir dos primeiros anos depois dos 2000, e cujos gêneros, escolhas narrativas, estilos e referências

audiovisuais, mesmo sendo diferentes umas das outras, produzem um recorte que nos permite compreender por meio das imagens e discursos como estes produtos desenvolvem uma profunda ligação com o território Mato Grosso. “*Baseados em fatos Reais*” (2001) de Bruno Bini, primeiro curta do cineasta cuiabano, retrata violência e drogas numa narrativa ficcional, que, se afasta das propostas cinematográfica realizadas até então, justamente por despir-se dos eventuais *landscapes*, narrativas historiográficas que remetem a valorização das tradições culturais dessa espacialidade e lançar-se em problemas do cotidiano de jovens de qualquer capital brasileira. Como produto dessa zona fronteira ele produz na zona de contato de Louise Pratt, subjetividades que acabam produzindo novas formas de localidade para a Cuiabá por ele retratada que até aqui não haviam sido pensadas. A cidade projeta seus espaços na tela.

Para Ortiz (2003, p. 10), a mundialização da cultura se revela através do cotidiano. Abordando a temática cultural no contexto da sociedade global, através da dimensão da vida social, ele aponta que “uma cultura mundializada não implica o aniquilamento das outras manifestações culturais, ela coabita e se alimenta delas” (ORTIZ, 2003, p. 31), o que significa dizer que, apesar de hegemônico, outros tipos de expressão coexistem no contexto da sociedade global. Outros cineastas mato-grossenses surgem buscando demarcar essa geografia fílmica. É o caso de Eduardo Ferreira com o telefilme documental “*Cerimônias do esquecimento*” (2005), cujo enfoque é o livro do escritor mato-grossense Guilherme Dick; Barbará Fontes com “*Vila bela de Cores*” (2006) e as tradições da primeira capital do estado, Luiz Marchetti “*Resgate: Quem está no Centro da América do Sul?*” (2007) que retrata a cuiabania e a oralidade e Gloria Albuês com “*A Trama do Olhar*” (2008) que propõe cineastas indígenas criando narrativas sobre nós brancos. Na algibeira “*Comprometendo a Atuação*” (2007) de Bruno Bini, “*Céu e Água*” (2006) de João Carlos Bertolli, “*O Presente*” de Lenissa Lenza (2005), “*Parabéns Vitor*” de Leonardo Mendes

Santana (2006) “*A Voz das Doze e cinco*” (2006) de Caroline Araújo, “*Nó de Rosas*” (2007) de Gloria Albuês, “*A oitava Cor do Arco – Iris*” (2001), “*Ao Sul de Setembro*” (2007) e “*Horizontem*” (2008) de Amauri Tangará. Essas produções buscam pontuar signos locais, como a literatura de Guilherme Dick no caso de “*Cerimônias do esquecimento*”, ou o linguajar cuiabano no caso do filme de Marchetti, que foram sendo esquecidos ou deixados entre algum lugar do imaginário dessa espacialidade. Ou ainda um poema visual ativista como “*Horizontem*” que suscita a discussão ambiental amparada na poesia de final dos tempos, cutucando justamente o *landscape* do campo, agora com foco no agronegócio que carcome a memória e a história de sociedades que só importam com progresso esquecendo do natural, do ambiente de onde todos viemos. Amauri usa a metáfora da viúva como essa terra seca, o palhaço como depositário do conhecimento, a noiva esquecida nessa terra inóspita e o carteiro que traz as notícias que ninguém lê. O imaginário é um território escorregadio, com intervalos, espaços, documentos. Ali se reconfiguram olhares e formas de esquecer ou trazer a luz. São diferentes narrativas, umas voltadas à tradição, outras voltadas a retratar o espaço Mato Grosso como moderno, atual ou mesmo ecológico. Em todas existe a necessidade de marcar que as narrativas se passam nesta localidade, sejam pela indexação de ruas, locais históricos nas fotografias, sejam na utilização de artistas locais na composição musical, na equipe de atores, na construção cenográfica geral dos filmes em questão.

A partir desses avanços na produção, eles não se sustentaram e houve uma baixa na criação, filmagem e veiculação dos produtos audiovisuais na primeira década dos anos 2000. Infere-se que é resultado da ausência de diálogo, mudanças de governos, crises econômicas, situações refletem nos poucos filmes que saíram do papel. É o caso de “*Colapso Narciso*” (2010) de Fellipy Damian, “*Depois da Queda*” (2011) de Bruno Bini e “*3,60*” (2011) de Severino Neto, “*S2*” (2015) de Bruno Bini, “*Composto*” (2016) de Severino Neto

e Rafael Carvalho, “*De Volta para Casa*” (2015) de Daniele Bertolini, “*Canhai*” (2015) de Luiz Marchetti, “*O outro lado do Rio*” (2015) de Caroline Araújo, “*A Sua vida é Você quem faz*” (2015) de João Carlos Bertoli, “*Ele esteve sempre certo*” (2015) de Luiz Marchetti, “*Licor de Pequi*” (2016) de Marithê Azevedo, que são frutos de incentivo de editais estaduais e municipais intermitentes, ou seja, que surgiam um ano e sumiam em outro. Todas as narrativas oriundas desse hiato de incentivo à produção, de certa forma e cada qual a sua maneira pincela sua discussão acerca do território, pertencimento, os espaços urbanos da capital Cuiabá e a forma como esses espaços passam a serem ressignificados, num movimento de alocar a capital mais antiga do oeste brasileiro, como metrópole em que o moderno coabita com o histórico e as tradições locais, suscitando novos pensamentos para o imaginário de territorialização e consequentemente fronteira.

Um exemplo claro é a narrativa de camadas propiciada pelo curta de Marithê Azevedo. *Licor de pequi*, costura a história das três personagens, três temporalidades que coabitam a mesma Cuiabá, como espaço uno, porém singular de suas personagens que se aproximam por meio da palavra, a que se busca, a que se passa a conhecer e a que se está esvanecendo. O colorido capturado pela fotografia, justamente nos remete as fazendas de chitas, que colorem o centro histórico de Cuiabá. Território rico em múltiplos sentidos, historicamente, arquitetonicamente e culturalmente, tem nessas poucas ruelas serpenteantes que se entrecruzam um conhecer de como a cidade foi sendo, crescendo, fluindo. A narrativa cheia de atravessamentos e contaminações que Marithê nos brinda, tem muito o deixar-se derivar, justamente para sentir e conhecer, um encontra-se no percurso que se lança; algo refletido no Coletivo à Deriva, fundado pela cineasta e que investiga e suscita pensamentos sobre a cidade, o espaço, o urbano, seus habitantes e os afetos que emanam desses encontros.

Composto, de Severino e Rafael, traz a Cuiabá igual a qualquer outra capital brasileira, com seus lixões, seus excluídos e desilusões. Já *Canhai* de Marchetti promove um ouvir o sotaque cuiabano, em meio a uma narrativa que brinca com a comédia que os protagonistas *Nico e Lau*, dois comediantes cuiabanos, personificam habilmente. Já em *O outro lado do Rio*, Caroline escreve um poema visual de Cuiabá, sua relação com o rio que lhe nomeia, e como a cidade encontra-se de costas para ele, de forma que a poética de uma Cuiabá embotou, como afirma a poetiza Marilza Ribeiro. 3,60 de Severino por meio de um fluxo causal de acontecimento mostra uma Cuiabá afastada do centro, do tradicional. A cidade é apenas um palco da história tão possível em qualquer outra cidade grande, o que demonstra que este território habitado, é tão selvagem e exótico quanto a periferia de São Paulo e Rio de Janeiro. A fronteira aqui não é apenas a linha de demarcação pela qual um território transforma-se em outro, e exatamente nesse espaço diminuto, zona de contato, zona cinza, que a fronteira exterioriza aquilo que se funda e articula espacialidades, criando suas próprias coordenadas, derivas e zonas de escapes. Néstor Canclini numa entrevista concedida a Carme Ferré – Paiva, Gisella Meneguelli e Esmeralda Monteiro no centro de cultura contemporânea de Barcelona em maio de 2015, falou sobre o estranhamento e pontuou que essa experiência é algo que vai sendo construído. Assim como se constrói a personalidade mediante a educação familiar e escolar, vamos experimentando outras estranhezas quando nos mudamos de lugar, descobrimos outras maneiras de viver, outras culturas.

A partir de 2015 inicia-se um novo ciclo produtivo na cinematografia de Mato Grosso que começa a ser exibido e apreciado a partir de 2016 em diante. Os principais editais – Secretaria de Cultura do Estado de MT e Secretaria Municipal de Cultura de Cuiabá – passam a realizar convênios com a ANCINE/ FSA/BRDE o que impulsiona não apenas o montante de recursos; saímos de pouco mais de 500 mil reais/ano, entre estado e município, para

5,5 milhões, somando o edital PROCINE 01/2015 de Cuiabá e o edital Estadual de 2016. E não só em valores, o incremento também transborda em peças. Foram 09 produtos entre telefilmes, curtas ficção e curtas documentais do PROCINE 01/2015 e 13 produtos no edital estadual de 2016, que não ficou concentrado na capital Cuiabá, mas trouxe o interior e também o exterior – “*Vila Haiti*” de Luzo Reis, telefilme documental refaz o caminho de migrantes haitianos nessa busca do eldorado que mudou a paisagem visual e sonora de Cuiabá; e “*Sísmico*”, de Severino Neto e Rafael Carvalho, conta a história de um técnico de som de Cuiabá que desenvolve um método para prever terremotos no Chile e torna-se um herói; são dois exemplos da mudança de narrativas mato-grossenses que passam a surgir. A territorialidade local transborda e se contamina desses atravessamentos de contatos naturais de culturais e sociedade. As histórias que antes ganhavam as ideias de filmes que traziam esse bucolismo de Mato Grosso, mesmo longe, moderno e cosmopolita em alguns filmes, agora trazem de fato os novos sotaques e os desdobramentos de até onde nossa cultura vai e está?

É desse período que Bruno Bini assina seu primeiro longa metragem “*Loop*”, uma produção que traz a produtora *Globo Filmes* a olhar para cá e desenvolver uma história que poderia se passar em outras cidades, mas aqui, ela consegue mostrar o quanto Cuiabá e a cultura emanada dessa territorialidade está conectada com o tempo presente do mundo neste momento. Assim como em outros filmes, Bruno trabalha com signos da localidade Cuiabá, os nomes das ruas no texto dos atores, a música de artistas locais, a capital vista de cima com suas luzes e sua amplitude até então não trabalhada em outros filmes. Percebemos uma cidade, igual muitas outras, o que desmistifica justamente a noção por muito tempo tida dessa espacialidade, de um local distante, atrasado em termos de sociedade, uma espécie de rincão de um Brasil. “*Loop*” coloca Cuiabá e Mato Grosso numa conexão do local com o global.

Concomitante aos editais locais – estado e municípios com planos de cultura, inicia-se uma participação de produtoras em editais regionais. É assim que Thiago Forest roda *“Cidade Invisível”* Série de ficção, Perseu Azul da cidade de Jaciara em Mato Grosso roda a série documental *“O Muro”*, ambas selecionada pelo Edital PRODAV da ANCINE/FSA/BRDE. E esse movimento continua pulsante, como se tivesse sido um disparador para que via editais que seguiram ano a ano, via associações que surgem para reorganizar a classe produtora (*MT CINE, Coletivo de Cinema Negro Quariterê, Coletivo MT Queer*), seja pelo Curso de Cinema e Audiovisual finalmente iniciar suas atividades na UFMT, eclodissem em histórias potentes, das tradições, as internacionalizações, das paisagens bucólicas até as cidades que não dormem, das crenças aos fatos históricos. Em sua diversidade de pontos de vista, o cinema oferece uma variada gama de conceituações justamente sobre esse mundo globalizado. A produção audiovisual emanada hoje dessa territorialidade Mato Grosso, demonstra séculos de riqueza cultural que estavam aguardando serem contadas e talvez produzir uma espécie de caligrafia audiovisual desse tempo presente.

Considerações finais

A mundialização cultural ao mesmo tempo em que trouxe costumes e culturas “estranhas” para que pudéssemos produzir uma conexão ou não, abriu a possibilidade de que sociedades tidas como “exóticas, selvagens e longínquas” pudessem desvelar-se por outros olhares nas diversas telas. O estranho remete justamente as coisas “fora do lugar”, porque transgridem a estabilidade e previsibilidade. Consumimos atualmente fluxos de imagens, informações, conhecimentos e narrativas em uma escala jamais vista. São exatamente esses fluxos que alicerçam um chão existencial, ajudando a formular conexões, identificações. Para Freud o estranho é tido como oposto daquilo que é “doméstico”, ao “nativo” corroborando para a arquitetura do

estranho como algo assustador, justamente por não ser conhecido e familiar. Ajudando com que o fora do lugar, corporifique seu espaço, reordenando e remarcando novos limites de espaço, sempre mais elásticos. Essas zonas de fronteira, são por excelência membranas imperfeitas, justamente por desempenharem a atribuição de estabelecer limites, ser a personificação de um campo de trocas, terreno de reivindicação da territorialidade diante das pulsões majoritárias culturalmente colonizadoras.

A possibilidade de produção de imagens advindas dessas zonas de contato, fronteiriças e por vezes cinzentas implica em narrativas de pertencimento, afiliação e lealdade, como motor que busca anexar o que seria “global” dentro das práticas cotidianas vividas nesses espaços. A globalização tende justamente a contribuir para que a imagem de território/nação torne-se um elemento importante. E conseqüentemente a relação entre global e local corporifica em questionamentos que buscam descentralizar o sujeito, propiciando uma via de mão dupla no sentido de ao mesmo tempo que se ocupa o ecrã com outros sotaques e cores para o “centro” compreender quem são esses “estranhos”; os “estranhos” conseguem se sentir mais parte de um todo pois suas vozes também fincaram um espaço de visão. Colocar-se no lugar do outro.

Encaramos que filmes são uma forma de escrita, uma grafia do particular que possui uma enormidade de códigos que podem ser utilizados de maneiras e formas diversas. Conferindo a ele, cinema, um espaço de membrana, de fronteira. Em tempos de discussão sobre processos democráticos de produção audiovisual, sobre representatividade, e aqui incluo a de espacialidade, sim existe cinema em Mato Grosso, e filmes com uma capilaridade de discussões que transbordam o seu território e demonstram de forma rizomática como o todo é conectado com este espaço. A indexação dessas produções que ao longo das décadas foram realizadas no estado, não apenas em número, mas pela pluralidade de narrativas; produz uma cartografia acerca das

transformações atravessadas pela sociedade que aqui se estabeleceu. Nos auxilia a compreender as tensões dessa zona fronteira, e, abdicar de uma vez por todas da mitificação da terra selvagem a ser desbravada.

Referências bibliográficas

APPADURAI, Arjun. 1990. **Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy**. *Public Culture*, 2(2):1- 24. Disponível em: http://www.arjunappadurai.org/articles/Appadurai_Disjuncture_and_Difference_in_the_Global_Cultural_Economy.pdf Acesso em: 20 dez. 2021.

APPADURAI, Arjun. **Modernity at Large: Cultural dimensions of globalization**. Minneapolis (Minn): University Of Minnesota Press, 1998.

APPADURAI, Arjun. **The Production of Locality**. In: R. Fardon (ed.), *Counterworks*. London: Routledge. 1995.

APPADURAI, Arjun. **Soberania sem territorialidade – Notas para uma geografia pós – nacional**, in: *Revista Novos Estudos Cebrap*, nº 49, nov. de 1997. p. 33-46. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/236364/mod_resource/content/1/Appadurai-notas_para_uma_geografia.pdf Acesso em: 20 mar. 2022.

BHABA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2005.

BORGES, Luis Carlos de Oliveira. **Memória e Mito no Cinema em Mato Grosso**. Ed. Entrelinhas, MT: 2008.

CUNHA, Edgar Teodoro de **Funeral Bororo em imagens**: Major Reis e outros realizadores INSocine MACHADO, Rubens; SOARES Rosana de Lima; ARAUJO, Luciana Correa. São Paulo; Anablume, 2006.

DURAND, Gilbert. **Champs de l’imaginaire**. Textes réunis para Danièle Chauvin. Grenoble: Ellug, 1996.

EAGLETON, Terry. **A Ideia de Cultura – Coleção Memórias do Mundo**. Blackwell Publishers Limited, Oxford 2000. Tradução: Sofia Rodrigues. 1ª Ed. 2003.

- FLUSSER, Vilém. **A Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo, Humanismo, 1983.
- FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. (org). Cinema, globalização e Interculturalidade. In: MOURA, Hudson. **O Cinema intercultural na era da globalização**. Ed. Argos. Chapecó. 2010. p. 43-66.
- GOTTWALD JUNIOR, LuisAlberto **Diálogos entre o cinema de ArneSucksdorff e de Orlando Senna**: Olhares sobre a natureza nas telas. Cordis. História e Cinema, São Paulo, n. 15, p. 141-154, jul/dez. 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cordis/article/view/22434/pdf>. Acesso em: 10 abr. 2021.
- GONÇALVES, Gustavo Soranz. **Panorama do documentário no Brasil**. Doc on-line: Revista Digital de Cinema Documentário. V. 01, Nº 01, P. 79-91. 2006. Disponível em: http://doc.ubi.pt/01/artigo_gustavo_soranz_brasil.pdf Acessado em: 15 mai. 2021.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Trad. TomazTadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 7 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HANNERZ, Ulf. **Cultural Complexity**. New York: Columbia University Press, 1992.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura um conceito Antropológico**. Jorge Zahar Ed. 17º Ed. Rio de Janeiro. 2004.
- MIGNOLO, Walter. **Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu – PR, 1 (1), pp. 12-32, 2017
- MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/ Projetos Globais**: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2003.
- NOVAES, Sílvia Caiuby **A construção de Imagens na pesquisa de campo em Antropologia**. Iluminuras, Porto Alegre, v. 13, n.31, p. 11-29, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/36791>. Acesso em: 15 dez. 2021.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. SP: Brasiliense, 2003.

PRATT, Mary Louise. **Arts Of the Contact Zone**. *Profession*. 1991. P. 33-40. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25595469>. Acesso em: 20 fev. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **O Destino das Imagens**. Contraponto. Rio de Janeiro. 2012.

TACCA, Fernando. Rituais e festas Bororo. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2002, V. 45 nº 1. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27152>. Acesso em: 10 dez. 2021.

CINEMA NEGRO DE MATO GROSSO, O QUE É?

Maurício Pinto

Após o chamado Ciclo da Retomada – momento em que, em meados dos anos 1990, a produção fílmica nacional volta a fazer parte das políticas públicas de incentivo após a crise agravada pela extinção da Embrafilme e do Ministério da Cultura – o cinema brasileiro vem num crescendo, ainda que inconstante, de produção e diversificação. A criação da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), em 2001, e posteriormente a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), em 2006, propiciaram um ambiente favorável para essa expansão (DOMINGUES e CARVALHO, 2018). Com investimentos em toda a cadeia produtiva, aumentou-se a demanda por profissionais, resultando na criação de cursos em universidades públicas e privadas e em escolas técnicas (MONTEIRO, 2016). Todo esse crescimento culminou com o lançamento, em 2018, de 185 títulos brasileiros nas salas de cinema do país, a maior marca desde 1995 (ANCINE, 2019).

Por outro lado, o surgimento de diversos pólos de produção colocou em evidência a necessidade de discussões para além do financiamento das obras e da eventual estabilização do cinema industrial no país. Embora importante, esse debate parecia tentar manter ignorado o fato de que as produções do período não representavam a diversidade étnica brasileira (MONTEIRO, 2016). No país onde a população negra (pessoas autodeclaradas pardas e pretas)²⁸

28 De acordo com o Estatuto da Igualdade Racial (Lei 12.288/2010) a população negra se define como “o conjunto de pessoas que se autodeclararam pretas e pardas, conforme o quesito cor ou raça usado pela Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística IBGE”.

chega a 54% do total, a baixa presença negra no audiovisual é alarmante. O levantamento da ANCINE, realizado em 2016, tendo como base os 142 longas-metragens brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição no ano de 2016, mostra que são dos homens brancos a direção de 75,4% dos longas. Já as mulheres brancas foram responsáveis por 19,7% da direção. Por outro lado, homens negros apenas 2,1%. Nenhum filme no ano da pesquisa foi dirigido e/ou roteirizado por uma mulher negra. O percentual de pretos e pardos no elenco dos 97 filmes brasileiros de ficção lançados naquele ano foi de apenas 13,4% (ANCINE, 2016).

A falta de representação da parcela negra da população no cinema brasileiro e os modos como ela ocorria (quando ocorria), no entanto, já eram percebidos desde outros tempos. Quando Orlando Senna (1979) analisou essa representação na década de 1970, sua conclusão foi de que ela se dava (quando se dava) por meio de caricaturas. O homem preto reduzido ao “negro malandro” e a mulher negra objetificada na forma da “mulata sexualizada”.

Assim como no cenário nacional, no estado de Mato Grosso também houve um aumento da produção audiovisual, fomentado, principalmente, pelas políticas públicas para o setor. A exemplo, entre 2016 e 2018, por meio de editais de fomento realizados pelo estado e município em parceria com a ANCINE e FSA, foram investidos, no audiovisual mato-grossense, mais de R\$ 11 milhões para a produção de 23 filmes (entre curtas, longas e pilotos de séries) (COMINI, 2019).

É importante salientar que, no Mato Grosso, esse processo de incentivo público à cultura remete à criação da lei Hermes de Abreu, de dezembro de 1991. Nos moldes da chamada Lei Rouanet (Lei Federal 8.313/91), essa lei estadual estabeleceu um incentivo fiscal para as empresas no estado de 3% para patrocínios e 5% para investimentos em projetos culturais, via dedução do Imposto Sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS). Seguindo a linha de políticas públicas de fomento cultural, em 1994 se formou o

Conselho Estadual de Cultura, que entrou em funcionamento só em 1996, e com regimento interno aprovado em 2003 (LIMA, 2011).

Amauri Tangará (“Pobre é Quem Não Tem Jipe”, MT, 1997), Luiz Borges (“A Cilada com Cinco Morenos”, MT, 1999), Márcio Moreira (“Saringangá”, 2001) e Bruno Bini (“Baseado em Fatos Reais”, 2001) foram alguns dos realizadores desse período que tiveram seus filmes financiados por meio da lei Hermes de Abreu. O filme de curta duração “Saringangá” (2001) apresenta atores negros no elenco principal e tem como fundo a cultura negra regional. Já o curta “A Cilada com Cinco Morenos” (1999) é um caso de interesse desta pesquisa. Luiz Borges é um realizador negro e coloca o negro no centro da narrativa do filme.

Apesar da expansão do cinema local, o fato de que as produções audiovisuais mato-grossenses são predominantemente curtas metragens contribui na evidência de que parte dessa produção não tem sido computada e analisada, nem nas pesquisas nacionais. Ainda sobre o déficit de informações que poderiam subsidiar políticas públicas, se faz relevante frisar que – embora o estado de Mato Grosso tenha a maior população negra do Centro-Oeste brasileiro (60,2% do total), o maior percentual fora das regiões norte e nordeste, e que, na capital, Cuiabá, esse número é ainda maior, onde 66,5% da população se autodeclara negra (IBGE 2016) – a participação da população negra na produção audiovisual do estado é, assim como acontece no país, desproporcional. A inexistência de uma pesquisa documental sobre a produção audiovisual no estado nos impossibilita de compreender o quadro da representação e da representatividade negra, prejudicando a implementação de políticas públicas no campo da cultura e trazendo à tona uma reflexão quanto à presença negra na produção cinematográfica mato-grossense à frente e atrás das câmeras, considerando a intersecção raça/gênero/classe como critério de análise.

Cinema Negro é o quê?

A implementação da Lei nº 12.711/2012, também conhecida como Lei de Cotas, que determina que metade das vagas de instituições de ensino superior públicas devem ser destinadas a pessoas com marcadores sociais, fez explodir no Brasil as discussões sobre identidade racial. No âmbito dos debates étnico-raciais, surgem questões como: Quem é negro no Brasil? Longe do consenso, esta pergunta segue fomentando discussões nos mais diversos círculos sociais. Da academia universitária às ruelas da periferia. No rastro desta polêmica, a pergunta “o que é Cinema Negro?” também gera intenso debate.

O conceito de Cinema Negro está longe de ser uma unanimidade. Entre pesquisadores e realizadores de cinema no Brasil e no mundo, há diferentes definições do que seria essa prática. Ao menos, dois conceitos ficam bastante evidentes. O primeiro é o que nos salta aos olhos, isto é, a pessoa negra como protagonista da narrativa audiovisual. O professor Noel dos Santos Carvalho, na introdução do livro “Dogma Feijoada, o cinema negro brasileiro”, do realizador Jeferson De (2005, p. 69), chama o conjunto dessas produções de “cinema de assunto negro”. O segundo se refere àquilo que acontece atrás das câmeras, a pessoa negra no lugar de direção, de produção, de realização audiovisual. Este seria o “cinema de autor negro”, segundo a perspectiva do livro de De. Ao lançar seu manifesto, em 2000, Jeferson De e outros realizadores apresentaram também a ideia de uma fusão desses conceitos, isto é, para se realizar Cinema Negro haveria a necessidade de que a população estivesse no protagonismo das ações e decisões em frente e por trás das câmeras (DE, 2005, p. 96).

A professora Rosa Maria Berardo e o professor Julio Cesar dos Santos em seu trabalho “A quem interessa um Cinema Negro?” corroboram essa proposta:

Assim, ao falar de um “cinema negro” pode-se partir de uma perspectiva histórica em que a construção de tal categoria se dá através da quantidade e qualidade de participação de realizadores e criadores, negros e negras que produzem cinema em todas as suas formas, isto é, em todos os seus gêneros (...). (BERARDO, SANTOS, 2013, p. 05).

Orlando Senna, um dos maiores pesquisadores deste tema no Brasil, também concorda com a necessidade da participação efetiva da pessoa negra em todos os processos do fazer audiovisual:

Vale enfatizar que este é o único meio para que um discurso Negro seja articulado no Cinema Brasileiro: a tomada, pelos próprios negros, de uma parcela de decisão na complexa engrenagem cinematográfica – capitalista, industrial e fechada. (SENNA, 1979. p. 236).

A importância dessa participação fica ainda mais evidente quando nos lembramos da problemática representação estereotipada da população negra brasileira na TV e no Cinema. Autores como o já mencionado Senna (1979) ou Joel Zito Araújo (2000) apontam detalhes dessa estereotipagem. Alguns baseados nos maneirismos, como o “malandro”, outros em características físicas, como a “mulata”.

Stuart Hall, em seu livro “Cultura e Representação”, ao explorar os processos de criação de representações do outro, argumenta que ao explicitar a “diferença”, é que se produz o “estereótipo”, esta forma hegemônica e discursiva de poder, típica de um regime racializado de representação. Essas representações são fortemente baseadas em reducionismos binários e opostos – nós/eles, bom/mau, feio/bonito, homem/mulher (HALL, 2016 p.145). Para fugir dessa armadilha, para se romper a diferença, é necessário que cada vez mais pessoas racializadas participem dos processos de criação.

Indo um pouco além, a pesquisadora Edileuza Penha de Souza concorda que o cinema negro se caracteriza como um gênero cinematográfico em sintonia com os principais temas das lutas antirracistas no país. Em sua obra “Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade”, ela comenta:

(...) desde que assumiram o controle das câmeras, elas [realizadoras negras] têm criado um cinema de produção, autoria e cosmovisão negra; seus filmes são veículos de combate ao racismo e aos preconceitos; suas produções promovem e ampliam a história e a cultura negra, criam espaços formativos de políticas cinematográficas para cineastas, produtores e realizadores negros, e fortalecem as produções negras.

Seus filmes reafirmam o conceito sobre Cinema Negro, não apenas como uma produção de cinema com a temática negra, o que até pouco tempo já era suficiente para ostentar o título de Cinema Negro. Os trabalhos desses cineastas forjam o conceito de Cinema Negro como um cinema produzido por negros, com temáticas sobre a população negra e reiteram uma epistemologia possível para criação do cinema negro brasileiro. (SOUZA, 2013, p. 83).

A chegada de realizadoras e realizadores negres às posições de direção em produções audiovisuais, aumentando a sua representatividade, possibilitou então, que uma cosmovisão negra pudesse chegar às telas. Fato este que começa em meados dos anos 1970 com os trabalhos de Zózimo Bulbul, como o filme de curta metragem “Alma no Olho”, de 1974. Antes disso, muito embora a população negra estivesse em frente às câmeras, e mesmo em posição de destaque como aconteceu nos filmes do Cinema Novo brasileiro nas décadas de 1960 e 1970, esta mesma população estava longe de poder decidir as circunstâncias de sua representação, visto que o

movimento cinemanovista foi majoritariamente capitaneado por cineastas homens, brancos e de classes sociais favorecidas. Outro ponto importante trazido pelo texto da professora é a participação intensa e numerosa de mulheres negras nestes processos de transformação do cinema e de tomada de decisão. Desde os trabalhos de Adélia Sampaio, primeira cineasta negra brasileira a dirigir um filme de longa metragem com “Amor Maldito” (1984), até os recentes trabalhos de cineastas negras como “Um Dia com Jeruza” (2020) de Viviane Ferreira, “Rainha” (2016) e “Alfazema” (2019) de Sabrina Fidalgo, “Café com Canela” (2017), “Ilha” (2018) e “Até o Fim” (2020) de Glenda Nicácio e o maravilho “Kbela” (2015) de Yasmin Thayná. Estes filmes têm em comum um outro olhar sobre a mulher e particularmente sobre a mulher negra e seus arredores. Como bem diz a professora, são filmes que procuram trazer a população para dentro de suas narrativas, e principalmente, subvertem as representações usuais desta mesma população.

Além disso, a fala da professora está em consonância com o pensamento da diretora cinematográfica e pesquisadora Janaina Oliveira, para quem o cinema negro é um movimento organizado em rede. No trabalho “Cinema negro contemporâneo e protagonismo feminino.” ela comenta que

O que se pode perceber é que além das carreiras individuais, processos coletivos de produção entram em cena, das temáticas à plateia, passando pelo mapeamento desta própria presença no setor. As mulheres negras no cinema hoje estabelecem em suas produções diálogos com o mundo, mas sobretudo, entre si e para si mesmas (...). (OLIVEIRA, 2017, p. 21).

Para estes autores e autoras, o Cinema Negro vai além do estar presente na equipe e no elenco. Envolve construir a narrativa em torno de temáticas da negritude. “O que” se conta e “quem” conta são, portanto, fundamentais na significação do conceito. Para além disso, o “como” se faz também importa.

As experiências mais recentes nesse universo indicam que os processos coletivos e/ou cooperativos são os mais utilizados por realizadoras e realizadores negres. Assim, outro ponto interessante que podemos notar na fala de Janaína é a importância da coletividade dentro deste cinema. Este aprendizado que remonta ao conhecimento ancestral desta população, e também por conta de sua fragilidade social, fez surgir, em vários momentos e lugares, grupos de pessoas negras organizadas para resistir. No audiovisual, o surgimento de coletivos de produção como o Coletivo Quariterê (MT) e o Damballa (ES), coletivos que trabalham plataformas de exibição como a AFROflix, construída por um grupo de mulheres negras, e a TODESPlay, fruto dos trabalhos desenvolvidos pela APAN (Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro) para além de espaço de troca, formação profissional e debate.

O pesquisador e realizador audiovisual Marco Aurélio Corrêa faz um bom apanhado do conteúdo do Cinema Negro em seu artigo “Pequena África e os Cotidianos da Resistência: O Cinema Negro Como Possibilidades Para a Lei 10639/03” ao dizer que:

O cinema negro, a partir das discussões sobre as formas e maneiras em que a população negra é comumente representada nas narrativas cinematográficas, procura propor, através de suas criações, uma outra imagem para os corpos negros e as suas subjetividades nas telas (...) tem como intenção dar visibilidade e valorizar as inúmeras criações e manifestações culturais negras (...) tem como objetivo apresentar com suas imagens, narrativas e sons as diversas subjetividades e estéticas negras gerando, para além do caráter político, afeições e sensibilidades que possibilitem a mudança do paradigma de inferiorização dos corpos negros nas telas. (CORREA, 2018 p. 117).

Após articular perspectivas de diversos autores e autoras, pode parecer que chegamos a um entendimento consensual de quais seriam as características de um assim chamado Cinema Negro. Este seria então composto pela

presença de pessoas negras nas posições de decisão, de criação, também sua presença no elenco principal e a relevância da temática do filme em relação às vivências da negritude. Porém, assim como assinalado no início, estamos longe do consenso sobre o conceito. Para a cineasta Viviane Ferreira, que hoje ocupa a diretoria da SPCine (Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo):

A bibliografia consolidada em torno dos estudos do cinema negro, ou da presença “do negro” no cinema dá conta (...) de nos proporcionar o exercício reflexivo sobre a neblina que imbrica as noções de: cinema negro; negro fazendo cinema; e o cinema sobre e com negros. Passa por estudos comparados com o conceito de cinema africano, buscando semelhanças e diferenças que os acomodem na mesma “caixa”. E nos leva até estudos de obras específicas classificadas como: “obra cinematográfica negra”. No entanto, nenhum dos trabalhos ou estudos no âmbito desta pesquisa apresenta uma definição do que venha a ser cinema negro. (FERREIRA, 2019, p. 74).

Assim, a cineasta dialoga com os professores Noel dos Santos Carvalho e Petrônio Domingues quando estes afirmam que, assim como para outras artes, como a literatura e o teatro, o conceito do que é, ou seria, o Cinema Negro ainda está em construção, em disputa, tanto nos âmbitos estéticos, quanto políticos.

Ocorre que cinema negro se trata de um conceito em construção ou, antes, em disputa. Não apenas em função de seu caráter polissêmico, multivocal, aberto, com diferentes concepções formais e estilísticas, mas uma disputa em torno de como essa categoria analítica se conecta aos planos estético e político. Cinema negro: processo e devir. Além de nicho ou segmento específico, consiste num componente integrado ao amplo encadeamento estrutural da sétima arte. Ao mesmo tempo “dentro e fora” do cinema nacional. Daí sua conotação muitas vezes marginal, porque fundado na diferença. (CARVALHO, DOMINGUES, 2018 p. 12).

Assim como acontece comumente no campo das artes, e das ciências sociais, os pesquisadores apontam para um conceito em construção. E ao olharmos para a trajetória da participação de negras e negros no cinema brasileiro é exatamente o que podemos observar. Desde dos filmes “sobre o negro”, realizado por produtores brancos, até um “cinema de negro”, feitos por e para pessoas negras. Em sintonia com as discussões étnico-raciais e identitárias, o Cinema Negro movimenta-se da representação negra para a representação e representatividade negra que passa a incluir na discussão, de modo interseccional, outros marcadores sociais: o cinema LGBTQIA+ negro (o cinema da “bicha preta”, o cuir lombismo audiovisual), o cinema da mulher negra, entre outros.

Portanto, a partir do recorte que escolhemos para tratar do tema neste trabalho, compreendemos o Cinema Negro como aquele feito por essa população, com essa população e para essa população, isto é, com pessoas negras atrás e à frente das câmeras em posições de decisão e com uma narrativa sobre a negritude.

Uma Cronologia do Cinema Negro de Mato Grosso

Considerando a presença majoritária da população negra no estado de Mato Grosso, bem como um certo aquecimento da produção audiovisual no estado a partir de leis de fomento e políticas públicas culturais implementadas no estado, de modo inconstante, a partir da década de 1990, e a partir do modo como este estudo compreende o cinema negro, é possível observar uma articulação do que poderíamos chamar de uma cronologia do cinema negro em Mato Grosso.

Nesse sentido, “A Cilada com Cinco Morenos”, de Luiz Borges (1996) é o marco inicial deste resgate. Dos cinco curtas e um longa-metragem financiados pela Lei Hermes de Abreu, este é o único filme dirigido e

roteirizado por uma pessoa negra. No filme, um jovem, filho de um político importante, atravessa a cidade para buscar o tradicional grupo de rasqueado “Os Cinco Morenos”. É interessante notar que ao representar aquilo que muitos entendem como cuiabandade, Luiz acabou por selecionar elementos da negritude da baixada cuiabana, da cultura negra ribeirinha. As festas de santo, o rasqueado, o siriri e cururu, são elementos que, embora comumente entendidos como cuiabanos, são essencialmente negros.

Dez anos depois, a “Mostra por Igualdade Étnico Racial de Mato Grosso”, realizada pelo produtor audiovisual Paulo Traven, nos anos 2006, 2007 e 2008, trouxe esse debate novamente ao estado. A programação era formada por filmes de diversos formatos e gêneros que tinham a questão racial como tema, privilegiando o protagonismo negro. Contribuindo também com o surgimento do debate racial no audiovisual de Mato Grosso, foram importantes as duas visitas de Joel Zito Araujo, cineasta negro, autor do livro “A Negação do Brasil – O Negro na Telenovela Brasileira” (2000). Joel esteve presente em duas edições da Mostra por Igualdade e em ambas as ocasiões pode apresentar seus trabalhos cinematográficos, como o documentário “Cinderelas, Lobos e um Príncipe Encantado” (2009), e também participar de palestras/debates sobre o tema Cinema Negro, sobre o lugar da população negra dentro do audiovisual e, em específico, o lugar de um “homem negro metiço”, nas palavras do próprio Joel.

Mais dez anos depois (2016), surge a “Mostra de Cinema Negro de Mato Grosso”. Sua 1ª edição aconteceu por iniciativa da SECEL-MT (Secretaria Estadual de Cultura Esporte e Lazer) e foi produzida, de modo terceirizado, pela agência Donamaria Comunicação Criativa. No entanto, logo após o lançamento do material de divulgação e da programação, diversos apontamentos de racismo começaram a ser levantados. Por exemplo: a programação continha pouquíssimas produções negras. Além disso, uma das sessões se chamava “Deu Branco!”, onde seriam exibidos filmes de diretores brancos

com personagens negros. Toda a arte da mostra remetia à escravização do povo preto e numa mesa em que se discutiria a construção de personagens e roteiros cinematográficos todos os convidados eram pessoas brancas. Diante dessa situação, entidades religiosas, associações culturais, professores e outras organizações e profissionais, demandaram uma reunião com a SECEL para apontar os problemas e trabalhar uma nova programação.

Esta reunião trouxe a reflexão sobre a importância de ter pessoas negras nos locais de tomada de decisão, em especial, nos locais onde são tomadas decisões relacionadas à população negra. A Secretaria percebeu então que não poderia simplesmente escolher uma agência para gerir esse projeto, era preciso se certificar de que pessoas negras estavam incluídas no processo e que suas vivências fossem ouvidas e respeitadas. Assim, uma nova programação foi construída e, reforçando sua importância para a discussão do Cinema Negro de Mato Grosso, Joel Zito foi novamente convidado à vir a Cuiabá discutir sobre o tema. Foi neste ano, 2016, que rodei o filme “Pandorga”, com Álamo Facó e Ella Nascimento. O filme conta a história de um casal que está passando por uma crise de saúde enquanto viajam para visitar um local saudoso. O curta, no entanto, não tem relações com nenhuma temática racial. Não tinha, naquele momento, ainda uma percepção desse viés. A participação de Ella Nascimento foi o primeiro passo nesse sentido.

No ano seguinte (2017) a SECEL-MT realiza, em parceria com a UFMT, uma oficina sobre o Cinema Negro com o professor e cineasta Celso Luiz Prudente. A oficina, que se dividiu em duas partes, teórica e prática, resultou na realização do curta “Questão de Justiça” (2017, Celso Luiz Prudente – realização coletiva). No curta, protagonizado por Vinicius Brasilino, a narrativa gira em torno do conflito de terras quilombolas e o agronegócio.

Foi dentro desta oficina, de 2017, que germinou o Coletivo de Audiovisual Negro Quariterê. Embora o público da oficina não fosse restrito à pessoas negras, um grupo de jovens realizadores negres presentes percebeu ali a

necessidade de um espaço para continuar as discussões iniciadas durante a oficina. Surgia então o Quariterê, um coletivo de produtoras e produtores, de realizadoras e realizadores negres das mais diversas áreas do audiovisual do estado. O nome do coletivo homenageia o quilombo do Quariterê, que foi liderado por Tereza de Benguela e constituiu-se como um importante foco de resistência à coroa portuguesa. Escolher esse nome localiza a posição política e organizativa desse grupo, e de maneira semelhante aos movimentos e coletivos de cinema negro brasileiro, se apoia em figuras históricas previamente subestimadas pela história hegemônica.

A partir da 2ª edição, em 2017, a “Mostra de Cinema Negro de Mato Grosso” passa a ser realizada pelo Coletivo Quariterê. As mostras realizadas pelo coletivo já têm a tradição de homenagear um nome do cinema negro nacional que seja referência, como Jeferson De, Adélia Sampaio, Celso Luiz Prudente e Zaika dos Santos. Foram exibidas, nessas mostras, cento e quarenta e uma (141) obras audiovisuais selecionadas, tendo sido inscritas mais de seiscentas 600 obras oriundas de todo o Brasil, com um público espectador de mais de sete mil (7000) pessoas. A mostra colocou Mato Grosso no mapa do Cinema Negro Brasileiro. Diversas ações de mapeamento de atividade relacionadas ao audiovisual negro já apontam a mostra. Como é o caso do mapeamento realizado pela APAN, Associação de Produtores de Audiovisual Negro, uma associação de produtoras e produtores negres de abrangência nacional.

Em 2017, a “Sessão Afrocine” surge de uma parceria entre o Quariterê e o Cineclube Coxiponés com curadoria da realizadora audiovisual Anna Maria Moura. A sessão Afrocine exibiu filmes já selecionados nas Mostras anteriores, em sessões temáticas mensais, sempre contando com um debate após a sessão. Foi numa Sessão Afrocine especial que em 2018, Izabela Ferreira, lançou o seu curta “Como Ser Racista em 10 Passos” (2018), numa noite de sala lotada com mais de 300 cadeiras ocupadas e pessoas em pé! O curta foi gravado dentro do Coletivo Zebra, e aborda situações vividas pela autora

e também de relatos de outras pessoas. O filme recebeu diversos prêmios locais e nacionais, sendo uma das obras regionais mais comentadas nas redes sociais.

Nos anos seguintes, 2019 e 2021, o Quariterê realiza as gravações de “A Velhice Ilumina o Vento”, de Juliana Segóvia, e “Aqui Jaz a Melodia”, de Wuldson Marcelo, em parceria com Segóvia. Em “A Velhice Ilumina o Vento”, Juliana, diretora que faz parte da atual geração de mulheres negras mato-grossenses que têm desenvolvido “olhares audiovisuais” neste estado, usa o olhar de Valda como elemento constante na narrativa, nos acompanhando da primeira à última cena. Encontramos seu olhar no trabalho ou no ônibus retornando para casa. É com o olhar que Valda demonstra descontentamento com seu filho, e com o mesmo olhar, o acompanha e vela por ele. Seu olhar no espelho sobre si mesma é sempre de aprovação. Algo pouco visto no cinema mato-grossense. Um olhar de mulher negra que se ama e que se orgulha de seu reflexo. Em “Aqui Jaz a Melodia” acompanhamos o luto de um pai. Nesse processo, o curta discute as opressões sofridas por pessoas negras praticantes de religiões de matriz africana. De maneira sutil, a narrativa nos mostra as nuances do racismo dentro das instituições do estado, desde o cemitério até a segurança pública.

Também em 2021, Manoel Vieira, juntamente com a Solta Cia de Teatro, realiza o curta “O Cheiro Encravado”. O filme leva para a cena corpos dissidentes e antes preteridos nos processos de seleção de elenco, expandindo as oportunidades também para os bastidores. O roteiro do curta-metragem é resultado da adaptação do conto homônimo de Dyolen Vieira (1984 - 2010). No curta acompanhamos o amor crescente de uma manicure por um de seus clientes e suas mãos. A trama se desenrola ao acompanhar a vida cotidiana, mas surpreende o espectador com o desfecho, inspirado no cinema de gênero de horror.

Cabe aqui uma menção às numerosas produções em outros formatos audiovisuais, como por exemplo, o vídeo-poema “Poemargens” (2020) de Anna Maria Moura e Sol Ferreira, premiado local e nacionalmente, e também os documentários sobre a cultura alimentar das populações negras tradicionais do estado como o “Farinha, Festas e Memórias” (2022), realizados pela produtora Jackeline Silva.

Estes filmes, em sua maioria, realizados coletivamente e com equipe majoritariamente negra, reúnem elementos que exemplificam o atual cenário do cinema negro no Mato Grosso e no Brasil. Jovens realizadoras e realizadores, que tiveram seus olhares formados pela ausência e/ou pela negação de uma representação justa, colocam hoje em campo esse “olhar” como ferramenta/estratégia de transformação de significados e ações. E enxergam na produção audiovisual esse campo de construção de novos olhares e significados.

Dentro das discussões sobre a negritude, um dos temas recorrentes na atualidade é o conceito de “afrofuturismo”. Um convite para refletir sobre as possibilidades e sobre os futuros. Olhar para o passado, para o presente e projetar o futuro a partir do que desejamos. Neste sentido, de transformar, de construir uma nova possibilidade, de projetar futuros desejáveis para o população negra, é que o Cinema Negro se firma como ferramenta de empoderamento e revolucionária.

Referências bibliográficas

ANCINE – Agência Nacional do Cinema. **Diversidade de Gênero e Raça nos Lançamentos Brasileiros de 2016**. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresenta%C3%A7%C3%A3o.%20Diversidade%20FINAL%20EM%2025-01-18%20HOJE.pdf>. Acesso em: 27 set 2021.

COMINI, R. **Audiovisual em Mato Grosso vive momento especial**. Agência Sebrae de Notícias. Cuiabá. 08 setembro de 2019. Disponível em: <http://www.agenciasebrae.com.br/sites/asn/uf/MT/audiovisual-em-mato-grosso-vive-momento-especial,8ccfd7194d3cb610VgnVCM1000004c00210aRCRD#:~:text=Entre%202016%20e%202018%2C%20por,longas%20e%20pilotos%20e%20s%C3%A9ries>). Acesso em: 27 set 2021.

CRUZ, V. F. **Cinemas negros: modelos de negócio viáveis às mulheres negras**. 2019.

DOMINGUES, P.; CARVALHO, N. d. S. **Dogma Feijoadá: a invenção do cinema negro brasileiro**. 2018.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios: Síntese de indicadores 2015 – PNAD**. Rio de Janeiro: IBGE, 2016. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv98887.pdf>. Acesso em: 27 setembro 2021.

LIMA, D. B. de. A cilada com Cinco Morenos: local e global no cinema matogrossense dos anos 1990. In: ANAIS DO XXXIV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2011, Recife. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom 2011.

SENNA, O. Preto e branco ou colorido: o negro e o Cinema Brasileiro. **Revista Cultura Vozes**, Rio de Janeiro, v. LXXIII, n. 3., p. 211–26, 1979.

MONTEIRO, A. D. A Emergência de um (Novo) Cinema Negro Brasileiro: Representação, Identidades e Negritudes. In: XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2016, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom,

2016. p. 01-15. [3] ANCINE – Agência Nacional do Cinema. **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2018**. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2018.pdf. Acesso em: 27 set 2021.

OLIVEIRA, J.; FREITAS, K. (org). **Cinema negro contemporâneo e protagonismo feminino**. 2017.

SANTOS, J. C.; BERARDO, R. M. A quem interessa um “cinema negro”? **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S.l.], v. 5, n. 9, p. 98-106, 2013.

SOUZA, E. P. **Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade**. 2013.

ABRINDO A CENA: CINEASTAS XAVANTE EM PRIMEIRO PLANO

Gilson Costa
Dolores Galindo

A produção audiovisual no contexto dos povos indígenas é fruto de um longo processo que remonta a meados da década de 1980. Iniciativas como o projeto Vídeo nas Aldeias, entre tantas outras, certamente deixaram frutos que hoje se reverberam na intensa, vibrante e diversificada constelação de filmes e vídeos protagonizados por indivíduos e coletivos indígenas espalhados nas mais diversas regiões do país. Com essa difusão, é possível vislumbrar um processo de constituição *sui generis* no fazer cinematográfico que pode ser agrupado enquanto categoria de *cinema indígena*. De forma ampliada, constitui-se um peculiar mosaico de possibilidades que subverte certa lógica de produzir narrativas historicamente calcadas em uma visão eurocentrada. Os autores André Brasil e Bernard Belisário já chamaram a atenção para a diversidade dessas produções: “filmes-rituais, ficções roteirizadas e encenadas a partir de narrativas míticas, documentários de caráter militante e pedagógico; testemunhos, registros urgentes em situações de risco: todas essas imagens compõem uma produção difusa e heterogênea que contribui para a afirmação da experiência histórica e cultural dos povos indígenas no Brasil. (BRASIL; BELISÁRIO, 2016, p. 602-603).

Tal conjuntura fortalece um campo de reflexão específico que busca se aproximar destas produções e desvendar as suas especificidades, tanto na

perspectiva do que é materializado na narrativa, enquanto produto fílmico, quanto no conjunto de atravessamentos que circundam e interferem na sua produção. Podemos constatar dois caminhos que ganham relevo nestes estudos: o primeiro, busca empreender as reflexões a partir da vivência empírica junto aos grupos indígenas, realizando oficinas de produção audiovisual e/ou produções fílmicas em conjunto com realizadores nativos e, como consequência, refletindo sobre o resultado deste processo. Outra linha de investigação centra-se na análise das produções autorais dos povos indígenas, buscando uma compreensão sobre as singularidades que se sobressaem nesta modalidade de fazer cinema, seja em uma perspectiva da orientação estética quanto ao *modus operandi* que possibilita a materialização do produto fílmico.

Mapeando o contexto específico do estado de Mato Grosso e refletindo sobre o cenário da apropriação de tecnologias digitais por indígenas da região, a pesquisadora Naine Terena de Jesus empreendeu, durante o ano de 2015, ampla cartografia investigativa e constatou que a presença destes atores sociais na produção de conteúdos para internet e mídias audiovisuais estava relacionada, em grande medida, à ações de militância tanto para “combater as investidas contra os povos tradicionais” quanto para divulgação de seus respectivos universos culturais, buscando apresentar-se como sujeitos protagonistas e, por consequência, romper com a invisibilidade social (JESUS, 2015). A cooperação e parceria entre indígenas e não indígenas também foi um dado relevante apresentado na pesquisa. Na ocasião, as constatações de Terena já destacavam a relevância de realizadores da etnia xavante neste universo, em especial dos cineastas Caimi Waiassé e Divino Tesserewahú, personagens com os quais dialogamos nesse texto. Os filmes já seguiam o padrão majoritário que dominam as temáticas preferidas por diferentes etnias: são do gênero documentário e trazem na construção imagética, aspectos relacionados a celebrações ritualísticas, mitos, festas cerimoniais e o cotidiano interno das aldeias.

Entre os anos de 2014 a 2019, durante a realização de pesquisa sobre a apropriação do audiovisual por indivíduos e coletivos da etnia xavante – a qual teve como resultado nossa tese de doutorado²⁹ – nos deparamos com a oportunidade de conviver, trabalhar, viajar e dialogar com diferentes realizadores que produzem uma rica diversidade de registros imagéticos sobre e com as suas comunidades. Não por acaso, o cinema foi o ingrediente que aprofundou nosso contato com o povo *A'uwẽ Uptabi*³⁰. Esta ferramenta foi, em um só tempo, o mediador e o motor da frutífera relação que construímos com diferentes realizadores, coletivos e comunidades xavante.

O objetivo deste capítulo é articular um espaço dialógico, buscando refletir e interpretar a cosmovisão do cineasta indígena sobre a relevância social, cultural e política do audiovisual que produz na (e) com a sua comunidade. Neste sentido, recorreremos à entrevista realizada com o cineasta e professor xavante Caimi Waiassé, da aldeia Etenhiritipá, localizada na terra indígena Pimentel Barbosa, na região leste de Mato Grosso.

Não por acaso, tal propósito delinea a diversidade necessária para a discussão sobre o cinema e o audiovisual em nossa região, uma vez que realizadores indígenas, a exemplo de Waiassé, encontram pouco espaço para reconhecimento legítimo de seus trabalhos. Estas pessoas destilam fabulosamente uma propriedade intelectual que é, a um só tempo, fazer-pensar e pensar-fazer. Neste pensar que nutre o fazer (e vice-versa) estão incorporados a trajetória ancestral da experiência da etnia e a sabedoria alimentada por uma oralidade que é naturalmente dinâmica, compondo o vasto cabedal da memória coletiva do povo Xavante. Com este fermento, arriscamos estimular a abertura dialógica entre a posição de pesquisador

29 Este capítulo é parte integrante da tese de doutorado intitulada *A'uwe Höïmanadzé: Práticas de resistência na produção audiovisual Xavante* defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea – PPG-ECCO/UFMT, no ano de 2019.

30 Autodenominação da etnia que pode ser traduzida como “povo autêntico” ou “povo verdadeiro”.

(que, como tal, responde pelos erros e acertos do empreendimento) com o parceiro xavante que, por ser fruto da coletividade, ecoa o posicionamento de um complexo organismo social.

Caimi Waiassé, o curioso

Os projetos feitos através da Associação e as parcerias com não indígenas já eram fruto do Movimento. Isso era o nosso Movimento. Era resultado da nossa organização em Pimentel Barbosa. (Caimi Waiassé).

Em uma típica manhã ensolarada que marca o inverno na região do Araguaia, no Centro-Oeste do Brasil, fomos recebidos por Caimi Waiassé em um hotel popular no município de Barra do Garças. Era um domingo e ele estava na cidade trabalhando na revisão de um livro sobre os saberes tradicionais do povo Xavante. Com a voz serena e compassada contou-nos sua trajetória desde as aventuras vividas no Cerrado, quando menino, até suas andanças pela América do Norte e países latinos, onde viveu intensas experiências. Quando apertamos o *stop* do gravador de áudio e firmamos o ponto final em nossas anotações, percebemos que nosso informante deu-nos preciosas pistas para elucidar as articulações que marcam a constituição da cena audiovisual entre os xavante. Na sequência, não sem correr o risco de imprecisões, compartilhamos com o leitor fragmentos comentados desta caminhada que reflete uma guinada na ascensão e valorização do conhecimento e das práticas culturais deste Povo.

Uma narrativa que queira abordar a trajetória de Caimi Waiassé não pode abster-se do contexto de seu território de origem, fazendo foco na paisagem política na qual estava inserido. Isso explica, em grande medida, o conjunto de ações exitosas obtidas por sua comunidade a partir do estabelecimento de parcerias com diferentes organizações nacionais e internacionais resultando

em um variado arco de projetos que focavam ações ambientais e culturais. Tais projetos ganharam força a partir de meados da década de 1980 e início dos anos de 1990. Não por acaso, o período é concomitante com uma conjuntura política de notável eferescência e fortalecimento do movimento indígena. Conectados a esta atmosfera, os Xavante de Etenhiritipá³¹ fundaram a Associação Xavante de Pimentel Barbosa (AXPB), a primeira associação civil e juridicamente instituída e liderada exclusivamente por indígenas. Em pouco tempo a associação se tornou a grande ponte para a consumação de parcerias com ONGs, universidades, entidades de defesa dos direitos humanos e do meio ambiente, grupos culturais, pesquisadores, acadêmicos e outros atores sociais. Laura Graham (2018) evidencia que estas articulações envolviam organizações nacionais e internacionais, atuando em diferentes frentes: desde projetos ligados à educação, à cultura, saúde e condições sanitárias, até ações que buscavam amenizar problemas ambientais e recuperar o bioma do Cerrado, sua fauna e flora (GRAHAM, 2018, p. 21).

A projeção de Etenhiritipá e a articulação de parcerias com diferentes atores e organizações sociais está inserida em um cenário mais amplo que abarca a própria conjuntura do movimento indígena nacional fortalecido com a criação da União das Nações Indígenas³² (UNI), no início dos anos de 1990; a política de retomada do orgulho de pertencimento étnico e, acima de tudo, por uma determinação em usar o potente capital simbólico para estabelecer ganhos sociais, políticos e monetários para a comunidade.

31 O leitor irá perceber que os termos Etenhiritipá (nome da aldeia no idioma xavante) e Pimentel Barbosa (nome, em português, da Terra Indígena onde a aldeia Etenhiritipá está inserida) serão, em alguns casos, usados como sinônimos. Não se trata de uma tradução. Note-se que a aldeia Etenhiritipá é também denominada pelos próprios Xavante como Pimentel Barbosa. Este nome é uma lembrança ao sertanista morto em confronto na década de 1940, quando as frentes de expansão avançaram sobre os territórios habitados pelo povo Xavante.

32 Lideranças desta comunidade, como o já mencionado cacique Cipassé, mantinham contato direto com figuras expressivas do Movimento como Ailton Krenak e Álvaro Tucano. Por meio desta proximidade construiu pontes com parceiros de grande peso internacional, a exemplo da atuante *World Wildlife Fund (WWF)* (GRAHAM, 2018).

Nesta paisagem social, Caimi fez parte de uma geração que pôde, desde pequena, vivenciar uma atmosfera de abertura de sua comunidade para o mundo do *waradzu*³³, conhecendo suas ferramentas e dominando os instrumentos técnicos do “branco” para sua auto-organização e reivindicação de direitos territoriais. Dentre os diferentes pesquisadores e pesquisadoras com os quais teve contato em sua infância, certamente a etnógrafa americana Laura Graham é uma personagem pela qual cultiva uma especial memória afetiva. Não por acaso, foi ela quem o apresentou ao equipamento ocidental, ainda em sua fase de adolescente:

A Laura ficava na minha casa. Eu morava com meu tio Warodi, foi ele que me criou e a Laura morava com a gente também [...]. Ela tinha uma casinha dela, que era do lado, assim a gente tinha muito contato. Ela estava fazendo pesquisa, mas também estava sendo pesquisada: seu comportamento, seu modo de ser... tudo também era observado. Ela ficou alguns anos e acabou participando do ciclo da família [...] Em 1990 ela levou uma câmera para a aldeia, para que a gente começasse a filmar. O que marcou bastante foi a filmagem de corrida [corrida de tora], danças e caçadas. A corrida nas aldeias marca muito, todo mundo quer ver isso. (WAIASSÉ, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador).

A filmadora não foi a primeira tecnologia apresentada por Laura à comunidade. Antes do vídeo, o gravador de áudio já havia feito sucesso entre os Xavante e despertado a curiosidade de Caimi. A capacidade de armazenar e reproduzir os cantos fazia do gravador um instrumento cobiçado por diferentes pessoas na aldeia. Certamente, Caimi estava entre elas: “O xavante trabalha muito com o canto, com a voz, então o gravador foi uma das tecnologias que me atraiu ainda quando eu era pequeno porque ele

33 O termo é utilizado na língua xavante para se referir, genericamente, a pessoas não indígenas.

distribuía o canto com a fita k7" (WAIASSÉ, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador). Perpetuar os cantos cerimoniais em uma fita magnética era de fato uma novidade sedutora em uma cultura fundada na oralidade. Reproduzi-lo, em diferentes situações, dava a oportunidade para que os numerosos executantes pudessem se orgulhar de suas respectivas performances vocais.

Quando perguntamos para Caimi sobre suas lembranças em relação aos primeiros contatos com equipamentos de registro audiovisual, ele busca em sua memória e traz um evento que fora significativo para a sua comunidade sem, no entanto, esquecer-se da etnógrafa:

Foi no casamento do Cipassé e da Severiá, quando foi uma equipe da TV Serra Dourada para filmar o casamento. Agora, pra ter contato, poder pegar, foi quando a Laura Graham levou a primeira filmadora pra registrar e começava a mostrar o que ela estava filmando. Era muito interessante porque na filmadora é completo: tem o som, como no gravador, mas também a imagem. Está completo, com som e imagem. Fisicamente a pessoa está lá, com sua imagem capturada pela câmera. Era novidade e a notícia corria entre as casas. (WAIASSÉ, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador).

De fato, o casamento, que selou a união entre membros de duas etnias com um passado nada amistoso (ele, Xavante, e ela, Karajá), mostrava simbolicamente uma conjuntura de cooperação interétnica que reverberava no chão da aldeia, mas também nas articulações que fortaleciam a luta indígena no plano nacional. Não sem um certo apelo midiático, a matéria do repórter Darci Moreira³⁴, foi veiculada em rede nacional através da TV Bandeirantes e enfatizava a ruptura com um passado de disputas entre as

34 Darci Moreira atuava como repórter da TV Brasil Central, sediada na capital do estado de Goiás. No final da década de 1980 fez a cobertura de pautas relacionadas aos Xavante, cobrindo, entre outros temas, práticas culturais e conflitos territoriais.

duas etnias. Ademais, a peça jornalística mostrava a epopeia do noivo e seu grupo para obter sucesso na caçada que selaria o matrimônio. Depois de uma espera angustiante que durara quatro dias, Severiá, a noiva, recebeu o seu companheiro e juntos deram início a uma nova família.

Não por acaso, as memórias do casamento interétnico se entrelaçam com as lembranças dos trabalhos que Laura Graham realizou em sua comunidade. Foi ela uma das responsáveis (se não a principal) em apresentar as tecnologias que seriam apropriadas por sua comunidade e convertidas em importantes instrumentos para o fortalecimento político e social de Pimentel Barbosa. No entanto, para a aflição de Caimi, o equipamento, antes de chegar em suas mãos, foi destinado ao clã *öwawê*, metade exogâmica oposta à sua linhagem. Vejamos:

Como a Laura é póredzaõno, o equipamento foi entregue para o clã *öwawê*. Foram os *öwawê* que começaram. Quando um clã leva alguma novidade tem que presentear para o outro clã. Algumas pessoas que já falavam o português começaram a mexer na câmara. Como eles já tinham outra função e as pessoas queriam filmar de tudo, porque tudo era importante, eles não tinham tempo pra atender a vontade de todo mundo. Aí eles começaram a procurar os mais jovens. Fizeram a discussão no *warã* e, como naquela época eu tinha acabado de furar a orelha (eu era um *ritai'wa*), eles perguntam se os *ritai'wa* estavam interessados em cuidar do equipamento e também ficar registrando. Aí a responsabilidade foi passada para o nosso grupo. Os velhos tinham visto o perfil de cada um e me chamaram. Eu falava português. Como o Jorge é meu í'amo, companheiro de classe de idade, automaticamente ele passou a fazer os trabalhos junto comigo (WAIASSÉ, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador).

À margem da regra geral de seus companheiros de classe de idade, com os quais compartilhou sua experiência de *wapté*³⁵, Caimi passou uma longa temporada estudando em Goiânia, capital do estado de Goiás. Neste tempo avançou na educação formal e voltou para Pimentel Barbosa com a finalidade de concluir o seu ciclo de formação tradicional. Após o *danhono* (regime cerimonial na qual o menino xavante é submetido ao processo de furação dos lóbulos das orelhas), Caimi se tornou um *'ritai'wa*³⁶ e assumiu novas responsabilidades em seu meio social. Ingressou na recém-instituída Associação Xavante de Pimentel Barbosa, na qual assumiu, dentre outras funções, a responsabilidade pelo registro audiovisual das atividades da entidade.

Note-se que, naquele período (compreendido entre o final da década de 1980 e meados de 1990), o movimento indígena já vivia um fecundo momento de articulação e participava ativamente de importantes eventos na arena política nacional. Neste sentido, os eventos ocorridos na aldeia de Caimi não estavam apartados de um importante contexto político. Evidentemente as ocorrências em Etenhiritipá estavam alinhadas com uma conjuntura nacional onde era possível identificar a criação de diversas associações de representação civil dos povos indígenas, alavancando a atuação política e cultural de diferentes etnias. As palavras de Caimi atestam esta conjuntura:

Os projetos feitos através da Associação e as parcerias com não indígenas já eram fruto do Movimento. Isso era o nosso Movimento. Era resultado da nossa organização em Pimentel Barbosa. Eram as nossas conquistas. Então foi uma época em que conseguimos trazer muitos projetos. O projeto Jaburu foi uma grande conquista. Todo mundo estava focado na Amazônia, só tinha projeto na Amazônia. Nós conseguimos

35 Fase que marca a adolescência dos meninos xavante.

36 Novo guerreiro que se tornará padrinho na próxima iniciação de uma nova classe de idade (DELGADO, 2018).

mudar isso, foi um dos primeiros projetos no Cerrado. O cerrado estava sendo destruído silenciosamente. Foi um momento em que as associações indígenas estavam se organizando para cobrar e denunciar as coisas que estavam acontecendo. As associações foram importantes para dar voz para as lideranças por que isso vem direto da aldeia. Assim a gente não ficava mais dependente da Funai por que a Funai é um órgão do governo. Com as associações a gente teve mais essa independência de denunciar, de cobrar, de fazer muitos projetos culturais. Os indígenas tiveram muita forma para divulgar sua cultura, falar que eles ainda existiam, que estavam sem territórios, que precisava demarcar as terras. Foi um movimento também que foi bem articulado, com lideranças muito fortes que estavam conectados tanto na aldeia, quanto na cidade. (WAIASSÉ, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador).

Considerando a definição de movimento indígena proposta por Gersem Baniwa (2006) e admitida no âmbito deste texto, é coerente reconhecer nestas ações, mesmo que aparentemente delimitadas às circunstâncias da esfera local da comunidade, sua conexão com uma rede que se articula nacionalmente e agrega um conjunto significativo de parcerias com diferentes instituições da sociedade civil e atores sociais. Pimentel Barbosa estava alinhada a este emaranhado que alimentou o Movimento. É nesta modulação que ganha sentido a importância do trabalho de Caimi na articulação política da realidade imediata de sua comunidade. Vejamos como isso se materializava no cotidiano da aldeia:

Sempre que tinha reunião da Associação fora da aldeia, por exemplo das lideranças com o governo, com ONGs etc; eu ia filmar e depois trazia para a comunidade acompanhar as discussões. No início o objetivo das filmagens era registrar o que estava sendo discutido na reunião para mostrar para a

comunidade. Os mais velhos pediam para filmar tudo para que eles pudessem assistir. Desta forma, eu trazia e mostrava na aldeia o que tinha acontecido. Esse era o objetivo dos velhos [...]. Quando vai pra outra aldeia, filma e traz para os velhos. Era uma forma de eles manterem contato com outras aldeias, mandar mensagens, receber mensagens, substituindo totalmente o k7. (WAIASSÉ, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador).

A feição instrumental das imagens em movimento, fez com que, em pouco tempo, a comunidade pudesse perceber o potencial deste meio enquanto canal para romper distâncias geográficas e levar os desejos e necessidades políticas da aldeia para além dos seus limites territoriais. Mesmo as pessoas que se demonstravam mais desconfiadas com a tecnologia (como aquelas que acreditavam que o instrumento poderia “roubar a alma”) passaram, paulatinamente, a perceber que a máquina de filmar poderia servir para os interesses perseguidos pela comunidade. Vejamos mais um fragmento do relato de Caimi: “Nossos pais acabaram percebendo que aquela ferramenta seria muito útil pra aldeia. Então elas já tinham esta visão que era uma ferramenta que vinha para complementar o que eles estão pensando, pra deixar para as outras gerações” (WAIASSÉ, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador).

Um detalhe importante neste relato é que ele se relaciona de forma muito próxima com as descrições que o antropólogo Terence Turner (1993) traz a respeito de sua experiência com os Kayapó durante o trabalho etnográfico que fez com este povo. Também lá o audiovisual foi utilizado como instrumento de interação política no âmbito interno e externo das comunidades. As reuniões com as autoridades eram sempre gravadas e compartilhadas para o debate entre as lideranças e os moradores da aldeia. Esse uso instrumental do vídeo foi um diferencial que proporcionou uma sólida articulação

da comunidade, além do apoio externo de diferentes grupos e organizações da sociedade civil.

Andanças

A atuação enquanto membro da Associação Xavante de Pimentel Barbosa foi a ponte que proporcionou uma importante abertura política para Caimi, além de possibilitar que as pessoas de sua comunidade estivessem em sintonia com as discussões e deliberações mais abrangentes do movimento indígena nacional. Foi por intermédio deste canal que ele teve contato direto com as maiores lideranças do MI à época: Ailton Krenak, Alvaro Tucano e outros mais.

Isso tudo eu acompanhei, convivendo com estas pessoas através da Associação. Como eu trabalhava com a filmagem de nossas reuniões eu encontrava estas pessoas: Ailton Krenak, Álvaro Tucano, estas lideranças acabavam incentivando a gente. Diziam eles quando eu estava filmando: “essa luta é importante, é importante fazer o registro”. Isso acaba animando a gente pra questão política né! (WAIASSÉ, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador).

O contato com lideranças de diferentes etnias propiciava uma visão ampla do movimento indígena e, neste percurso, os subsídios para entender o modo pelo qual outros grupos articulavam o capital simbólico como componente político para a afirmação cultural e também para a reivindicação de direitos. Nessas andanças, Caimi sempre levava consigo as filmagens que havia feito sobre as práticas culturais xavante, presenteando (com cópias em fitas VHS) pessoas e grupos com que tinha contato. Na verdade, seu jogo era duplo: se, por um lado, ocupava-se em trazer as imagens como fonte de informação para sua comunidade; de outro fazia circular os registros do Cerrado, dos rituais e cantos xavante para fora da aldeia, fazendo-os ecoar em

diferentes órgãos e lugares. Essa reverberação, provocada pela “publicidade” feita por Caimi, tanto serviu para dar visibilidade aos xavante, quanto para a aproximação com novos parceiros. Assim surgiu, por exemplo a parceria que Laura Graham articulou entre sua comunidade e Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e mais especificamente com o projeto Vídeo nas Aldeias, que se tornaria sua principal escola de formação.

No final de 1990, 1991, nós tivemos a primeira reunião com o pessoal da CTI. Foi a Laura que marcou. A aldeia já tinha me escolhido e o pessoal da associação me liberou. A associação já tinha um acervo com estas imagens mais antigas, que já vínhamos filmando, também fotos e imagens. Imagens antigas, fotos, imagens que já tínhamos gravado. (WAIASSÉ, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador).

A exemplo de outros cineastas indígenas, a parceria com o CTI, em um primeiro momento e com a ONG Vídeo nas Aldeias, em uma segunda fase, foi o caminho que consolidou a sua formação enquanto realizador audiovisual. Nestas colaborações, as oportunidades para aperfeiçoar o domínio técnico para com os aparatos de filmagem e editar as imagens brutas, corroboraram para um campo de novas experiências:

Quando terminou nossa primeira reunião, a gente já ficou lá mexendo nas coisas. Foi só a gente que estava lá, aí eles cederam o espaço para a gente aprender o básico. No outro ano já agenciaram mais, pra gente aprofundar mais. Fomos conhecer outros trabalhos, de outros indígenas. Conhecemos o material produzido por outros indígenas na América Latina. (WAIASSÉ, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador).

Com apoio técnico do VnA (que possibilitou a sistematização e finalização de um virtuoso volume de imagens), surgiu o primeiro curta dirigido por

Caimi e Tutu Nunes³⁷. Um breve recorte de seu relato mostra os bastidores desta produção:

Quando a gente foi pra segunda reunião do VnA nós levamos muitas fitas. Eram mais ou menos quatro caixas grandes, cheias de fitas VHS. Quando chegamos lá, vimos o susto do Vincent Carelli e do Estevão Tutu, o editor. Nós dissemos: “trouxemos aqui para deixar e copiar”. Então fomos estudando todo aquele material, vendo o que tinha mais filmagens pra discutir o que dava pra fazer. Falei que os objetivos dos velhos era preservar a história de nossa comunidade. Tinha muitas falas e entrevistas dos mais velhos, tinha muita corrida, dança, caça. Aí a gente fez o estudo para fazer o primeiro vídeo, foi o primeiro vídeo finalizado. Assim surgiu o vídeo Tem que ser curioso. (WAIASSÉ, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador).

Quando finalizou seu primeiro filme na sede do projeto VnA, em São Paulo, Caimi teve a oportunidade de cunhar sua participação em diferentes mostras, festivais, debates e seminários. Nessas andanças sua participação se dava tanto para apresentar o seu filme, quanto para debater e representar o eminente cenário do cinema indígena que estava sendo arquitetado no Brasil. Fora isso, as viagens por outros países apresentaram-lhe a diversidade de povos e a amplitude que o audiovisual indígena já havia conquistado em outras partes do continente. Lembra, com muito entusiasmo, quando participou daquele que seria o Primeiro Festival de Cinema Indígena da América Latina, realizado na Bolívia. Nesta ocasião estava com a nobre incumbência de representar o cinema indígena brasileiro. Participou de um processo de formação com realizadores reconhecidos naquele país e (como ele mesmo

37 À época, Tutu Nunes compunha a equipe técnica do projeto Vídeo nas Aldeias. Dentre suas principais funções, foi o responsável pela edição de diferentes vídeos realizados no âmbito do Projeto.

brinca) “de sobra”, conheceu pessoalmente a principal liderança sindicalista do movimento *cocaleiro* da Bolívia, Evo Moraes³⁸.

Enquanto *Tem que ser curioso* ecoava o desprendimento de Waiassé para o manejo com o audiovisual, um outro importante projeto estava sendo articulado durante o encontro interétnico de realizadores indígenas organizado pelo VnA no Xingu. Dentre outros cineastas, participavam Caimi, Jorge, Divino Tserewahú e Winthi Suyá. O desafio da nova empreitada era “realizar um documentário sobre um grande ritual xavante”. Coincidentemente, enquanto o projeto estava sendo arquitetado, veio a notícia que o ritual do *wapté mnhõnõ*³⁹ seria realizado na aldeia Sangradouro, onde Divino Tserewahú morava. Após a negociação empreendida por este último com sua comunidade, o projeto foi acordado. Caimi e Jorge partiram de Pimentel Barbosa para Sangradouro. Winthi Suyá deixou o Xingu para se somar-se à equipe. Com esse empenho coletivo surgiu o documentário *Wapté Mnhõnõ – a iniciação do jovem xavante* (1999, 52 min)⁴⁰.

Note-se que *Wapté Mnhõnõ* não foi o primeiro documentário sobre práticas rituais xavante. Antes dele outros filmes já haviam surgido. *Wai’á – o segredo dos homens* (1988) e *Á’uwē Uptabi* (1998), assinados respectivamente por Virgínia Valadão e Ângela Pappiani, já haviam retratado práticas culturais

38 Indígena originário da etnia Uru-aimará, Evo Morales assumiu a presidência da Bolívia em 2006, depois de uma exitosa vitória em primeiro turno no ano anterior. Em dezembro de 2019 encerrará o seu terceiro mandato.

39 Tenho me referido ao ritual de iniciação dos meninos xavante pelo nome de danhono. No entanto, o mesmo ritual é também nomeado como *wapté mnhõnõ*. Em outras palavras danhono e *wapté mnhõnõ* são formas diferentes de se referir a um mesmo conjunto de práticas rituais.

40 Este projeto coletivo pode ser considerado o primeiro documentário de média duração sobre um ritual xavante com participação determinante de cineastas indígenas. Talvez, por conta disso, seja, dos filmes da etnia (realizando no âmbito do projeto VnA), o que mais ganhou repercussão no Brasil e no exterior. Receio que o vínculo de sua direção a uma única pessoa possa borrar o entendimento de que esta obra fora constituída por um processo eminentemente coletivo. Por isso mesmo, julgo importante destacar a participação efetiva da equipe do VnA, do Suyá Winth e dos Xavante Caimi e Jorge, além de Divino que assina a direção.

xavante como temas condutores. No entanto, o diferencial de *Wapté Mnhõñõ* está justamente no protagonismo assumido pelos cineastas xavante na condução do filme: além de operar os equipamentos de captação de imagem e som, determinar a estética da fotografia, conduzir as entrevistas e o ângulo de abordagem dos personagens, estes realizadores proporcionaram uma participação efetiva do Conselho dos Anciões na definição da montagem do filme. Tanto Caimi quanto Divino relembram as idas e vindas do projeto (entre a aldeia e a ilha de edição em São Paulo) até a aprovação definitiva do corte final pelo *warã*, formado pelos velhos de Sangradouro.

Depois desse arrojado projeto, Caimi (sempre em parceria com Jorge Protodi) produziu um outro documentário com o mesmo tema, mas agora filmando o ritual que acontecia em sua própria aldeia. Este material resultou no filme *Oi'ó – a luta dos meninos*. Em 2005, a dupla finalizou um outro importante projeto, desta vez nascia Darini – iniciação espiritual xavante. Neste trabalho, como o nome já indica, os cineastas apresentam a mais complexa cerimônia dentre as práticas culturais que estruturam a vida espiritual do grupo.

As alianças com sua irmã de criação, forma carinhosa com que Caimi se refere à etnógrafa Laura Graham, continuaram gerando bons frutos. Mesmo após o retorno da pesquisadora para os Estados Unidos, seu país de origem, os laços com Etenhiritipá e, por consequência, com Waiassé foram mantidos. Por diversas vezes Graham voltou à comunidade se tornando uma importante aliada internacional das pautas políticas dos Xavante. A título de exemplo, cito que esta parceria rendeu uma viagem de Caimi para os Estados Unidos, onde colaborou na montagem do filme *Õ Tede'wa: os donos da água* (2009)⁴¹ e participou de um curso de edição na Universidade de Iowa no qual

41 O filme é resultado de uma colaboração entre a etnógrafa Laura Graham, o indígena venezuelano da etnia Wayuu David Hernández Palmar e o xavante Caimi Waiassé. O documentário coloca em cena a manifestação de um grupo Xavante para proteger o Rio das Mortes contra as consequências destrutivas do avanço da monocultura no Cerrado, em especial a escalada sem controle de gigantescas plantações de soja.

aprendeu a operar o *Final Cut*, software difundido em grandes produtoras internacionais e que, à época, era pouco utilizado no Brasil. Caimi estava à frente de seu tempo. Quando voltou para o Brasil trouxe em sua bagagem um laptop *MacBook Pro* que recebeu por sua participação no projeto. Com este equipamento, conquistava autonomia para editar os filmes em um lugar onde os velhos pudessem acompanhar o seu trabalho.

A última visita de Graham a Pimentel Barbosa ocorreu em 2018 ainda quando estávamos imersos no processo de escritura da tese que citamos no início do capítulo. Ela voltará ao Mato Grosso por ocasião do lançamento da versão em português de sua célebre obra intitulada *Performance de sonhos: discursos de imortalidade Xavante* (GRAHAM, 2018). De acordo com relatos contidos na referida obra, é possível aferir que o período de maior intensidade de seu trabalho com os Xavante de Pimentel Barbosa se deu entre os anos de 1981 a 1991 (GRAHAM, 2018). Com seu retorno em 2018, a pesquisadora visitou o território que lhe acolheu como uma das filhas de Warodi com a finalidade de disponibilizar exemplares do livro para a comunidade. Nesta ocasião, além de adquirir uma importante bibliografia para esta tese, tive a oportunidade de conhecê-la pessoalmente. Para minha surpresa, deparei-me com uma pessoa de grande simpatia. Sua pele branca, seus olhos azuis e o sotaque de *gringa* contrastavam com o idioma xavante que falava fluentemente quando se dirigia a um de seus “parentes”.

Imagens e letras

A filmografia de Caimi oscila entre o documento das práticas culturais de sua comunidade e produções que desembocam em uma perspectiva de índole um tanto mais pedagógica, promovendo, desta forma, uma interação entre a sua atuação como professor e cineasta. Este conjunto de produções demonstra o vasto campo de possibilidades que Caimi vem elaborando para os seus filmes. Nos dias atuais, como ele mesmo reconhece, suas principais

atividades em Etenhiritipá estão associadas diretamente às funções que desenvolve enquanto professor da escola estadual indígena de educação básica Etenhiritipá, localizada em sua comunidade, e do papel que ocupa enquanto membro do Conselho de Educação Indígena de Mato Grosso. De forma alguma isso significa o abandono de suas atividades no campo do audiovisual, ao contrário, agora já na qualidade de homem maduro, Caimi cultiva um especial apressamento por diferentes formas de divulgação e valorização do capital simbólico dos Xavante. No projeto *Abazei é zé wasuiu* (corte de carne de caça xavante), realizado em 2013 no âmbito de sua graduação no Programa Intercultural em Linguagem e Literatura, na Universidade Estadual de Mato Grosso (Unemat), conjuga um documentário de curta metragem e uma obra literária sobre o processo tradicional do corte e manejo da carne de caça.

Com esta diversidade de ações e com seu eterno espírito de menino curioso, Caimi cultiva a índole de duas pessoas que figuram com grande apreço em sua vida: seu tio Warodi e o líder Apowê. Com o primeiro, conviveu e aprendeu que a “imortalidade xavante” (GRAHAM, 2018) seria assegurada, também, pela apropriação das tecnologias midiáticas apresentadas pelo *waradzu*. Sempre com muita determinação, Warodi advogava que estas serviriam como “forma de difundir a cultura expressiva e o conhecimento xavante para públicos mais amplos, tanto no Brasil como ‘do outro lado do oceano’” (GRAHAM, 2018, p. 23). Apowê, seu avô, foi o lendário líder que resolvera, ainda em 1947, “domesticar” os brancos, fazendo o primeiro contato pacífico entre os Xavante e a frente de atração liderada pelo sertanista Francisco Meirelles na margem do rio das Mortes. De Apowê, herdou a expertise de adentrar no mundo do *waradzu* como mecanismo para salvaguardar e fortalecer seu próprio povo.

A trajetória de Waiassé, aqui abordada de forma panorâmica, indica um conjunto de conformidades que, de uma forma ou de outra, transpassam as histórias de vida de outros cineastas xavante, como bem acentua sua

intrusão estratégica na sociedade não indígena. No entanto, as influências de sua comunidade de origem contribuíram positivamente para o domínio das técnicas do branco, como a escrita, a contabilidade, os projetos e a prestação de contas, além, é claro, do audiovisual. Com isso continua acessando parceiros e executando ações que reiteradamente trazem benefícios e projetam sua comunidade. Vale lembrar, mais uma vez, que os Xavante que representaram a etnia na série televisiva *Amanajé – o mensageiro do futuro* foram pessoas desta comunidade. Não por acaso, a Associação Xavante de Etenhiritipá foi protagonista na articulação deste projeto que resultou no filme *Wanãridobe* (2016).

Figura 1 – Caimi Waiassé durante a Feira de Literatura de Mato Grosso.



Fonte: acervo pessoal do entrevistado.

Neste sentido, Pimentel Barbosa torna-se um relevante polo de referência que permite observar como a dimensão cultural é politicamente mobilizada para fins estratégicos dos Xavante. Insistindo neste ponto trago o comentário de Graham (2018), fruto de sua experiência empírica de mais de dez anos convivendo com a comunidade, no qual indica que os múltiplos projetos (econômicos, ambientais e culturais) em que a comunidade se engajou a partir de meados da década de 1980, inseriram Pimentel Barbosa em diferentes produções de peso da indústria audiovisual nacional e internacional. Replico algumas dessas situações:

Em 1990, uma produtora canadense, a Canadian Broadcasting Corporation, esteve por lá gravando passagens para sua grandiosa série Millennium, narrada pelo antropólogo David Maybury-Lewis [...] Em 1997, o quadro “Brasil Radical” do Fantástico, da Rede Globo, mostrou as primeiras experiências dos membros da comunidade com balonismo e triciclos. Brasil por Natureza, especial da mesma emissora sobre os quinhentos anos do país, também exibiu uma sequência filmada em Etenhiritipá, registro do encontro musical dos Xavante com o grupo Cidade Negra. (GRAHAM: 2018, p. 24).

Com a entrada do novo milênio, os Xavante de Etenhiritipá continuam investindo na imagem, mas agora com sua própria “mídia”. Uma sucessão de filmes e registros audiovisuais pensados, discutidos e produzidos no seio da comunidade, fortaleceram um novo campo de visibilidades que exalta a cultura, as tradições e o conhecimento produzido na vida social destas comunidades.

Evocando a práxis de Baniwa (2006) quando viveu intensamente o período mais fértil do movimento indígena e constatou que este é diverso e assume diferentes singularidades no chão de cada aldeia, julgo como coerente expandir a percepção de como ações aparentemente isoladas

se relacionam diretamente com um contexto mais amplo, alimentando e sendo alimentadas por este. Neste sentido, as especificidades de Pimentel Barbosa são índices de como a percepção política dos povos indígenas, especificamente a partir dos anos 1980, conquistou dimensões impressionantes formando uma grande teia com tessituras que se constroem também no cotidiano de cada povo. Conforme estamos argumentando, neste cenário, o audiovisual assume proporção estratégica relevantes, fazendo ecoar, em diferentes meios, a amplitude da grandeza simbólica e a consciência do pertencimento étnico de onde se originam as garras que sustentam a resistência do povo indígena em um contexto nacional em que o colonialismo interno alimenta suas quimeras.

Referências Bibliográficas

BANIWA, Gersem dos Santos Luciano. **O Índio Brasileiro**: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje. Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; Brasília: LACED/Museu Nacional, 2006.

BRASIL, André; BELISÁRIO, Bernard. **Desmanchar o cinema**: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. *Sociol. Antropol.*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, p. 601-634, dez. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752016000300601&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 01 nov. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/2238-38752016v633>.

DELGADO, Paulo Sérgio; JESUS, Naine Terena de. (Orgs). **Povos Indígenas no Brasil**: perspectivas no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual. Curitiba: Brazil Publishing, 2018.

GRAHAM, Laura. **Performance de sonhos**: Discursos de Imortalidade Xavante. São Paulo: Edusp, 2018.

JESUS, Naine Terena de.; ALONSO, Kátia Morosov; MACIEL, Cristiano. **Presença dos indígenas de Mato Grosso na internet e na produção de mídias**:

militância, sustentabilidade e memória. **Revista Comunicação & Inovação**. v.16, n.32 (73-86) set-dez, 2015. Disponível em: http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/3245. Acesso em: 12 out. 2019.

TURNER, Terence. Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 36, p. 81-121, dec. 1993. ISSN 1678-9857. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111390>. Acesso em: 13 fev. 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1993.111390>.

COMPOSIÇÕES NARRATIVAS SOBRE A MÃE-TERRA NO CURTA-METRAGEM 'TERRITÓRIO: NOSSO CORPO, NOSSO ESPÍRITO'

Daniel Paiva de Macêdo Júnior
Rabeche Alves dos Santos

Introdução

'Território: nosso corpo, nosso espírito' é a síntese da convocatória toada pelas mulheres indígenas após os debates do Acampamento Terra Livre de 2019, realizado em Brasília. Demarcando o corpo feminino como um terreno de livre decisão das mulheres a fim de superar as marcas coloniais que as subjugam diante do masculino e, assim, reivindicando a centralidade em ocupar os espaços de poder. As ideias ali formuladas ecoaram e ganharam vida na primeira edição da Marcha das Mulheres Indígenas, realizada em conjunto com a Marcha das Margaridas que reúne os movimentos de mulheres camponesas.

Território: nosso corpo, nosso espírito também é o nome do curta-metragem realizado pelas jornalistas Clea Torres Guedes e João Paulo Fernandes como trabalho de conclusão no curso de Jornalismo da Universidade Federal de Mato Grosso em Barra do Garças. Lançado em 2019 sob orientação do

Prof. Dr. Gilson Costa, a obra é montada a partir de peças audiovisuais com coberturas da incidência política das indígenas em Brasília e da incursão realizada pelas jornalistas na comunidade A'uwe Xavante em Barra do Garças, no Mato Grosso.

A partir das experiências partilhadas em entrevistas com mulheres indígenas como Izabel Wadzatse⁴², a obra é elaborada narrativamente tomando as encarnações destas mulheres como dimensões de sentidos para expor particularidades nas relações entre corporeidades e territorialidades. Em que pese a potência da obra na pluralidade de abordagens narrativas ao se debruçar sobre as relações políticas das mulheres indígenas com o Governo Federal capitaneado por Jair Bolsonaro e sobre as relações de gênero na comunidade retratada a partir das questões sobre trabalho, sobre engajamento político e sobre convivência e sociabilidade, optamos por apreciar as entramações narrativas que aliam as 'mulheres indígenas' e o 'território' a partir dos imaginários cadentes nestes dois agentes sobre maternidade.

Este trabalho consiste, portanto, em reflexões a partir de leituras da textualidade audiovisual em tela para, com ela, tatear os sentidos urgentes com as figurações sobre maternidade que convergem pontes ao aliar corpo e território. Assim, discutiremos a seguir sobre as dinâmicas praticadas para elaboração de sentidos a partir do encontro com a obra audiovisual para, em seguida, explorarmos as dimensões narrativas a partir das partilhas testemunhais e, com elas, refletirmos sobre o processo de montagem da obra e sobre as agentes envolvidas no percurso.

42 Izabel foi profissional da saúde e foi liderança Xavante na Terra Indígena de São Marcos – Aldeia Imaculada Conceição. Faleceu em 2021.

Elaborando sentidos com o audiovisual

É partilhando vias com a obra audiovisual em tela que nos propomos a realizar este trabalho reconhecendo que a poética, em detrimento do lugar objetual, ocupa espaço de agência na elaboração de sentidos na medida em que nos atravessam, que nos convocam modos de imaginar as mulheres indígenas e que nos presenteiam pistas de investigação. Logo, não nos pomos defronte de uma produção fílmica; mas, com ela, nos abrimos aos afetos que urgem neste encontro.

Para refletir com os afetos, Jean-Luc Moriceau (2020, p. 24) nos convida a tecer relações desprentensiosas deixando que as experiências articulem sentidos e nos coloquem em comunicação. Estas são marcas para deixar fluir saberes em razão dos movimentos instáveis possíveis em cada dinâmica de leitura e de diálogo que o contato com o filme urge mobilizando sentidos e imaginários. Saber com os afetos demanda, assim, despir-se de pretensas isenções e neutralidades para vivenciar os conhecimentos. Trata-se, no processo de pesquisa, de encampar vias com outros agentes para devir os estranhamentos, as sutilezas, as dúvidas e as proposições para, com elas, tomar decisões e (re)posicionar noções previamente elaboradas. Logo, a expressão destes movimentos é instável e desmantela a homogeneização das representações para Moriceau (2020, p. 23-24).

O estranhamento, em especial, é um gesto afetivo pelo qual Moriceau (2020, p. 25) identifica potência para permitir-se experiências outras na medida em que “atua desfamiliarizando o já conhecido”. Esta noção também é partilhada por Didi-Huberman (2017, p. 64) que nos convida a olhar com estranhamento as visualidades ao conferir que elas são produções intencionalmente posicionadas. Nisto, o gesto de estranhamento é uma medida que desnatura as poéticas e as interroga, as confronta. Ao praticá-lo, outras camadas de significações podem ser atribuídas a uma obra na medida em que colocamos

nossas pré-noções em interrogação, em que movimentamos nossas certezas para permear novas formulações e, inclusive, admitindo remodelá-las.

Neste rumo, para realizar atos de leitura, é justo demarcar em diálogo com Didi-Huberman (2017, p. 15) que “toda posição é, fatalmente, relativa” a fim de tecer percepções críticas enquanto agentes localizados num dado lugar de observação que confere nossas impurezas, nossas parcialidades e, assim, nos voltarmos contra as pretensões de isenção e de neutralidade. Logo, as reflexões que seguem são erguidas sob as contradições dos exercícios de leitura praticados por agentes nutridos de desejos – e de dúvidas – em face a um trabalho de conclusão do curso de Jornalismo na UFMT que, por sua vez, também é agente envolto por interesses.

É imprescindível, pois, ponderar os lugares e os percursos que trilhamos até aqui porque eles “condicionam” nossos movimentos e, como nos ensina Didi-Huberman (2017, p. 15), nossa posição ao ler a obra e ao narrar sentidos com ela construídos. É sob as miradas de jovens pesquisadores e jornalistas que estes escritos urgem: um jovem nordestino radicado em Minas Gerais envolvido com as pautas socioambientais do movimento indígena e que conhece o Mato Grosso pelas mediações em telas a partir da experiência docente na UFMT; e uma jovem paulista, também com raízes nordestinas, residente de Mato Grosso que visualiza de perto a atuação da universidade em pautas de apoio aos movimentos indígenas e que constantemente trava discussões e debates sobre as temáticas que fomentam as causas ambientais e indígenas da região.

É com os mundos que embargam nossas vistas que nos aliamos a Didi-Huberman (2017, p. 37) abraçando nossas insuficiências no esforço para ler textualizações e compor imaginários como expressões conjuntas. Esta articulação é possível na medida em que ambas as dimensões são separáveis apenas analiticamente e, assim, coexistem juntas em materialidades que posicionam narrativas audiovisuais como uma relação que entrama intenções e temporalidades.

O curta-metragem em estudo é uma elaboração espriada em testemunhos que, reunidos e manejados, dispõem um composto narrativo. 'Território: nosso corpo, nosso espírito' compõe o acervo do Núcleo de Produção Digital da UFMT⁴³ em Barra do Garças e integrou a última transmissão do Cineclube Roncador⁴⁴ em 2020, disponível no Youtube⁴⁵ – por onde visualizamos para realizar este estudo. A obra é, pois, uma montagem que engendra tramas narrativas ao valorar as intencionalidades diante do caso e, para lê-las, é justo tensionar as narrativas ali urgentes por entender que nelas coabitam distintas verdades e que a primeira a ser conferida é “sempre insuficiente” como alerta Didi-Huberman (2017, p. 35-38). Se toda montagem é um intento para tornar visível e, com isso, para promover “deslocamentos” e “recomposições” nos termos de Didi-Huberman (2017, p. 79), ao desaterrar a narrativa e flexionar questões com a obra, mirar a montagem é um ato de leitura que desnaturaliza o que urge em primeira vista e, nisto, somos incitados a perceber as diferenças, os confrontos e as perspectivas que acirram ao serem dispostas.

Como expressão dos nossos atos de leitura, nos amparamos nos imaginários sobre Mãe-Terra como elaboração possível em nosso percurso ao conjugar as dimensões sobre o corpo das mulheres e do território em aliança na narrativa fílmica. É imprescindível evidenciar esta inclinação, pois, além de ser uma via que tangenciou nosso olhar impregnado de afetos, trata-se de uma configuração que expõe movimentos que consideram: a) a obra fílmica como uma montagem afetiva e intencionada; com a qual nos encontramos e

43 O Núcleo de Produção Digital da UFMT é o braço da formação e da produção regionalizada dentre as políticas públicas da Secretaria do Audiovisual. O Núcleo funciona como um centro de qualificação e de produção não-comercial, fortalecendo a cadeia produtiva local. O NPD é um multiplicador de conhecimento, promovendo cursos, oficinas e palestras de aperfeiçoamento técnico para a comunidade. Site: ufmt.br/npd.

44 O Cineclube Roncador é uma iniciativa da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) no Campus Universitário do Araguaia (CUA criada em 2011). Foi motivado por um grupo de professores e alunos que sentiam a necessidade de um espaço para vivenciar experiências cinematográficas. Site: cinecluberoncador.wordpress.com.

45 Disponível em: [youtube.com/watch?v=HjMi0bNhh2A](https://www.youtube.com/watch?v=HjMi0bNhh2A).

b) realizamos desmontagens a luz dos nossos repertórios em imagens e imaginários que convocam lembranças e esquecimentos, expectativas e experiências que superam as inclinações propostas pela publicação e nos permitem c) versar percepções e sentidos com figurações imprecisas que urgem com o processo de leitura.

Valorar as significações como expressões de movimentos em atos de leituras é demarcar a impossibilidade de homogeneizar as dimensões narrativas afloradas no encontro com um produto audiovisual. Deixar devir afetos é reconhecer as posições tomadas pelos sujeitos que se propõem a narrar ao realizar um filme; assim como é uma afirmação dos nossos lugares imprecisos e deveras particulares que admitem a insurgência de diferentes mulheres indígenas no campo do imaginário em razão do cruzamento dos estímulos indiciários da obra com os valores, com os desejos e com os sentidos transitórios em razão dos contextos e das relações com o tema e com a espacialidade.

A mãe-terra urgente nos encontros com o filme

A Mãe-Terra encarnada no encontro entre mulheres e espaços é, aqui, atravessada pela formulação da convocatória indígena, pela curadoria dos realizadores da obra e pelas nossas tensões afetivas admitidas em atos de leitura. Trata-se de uma proposição partilhada na medida em que toma estes três agentes como formuladores que condicionam e impulsionam a formulação e a leitura e, nisto, um exercício de pesquisa feito em partilhas e que toma narrativas como um dado sempre disposto ao fazível sob regimes de instabilidades. Assim, as experiências partilhadas dos encontros com o filme nos permitiram focar olhares em torno da composição de imaginários sobre a Mãe-Terra como uma articulação possível ao tangenciar a articulação entre o corpo das mulheres e o território de vida e de luta como um composto articulado.

A narrativa fílmica se delinea propondo que mulher indígena e terra estão em aliança e conferem unidade em razão das sociabilidades que enlaça estes agentes com um legado ancestral, de modo que a mulher indígena faz a terra ao atribuir sentidos; e a terra faz a mulher indígena ao dimensionar modos de viver e de manejar a cultura. Esta dualidade, por sua vez, é separável apenas analiticamente dado que coexistem sob lógicas simbióticas. É nestes marcos que a figura da Mãe-Terra urge em nossas miradas conferindo a codependência proposta pelo filme e por nós abraçada ao pensarmos as demarcações que nos permitem tomar notas sobre a aliança entre as mulheres indígenas e a terra.

O relato de Isabel Wadzatsé, da Aldeia São Marcos, iniciado aos 0min50s expõe esta dupla associação ao depor que “nós conservamos a natureza porque a natureza hoje tá chorando. Isso eles não veem, eles só veem o dinheiro. Nós vê, nós convive direto com a natureza” (TERRITÓRIO, 2019). Tomando esta afirmação como parte das linhas iniciais da textualidade audiovisual, a obra aponta que a experiência territorializadas das mulheres indígenas orientada a convivência permite uma relação que encerra o choro e o sofrimento da natureza que advém das práticas exploratórias e destrutivas características do capitalismo expresso na figura do ‘dinheiro’. A mulher que cuida da terra é também protegida pela natureza e, juntas, se fazem como Mãe-Terra.

Outro momento em que surge essa articulação é expressa a partir dos 4min37s em que a representante indígena – sem identificação por nome na obra audiovisual – pertencente aos povos Guarani e Kaiowa, do território Nãnde Ru Marangatu afirma que “Essa terra aqui é nossa, nós tamos demarcando com nosso sangue”. A demarcação sobre o lugar, aqui, transcende noções de posse e versa sobre marcadores identitários e de existência conjunta na terra que pulsa o sangue e a vida das mulheres indígenas e, nisto, a terra é parte do corpo feminino e as mulheres se tornam um corpo mais amplo e complexo para além de si mesmas. É este corpo maior, aqui pensado em

conjunto com o filme em termos de Mãe-Terra, que faz a terra não pertencer as mulheres, mas é delas constitutiva e por elas constituída.

A cobertura da plenária do Acampamento Terra Livre evidencia que a congruência entre corpo e território não se trata de uma elaboração dos criadores da obra audiovisual e tampouco nossa enquanto leitores das textualidades, mas, sim, uma formulação das mulheres indígenas em luta que reivindicavam espaço e propunham o corpo como território de luta e ambiência de vida. Dentre as falas selecionadas na montagem, o filme ecoa as palavras da liderança indígena Sônia Guajajara⁴⁶ a partir dos 8min50s em que diz: “Vamos internalizando porque a partir de agora o espírito de luta é esse. Nós, mulheres, trazendo essa luta pelo território como o espírito de cada uma de nós” para firmar a aliança entre corpo, espírito e território que formata a convocatória das mulheres à luta e que também nomeia este filme. Samantha Ro’Otsitsina⁴⁷ narra, aos 9min35s, que a firma por ‘Território: nosso corpo, nosso espírito’ se dá porque

“a gente vê, de fato, nosso corpo como território. É onde a gente faz nossa gestação, é onde...a gente deve definir... é onde a gente tem que ter escolha, de fato, do nosso corpo. E quando fala ‘o nosso espírito’, ele traz o sentido não só a questão espiritual da cosmologia, por assim dizer, mas acredito que toda a ancestralidade que a gente traz enquanto mulher. Então, quando a gente fala ‘nosso território, nosso corpo, nosso espírito’ é o nosso corpo como uma tomada de decisão, é o nosso corpo como uma defesa, é o nosso corpo para defender o nosso povo” (TERRITÓRIO, 2019).

46 Sônia Guajajara é Coordenadora Executiva da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB) e integrante do Conselho da Iniciativa Inter-religiosa pelas Florestas Tropicais do Brasil, iniciativa do Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente (PNUMA). Em 2022, foi considerada uma das 100 pessoas mais influentes do mundo pela Revista Time.

47 - Samantha é uma liderança indígena pertencente ao povo Xavante.

Ao associar o território ao corpo das mulheres diante da trajetória histórica do movimento indígena em luta sob a insígnia por ‘terra livre’ que urge referencial em nossos atos de leitura, a formulação indígena partilhada pelo filme realiza uma demarcação em defesa do direito das mulheres ao próprio corpo. Samantha expõe diante das câmeras, a partir dos 24min 30s, falas críticas a imposição de autorização masculina para realização de laqueadura⁴⁸ e, junto, afirma que

“Eu sou livre no sentido que eu tomo as decisões, que eu não posso, do meu ponto de vista, não posso ceder a determinadas questões – sejam elas culturais ou não. Eu tenho essa opção de escolha, no qual muitas mulheres não tem. Se saúde sexual e reprodutiva é um tabu, imagina se a gente falar que saúde sexual e reprodutiva é um direito? [...] Nós, mulheres, a gente tem direito à saúde sexual e reprodutiva, da gente decidir quando se deve ter um filho e não ter um filho” (TERRITÓRIO, 2019).

Pensar a aliança entre corpo e território a partir do imaginário sobre Mãe-Terra é, por um lado, reconhecer a mulher como sujeito decisivo e constituinte do corpo-território que habita; por outro, tomar a maternidade como um tema a ser tateado de modo comunal nas dimensões de vida pulsantes no território – em detrimento do lugar de tabu. Trata-se, assim, de deslocar o lugar da maternidade socialmente naturalizada ao corpo feminino pelo prognóstico eurocêntrico e admitir as múltiplas possibilidades vindouras a partir das práticas culturais nutridas em comunidades indígenas, abrindo diálogos e perspectivas vocalizadas pelas mulheres.

Ao adentrar na cobertura das relações nutridas entre mulheres na comunidade A’uwe Xavante, situada em Barra do Garças/MT, o filme

48 Laqueadura é um procedimento médico de esterilização para mulheres que não desejam gravidez.

destaca o testemunho de Ro'Otsitsina que evidencia referências em mulheres indígenas. Ao selecionar este trecho, jornalistas também se posicionam e, juntos, estabelecem marcos para dimensionar o que a obra nos cadências a elaborarmos sobre Mãe Terra. Aos 11 min40s, ela expõe que

“As minhas referências sobre mulheres indígenas, são aquelas mulheres que muitas vezes nem falam português. São aquelas mulheres que estão nas aldeias e que quando a gente chega, elas falam: O que tá acontecendo na cidade? O que o movimento tá fazendo? É ela ali, muitas vezes sem falar o português, no seu cotidiano da cultura, fazendo seus artesanatos, indo pra roça, indo cuidar das crianças, mas, com esse interesse de saber o que acontece aqui fora” (TERRITÓRIO, 2019).

A partir desta definição, o filme segue amparado nos testemunhos de mulheres que praticam línguas de tradição e se firma na escuta de perfis que coadunam com a descrição evidenciada. Esta decisão narrativa é, assim, um marco que confere um posicionamento referencial no jogo de relações para delinear um olhar que toma estas mulheres como encarnações da Mãe-Terra. Assim, diferente das noções aliadas ao parto e ao aleitamento, a ‘maternidade’ urgente no enlace entre as mulheres indígenas e o território está no reposicionamento social que as concebe como agentes decisivos dos poderes sociais sobre o corpo e sobre as práticas sociais. Os testemunhos conferidos no encontro das mulheres com jornalistas tomam maternidade como um dado referencial que ganha vida em duas práticas territorializadas e inerentes àquela comunidade de sentidos: na primeira, temos as dinâmicas de produção do baquité; na segunda, sobre as relações com a roça e com as dinâmicas alimentares.

FIGURA 1 – Cenas de produção do baquitê



Fonte: TERRITÓRIO, 2019

A construção narrativa na composição do filme em conjunção com os testemunhos das mulheres indígenas apresenta a produção do baquité como uma atividade culturalmente transmitida a partir da observação, numa performance em que as novas gerações aprendem com as anciãs e que consiste em atividade orientada às mulheres. O rito de aprender e de produzir baquités nos permite pensar na conjunção entre corpo e território nos marcos de Mãe-Terra porque evidencia a relação de codependência das indígenas com a palha presenteada pela terra, de modo que ambas são maternais na realização deste ato.

Produzir baquités diz sobre o encontro entre os saberes das mulheres legados por gerações com os modos de se viver no Mato Grosso e que admite no cesto um lugar de repouso das crianças e o suporte para amparo dos bebês no deslocamento da aldeia até o posto de saúde após o nascimento. A Mãe-Terra acolhe os recém-chegados com o baquité e, nele, confere dinâmicas sobre os modos de construir vida no lugar. Lucimar Tsereoböarari⁴⁹ partilha, a partir dos 14min50s, que “a avó ensina as netas, as mães ensinam as filhas. As filhas aprendem vendo a mãe fazer. Quando estou fazendo, minhas filhas ficam olhando e aprendendo, mas elas podem fazer sozinhas e terminar o acabamento” (TERRITÓRIO, 2019).

49 Moradora da aldeia Namunkura e produtora de Baquité.

FIGURA 2 – Cenas das relações entre mulheres e roçado



Fonte: TERRITÓRIO, 2019

No que diz respeito às relações com a roça e com a alimentação, as partilhas e montagens que sedimentam a textualização do filme fortalecem as noções de Mãe-Terra como um vínculo identitário que conjuga mulheres e território a partir das performances de maternidade. É a Mãe-Terra quem protege os modos de ser e de viver desta comunidade de sentidos, tomando as ritualísticas sobre o plantio e sobre as decisões alimentares como objetos de saber, por um lado; e como afirmação cultural dos encontros ali possíveis, por outro. Flávia Weredzeré⁵⁰, a partir dos 16min15s, expressa essa inclinação ao testemunhar: “Dou alimentos do meu trabalho, trago as batatas do mato e as cozinho. Cozinho na brasa e dou para meus filhos comerem. Faço isso porque é melhor. O alimento do branco é fraco, o corpo não fica muito bem. Por isso, busco alimento na mata para alimentar meus filhos” (TERRITÓRIO, 2019).

A Terra que cuida e fornece alimentos capazes de fortalecer o corpo da criança indígena nos abre margens para pensar sobre os cuidados conferentes em termos de Mãe-Terra que evidenciam lógicas de convivialidade entre corpos e território que, ao se afirmarem, negam o outro sob os signos da diferença encarnado na figura do ‘branco’. Em seguida, ela reitera a decisão alimentar como prática cultural em termos do que estamos dialogando por Mãe-Terra ao expor, a partir dos 17min14s que “só alimento das nossas comidas tradicionais, a mesma dos nossos antepassados. [...] Acompanhei minha mãe e ela me ensinou tudo isso, as nossas mães nos ensinam tudo o que precisamos saber”. (TERRITÓRIO, 2019).

50 Moradora da aldeia Namunkura e produtora de Baquité.

Uma montagem com múltiplas posições

Uma montagem engaja um modo filosófico de “remontar a história” para Didi-Huberman (2017, p. 120) que propõe a tomada de posições como parte de um jogo dialético que materializa a produção e, nisto, é preponderante tomá-la como uma expressão parcial, imprecisa e posicionada nas relações constituídas entre quem narra com os demais agentes envolvidos. As mulheres indígenas em atos testemunhais e os olhos dos leitores são agentes que tomam posições e, com elas, tensionam na realização da montagem efetivada por jornalistas.

Em detrimento das pretensas demarcações de objetividade nos guias de redação, jornalistas praticam montagens operatórias que instituem inclinações de sentidos segundo juízos de valores partilhados pelos narradores que a produzem. Nisto, a prática jornalística se dá em relações nutridas com outros agentes envolvidos na composição de sentidos, sejam os vínculos diretos como os desenvolvidos com as fontes; sejam os indiretos, como os evidenciados na instabilidade dos olhares que confrontam com a obra.

As montagens praticadas pelos narradores com os envolvidos e pelos olhares atravessados dos leitores da narrativa fílmica são, pensando com Didi-Huberman (2017, p. 87), uma fabricação “com vistas a dispor a verdade numa ordem que não é precisamente a ordem das razões, mas das afinidades”. Ao alocar as montagens como produções intencionadas, é justo considerar que as narrativas engendradas nos dizem mais sobre as intenções pulsantes no encontro entre realizadores e testemunhas, no primeiro contexto; e sobre as vivências que afloram no encontro entre a obra e o leitor, no segundo. Se é justo reconhecer o peso dos afetos em ambas as elaborações de sentidos, é válido tomar notas que nenhuma delas é capaz de dizer em totalidades a relação nutrida entre mulheres e territórios. Diz, no entanto, perspectivas parciais e atravessadas dos interesses que tensionam e que permitem processos de montagens em inscrições fílmicas e em atos de leitura.

Em que pese o caráter documental atrelado a prática jornalística, é justo desnaturalizá-lo como um dado homogêneo e totalizante da realidade para, por outra via, nos ampararmos com Didi-Huberman (2017, p. 37) para pensarmos que as imagens e imaginários – ali dispostos em inscrições e aqui retomados em nossos atos de leituras – expressam sistemas ideológicos que delineiam em visualidades as “superfícies de inscrição privilegiadas para complexos processos memoriais”.

Os jornalistas tomam posição ao adotarem imagens que angulam um ato político das mulheres indígenas em Brasília ao lado delas, encarando os policiais como observamos aos 7min10s da obra em tela. As indígenas tomam posição ao acolher jornalistas na aldeia e decidir o que pode ser dito e não-dito, ao escolher mostrar o mamoeiro e ao optar por não levar os produtores às bananeiras alegando que o caminho é inviável. Em ambos os casos, os agentes envolvidos no processo de inscrição da montagem operam decisões narrativas como expressão dos encontros ali possíveis.

Demarcar o encontro como lugar de inscrição narrativa é considerar que a tomada de posições é partilhada por jornalistas com as fontes e diz de um exercício que surge em relação. O registro audiovisual pratica enquadramentos e decisões políticas e estéticas que transpassam o realizador e, como nos ensina Rancière (2012, p. 47), é justo ponderar que estes critérios também são praticados pelos sujeitos em interação.

No que diz respeito aos encontros que praticamos com a obra, a leitura instável com as audiovisualidades é um poder comum aos espectadores e não decorre de especializações, como nos relembra Rancière (2012, p. 20) na medida em que cada um traduz as percepções e se relaciona com o mundo em “aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra”. Rancière (2012, p. 17) pensa a agência instável do leitor como uma postura que nomeia por ‘espectador emancipado’ ao conferir que estes conduzem

dinâmicas próprias de observação, de seleção e de interpretação que confere relações entre o que se visualiza em tela com outras cenas e outros lugares memoráveis e imagináveis.

Em ambos os casos, há uma natureza heterogênea na concepção dos elementos narrativos com o qual confeccionamos mundos no plural para Déborah Danowski e Viveiros de Castro (2014, p. 55) em razão dos choques, dos afetos, dos encontros possíveis. A intenção narrativa dos diretores ao produzirem um filme sobre corpo e território pode ser outra que não está apreendida aos nossos olhos, tal qual a formulação que advém em nossa leitura em termos de Mãe-Terra não precisa ser uma orientação implícita pelos criadores. Diferentes mundos coexistem numa obra audiovisual e, em inscrições e em leituras, as colocamos em catástrofe ao nos permitirmos a partilha com outras perspectivas possíveis que coexistem e que se tensionam.

Na conjunção de perspectivas, as dimensões do local e do global “se sobrepõem e se confundem” aos olhos de Danowski e de Viveiros de Castro (2014, p. 25) ao discutirem as interrelações que desvelam fronteiras entre uniformidades em construções dissonantes e entremeadas. Nisto, os encontros convocam perspectivas objetivas profundamente singulares para Danowski e Viveiros de Castro (2014, p. 33) que, por sua vez, coexistem e enredam a complexidade narrativa como observamos no caso em análise que posicionam mulheres indígenas e territórios em constante mutação, em permanente movimento.

Considerações finais

Imaginar como gesto de emancipação posiciona o pensar como livre exercício para aventurar-se além das normativas e, tal qual defende Stengers (2015, p. 168), como a única coisa que podemos adquirir e pela qual devemos confiar. Nisto, opõe-se às ilustrações matemáticas que confirmam a política como um deslocamento configurado em leituras metódicas para, por outras brechas, abrir alas a performar notas antes inexploradas e relegadas ao terreno das incertezas. É no campo do improvável que sedimentamos um novo começo para urgir outro futuro.

Pensar em torno de Mãe-Terra a partir de uma obra audiovisual abre uma zona de fricção com ímpeto de movimento e de instabilidade ao tatear, para além da expressão dos centros urbanos, que “a luta política deveria passar por todos os lugares onde se fabrica um futuro que ninguém ousa realmente imaginar”, como defende Stengers (2015, p. 168). Cabe, pois, semear a possibilidade de urgências imaginárias com a leitura de obras audiovisuais como gesto de abandono às armaduras e às insuficiências das ações denunciastas; em nome de apoderar-se da fabricação de um futuro outro constantemente minado pela racionalidade dominante. Da beira do Rio das Mortes, fazendo baquités e tocando o roçado, a narrativa sobre as indígenas nos convidam a imaginar outros mundos em que elas caibam com dignidade atendendo as provocações de Stengers (2015, p. 196) para

nos desintoxicarmos dessas narrativas que nos fizeram esquecer que a Terra não era nossa, não estava a serviço de nossa história, narrativas que estão em toda parte, na cabeça de todos aqueles que, de uma maneira ou de outra, sentem-se ‘responsáveis’, detentores de uma bússola, representantes de um rumo a ser mantido.

Retirar a relação entre mulheres e território do lugar naturalizado e em escanteio na lógica social de orientação urbana para dispô-la em centralidade em obra fílmica é um gesto para honrar Gaia a partir de uma vida em termos de Terra-Mãe que posicione uma relação de convivência com a terra em detrimento da exploração. É preciso, pois, abandonarmos as práticas de resignação diante do futuro como uma catástrofe única velada em discursos de arrependimento como orienta Stengers (2015, p. 195) para, por outras vias, manifestar as vidas que afloram no presente e que nos permitem retomar as rédeas e reconstruir mundos sob ritmos outros.

Constituir narrativas, tomado neste trabalho como tomadas de posições, é um gesto em potência para reposicionar mundos e estabelecer marcos para significações outras. No filme em discussão, somos convidados a reposicionar as relações particulares entre corpo e território que embasam a identidade das mulheres indígenas; partindo de nossos olhos aqui expressos, convidamos a pensar em termos de Mãe-Terra para devir outras relações de convivialidade entre a humanidade e as territorialidades. Existirão, portanto, outros olhares diante das obras e destes escritos que podem toar convergências e divergências admitindo o caráter incontrolável das significações erguidas com uma obra audiovisual.

Referências

- DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Há um mundo por vir? ensaios sobre os medos e os fins**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando imagens tomam posição: o olho da história**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.
- MORICEAU, Jean-Luc. **Afetos na pesquisa acadêmica**. Belo Horizonte: Selo PPGCom UFMG, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins, 2012.

STENGERS, Isabelle. **No tempo das catástrofes**: resistir à barbárie que se aproxima. São Paulo: Cosac Naïf, 2015.

Território: nosso corpo, nosso espírito. Direção: Clea Torres Guedes e João Paulo Fernandes. Produção: Clea Torres Guedes. Brasil: Núcleo de Produção Digital – UFMT, 2019. Cineclub Roncador, Youtube.

BREVES NOTAS SOBRE ALGUNS FILMES MATO-GROSSENSES FEITOS NA PANDEMIA DE COVID-19

Eduarda de Oliveira Figueiredo

A partir de *Poemargens* (2020), de Anna Maria Moura/Ananás e Sol Ferreira, *Três* (2020), de Eduarda Figueiredo, *Acorda* (2020), de Juliana Segóvia, *A quimérica vontade de pertencer a outro mundo* (2020), de Olavo Fernandes, *Antes do mundo acabar* (2021), de Lucas Lemos, *Angelus Novus anuncia na boca da noite a derrocada do anticristo* (2022), de Luiz Borges e *Fraternal* (2022), de Tulio Paniago, filmes de curta-metragem feitos em Mato Grosso, busco esboçar, neste texto, como tais trabalhos lidam com a pandemia de Covid-19 em suas concepções.

Nesses filmes, a forma de responder à experiência pandêmica é tema, atmosfera e modo de produção. A seguir perpasso algumas dessas questões tendo em vista que esta análise é uma maneira de prolongar, em direção às sensibilidades, o efeito desses curtas-metragens mato-grossenses.

O contato com a maioria dos filmes ocorreu por meio de sessões *on-line* vistas na plataforma YouTube nos anos de 2020, 2021 e 2022, em festivais e mostras, no modo remoto. *Poemargens* (2020), de Anna Maria Moura/Ananás e Sol Ferreira, *Acorda* (2020), de Juliana Segóvia e *A quimérica vontade de pertencer a outro mundo* (2020), de Olavo Fernandes foram assistidos na programação da 19ª Mostra de Audiovisual Universitário e Independente

da América Latina (MAUAL), realizada pelo Cineclube Coxiponés, entre 28 de setembro de 2020 e 2 de outubro de 2020. *Três* (2020), de Eduarda Figueiredo, esteve disponível numa das sessões do 2º Festival *On-line* de Filmes do Isolamento – FOFI, em agosto de 2020. *Antes do mundo acabar* (2021), de Lucas Lemos, estreou em março de 2021, no canal intitulado #ANTESDOMUNDOACABAR AMA, no YouTube. *Fraternal* (2022), de Tulio Paniago, participou do 1º Festival Nacional de Curtas Capivaras Trancadas e foi visto no canal do evento, em abril de 2022. Já a experiência foi diferente com o filme *Angelus Novus anuncia na boca da noite a derrocada do anticristo* (2022), de Luiz Borges, pois este foi projetado em tela grande numa sala vasta do Teatro do Cerrado Zulmira Canavarros, ocupada por diversas pessoas, plateia e equipe do filme, em comunhão, em abril de 2022.

Esses filmes fazem parte de um cinema e audiovisual mato-grossense recente que se encontra, num contexto mais amplo, em meio aos incentivos à cultura, às formações e organizações de realizadoras e realizadores em diferentes processos e funções da técnica, da criação e dos estudos, com trabalhos, por vezes, derivados de cursos e oficinas ligados às universidades, escolas, coletivos e equipamentos culturais situados na extensão de Mato Grosso e na baixada cuiabana, sobretudo em Cuiabá.

Entretanto, historicamente, o cinema não é um campo no qual diferentes pessoas e imaginários têm “inserção igualitária em seus modos de produção” (SILVA, 2022).⁵¹ As assimetrias de raça, etnia, classe, gênero e sexualidade, por

51 O lugar de origem da afirmação do comércio do cinema, do capital e controle cinematográfico pertence aos homens brancos das elites patriarcais estadunidense-europeias da virada do século XIX para o XX (VIRÍLIO, 1993). Parte destes passaram e produziram sua época fabricando mecanismos de controle, de modo a enrijecer as instituições ameaçadas pelas revoltas daqueles postos violentamente nas condições de inferioridade, de servidão – as contraditas “minorias” – pelo regime escravista, patriarcal e capitalista. Sabe-se que, fora da linguagem do poder, uma maioria de corpos ousou e ousa viver e inventar à revelia (MOMBAÇA, 2021) dos dominadores do mundo. Assim, cabe perguntar quais existências são ignoradas historicamente, indocumentadas e estão às margens da noção universal de cinema (SILVA, 2022).

exemplo, são abissais. Brancos, homens,⁵² cisgêneros, heteronormativos, das classes médias e altas predominam tal como em toda estrutura de nossa sociedade fundada no colonialismo escravista e no racismo antinegro e anti-indígena, como é o caso do Brasil.

Ao mesmo tempo, neste país, outras variáveis emergem nas singularidades e coletividades (não uniformes/homogêneas/generalizáveis) das produções de cada território, região, cultura e comunidade, apresentando, em suas contradições e disputas, tonalidades, figuras, vozes, ideias, imagens, espaços, sons e percepções contra-hegemônicas.

No nível da criação artística, durante a pandemia de Covid-19, a importante implementação de algumas medidas emergenciais de apoio ao setor cultural, mediante as reivindicações de trabalhadoras e trabalhadores da área e de suas representações no poder, por mais políticas públicas culturais para sobreviverem na quarentena, continua em disputa frente à crise econômica e política. Em Mato Grosso, os editais lançados pela Secretaria de Estado de Cultura, Esporte e Lazer de Mato Grosso – SECEL/MT, Festival Cultura em Casa, de abril de 2020, e MT Nascentes, de outubro de 2020, da Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural, de junho de 2020, proporcionaram o financiamento de boa parte das obras abordadas neste texto, conforme aparece nos créditos de *Poemargens* (2020), de Anna Maria Moura/Ananás e Sol Ferreira, *Antes do mundo acabar* (2021), de Lucas Lemos, *Fraternal* (2022), de Tulio Paniago e *Angelus Novus anuncia na boca da noite a derrocada do anticristo* (2022), de Luiz Borges.

52 De acordo com os boletins “Perfil do cinema brasileiro (1995-2016)” e “Raça e gênero no cinema brasileiro (1970-2016)”, publicados pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa (Gemaa), núcleo de pesquisa do IESP-UERJ, com base nos dados do Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual (OCA – ANCINE), as principais funções da cadeia produtiva do cinema são feitas, nos filmes de maior bilheteria dos períodos investigados pelo estudo, majoritariamente por homens brancos. As informações podem ser acessadas nos links: https://gemaa.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2017/04/Boletim_final.pdf e https://gemaa.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2017/06/Boletim_Final7.pdf. Acesso em: 06 de jul. 2022.

No conjunto de filmes abordados, através de seus engajamentos formais e narrativos, podemos perceber que estes atravessam aspectos da situação do vírus no nosso entorno, tratam da violência das desigualdades extremadas estruturantes de nossa sociedade e deslocam-se entre os horrores de conviver com a pandemia sob um Estado de morte que determina quem pode escolher viver e quem não pode escolher neste espaço social, econômico e cultural.

Partindo dessas injustiças variadas, o filme *Angelus Novus anuncia na boca da noite a derrocada do anticristo* (2022), de Luiz Borges, propõe um retrato bastante cristalino sobre esse momento histórico situando suas personagens em relações fraturadas no espaço e no tempo pandêmico. O encontro amoroso entre Mauro (Júlio Carcará) e Amorésio (Caio Ribeiro), no prólogo do filme, evidencia os abismos sociais em que estão e as interdições a eles, seja pela homossexualidade, seja pela diferença de idade e de classe. O personagem Amorésio, dirigindo o olhar para o espelho à frente deles, onde os vemos enquadrados, diz: “Se meu pai me pega com você, ele me mata e te mata”. Esse pai é representado pelo personagem Messias (Caio Matoso), numa figuração mais caricata de um patriarca, santarrão, miliciano, detentor de poderes perversos, patrimonialista e autoritário.

Com esse ponto de partida, em sua estrutura, o filme cruza as situações de outras personagens em torno da queda do Messias, que atinge seu ápice na sequência nomeada na tela “Derrocada do anticristo”, indicada no próprio título da obra. Essa é a força motriz do filme, onde os outros segmentos narrativos orbitam tematizando também o desemprego, a crise socioambiental/sanitária, o suicídio e a persistência da violência contra mulheres mais oprimidas da narrativa, especialmente negras e trans, encarnadas pelas personagens Ana (Bia Correa), Francisca (Maria Clara Bertulio) e Maria (Luisa Lamar).

Na cena da morte convulsiva do Messias, o “Mito”, sua face se transforma e dois chifres de cor vermelha surgem em sua testa. Na tela, a caracterização

do personagem aparece pelo ponto de vista e pela exclamação da criança, Bela (Ivy Caroline Felix), que está ali acompanhando a avó Ana (Bia Correa). Esse elemento parece buscar reforçar um ideal do olhar da criança em meio a um contexto hostil que, dado algo de sua inocência em relação à alienação adulta, seria capaz de ultrapassar as camadas de desfaçatez daqueles que se vendem como santos, como vemos no caso desta imagem no filme.

O gesto na sequência seguinte, que encadeia para os momentos finais do curta-metragem, indica o quanto ali os afetos parecem estar limitados pelo arranjo social e pelo colapso pandêmico, onde a circulação do vírus faz morrer diferentes figuras no filme. Para Mauro (Júlio Carcará), o suicídio torna-se uma estratégia, pois ele está notadamente sendo pego pela catástrofe. Nessa cena, as imagens e a trilha sonora são organizadas de forma a não banalizar o ato. A ação ritualizada é vista num plano aproximado que mostra uma banquetta pequena tombando, talvez tal como o personagem Mauro (Júlio Carcará), e só percebemos, rapidamente, o som abafado de seu corpo cair no chão.

Num corte de transição, com desaparecimento suave da imagem, para um outro plano mais aberto conduzido pela inserção de um novo som, com canto sereno e percussão, quase como uma forma de respiro e de passagem, nossa percepção é direcionada para o fluxo do velório de Ana (Bia Correa), mãe de Francisca (Maria Clara Bertulio) e avó de Bela (Ivy Caroline Felix). A imagem que o filme nos dá dessa cerimônia, ali complicada pela Covid-19 e pela violência doméstica, é composta de singular imaginação e simplicidade diante de uma morte. Na cena, vemos a personagem Francisca velando sua mãe Ana, cuja forma está na imagem de um outro tempo de sua vida numa fotografia, com uma cumbuca de pipoca para homenageá-la e uma vela vermelha acesa.

Figura 1 – Francisca velando sua mãe Ana



Fonte: Frame de *Angelus Novus* anuncia na boca da noite a derrocada do anticristo (2022).

Estes atos maternos de Francisca – intangíveis e que podem ser coletivos – contrários à estrutura patriarcal enfatizada pelo personagem Messias no filme, aparecem também em *Poemargens* (2020), de Anna Maria Moura/Ananás e Sol Ferreira, mas numa caligrafia de vídeo composta pelas performances e vozes de Anna e Sol, por materiais de arquivo e por desenhos. Neste registro mais experimental, diferentes aspectos das experiências de Ananás e Sol Ferreira são inscritos na tela enquanto tecem reflexões sobre o mundo e suas posições.

Figura 2 – Criança olhando para câmera



Fonte: Frame de *Poemargens* (2020).

No ritmo de uma poesia audiovisual, *Poemargens* (2020) multiplica palavras e rimas, vozes, preces, trechos de músicas, melodias, cartas, imagens em movimento saturadas, propostas com inserções sensíveis na tela e raras fotografias com crianças, bebês, gravidez, pessoas negras e indígenas. Esse processo mostra práticas e pensamentos disruptivos, que se movem ultrapassando esta pandemia, ao propor outra energia imaginativa e metamorfoses a partir de situações das existências de Anna Maria Moura/Ananás e Sol Ferreira. Ao mesmo tempo se posiciona em seu discurso, nessa batalha, contra as estruturas patriarcais, racistas, classistas, misóginas, sexistas, violentas com as pluralidades das sexualidades/afetividades, dos corpos e suas definições, entre outras, complexificando o debate. E abraça suas figuras ancestrais afirmando também o desejo de que, ao final, essa poesia inspire a luta coletiva crítica para que juntas enfrentemos as batalhas do dia a dia.

Enquanto nessa forma de *Poemargens* (2020) encontramos ritmo e poesia, gestos oníricos, meios de expressar demandas revolucionárias, ainda que nos limites e nas margens da tela retangular, em *Fraternal* (2022), de Tulio Paniago, vemos uma outra proposta de inventariar o presente. Este filme caracteriza-se pelo foco narrativo centrado no drama das personagens Célia (Vera Capilé) e Luiz (Romeu Benedito), uma mãe e um filho, diante dos lutos e da vulnerabilidade dos corpos durante a pandemia de Covid-19.

O filme, reiterando os fatos do sem-número de vidas perdidas neste contexto pandêmico, mostra o que parece ser o tempo logo após uma internação hospitalar dessa personagem, mãe de gêmeos e idosa, e a solidariedade de um dos filhos. Há um esforço de Luiz para guardar algo a mais da mãe, além de cuidá-la, nessa representação em tons melodramáticos, em suma, num viés que produz uma outra comoção no acompanhamento da narrativa, como se percebe pela ênfase da trilha sonora e pelos diálogos. Uma cena que exemplifica um pouco tais traços acontece quando Luiz, filho virtuoso, entrega um envelope para mãe e quando ela abre são fotografias com o outro filho, Augusto/Guto, gêmeo idêntico de Luiz. A energia nesse momento é acentuada pela maneira como uma melodia ascende na camada sonora enquanto as imagens, em textura solar e desfocada, são alternadas em planos aproximados, com ângulos que se mantêm no nível dos olhos, e se fecham enquadrando as fotografias em cena. Uma mensagem escrita no papel de uma delas diz: “Mãe, não importa onde eu estiver, sempre estaremos juntos. Te amo que não cabe mais. Saudade, Guto”.

Figura 3 – Célia e Luiz olham fotografias



Fonte: Frame de *Fraternal* (2022).

Na sequência, o tema aparentemente triste da melodia de piano prevalece e inicia uma cena em um dos trechos de um cemitério. Na imagem vemos túmulos verticais e as falas das personagens indicam que estão ali visitando a irmã de Célia, Ana, o que a câmera aponta num close da lápide, onde a data da morte refere-se à época da pandemia em 2020. Ainda nesse espaço, num plano médio vemos Luiz afastar-se de uma outra lápide: a do irmão gêmeo, falecido nos anos da pandemia. Isso é ocultado da mãe e, em partes, de nós, na posição espectadora.

O recurso do filme para resolver a sequência, antes dos créditos finais, é o de mostrar, para nós, o disfarce e a encenação de Luiz se passando por Guto. Aos poucos a imagem ampliada, onde vemos Luiz/Guto (Romeu Benedito) numa paisagem com neve em outro país, se afasta no enquadramento da câmera e a imitação e o cenário, com painel publicitário e máquina de fazer neve artificial, é exposto nesta diminuição do zoom. Nesse ponto, a abordagem do filme parece observar as nuances dos gestos irrealistas para suportar o vazio da realidade da perda de um ente próximo.

Fraternal (2022), operando neste movimento do personagem, aparenta ter consciência da sensação de impostura diante do momento de abordar

uma coisa tão nebulosa quanto o luto, a morte e a pandemia de Covid-19. Entretanto, sua imagem imbuída da estética de algumas publicidades, faz questionar se essa forma não termina por deixar tudo inosso e envernizado, como se nota nos filtros da fotografia mais pasteurizada. Embora esses efeitos formais dominem as possibilidades da narrativa e a cena final concentre-se apenas na insinuação de algum ato surpreendente – o que não ocorre, pois permanece contido –, o filme tem uma premissa digna.

Outro curta-metragem conduzido por duas personagens em cena é *Acorda* (2020), de Juliana Segóvia. Entre os filmes já comentados neste texto, este é o que tem a menor duração. Em sua montagem ágil, observa-se o uso de muitos planos, em diferentes escalas, para mostrar a dinâmica da situação das personagens em três minutos, o que evidencia um empenho da diretora em localizar as poucas cenas de maneira didática e em articular uma unidade peculiar.

No filme, uma dúvida é enunciada: a personagem Julia (Julia Muxfeldt) está sonhando que está com a outra personagem Ana (Juliana Segóvia). Nas imagens, que não produzem uma sensação onírica, ora elas estão abraçadas na cama, no sofá, ora no degrau de um quintal.

Se na primeira sequência da obra as personagens estão minimamente encarnadas no corpo das duas pessoas/atrizes no campo da câmera, seja dormindo na cama no plano inicial, seja depois tomando café, sendo apresentadas no cotidiano afetivo compartilhado por elas, essa ilusão do sonho é desfeita quando um primeiro barulho de toque de telefone entra em cena. Julia, após atender a ligação, busca um envelope no portão da casa. Quando ela abre a carta, vemos uma imagem se aproximar, num zoom rápido sobre o papel, em suas mãos, escrito “Acorda, Julia!”. Um efeito sutil nessa imagem mais saturada cria uma atmosfera de suspense quando também uma voz fora da tela repete esse imperativo em tom mais alto.

Na sequência seguinte apenas Júlia está no campo da câmera. Essa parte encaminha para o desfecho do filme, onde se percebe o retorno do som de toque de telefone prevalecer, nos últimos vinte segundos do curta, junto com a expressão de Júlia ao sentir essa sonoridade aguda alastrando-se. Antes do corte para a inserção dos créditos, o semblante da personagem é de tensão ao falar pelo celular com outra personagem sobre Ana estar num hospital. Nessa cena, filmada num plano próximo, sua boca parece estar tremendo quando ela se levanta para atender a outra chamada. Na suspensão, a palavra “ACORDA” em letras maiúsculas surge progressivamente com o som estridente na tela.

Figura 4 – Júlia pergunta sobre Ana



Fonte: Frame de *Acorda* (2020).

As escolhas do filme, pela via sobretudo sonora, para figurar um estado específico de arrebatamento pela ausência de alguém no momento da pandemia, mostram como ele opera com recursos essenciais para chamar atenção de quem assiste tal proposta. Esse trabalho desperta interesse justamente por partir de um tratamento desse acontecimento de um modo

simples – e possível, no primeiro ano de pandemia, para quem pôde manter-se em distanciamento social –, aproveitar o espaço da cena e buscar lidar com elementos frequentes em alguns filmes de suspense.

O que sugere que a breve narrativa talvez se passe na pandemia de Covid-19 é a personagem Júlia colocar uma máscara de proteção no rosto cobrindo nariz e boca, objeto recomendável/obrigatório na pandemia, numa cena em que caminha até o portão da casa. Coronavírus ou não, algo fora da tela atormenta nosso imaginário.

Isso que fica por se revelar, em suspensão, nesse filme, é parte também do jogo dramático de *A quimérica vontade de pertencer a outro mundo* (2020), de Olavo Fernandes, outro trabalho de curtíssima duração. Em seus dois minutos e quarenta segundos, acompanhamos a voz off de um personagem elucubrando, numa entonação mais sussurrada, entre a lamentação e a ironia, sobre as limitações impostas pelo contexto da pandemia.

Ao criar com a forma expressiva da animação em rotoscopia (técnica que consiste em filmar uma imagem e depois redesenhar os frames dessa filmagem para fazer uma animação com os frames exatos desenhados), este trabalho potencializa as falas do personagem. O que se percebe é que este, pela sua locução, está às voltas com sua neurose e em alerta com algo estranho iminente no seu entorno.

Entre as queixas e os desejos confinados, como ele diz “Na real, eu queria sair, saca? (...) ver as coisas sem precisar olhar da varanda (...) só vendo tudo, tipo, pela varanda.”, vemos o narrador se mover no espaço restrito de uma casa, numa composição opaca e granulada da imagem. Algumas passagens digressivas da montagem mostram representações, na tela, do que é falado como, por exemplo, quando ele comenta sobre querer sair na rua, sem máscara e sem medo de abraçar as pessoas, ou quando indeciso se se conforma e liga a televisão, “Vê as notícias, vírus, mortes, presidentes estúpidos”, ou se vê um filme, pois “Bergman é bom para pegar sono”, segundo

o personagem. Nesses trechos são mostradas e sobrepostas imagens de arquivo descritivas de pessoas usando máscara, de cemitérios e sepulturas, de uma cena fatídica e abjeta do presidente Bolsonaro e de cenas de filmes considerados clássicos. No movimento, há uma precisão bastante acertada do que é articulado num ritmo mais frenético.

A conclusão para os impasses do personagem é resolvida pelo filme de uma maneira fantástica. O desfecho acontece pela sua figura sendo abduzida quando um feixe de luz ocupa o centro do quadro. Nesse instante, uma outra mensagem fora da tela é proferida e afirma “Seja muito bem-vindo”. Durante o curta-metragem, essa relação é pontuada e provoca o imaginário do personagem, que expressa suas incertezas, diante das ligações no celular e toques na porta desses seres fantasmagóricos. O contato externo aparece numa voz ruidosa sinalizando que “A gente está indo te buscar. Esteja preparado!”, “Estamos aqui. Abra a porta para nós!”, como dizem.

Tais escolhas da narrativa podem tornar a nossa experiência mais imersiva na medida em que também nos colocam, sutilmente, numa espiral. Há uma camada de indeterminação, ainda que a motivação final pareça precisa. Indeterminação, impossibilidade define a própria palavra “quimérica” presente no título longo do filme, que já adianta, nessa parte, um dado importante para fabular essa curta história.

Nesse sentido, *A quimérica vontade de pertencer a outro mundo* (2020) joga com algumas ideias em torno das imagens e sons em movimento, do audiovisual e do cinema, e seu lugar numa tela, que pertencem a outro universo quando as percebemos, e que fazem parte de nós de um modo antigo. Esta maneira antiga de dar alma à alguma coisa, inventar, buscar fogo/luz, decompor, desenhar, distanciar-se da realidade para voltar a ela.

Figura 5 – Abdução do personagem



Fonte: Frame de *A quimérica vontade de pertencer a outro mundo* (2020).

No fim, a abdução no filme é um pouco sobre nossa relação com o mundo e sobre sustentar (ou não) alguns vazios da existência e vínculos invioláveis entre nós, modificados na pandemia de Covid-19 no contexto brasileiro. Essa cena, inclusive, refere-se à condição de estar isolado de alguma sociabilidade presencial, tal qual orientado nesta conjuntura, como é um dos significados de abdução.

Já *Três* (2020), de Eduarda Figueiredo, embora compartilhe com os dois últimos trabalhos analisados – *Acorda* (2020), de Juliana Segóvia e *A quimérica vontade de pertencer a outro mundo* (2020), de Olavo Fernandes – o fato de durar até três minutos, segue num registro diferente. Este caso, mostra imagens de arquivo de pinturas rupestres (identificadas em territórios da Amazônia, do Cerrado e do Pantanal) e filmagens com câmera de celular junto a trechos do áudio de *Serras da Desordem* (2006), de Andrea Tonacci, conforme indicado nos créditos finais.

Partindo da remontagem de sons opacos desse outro filme, *Três* (2020) convida à uma experiência que busca sentir ruídos (sem palavras faladas/sem voz) e observar algumas inscrições e vestígios ancestrais nas pedras e filmagens curtas de bichos, na calçada, no mato e no muro, de uma vizinhança em

Cuiabá, em junho de 2020. Podemos perceber que, neste trabalho, há uma espécie de investigação do desejo primordial de representar e comunicar o mundo à nossa volta com base em sensações profundas. De alguma forma, essas imagens rupestres, se elas nos chocam emocionalmente, podem nos ensinar algo sobre nós em mais um contexto hostil de nossa existência nesta Terra.

Aqui, o imaginário da pandemia de Covid-19, sua narrativa e seus objetos de cena não estão figurados, nem a imagem microscópica do coronavírus está. Da crise sanitária e humanitária com a qual convivemos hoje em dia, desloca-se a percepção para alguns gestos de cães e gatas neste instante e suas relações com nossas ferramentas.

Figura 6 – Cães no muro e no mato



Fonte: Frame de *Três* (2020).

Nesse sentido, essas imagens de cães e gatas passando frente à câmera de um celular de 16 megapixels, parecem esboçar, testar pictoricamente, no processo de gradação de cores, na finalização/edição, uma forma de conectar-se com as imagens e vestígios rupestres que abrem o filme. Isso

acontece na articulação sensorial entre o que é mostrado para nós enquanto escutamos esses ruídos que não precisamos entender para construir algo com eles.

Se o apelo à pandemia está na atmosfera nesse trabalho, em *Antes do mundo acabar* (2021), de Lucas Lemos, o trajeto é outro. Este curta-metragem, além de mostrar três personagens em experiências muito desiguais socialmente durante o contexto da Covid-19, em Cuiabá, aborda questões de classe, raça, sexualidade e o preconceito persistente contra o HIV/a AIDS.

Nesta narrativa, acompanhamos os personagens Pedro (Lucas Fortes), Geovane (Eros Sgorlon) e Ricardo (Caio Augusto Ribeiro) se encontrarem na pandemia a fim de realizarem um canal no YouTube, protagonizado por Pedro em sua performance drag queen. Este manifesta seu sonho de construir um meio *on-line* de discussão sobre os conflitos raciais, de classe, de cor, de comportamento, de corpo a partir das singularidades e pluralidades sobretudo do “G” da comunidade LGBTQIAP+. Ele propõe fazer isso contando com a parceria de Geovane e Ricardo que, no filme, parecem ter experiência com a realização audiovisual, equipamentos e ferramentas para lançar os vídeos idealizados por Pedro.

Os antagonismos se mostram pelo cenário da casa de Pedro, que é numa locação menor, com um quarto modesto e autêntico, que lembra uma minúscula quitinete, ao passo que o apartamento do casal, Geovane e Ricardo, já tem um pouco mais de espaço, é num condomínio fechado com portaria e tem mais objetos de cena e informações. Estes ostentam uma vida mais cômoda financeiramente e mais alheia à realidade da maioria de pessoas que tiveram suas vidas precarizadas ainda mais na pandemia e continuaram trabalhando, em risco de contaminação do coronavírus, como é o caso do personagem Pedro.

A sequência inicial evidencia as personagens em ações distintas, numa decupagem rápida de planos, que mostram partes do cotidiano delas.

Nesse trecho, vemos fragmentos de Pedro trabalhar, fazendo faxina, trânsito de automóveis na rua, Ricardo deitado dormindo, fumando, Geovane se maquiando, Pedro esperando ônibus e entrando em casa. Esse recurso do filme já nos insere num ritmo específico de montagem que veremos ao longo do curta-metragem, com uma ou outra mudança que, de fato, variam o acompanhamento da narrativa, seja pela captação de áudio das vozes dos atores que, em determinados momentos, se esvaem quando, por exemplo, na imagem não parece ser essa a intenção, e sim uma contingência técnica, seja por algumas escolhas que parecem aleatórias e arbitrárias, como a repetição de plano de cima para baixo para vermos que Pedro toma alguns remédios. Como essa imagem aparece talvez numa tentativa de ser didática, assim do alto para baixo para vermos a mão de Pedro, configura um movimento que, relativamente, joga contra o potencial do personagem/protagonista. No mais, o filme se sustenta e mostra seu propósito de tematizar o HIV/a AIDS, uma vez que Pedro vive com carga viral indetectável/intransmissível do HIV.

O filme estica poucas linhas entre o drama do coronavírus e o do vírus da imunodeficiência humana (HIV), pois o modo de operação de *Antes do mundo acabar* (2021) almeja também explorar os fluxos visuais e sonoros, coreografar, matizar o cenário, deixar músicas tocando, fazer os personagens se envolverem na tensão da produção do canal e do abismo social entre eles. No entanto, o refluxo e o mal-estar em quadro não cessam.

Na cena em que Ricardo fica sabendo que Pedro vive com HIV e sussurra agressivamente para Geovane, dizendo “Escuta aqui, eu é que não vou pegar esse vírus maldito, entendeu? Entendeu? Já não basta essa porcaria do coronavírus.”, toda a imagem, lustrosa e colorida, da interação e relativização das contradições e divergências entre os três personagens é desfeita por uma alteração de tonalidade da imagem. Esta se torna mais acinzentada, como se tivessem diluído um concreto na situação encenada. O clima muda. A resposta do personagem Pedro, de quem o filme se posiciona ao lado, é incisiva

“Eu não vou perder minha dicção maravilhosa com gente que não sabe o esforço de botar comida na mesa” e arremata, deixando um bilhete escrito, “Sou indetectável/Vai estudar, BABACA!”. Do lado de fora desse espaço, de indiferença e individualismo exacerbado, ele retorna, com a máscara contra a Covid-19 em seu rosto e expressão de revolta, ao ponto de ônibus. Nos créditos finais do filme, em duas cartelas vemos uma mensagem acolhedora refutando os preconceitos em torno do HIV/da AIDS e propondo mais formação, solidariedade, cuidado e amor ao lidar e viver com ela.

Figura 7 – Pedro andando na rua



Fonte: Frame de *Antes do mundo acabar* (2021).

Antes do mundo acabar (2021), de Lucas Lemos, *Angelus Novus anuncia na boca da noite a derrocada do anticristo* (2022), de Luiz Borges e *Fraternal* (2022), de Tulio Paniago, são realizações que, em seus créditos, listam mais nomes nas funções das equipes dos filmes e, provavelmente, seguiram os protocolos de segurança e saúde no trabalho do audiovisual durante a pandemia – isolamento, distanciamento, uso de máscara, desinfecção, redução da equipe e dos contatos físicos. Já *Poemargens* (2020), de Anna Maria Moura/Ananás e Sol Ferreira, *Três* (2020), de Eduarda Figueiredo, *Acorda* (2020),

de Juliana Segóvia e *A quimérica vontade de pertencer a outro mundo* (2020), de Olavo Fernandes, apresentam esquemas de criação com uma ou duas pessoas atuando em diferentes áreas da realização, interpretando para a câmera, filmando, fotografando, editando som e imagem, montando, roteirizando, animando, dirigindo e pesquisando.

Os filmes acontecem em momentos em que a vacinação contra a Covid-19 caminha demoradamente, devido também aos processos de uma sociedade colapsada sob governos que cooptam a palavra liberdade para propagarem narrativas antivacina, contra os fatos da realidade das mudanças climáticas, do racismo, do machismo, da misoginia, da transfobia, da lesbofobia, da homofobia, da existência da pandemia, da carestia, da fome, das queimadas na Amazônia, no Cerrado e no Pantanal, entre tantos outros.

Ao tatear tal conjunto de filmes, perceber suas dessemelhanças e seus traços em comum, tentei delinear essa variedade de práticas suscitadas no período e combiná-las sem visar canonizá-las. Dessa articulação, espera-se incentivar a circulação desses trabalhos e promover mais debates sobre os inquietantes filmes mato-grossenses feitos com a pandemia de Covid-19 em questão.

Referências bibliográficas

- MOMBAÇA, J. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- VIRÍLIO, P. **Guerra e Cinema**. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.
- SILVA, C. Cinema brasileiro contemporâneo feito por mulheres: cenário e estéticas. In: HALLAK, R. HALLAK, F (orgs.). **O cinema brasileiro em resposta ao país 2016 – 2021**. 1 ed. Belo Horizonte, MG: Universo Produção, 2022.
- SINDCINE. **Protocolo de Segurança e Saúde no Trabalho do Audiovisual 2021**. APRO et al. jun. 2021. 77p. Disponível em: [sindicine.com.br/Store/Arquivos/protocoloav2021ok-\(3\).pdf](http://sindicine.com.br/Store/Arquivos/protocoloav2021ok-(3).pdf). Acesso em: 07 de jul. 2022.

Filmografia

- A QUIMÉRICA vontade de pertencer a outro mundo**, Olavo Fernandes, MT, 2'40", 2020.
- ACORDA**, Juliana Segóvia, MT, 2'57", 2020.
- ANGELUS novus** anuncia na boca da noite a derrocada do anticristo, Luiz Borges, MT, 18'14", 2022.
- ANTES do mundo acabar**, Lucas Lemos, MT, 19', 2021.
- FRATERNAL**, Túlio Paniago, MT, 18'26", 2022.
- POEMARGENS**, Anna Maria Moura/Ananás, Sol Ferreira, MT, 24'20", 2020.
- TRÊS**, Eduarda Figueiredo, MT, 3'03", 2020.

TUDO SOBRE MULHERES – FESTIVAL DE CINEMA FEMININO: TRAJETÓRIA EM ENSAIO

Andrea Ferraz Fernandez
Danielle Bertolini

Este ensaio visa registrar a trajetória do *Tudo Sobre Mulheres* – Festival de Cinema Feminino de Chapada dos Guimarães ao longo de suas sete edições realizadas entre os anos de 2005 e 2019. O referido festival foi criado em 2005 com o propósito de observar as mulheres que são retratadas pelas lentes de cineastas brasileiras(os). Bem como oportuniza a oferta de cursos e oficinas audiovisuais, promovendo debates e reflexões, com estímulos à vocação turística e cultural em Chapada dos Guimarães, considerada uma das cidades que apresenta o maior potencial turístico do estado do Mato Grosso. Assim, este trabalho abarca a presença do *Tudo Sobre Mulheres* no Mato Grosso, apresentando as conquistas, anseios e desafios deste evento que já nasceu representativo para as mulheres do cinema e para aquelas que circundam o universo cinematográfico.

“O cinema brasileiro merece festivais”. Dira Paes

As causas para realizar um Festival de cinema são muitas, segundo o livro *“Trabalhadoras do Cinema Brasileiro: Mulheres Muito Além da Direção”* (organizado por Nina Tedesco) e algumas delas são

valorizar, dar visibilidade, empoderar, dialogar, refletir, formar, reunir, resistir, lutar, apoiar, reconhecer, atuar politicamente –

estes são alguns dos verbos recorrentes nesses eventos. Já o ato de realizar um Festival de Cinema Feminino se conecta a lutar contra o machismo, a misoginia, contra a violência doméstica, sexual, contra o assédio, contra a desigualdade de gênero, contra práticas hegemônicas e normativas, contra narrativas estereotipadas – estas são algumas das bandeiras dos feminismos presentes nos festivais. (TEDESCO, 2021).

A expressividade da definição mostra a diversidade de respostas possíveis para justificar a produção de um Festival de cinema com temática feminina. No artigo “Festivais de Cinema e Curadoria: uma abordagem contemporânea”, de Marcelo Ikeda (2022), há uma conceituação sobre os festivais de cinema:

Foram os festivais que, a partir do cinema moderno, revelaram as novas tendências estéticas do cinema mundial, formando cânones e revelando autores como Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Akira Kurosawa, Ingmar Bergman; bem como movimentos ou “escolas”, como a *nouvelle vague* francesa (Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette), o novo cinema alemão (Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Wim Wenders); ou ainda, autores de países considerados periféricos, como Glauber Rocha (Brasil), Satyajit Ray (Índia); e “novas ondas” mais contemporâneas, como a chinesa (Chen Kaige, Zhang Yimou), a iraniana (Abbas Kiarostami, Jafar Panahi) ou romena (Cristian Mungiu, Cristi Puiu). Os festivais estariam integrados à escritura de uma “historiografia clássica do cinema” por serem um espaço de formação de filmes cânones e de revelação de diretores-autor.

No Brasil existe uma rede de festivais de cinema, que é o Fórum dos Festivais, do qual o *Tudo Sobre Mulheres* participa desde 2007. O Fórum criou um Código de Ética, que deve ser seguido por todos os seus membros.

O que torna os festivais de cinema imprescindíveis é a conexão direta destes com a sociedade, e muitas vezes participar destes espaços se configura como a única oportunidade de o público ter acesso ao cinema brasileiro, pois os festivais frequentemente são realizados em cidades e localidades que não possuem salas de cinema, como é o caso do *Tudo Sobre Mulheres*, que aconteceu em Chapada dos Guimarães até 2018. Em 2019 o festival aconteceu em Cuiabá, e pela primeira vez em uma sala de cinema.

O *Tudo Sobre Mulheres* foi criado em 2005 com um propósito muito claro: observar quais mulheres são retratadas pelas lentes de cineastas brasileiras(os), ofertar cursos e oficinas audiovisuais, promover debates e reflexões, além de estimular a vocação turística e cultural em Chapada dos Guimarães, uma das cidades com maior potencial turístico do estado.

Importante assinalar o que demarca um Festival. Conforme diz Mattos:

Os festivais são fenômenos sociais, históricos e de comunicação, e constituem importantes espaços de sociabilidades e de trocas simbólicas. A experiência de assistir um filme coletivamente, a presença de artistas que participam das obras exibidas nas sessões, os debates seguidos das exposições são experiências que potencializam os festivais como potentes espaços de encontros, de intercâmbios e de formação de redes. (MATTOS, 2021).

Mas, à época, não havia tantos festivais assim. No estado de Mato Grosso por exemplo, até 2005 era realizado apenas um Festival de cinema, o Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá, criado pelo cineasta Luiz Borges, sem uma temática definida, e com exibição e premiação de curtas e longas-metragens. No caso do *Tudo Sobre Mulheres*, o tema “Mulheres” faz parte da minha trajetória pessoal e familiar. Uma conexão que começa a partir de uma conversa entre eu e minha mãe, Vera Lúcia Bertoline, assistente social e pesquisadora

da temática de gênero e violência contra as mulheres, em um momento de pós-parto de meu primeiro filho, Gabriel, onde a conexão com o universo feminino, através da maternidade, estava latente. Foi nesse seio que nasceu e foi nutrido o *Tudo Sobre Mulheres*, unindo as mulheres das pesquisas de minha mãe e o cinema, meu trabalho e paixão. A escolha da cidade de Chapada dos Guimarães veio do desejo de atuar no território, realizar algo concretamente no espaço vivido, inserir a cidade no circuito de festivais de cinema do Brasil, incentivar a vocação turística e cultural local, além de criar um evento que entrasse para o calendário cultural chapadense. O amor pela cidade condensa em poucas palavras a razão de escolher Chapada como sede de um festival de cinema. Buscamos contribuir para a equidade de gênero no cinema, dentro e fora das telas, em um Festival de cinema ao ar livre, com todas as atividades gratuitas e inclusivas.

Mesmo partindo de grandes pretensões, a produção do primeiro ano do *Tudo Sobre Mulheres* foi realizada de forma muito singela – 05 (cinco) noites de lua cheia do mês de setembro, ano de 2005 – A homenageada foi a violeira Helena Meirelles, que representou – e segue representando – as mulheres mato-grossenses. Ela esteve presente através do filme exibido *A Dama da Viola*. Nesta primeira edição, o catálogo simples foi feito de papel sulfite, cuja capa trouxe a imagem da benzedeira oficial da Chapada dos Guimarães, a vó Francisca.

A inclusão de mulheres que não têm relação direta com o cinema se justifica pela tentativa de ir além do espaço fílmico, fazendo jus ao nome do Festival *Tudo Sobre Mulheres*. Além da arte cinematográfica, neste o Festival promoveu uma feira de artesanato, na qual as participantes eram mulheres da zona rural de Chapada dos Guimarães, uma cidade pequena, com 18 mil habitantes, predominantemente rural e turística.

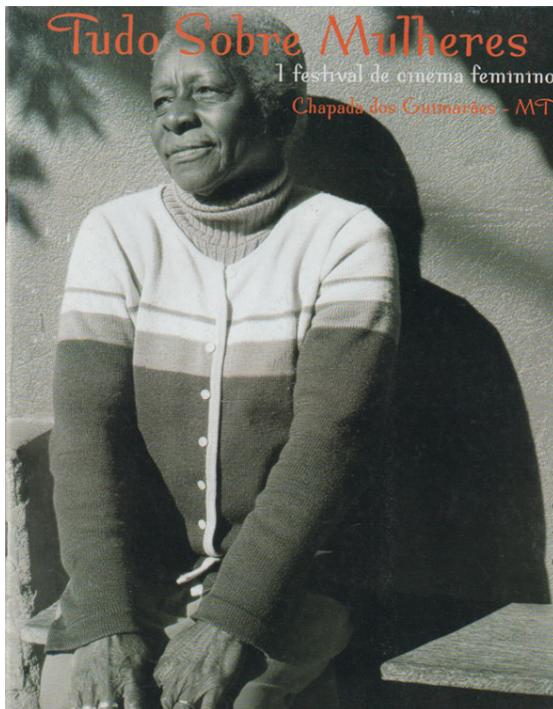
Desde o princípio, em 2005, priorizamos pela contratação de pessoas da cidade, fortalecendo a formação de mão de obra em produção cultural,

estimulamos a participação de professoras da rede pública nas oficinas e cursos, bem como alunos e alunas das escolas públicas da cidade. Todas as atividades oferecidas na programação foram, são e serão gratuitas e inclusivas, realizadas em escolas públicas e bairros periféricos de Chapada dos Guimarães, ou outra cidade onde o festival possa ser realizado. Essas ações demonstram uma conexão com os Direitos Culturais, já praticados desde os primórdios do Festival *Tudo Sobre Mulheres*.

2005: a estreia

A edição de 2005 teve os seguintes destaques: 180 filmes inscritos. 27 filmes exibidos; Público Estimado: 1500 pessoas; Homenagem à violeira Helena Meireles; Participação de Lucélia Santos, Glorinha Albues e Bárbara Fontes no Júri; Patrocínio: Secretaria de Estado de Cultura. Apoios: Rede Cemat, Prefeitura de Chapada dos Guimarães, Rede Cemat, Universidade Federal de Mato Grosso, Águas Lebrinha, Rede Mulher de Educação, CVC Vídeo; 01 Oficina de Roteiro com 25 alunos participantes; prêmios: Empresa Quanta (Melhor Filme 35mm), Prêmio Bureau (Melhor Vídeo) e Prêmio Estímulo *Tudo Sobre Mulheres* (Melhor Roteiro criado a partir da Oficina de Roteiro).

Imagem 1. Capa do catálogo da primeira edição do Tudo Sobre Mulheres [Vó Francisca (benzedeira chapadense)]



Fonte: Catálogo Tudo Sobre Mulheres

Os critérios para inscrição das obras no Festival, sejam curtas, médias ou longas-metragens devem basear-se na existência de protagonismo feminino no roteiro apresentado, não no fato de serem dirigidos ou produzidos por mulheres. O Festival *Tudo Sobre Mulheres* busca dialogar sobre o olhar da produção cinematográfica em relação ao universo feminino, exibindo e premiando, assim, produções cinematográficas que buscam superar históricos estereótipos sexistas, não importando se a direção da obra audiovisual tenha sido realizada por mulheres, homens, casais ou coletivos. A pergunta norteadora é: Quais histórias sobre mulheres são levadas às telas? É este o foco que interessa ao Festival.

O título do Festival *Tudo Sobre Mulheres* é uma referência ao longa-metragem espanhol *Tudo Sobre Minha Mãe*, de Pedro Almodóvar. O nome escolhido foi a admiração pelo trabalho do cineasta, além do título oferecer um norte para ir além do cinema na programação, abarcar e abraçar literalmente tudo sobre o universo feminino. Envolver música, artes cênicas, gastronomia, arquitetura, artesanato, como uma forma de ampliar o público do festival, uma estratégia para impactar a sociedade na qual estamos inseridas.

2006: Ampliando os Horizontes do Feminino

Na segunda edição, em 2006, destacamos: 250 Filmes inscritos. 45 Filmes Exibidos; Público Estimado: 2000 pessoas; 03 Oficinas – Sensibilização Fotográfica (Izan Petterle), Interpretação em Cinema para Atores (Teresa Aguiar), Produção Executiva em Cinema (Elisa Tolomelli); I Festa das Artesãs Mato-grossenses; Lançamento do Livro de Poesia “Pó de Serra”, de Marli Giachinni; Roda de Conversa com Leonardo Brant e André Martinez; Júri: Ariane Porto, Helena Ignez, Malu di Martino e Marilza Ribeiro; Homenageada: Cineasta mato-grossense Gloria Albues.

Realizamos encontros focados na produção de pequenas agricultoras e artesãs da cidade, mulheres participantes do *Movimento Sem Terra*, Oficinas voltadas para primeiras damas de municípios das redondezas a fim de capacitá-las na escrita de projetos que impactem suas realidades municipais, curso de História da Arte para professoras de educação artística da cidade, e oficinas práticas de cinema voltadas para jovens da rede pública de ensino da cidade.

As aulas de fotografia digital foram realizadas nas primeiras edições do festival, os jovens participantes eram levados para fotografar as belezas de Chapada dos Guimarães que muitos sequer conheciam, mesmo vivendo em uma das cidades com maior número de pontos turísticos do estado de Mato Grosso.

O troféu do Festival é literalmente uma obra de arte, e dialoga com as Artes Plásticas. A cada edição um/a artista plástico/a é convidado para produzir uma obra que ilustrará toda a identidade visual, bem como o troféu. Uma tela diferente a cada ano, em sintonia com a versatilidade e mudanças do feminino.

Imagem 2. Oficina de Sensibilização Fotográfica, ministrada por Izan Petterle



Fonte: Acervo TSM

2007 – Foco na Formação e Aprendizagem

A terceira edição do Tudo Sobre Mulheres, 2007 foi marcada por uma diversidade de oficinas – 10 Oficinas – Filmes de Montagem (Joel Pizzini), Fotografia Digital para Mulheres com + 40 anos (Izan Petterle), Roteiro Básico (Claudio MacDowell), Captação de Recursos (Paula Alves), Rádio Comunitária (Gilson Costa), Documentário (Claudio Dias) História da Arte (Serafim Bortolotto e Marcelo Velasco) e História do Cinema pelo Olhar Feminino (Neusa Barbosa), Animação (Daniel Grizante) e Making Off (Aliana Camargo)

e Gilson Costa) – o destaque desta edição foi a participação de mais de 300 alunos nas oficinas e cursos ofertados.

Imagem 3. Artista Plástica Regina Pena realizando uma intervenção ao vivo na Tenda Artística do Festival



Fonte: Acervo TSM

Imagem 4. Tenda do Festival durante o *Tudo Sobre Mulheres*. No interior da tenda vemos a exposição fotográfica *Mulheres de Fibra*, e na parte externa as intervenções artísticas de Regina Pena



Fonte: Acervo TSM

Imagem 5. Oficina de Realização Audiovisual, ministrada por Yuri Kopcak



Fonte: Acervo TSM

Foram 260 Filmes inscritos, sendo 30 Filmes Exibidos; Feira de Artesanato Rural – Exposição Fotográfica Mulheres de Fibra; III Encontro de Mulheres mato-grossenses; Homenagem a Edina Fujii e Amauri Tangará.

Além da Mostra Competitiva, realizamos a Mostra Homenagem e a Mostra País Convidado, que contou com a participação de Bolívia, Paraguai, Cuba e Portugal (2006, 2007, 2008 e 2010 respectivamente). Em 2010, a edição teve Portugal como país convidado, e houve a presença do crítico português Antônio Loja Neves como júri e curador da Mostra de Filmes Portugueses.

Imagem 6. Plateia da 5ª edição do *Tudo Sobre Mulheres*



Fonte: Acervo TSM

2008 – Encontros e Debates

A quarta edição do Festival, realizada em 2008, teve um público estimado em 4000 pessoas. Foram 250 Filmes Inscritos. 22 filmes exibidos. Nesta edição ocorreram: o I Encontro Cultural do Centro-Oeste e o Seminário Estadual Circuito em Construção – MT, incluindo um Encontro das ABDs do Centro-Oeste. Foram temas das oficinas: Montagem e Manutenção de Cineclubes, ministrada por José Pimentel (CNC), Pin-Hole, ministrada por José Rosa, e Interpretação Cinematográfica, ministrada por Patricia Ermel e Melina Anthis.

O artista performático foi o artista plástico Adir Sodré. Ainda houve o lançamento do Livro Buquê de Línguas, de Teresa Albues, o Espetáculo Teatral, com Iandra Frimo, e o Espetáculo Mimemsis, com o Grupo Artenegus.

2010 – Rumo à Internacionalização

Após o hiato de 2009, em 2010 é realizada a V edição do Tudo Sobre Mulheres. Público: 4000 pessoas. 290 Filmes Inscritos. 23 Filmes Exibidos. Homenagens: Teresa Aguiar e Rodolfo Nanni. Mostra de Filmes Portugueses e Mostra Projeto Bem te Vi, projeto de inclusão audiovisual brasileiro.

Imagem 7. Encontro do audiovisual mato-grossense
(Elenor Cecon Junior, Cristiano Costa, Caroline Araújo, Luiz Borges,
Danielle Bertolini, Ronaldo Adriano, Tati Mendes e Amauri Tangará)



Fonte: Acervo TSM

Entre 2011 e 2017 o Festival Tudo Sobre Mulheres não ocorreu. Neste intervalo, dediquei-me à área da criação audiovisual, na qual atuo como roteirista, produtora e diretora. A razão para a não realização do Festival foi a ausência de políticas públicas para a realização de festivais de cinema, fazendo com que muitas vezes precisemos pagar para trabalhar. Situação que inviabiliza que os eventos ocorram todos os anos, em Mato Grosso o evento audiovisual mais perene é a MAUAL (Mostra de Audiovisual Universitário e Independente da América Latina), realizado pelo Cineclube Coxiponés, na Universidade Federal de Mato Grosso.

2018 – A Retomada

Em 2018 o Festival *Tudo Sobre Mulheres* retornou, graças ao Edital de Produção de Festivais Audiovisuais do Ministério da Cultura. Assim, nasceu a sexta edição na cidade de Chapada dos Guimarães, homenageando a produtora Sara Silveira. O *Tudo Sobre Mulheres* teve, neste ano, uma programação ampla, incluindo roda de samba formada por mulheres, apresentações musicais com Hend Santana, Pacha Ana e Estela Ceregatti, batalha de rimas, peças teatrais e performance de dança contemporânea, além das mostras de cinema.

Também houve espaço para rodas de conversa sobre os temas mais variados, entre eles: *Universo Feminino Transverso*, *Terezas – Vozes Negras do Cerrado*, *Protagonismo Feminino no Audiovisual*, *A Mudança é Feminina* – com o coletivo Publicitárias com 'A'. Somados a estes, vieram os shows musicais e as peças teatrais, somando, na edição de 2019, oito apresentações.

Nesta edição houve a Tenda do Festival, um espaço para sentar, falar sobre arte, cultura, cinema, mulheres – tudo que se relaciona com o Festival de Cinema Feminino de Chapada dos Guimarães. Buscou-se uma oportunidade para a reflexão em conjunto, para o debate, o divergir e o convergir. A tenda simbolizava uma oca indígena, e nela nos ocupamos com arte e cinema, que parecem ser a vocação natural do município com sua beleza cinematográfica, e também sentida como mágica, fonte criadora de águas e mitos.

Imagem 8. Roda de Conversa “Terezas – Vozes Negras do Cerrado” (TSM 2010)



Fonte: Acervo TSM

Imagem 9. Mulheres Participantes do Tudo Sobre Mulheres 2018



Fonte: Acervo TSM

2019 – Chegada a Cuiabá

Em 2019 ocorreu uma mudança – Cuiabá passou a ser a cidade de realização do Festival e, pela primeira vez, o *Tudo Sobre Mulheres* foi celebrado dentro de um cinema – o Cine Teatro Cuiabá. A alteração foi a saída encontrada para dar continuidade ao Festival, já que a mudança de cidade foi causada pela ausência de recursos, pois em Chapada dos Guimarães é necessário montar toda a estrutura física do festival em praça pública. Mas o resultado do Festival foi muito além do que imaginávamos. Recorde de público e crítica. Fizemos do limão uma limonada.

Nesta edição, realizamos um encontro de mulheres que atuam na política brasileira, com a participação da Deputada Federal Benedita da Silva e de Manuela D'Ávila, ex-deputada federal. A entrada solidária foi um pacote de absorvente feminino, doado posteriormente para mulheres encarceradas no presídio feminino da cidade. É importante ressaltar que esta edição do Festival não contou com nenhum recurso de edital público. A organização se ancorou nos apoios pontuais, parcerias em serviços, venda de produtos tais como camisetas e catálogos. Apesar da precariedade orçamentária, vimos a força da rede de apoio e parceiros crescer consideravelmente. Houve a concretização de cerca de 50 apoios e parcerias.

Imagem 10. Roda de Conversa Protagonismo Feminino na Política



Fonte: Acervo TSM

Considerações Finais (que são na verdade continuidade)

Para 2023, os objetivos do *Tudo Sobre Mulheres* são: dar luz às pautas femininas e feministas dentro de uma programação cultural, homenagear mulheres indígenas e indigenistas que atuam em Mato Grosso, fortalecer o empoderamento feminino nas mais diversas áreas, debater e buscar a equidade de gênero dentro do mercado audiovisual e cinematográfico, fomentar a participação de mulheres na cinematografia brasileira. Pretendemos incluir longas-metragens em uma nova Mostra Competitiva.

Para a construção da rede necessária ao fortalecimento do Festival, a organização busca parcerias, tais como: Prefeitura Municipal de Cuiabá, através

da Secretaria de Cultura, a Secretaria de Mulheres e a Secretaria de Turismo; o Governo de Mato Grosso, através da Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer (SECEL) e a Secretaria de Estado de Turismo; a Assembleia Legislativa de Mato Grosso, através do órgão Assembleia Social e a direção do Teatro Zulmira Canavarros, além de organizações da sociedade civil como ONGs e OSCIPs.

Foram construídas parcerias nas edições anteriores, como por exemplo: BPW (Business Professional Woman), Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), UNEMAT (Universidade Estadual de Mato Grosso), e empresas locais como escolas, produtoras audiovisuais, hotéis, restaurantes, editoras de livros, entre outras.

Para a vindoura oitava edição o desafio é ainda maior, pois queremos impactar a sociedade de um estado conservador, um dos campeões brasileiro de violência contra as mulheres, assassinato e desaparecimento da população LGBTQI+, desmatamento, queimadas, e ao mesmo tempo líder mundial em produção agrícola. A organização do Festival é consciente das dificuldades para construir uma rede verdadeira de fortalecimento para o evento, mas este é o caminho para alcançar os objetivos do Milênio, dentro da realidade mato-grossense, para que o *Tudo Sobre Mulheres* seja mais do que um simples evento anual e reverbere muito mais. Terminamos fechando um ciclo, recordando a citação inicial, que é a resposta de nossa pergunta primordial: porque fazer um festival de cinema feminino em Mato Grosso?

Porque o cinema brasileiro merece (e necessita de) festivais de cinema.

Referências

ANCINE. **A importância dos Festivais e Mostras de Audiovisual**. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/conteudo/importancia-dos-festivais-e-mostras-de-audiovisual>. Acesso em: 20 jul. 2022.

ANCINE. **Festival de Finos Filmes Curtos recebe inscrições de curtas universitários**. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/festival-de-finos-filmescurtos-recebe-inscri-es-de-curtas-universitarios>. Acesso em: 20 jul. 2022.

Catálogos do Tudo Sobre Mulheres (1ª a 7ª edição). Acervo particular da autora.

CINEFESTIVAIS. Todo festival deveria ser gratuito, diz curador de Tiradentes. Disponível em: <http://cinefestivals.com.br/todo-festival-deveria-ser-gratuito-diz-curador-de-tiradentes/>. Acesso em: 20 jul. 2022.

Festivais do Brasil: Festivais de cinema do Brasil, Festivais de música do Brasil, Festivais de teatro do Brasil. Ed. Books LLC, Wiki Series. 2011.

Guia Kinoforum de Festivais de Cinema. Ed. Kinoforum. 1ª ed. 2011.

IKEDA, Marcelo. Festivais de Cinema e Curadoria: uma abordagem contemporânea. **Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual** [recurso eletrônico]/ Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine. –Vol.11, no.1(jan./jun. 2022) – Florianópolis: SOCINE, 2022.

LEAL, Antonio; MATTOS, Tetê. **Painel Setorial dos Festivais Audiovisuais Indicadores 2007 2008 2009**. 1ª ed. Rio de Janeiro. 2011.

LEAL, Antonio; MATTOS, Tetê. **O papel dos festivais no Brasil (2010)**. Disponível em: <http://www.cenacine.com.br/?p=6070>. Acesso em: 20 jul. 2022.

TEDESCO, Marina. **Trabalhadoras do Cinema Brasileiro**: Muito Além da Direção. Ed. Nau. Rio de Janeiro. 1ª ed. 2021.

TERNES, Andressa Saraiva. **A diplomacia cultural dos festivais latino-americanos de cinema**. Disponível em: <http://mundorama.net/2012/02/24/a-diplomacia-cultural-dos-festivais-latinoamericanos-de-cinema-por-andressa-saraiva-ternes>. Acesso em: 20 jul. 2022.

PROJETO VIDEOMAKER

Keiko Okamura

Sempre acreditei no trabalho coletivo como a principal força que move e gera mudanças nos mais diversos aspectos e setores da nossa sociedade, desde de um pensamento que se transforma em uma ação, um ato, ou até mudanças mais significativas e transformadoras. Na maioria das vezes começa com a intenção de resolver um problema que é comum a todos, onde cada um disponibiliza seu conhecimento e sua experiência para que coletivamente se encontre uma solução para esses problemas ou alternativas viáveis. E partindo dessa premissa analisaremos, sob esse viés, o Projeto Videomaker, seus resultados e desdobramentos.

O projeto Videomaker foi criado no final dos anos 1990, início dos anos 2.000 com o objetivo de realizar a produção de 04 roteiros de videomakers iniciantes, através de um projeto cultural submetido e aprovado pela Secretaria de Estado de Cultura de Mato Grosso. Os realizadores convidados foram Bruno Bini, Julio Bedin, Romulo Fraga e Keiko Okamura, autora do projeto.

Mas, para continuar esse relato, precisamos contar um pouco da história que antecede a esse momento. Quando entrei na UFMT, no curso de Comunicação Social com habilitação em Rádio e TV, eu não fazia ideia do que viria a seguir. Desde o primeiro semestre, realizamos a maior parte dos trabalhos produzidos em sala de aula em formato de vídeo. Eu, pessoalmente, nunca planejei trabalhar com o audiovisual, mas de alguma forma isso veio naturalmente, e com força.

No meu primeiro ano, fui a um evento organizado pelo Cineclube Coxiponés, a Mostra Nacional de Cinema e Vídeo de Cuiabá, assisti a vários

filmes, conheci realizadores e pessoas desse universo. Trabalhar nesse evento se transformou em objetivo, procurei Luiz Borges que, na época, estava como supervisor e pedi para trabalhar na próxima edição. No ano seguinte, a Mostra foi elevada a Festival, e me iniciei nessa jornada. Nela conheci pessoas incríveis que atuavam na produção audiovisual em Cuiabá, as quais me conectei através do Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá e que culminou na criação da Associação Mato-grossense de Audiovisual (Amav).

A partir desse momento, começamos uma série de ações conjuntas a partir deste tripé formado pela UFMT (Cineclubes Coxiponés, TVU e Curso de Comunicação Social), entre elas as atividades de formação, produção e circulação, viabilizadas por meio do Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá e a Amav. Enquanto grupo, passamos a atuar de forma efetiva nos movimentos coletivos em busca de uma política pública para a cultura que atendesse a esse movimento de crescimento do setor audiovisual, nossa bandeira.

Além dessas ações, o Festival passou a ser um grande divulgador do estado de Mato Grosso, seja pela locação para cinema quanto pelas produções de outros Estados, sempre aproveitando mão-de-obra local. Essa atuação também nos preparou de forma prática para nossa transição ao cinema realizado em película. Foram curtas e longas-metragens de ficção e documentários produzidos em Mato Grosso. Joel Pizzini, Hermano Penna, Toni Venturi, Sergio Bianchi, Paulo Thiago, Geraldo Moraes e tantos outros nomes importantes do cinema nacional filmaram em Mato Grosso.

Sem dúvida nenhuma, o Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá foi o grande catalizador dessas produções locais e nacionais, e do movimento coletivo que nasceu naquele momento. Também foi a nossa principal janela de exibição, vitrine dessas produções, e reconhecemos a importância do Festival para o crescimento da produção audiovisual de Mato Grosso. Esse importante capítulo da nossa história contou também com a atuação efetiva da Amav, destacando aqui a participação da associação nos movimentos

coletivos que levaram à criação da Secretaria de Estado de Cultura e extinção da Fundação Cultural, além da elaboração da Lei Hermes de Abreu. Vale ressaltar que foram importantes ações coletivas e que formam a base inicial da construção da política cultural de nosso Estado, mas essa é uma outra história.

A partir desse cenário, bateu uma enorme vontade de produzir nossos projetos e assim criamos o Videomaker, formado por um grupo de realizadores egressos do Curso de Comunicação da UFMT, e que já vinham produzindo vídeos de forma independente ou trabalhando em projetos de realizadores mato-grossenses. No meu caso, atuava em produções nacionais e no mercado publicitário.

O Videomaker foi nosso primeiro passo para o que podemos chamar de profissionalização, pelo fato de estar realizando, pela primeira vez, um projeto coletivo e nosso, com recurso de financiamento público, que nos exigiu desenvolver novas competências. Foi necessário lidar com esse mecanismo de fomento, que é a produção cultural, tivemos que aprender sobre legislação, escrita de projetos, captação de recursos, execução, prestação de contas, além da distribuição. Para mim, foi mais que um projeto, foi uma verdadeira escola prática, que definitivamente nos levou a outro momento enquanto realizadores do audiovisual.

Com o projeto aprovado e captado, iniciamos a execução dos roteiros: “O Dia Seguinte”, de Keiko Okamura, “Bang Bang”, de Romulo Fraga, “Circuito Interno”, de Julio Bedin, e “Tem um minuto?”, de Bruno Bini. Vale ressaltar que os vídeos de ficção foram dirigidos pelos próprios roteiristas, com equipe 100% mato-grossense e produzida em sequência aproveitando a mesma equipe técnica. Precisávamos otimizar o recurso, mas, além disso, a proposta proporcionou uma experiência única de capacitação técnica para a equipe, que pôde atuar em rodízio e em funções diversas.

Pela primeira vez estávamos produzindo com recursos, com todos os departamentos definidos, como direção de arte, direção de fotografia, logística,

elenco de atores. Aqui, destaco a parceria incrível com o grupo de teatro Fúria, elenco de toda essa produção. É emocionante lembrar, foi um projeto de gente grande, produzido a várias mãos, uma mistura de medo e euforia. E materializar o Videomaker foi um grande desafio, de muita responsabilidade, porque sabemos que não é nada fácil e nem simples produzir audiovisual, assim como trabalhar em processos coletivos. Mas deu muito certo.

Com os vídeos finalizados, o passo seguinte foi distribuição. Participamos de Festivais e Mostras de Cinema, e, é claro, a estreia foi no 8º Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá, em 2000. Começamos aí a circulação dessas produções e conquistamos alguns prêmios. Após os resultados do Videomaker, avançamos enquanto realizadores, e passamos a produzir em película filmes de curta-metragem, iniciando nossa carreira no cinema, que foi outro processo prático de aprendizado.

Essa experiência foi fundamental, marcou a nossa profissionalização no cinema e também na produção cultural. Mais especificamente no meu caso, foi a transição final, saindo do espaço da academia para a produção audiovisual.

O projeto nos uniu, e atuamos coletivamente em torno de um objetivo comum, na conquista deste espaço de aprendizado e abraçamos todas as oportunidades. Foi tudo muito intenso. Ao mesmo tempo que estávamos nesse processo de formação constante do fazer audiovisual, participávamos desses processos coletivos de construção das políticas públicas. Ao mesmo tempo em que os mecanismos de fomento eram efetivados, aprendíamos a acessá-los. Foi um momento de participação e doação constante a essa construção de mercado e ao se profissionalizar.

Estar nesse processo nos fez valorizar ainda mais todas essas experiências e reconhecer os resultados obtidos. O fazer cinema, o fazer audiovisual é um modo de vida, esse fazer cultural faz parte da nossa história pessoal. A construção, os aprendizados, as tentativas, os erros, os acertos, tudo nos

fortaleceu. E hoje vejo que é um processo que nunca para, na medida em que crescemos, aparecem outras necessidades, o avanço da tecnologia não nos deixa acomodar. Precisamos estar sempre em busca dessa evolução e dos melhores resultados.

Toda essa construção foi fundamental para o desenho de ecossistema do audiovisual que temos hoje, com participação no mercado, tendo nossos produtos comercializados e distribuídos, a ampliação da presença nos movimentos coletivos nacionais, a luta por acesso a recursos e oportunidades. Hoje vejo que projetos como o Videomaker tiveram resultados muito além do que a entrega dos produtos.

Em Mato Grosso vivemos um universo de oportunidades e há muita coisa por fazer. Já produzimos séries, games, realidade virtual e, daqui a pouco, o metaverso. Participamos de rodada de negócios, estamos nos canais de TV e em diversas partes do mundo. Toda essa caminhada e toda nova conquista é ainda melhor quando podemos dividir com o coletivo, aprender uns com os outros, trilhar caminhos que alguns já abriram, acertar onde vários erraram, nesse constante caminho de aprendizado. Enfim, acredito que, aprendendo e avançando juntos, conseguiremos promover esse crescimento e fortalecimento da cena audiovisual de Mato Grosso.

NEPRE E O CINE DEBATE: INTERFACE ENTRE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Candida Soares da Costa
Lupita de Amorim Novais Silva

Introdução

O presente artigo constitui uma reflexão sobre a importância da interface ensino, pesquisa e extensão na formação universitária no que tange à promoção da educação das relações étnico-raciais no ensino superior. Está fundamentado no relato de experiência de uma estudante extensionista do curso de Ciências Sociais, que durante seu percurso formativo na graduação, tem participado do Programa de Extensão “Ação Afirmativa no Ensino Superior: Articulações de Vivências e Saberes na UFMT” e que, nos últimos três anos, coordena as atividades de um dos projetos que compõem o programa, denominado Projeto de Extensão “Ciclo de Cinema – em cena: Relações Raciais e Desigualdades Sociais”.

O Programa é uma das ações do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Relações Raciais e Educação (NEPRE). Foi criado com o objetivo de se constituir espaço de convivências formativas decorrentes da articulação da extensão com o ensino e a pesquisa, de troca de experiências, acesso e/ou aprofundamentos de conhecimentos sobre as relações raciais na sociedade brasileira. A equipe de realização do programa conta com a participação de

docentes, estudantes de pós-graduação em nível de mestrado e de doutorado e estudantes de diferentes cursos de graduação. Suas atividades envolvem ambas as comunidades, internas e externas, da UFMT. No período de 2019 a 2021, o programa de extensão contou com apoio financeiro do Edital Programa Bolsa Extensão para Ações Afirmativas – PBEXT/AF, da Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Vivência – PROCEV/UFMT/Campus Cuiabá. O Nepre está localizado no Instituto de Educação e, enquanto grupo de pesquisa, encontra-se cadastrado no Diretório do Grupo de Pesquisa do CNPq (DGP/CNPq) e integra o Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), pela linha de pesquisa Movimentos Sociais, Política e Educação Popular.

O Programa de Extensão “Ação Afirmativa no Ensino Superior: Articulações de Vivências e Saberes na UFMT” se compôs, originalmente, por: 1) Cultura preta: ações afirmativas de cultura na UFMT; 2) Ciclo de Estudos Relações Raciais e Ações Afirmativas na UFMT; 3) Ciclos de Debate Relações Raciais e Pesquisas; 4) Boneca Abayomi: memória e identidade negra; 5) Capoeira Antiga de Angola: articulando vivências e saberes na UFMT; 6) Ciclo de Cinema – em cena: relações raciais e desigualdades sociais; 7) Afirmação na Pós-graduação: preparatório de negras e negros, tendo por público-alvo, docentes, discentes de graduação e pós-graduação, técnicos-administrativos, docentes e estudantes de escolas públicas, grupos comunitários, movimentos sociais e o público em geral. Tem contado com parceria do Coletivo Negro Universitário UFMT, Grupo Quilombo Angola (Cuiabá-MT) e unidades escolares de Educação básica.

O “Ação Afirmativa no Ensino Superior: Articulações de Vivências e Saberes na UFMT”, foi proposto em 2017 e executado até 2018 na categoria de projeto de extensão. Contudo, por efeito de sua relevância e quantidade das ações, a partir do ano de 2019 foi transformado em programa de extensão, com os objetivos específicos de ampliar possibilidades formativas de estudantes

participantes do projeto, por intermédio de ações que articulem extensão, ensino e pesquisa; desenvolver habilidades de liderança na composição e condução de equipes no processo de realização das ações; desenvolver ações que articulem conhecimento acadêmico e diferentes saberes, envolvendo estudantes participantes do projeto e a comunidade, propiciando educação das relações étnico-raciais e melhor compreensão sobre políticas de ações afirmativas no processo de democratização do ensino superior.

São inúmeras as atividades realizadas no âmbito do programa oficinas, cine debates, ciclo de estudos, atividades de capoeira antiga de Angola, seminários e atividades formativas com estudantes de graduação e preparatórias para ingresso a cursos de mestrado e de doutorado. Outro objetivo que subjaz ao programa é contribuir para a formação dos estudantes bolsistas para liderança, compreensão de aspectos do funcionamento burocrático nas instituições, formulação e gestão de projetos sociais. Sendo assim, a dinâmica organizacional interna do programa, sob orientação da coordenadora do programa, inclui reuniões periódicas com toda equipe oportunidade em que são feitas as orientações, ideias são apresentadas e discutidas e decisões são tomadas coletivamente.

Entendemos, portanto, a pertinência de um relato reflexivo de uma estudante negra e cotista, tendo por foco o projeto “Ciclo de Cinema – em cena: Relações Raciais e Desigualdades Sociais”, a partir da perspectiva da extensionista, coautora deste texto.

Relato de experiência sobre ciclo de cinema – em cena: relações raciais e desigualdades sociais

O projeto de extensão “Ciclo de Cinema – em cena: Relações Raciais e Desigualdades Sociais”, integra o programa de extensão “Ação Afirmativa no Ensino Superior: Articulações de Vivências e Saberes na UFMT” e possui

o objetivo de desenvolver ações de modo que possibilite aos participantes uma visão mais ampla sobre os desafios e as possibilidades de se combater ao racismo no dia a dia.

A opção pela elaboração do projeto “Ciclo de Cinema – em cena: Relações Raciais e Desigualdades Sociais” para compor o programa de extensão do Nepre se deu pelo entendimento quanto à importância do cinema ao aprimoramento do gosto pela arte, assim como pela sua potencialidade de tornar mais acessível a abordagem de questões complexas, dentre as quais as relacionadas ao racismo e, conseqüentemente, às desigualdades raciais, compreendendo que uma das muitas dimensões que um filme pode ter, está a educativa.

[...] determinadas experiências culturais, associadas a uma certa maneira de ver filmes, acabam interagindo na produção de saberes, identidades, crenças e visões de mundo de um grande contingente de atores sociais. Esse é o maior interesse que o cinema tem para o campo educacional – sua natureza eminentemente pedagógica (DUARTE, 2002, p. 19).

Nesse sentido, propõe-se, por intermédio do desenvolvimento do projeto, tornar acessíveis obras fílmicas com o intuito de se promover debates sobre o racismo, entendendo-o como um problema que afeta o cotidiano social brasileiro. Assim, as ações do projeto são organizadas a partir de temáticas, o que possibilita uma dinâmica que implica não somente na escolha dos documentários como na de mediadores e/ou mediadoras. São elas: *“A população negra no Brasil”*, *“Raça e gênero diálogos necessários”* e *“A saúde da população negra no Brasil”*, sendo a escolha das obras trabalhadas no âmbito do projeto realizada a partir do resultado de pesquisa realizada pela equipe de estudantes.

As atividades de cada ação se realizam sob a seguinte configuração: iniciam-se com a apresentação do programa, seguida da exibição do

documentário e finalizando com o debate e avaliação da atividade. Enquanto público-alvo, as ações foram voltadas para discentes de graduação e pós-graduação, estudantes e docentes de escolas públicas e movimentos sociais, envolvendo, portanto, comunidade interna e externa à UFMT.

O relato de experiência apresentado neste texto coloca em destaque algumas das ações do projeto de extensão.

É importante frisar que as decisões a respeito da organização da atividade, no que diz respeito a escolha do filme-documentário, mediadores e/ou mediadoras, data, local e parcerias foram discutidas e definidas coletivamente pelos integrantes do projeto e a coordenadora do programa de extensão. Assim sendo, um processo de aprendizagem formativo compartilhado coletivamente, no qual todas as pessoas envolvidas puderam participar do planejamento, elaboração, execução e avaliação das atividades.

Em 2019, a temática "*A População Negra no Brasil*", foi realizada no Auditório do Instituto de Educação – IE/UFMT e teve o objetivo de oportunizar um debate sobre o racismo a partir das situações cotidianas que por vezes são naturalizadas. Para tal, escolhemos o curta-metragem *Como ser racista em dez passos (2018)*, dirigido por Isabela Ferreira. O curta traz esquetes com situações racistas naturalizadas na sociedade, na área da saúde, educação, trabalhista, relacionamentos e cotidiano, mostrando como essas situações contribuem para o perpetuamento do racismo no Brasil. A ação foi mediada pela extensionista do programa de extensão, uma professora doutora integrante do Nepre e duas estudantes do curso de Ciências Sociais na UFMT.

Figura 1: Arte de divulgação da atividade do “Ciclo de Cinema – em cena: relações raciais e desigualdades sociais” – 2018.

CINE DEBATE
Relações raciais e desigualdades sociais

Um curta-metragem de *Isabela Ferreira*

COMO SER RACISTA EM 10 PASSOS

Com a exibição do curta-metragem:

Mediadoras:
Prof.ª Dra. Ana Luisa Cordeiro
Júlia Karoline Santos
Luísa Lamar

27/09/2018 (quinta-feira)
19:00 às 21:30

LOCAL: AUDITÓRIO II/334
Instituto de Educação – 2º andar (IE/UFMT)

FOTO: RODOLFO LUIZ

Inscrição gratuita no local
Haverá emissão de certificado!

Realização: Nepsre

Projeto de Extensão:
Ação Afirmativa no Ensino Superior:
Articulações de Vivências

Fonte: Material de divulgação do projeto.

No ano seguinte, a temática “Raça e gênero: diálogos necessários”, ocorreu no Auditório do Centro Cultural da UFMT, em parceria com o Coletivo Negro Universitário UFMT e o Coletivo Negro Audiovisual Quariterê, no âmbito dos eventos do coletivo em celebração ao Dia Internacional da Mulher Negra Latino-Americana e Caribenha e ao Dia Nacional de Tereza de Benguela (25 de julho). Abordamos no debate a resistência feminina negra entre os séculos XIX e XX a partir do documentário *Tia Ciata* (2017), dirigido por Mariana Campos e Raquel Beatriz. O documentário apresenta, a partir das falas de parentes e amigos, a história da Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata que teve um importante papel na história do samba no Rio de Janeiro. A ação foi mediada por extensionistas do programa responsáveis pela execução do projeto, contando com a participação de parcerias dos coletivos citados acima.

Figura 2: Atividade “Raça e gênero: diálogos necessários” – 2019.



Fonte: Material de divulgação do projeto.

Já em 2020, houve mudanças em decorrência da pandemia Covid-19, que impôs a necessidade de distanciamento social e suspensão das atividades presenciais nos diferentes locais e ambientes, devido ao alto poder de transmissibilidade da doença em locais de aglomeração. Devido a isso, todas as atividades presenciais do Nepre também foram suspensas. A temática “A Saúde da População Negra no Brasil”, foi desenvolvida de maneira remota em meio a pandemia da Covid-19, a partir da exibição do documentário *Pandemia no Sistema* (2020), dirigido por Naná Prudêncio. O documentário traz relatos de famílias negras vivendo na periferia de São Paulo tendo que lidar com a pandemia da Covid-19 logo no início da quarentena e aborda o racismo, desemprego e a precariedade do atendimento de saúde para as pessoas que moram nestes territórios.

No projeto de extensão previa-se que a atividade fosse realizada presencialmente. Entretanto, devido às medidas de prevenção da Covid-19 e a suspensão das aulas remotas da UFMT, a equipe realizou a ação através da

plataforma do *Google Meet*. A ação teve o objetivo de debater sobre os efeitos da pandemia da Covid-19 e a quarentena que acentuou as desigualdades sociais e raciais, demonstrando que o vírus não foi a única causa das mortes e que a desigualdade racial é uma das epidemias mais antigas e crônica na história brasileira. A atividade teve a parceria do Coletivo Negro Universitário UFMT e mediada por extensionistas do programa de extensão, contando com a participação de parcerias externas à universidade.

Figura 3: Arte de divulgação da atividade do “Ciclo de Cinema – em cena: relações raciais e desigualdades sociais” – 2020.

Ciclo de Cinema: Relações Raciais e Desigualdades Sociais
CINE DEBATE 22/09 | 18h às 20h (Cuiabá)

"Pandemia no Sistema"
A Saúde da População Negra no Brasil

"Pandemia do Sistema" | 30min | 2020
Média-metragem | Direção de Naná Prudencio Zalika

Mediação
Prof.^a Elaine Barros,
Me. José B. Franco Junior
Graduanda em Filosofia Elli Maria
Graduanda em Ciências Sociais Lupita Amorim

Via Google Meet

Programa de Extensão Ação Afirmativa no Ensino Superior:
Articulações de Vivências e Saberes na UFMT

Projeto Processos Educativos em Tempos de Pandemia:
Diálogos Interativos sobre Relações Raciais

📌 @cnuufmt

Apoio: **embaixada** cuiabá

Parceria:

Realização:

Fonte: Material de divulgação do projeto.

Posteriormente a exibição do média-metragem iniciamos o debate com a fala da diretora, Naná Prudêncio que trouxe as dificuldades que enfrentou por ser uma produtora de audiovisual negra em São Paulo e como ela e sua equipe se organizaram para documentar as consequências da pandemia em favelas e comunidades de maioria negra. Ela disse que durante as gravações notou que muitas das ações sociais feitas nas comunidades eram comandadas por mulheres, em sua maioria negras, o qual demonstra a organização das mulheres negras frente ao racismo e ao machismo na sociedade brasileira.

Durante o debate foi mencionado pelas mediadoras que são pesquisadoras negras e residem em Várzea Grande e Cuiabá, que muitas das situações retratadas no média-metragem da Naná Prudência mostraram situações que são enfrentadas por mulheres negras naquele momento de pandemia na baixada cuiabana. A partir desses apontamentos, algumas participantes colocaram que, depois que assistiram esse documentário, puderam ter uma percepção mais detalhada sobre como o racismo e o machismo impactam negativamente a vida das pessoas na sociedade. Destacaram a importância deste assunto ser mais abordado. Uma das estudantes que fez esse apontamento é graduanda em Enfermagem.

Conforme a metodologia do projeto de extensão, ao final de cada atividade de todas as ações, foi realizada a avaliação oral, no qual os participantes puderam expressar sobre a relevância do cine debate, o que propiciou um *feedback* importante para a equipe do projeto que desenvolveu a ação, demonstrando que os objetivos da atividade haviam sido alcançados.

Diante do que foi exposto das ações realizadas através das temáticas citadas, pode-se notar que o debate sobre as relações sociais e desigualdades sociais por meio de filmes-documentário e ao assistir um audiovisual e discutir sobre o mesmo é um instrumento de prática pedagógica dinâmica, visto que, como consta no projeto de extensão:

A arte tem potencial para divertir, mas, ao mesmo tempo, para instigar reflexões, mudanças e transformações da realidade, desvelando os mecanismos que aprisionam essa realidade e que, dificilmente, são percebidos pelos sujeitos que a vivem. Sob essa perspectiva, faz-se relevante a proposição do presente projeto de extensão, visto que, o cinema enquanto arte, oferece possibilidades de tratamento de questões das mais complexas, que não seria possível por quaisquer outras vias, incapazes de atingir os sentimentos mais profundos. (COSTA, 2020, p. 01)

As ações de cine debate, ao longo desses anos, vem contribuindo para o debate sobre a temática das relações raciais, desigualdades sociais, racismo, preconceito, discriminação racial, audiovisual realizado por mulheres negras, protagonismo estudantil, extensão universitária, políticas afirmativas no ensino superior e ampliando o entendimento sobre os impactos do racismo em diferentes setores da sociedade, bem como sobre formas de combatê-lo, também por intermédio da educação.

A partir das mudanças trazidas à Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional pela Lei n. 10.639/03, tornou-se obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira em todo o sistema nacional de ensino. Para o historiador e pesquisador João Bosco da Silva, a Lei n. 10.639/03 é fruto da luta dos movimentos sociais organizados, sobretudo dos movimentos negros (SILVA, 2020) e ao tratarmos sobre a sua implementação no currículo educacional das universidades, evidenciamos a importância da contribuição da população negra na história do Brasil. Nas palavras do autor:

Considerando a 10.639/03 e sua implementação, esta busca dar visibilidade a todos os povos que com a diáspora negra contribuíram e contribuem com a formação cultural do Brasil, garantido com isso uma educação inclusiva, multicultural

e pluriétnica e, acima de tudo, que pense em práxis pedagógicas que positivem a presença negra nos currículos escolares das diversas modalidades de ensino. (SILVA, 2020, p. 172).

A obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileiras, africanas e indígenas concorrem para a efetivação da educação das relações étnico-raciais na sociedade brasileira, As ações do projeto de extensão “Ciclo de Cinema – em cena: Relações Raciais e Desigualdades Sociais” promovem a discussão sobre a temática da diversidade étnico-racial nas políticas públicas de educação na UFMT e, também, subsidiam a compreensão sobre “[...] o papel da população negra na formação sociocultural, religiosa, política e econômica dessa nação.” (SILVA, 2020, p. 171).

Para além disso, a realização das atividades de extensão propicia o estabelecimento de parcerias internas e externas à universidade e propicia a valorização da produção local e nacional por meio do envolvimento de produtores audiovisuais que disponibilizaram seus filmes-documentários para serem utilizados nas ações do projeto. Isso demonstra que o trabalho realizado pelos integrantes do projeto de extensão do Nepre foi reconhecido pela comunidade regional e nacional.

Nesse ponto de vista, destaca-se a parceria estabelecida para a realização das atividades que contaram com o documentário *Pandemia no Sistema* (2020), de Naná Prudêncio e *Como ser racista em dez passos* (2018), de Isabela Ferreira. Ambas as produções audiovisuais foram realizadas por duas mulheres negras que são cineastas brasileiras, uma de âmbito local e outra nacional, que desenvolveram produções artísticas que falam sobre os atravessamentos vivenciados no cotidiano de pessoas negras no Brasil.

As duas diretoras participaram da atividade do cine debate durante sua realização e tiveram contato direto com os comentários de elogios e as discussões que surgiram no momento do debate. Sendo assim, mais do

que promover o debate sobre o audiovisual que foi assistido, por meio da ação do projeto, pôde-se demonstrar o protagonismo feminino e negro no campo do audiovisual no Brasil, bem como valorizar o cinema e audiovisual realizado por mulheres negras.

No que se refere a disseminação dos resultados das atividades realizadas no âmbito do programa de extensão do Nepre, as extensionistas são orientadas a produzirem relatos de experiências para apresentação em eventos acadêmicos-científicos e submissão à publicação, sendo este um processo formativo durante a graduação que constitui articular o ensino, a pesquisa e a extensão.

Por conseguinte, ao longo desses anos, os extensionistas realizaram relatos de experiências descrevendo os resultados das ações do projeto de extensão do cine debate que já foram apresentados nos seguintes eventos: Jornada Desigualdades Raciais na Educação Brasileira; Mostra de Extensão Universitária da UFMT; Seminário Regional de Extensão Universitária do Centro-oeste; Congresso de Pesquisadores Negros e Negras – COPENE Centro-oeste. Além de participação em eventos, os extensionistas e as extensionistas são instigados e instigadas a publicar suas produções. O primeiro relato de experiência, de autoria de Souza e Costa (2015), foi publicado na Revista Extensão e Cidadania, periódico da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Em 2020, houve a publicação de um artigo em um e-book, publicado pela editora da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), tratando sobre a incidência das políticas afirmativas no ensino superior por meio da extensão universitária, ambos referenciados neste relato de experiência.

Enquanto uma estudante cotista e negra e integrante do programa de extensão do Nepre, ao desenvolver este relato de experiência e trazer as reflexões produzidas através da elaboração, execução e avaliação das atividades, observo que a extensão tem a dimensão não somente de executar,

mas de ampliar as reflexões, estudos e registros das conquistas e dificuldades durante a graduação.

Sendo assim, o aprendizado desenvolvido no âmbito da extensão permite avanços na qualificação durante a trajetória na graduação, promovendo o entusiasmo pela ação social, pela escrita e leitura de textos acadêmicos, aprimoramento dos conhecimentos sobre relações raciais, potencializando a coragem de falar em público, compartilhar com os colegas de salas as conquistas de um trabalho realizado ou até mesmo as dificuldades enfrentadas, dentre outros aspectos que podem ser observados nesse processo formativo que envolvem a vivência universitária de quem integra projetos de extensão.

Uma das justificativas que expressa a importância da realização de ações de extensão no âmbito da universidade é por ela ser capaz de contribuir de forma significativa na trajetória de formação acadêmica de estudantes integrantes dessas atividades, no qual estabelece um ganho também para a universidade, no sentido de que a mesma:

[...] avance no cumprimento do seu papel de promover educação que contribua para a superação do racismo e do etnocentrismo arraigados no imaginário social brasileiro e que tem impedido o reconhecimento e valorização das dimensões fundamentais impressas pelos africanos e seus descendentes negros à cultura brasileira. (COSTA, 2020, p. 01).

Um programa de extensão que promove e defende as políticas de ações afirmativas na UFMT, contribui para que os estudantes cotistas e bolsistas de extensão na universidade desenvolvam processos de aprendizagem formativos durante a sua graduação. Tal afirmação pode ser observada por meio da perspectiva do relato de experiência de integrantes que já passaram pelos projetos de extensão desenvolvidos pelo Nepre, no qual, segundo eles, para além de desenvolverem as ações dos projetos que eram bolsistas,

integrar o programa de extensão do Nepre assume uma dimensão política de substancial importância.

[...] foi, também, uma condição política pública de permanência na universidade, pois, em diversos momentos, foram criadas condições para que mantivéssemos a empolgação, frente às dificuldades cotidianas no ambiente universitário, em continuar e criar nossas perspectivas, pois, por meio da extensão, percebemos-nos capazes de ensinar, pesquisar e, sobretudo, aprender sobre política de ação afirmativa e relações raciais, o que constitui uma forma a mais de contribuir na luta antirracista na sociedade brasileira. (SANTOS; SILVA; NASCIMENTO; COSTA, 2021, p. 394).

Compreendo que o Programa de Extensão “Ação Afirmativa no Ensino Superior: Articulações de Vivências e Saberes na UFMT”, ao ter em sua composição o projeto de extensão “Ciclo de Cinema – em cena: Relações Raciais e Desigualdades Sociais”, também contribui para o campo do audiovisual na UFMT e em Mato Grosso. Percebe-se isso, especialmente, pelos depoimentos orais de participantes sobre as realizações de exibição e debate de filmes-documentários que discutem as temáticas das relações raciais, gênero e população negra no Brasil.

Entendo a importância desse programa e respectivamente desse projeto, especialmente no que tange ao processo formativo, posto que possibilita a estudantes de graduação atuar, diretamente, no planejamento, elaboração e execução das atividades. Observa-se, no momento de reflexão sobre essas ações de extensão a evidência, na prática, do que é a realização da extensão em interface com o ensino e com a pesquisa na formação universitária.

Considerações finais

Apoiado no relato de experiência sobre o projeto de extensão do “Ciclo de Cinema – em cena: Relações Raciais e Desigualdades Sociais”, observa-se que a efetividade do tripé ensino, pesquisa e extensão estabelece espaços formativos em franco diálogo entre a universidade e a sociedade para a formação de cidadãos que respeitem a diversidade étnico-racial presente na sociedade brasileira. Ao mesmo tempo, a realização das atividades demonstra a importância da extensão no processo formativo de estudantes de graduação e, no que assente ao relato aqui apresentado, contribui para a promoção de uma perspectiva em prol de uma sociedade livre do racismo, visto que as discussões propiciadas pelo audiovisual impactaram positivamente tanto a equipe organizadora, quanto as pessoas participantes.

Compreende-se, portanto, a extensão universitária desenvolvida pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Relações Raciais e Educação (Nepre), por meio do programa de extensão “Ação Afirmativa no Ensino Superior: Articulações de Vivências e Saberes na UFMT” e dos projetos a ele vinculados, em especial o projeto de extensão “Ciclo de Cinema – em cena: Relações Raciais e Desigualdades Sociais”, representa uma plataforma que, ao valer-se de obras fílmicas para desenvolvimentos de suas atividades, potencializa o reconhecimento sobre a participação negra na formação sociocultural brasileira, assim como sobre relações raciais e desigualdades sociais, porque o cinema é arte e, como tal, constitui-se elo de profunda relação entre o ser humano e o mundo por suas múltiplas possibilidades de envolver, encantar, divertir, problematizar a realidade, de instigar o riso e o choro, a indignação, a libertação. Sob essa perspectiva, os trabalhos realizados, tendo por ponto de partida as obras já mencionadas, possibilitou reflexões e debates sobre o racismo e sobre diferentes formas de discriminação racial existentes em nossa sociedade, decorrentes, inclusive, das interseccionalidades que se

estabelece, por exemplo, com gênero, classe e sexualidade. Durante os diálogos, muitas pessoas, voluntariamente, apresentaram breves relatos, evidenciando as contribuições trazidas pelos filmes e pelas atividades do projeto ao entendimento sobre o racismo e suas consequências na sociedade brasileira. Além disso, o projeto “Ciclo de Cinema – em cena: Relações Raciais e Desigualdades Sociais” se mostrou relevante sob outros diferentes aspectos: possibilitou tratamento pedagógico de obras fílmicas como ponto de partida para debates sobre o racismo e suas consequências na vida cotidiana; impulsionou, em perspectiva formativa, o protagonismo de estudantes de graduação no processo de proposição, planejamento e desenvolvimento de ações de extensão, envolvendo estabelecimento de parcerias e produção de materiais de divulgação; propiciou a divulgação de obras mato-grossenses, como no caso do curta Como ser racista em 10 passos (2018), vencedor do prêmio de “Melhor Ficção” pelo Júri Oficial da 3ª Mostra de Cinema Negro de Mato Grosso (2018) e premiado pela Comissão Organizadora da MAUAL 2018 dentre os três curtas mato-grossenses mais votados pelo júri popular da 17ª MAUAL (Mostra de Audiovisual Universitário e Independente da América Latina); evidenciou negros e negras enquanto agentes também no campo do cinema e do audiovisual, sintonizando-se aos objetivos de se promover a educação das relações étnico-raciais.

Referências bibliográficas

COSTA, Candida Soares da. **Ação Afirmativa no Ensino Superior**: articulações de vivências e saberes na UFMT, 2021. Projeto de Programa de Extensão. Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Cuiabá-MT, 2020. <https://siex.ufmt.br/Programa/Detalhes?programaUID=586>. Acesso em: 12. jun. 2022.

DUARTE, Rosália. **Cinema e educação**. Belo Horizonte : Autêntica, 2002.

SANTOS, Claudenilde Lopes dos. SILVA, L. A. N.; NASCIMENTO, R. R.; COSTA, C. S. Políticas Afirmativas no Ensino Superior: Extensão Universitária e

Formação Acadêmica sob Perspectiva de Estudantes Extensionistas. In: CORDEIRO, Maria J. J. A.; LANDA, B. S.; DIALLO, C. S (ogr.) **Diversidade na educação**: desafios para a produção do conhecimento na formação inicial. – Dourados, MS: Editora UEMS, 2021, p. 369-394.

SILVA, João Bosco da. A Temática da Diversidade Étnico-Racial nas Políticas Públicas de Educação do Estado de Mato Grosso. In: CEREZER, O. M.; MENDES, L. C. C.; RIBEIRO, R. R (ogr.). **Diversidade Étnico-racial e as Tramas da escrita**: historiografia, memória e ensino de história afro-brasileira na contemporaneidade. – Curitiba, PR: Editora Appris, 2020, 1 ed, p. 171-183.

SOUZA, Emanuelle Carine da Silva; COSTA, Candida Soares da. Memória, identidade e linguagem: impressões a partir do processo de transcrição de entrevistas. **Revista Extensão e Cidadania**, [s. l.], v. 3, n. 5, p. 35-45, jan./jun. 2015.

CINEMA E EDUCAÇÃO: RELATO DE UM PROJETO DE EXTENSÃO NO CONTEXTO PANDÊMICO

Ana Graciela Mendes Fernandes da Fonseca Voltolini

1. Introdução

O ano de 2020 foi marcado pela pandemia do novo coronavírus. O mundo precisou lidar com um vírus sem precedentes que pegou a sociedade desprevenida. Setores e áreas tiveram que passar por mudanças, adequações e estabelecimento de novas rotinas, que não foi diferente com a educação. Uma área que reúne e agrega, tem grande parte dos momentos realizados com local definido, como a escola, a universidade, a sala de aula, precisaram ser desmaterializados.

A necessidade em migrar de um modelo presencial para o chamado Ensino Remoto Emergencial (ERE) foi em grande parte brusca, sem tempo para planejamento. Nas universidades, houve um período de suspensão das atividades até a decisão de retomada no modelo remoto. Na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), o trabalho foi retomado em agosto de 2020, com a possibilidade de uma grade curricular flexibilizada. Nesse contexto, os cursos de Radialismo e de Cinema e Audiovisual, com o aval dos estudantes, optaram pela oferta de atividades de extensão. Assim nasceu o projeto CinEdu: Cinema, Audiovisual e Educação.

Diante de um cenário incerto a extensão foi o caminho, que também acolheu um pedido dos estudantes dos dois cursos. A extensão propicia e estimula o engajamento e a participação, era tudo que alunos e professores precisavam nesse período de adaptação a uma nova realidade. Ainda, a extensão dialoga com a sociedade através de suas ações, extrapolando muros, agora telas, no objetivo de ampliar e fortalecer a relação academia e sociedade.

O CinEdu foi um projeto de extensão dos cursos de Radialismo e Cinema da UFMT para a realização de atividades complementares a formação curricular e acadêmica, desenvolvido durante o semestre de 2020/1. Entre os objetivos estavam o de promover espaços de reflexão acerca da interface Comunicação e Educação a partir do Cinema e o Audiovisual. Para isso, foram realizados encontros virtuais para a discussão de atividades, textos, filmes e vídeos que resultou na produção de um catálogo com fichas pedagógicas de obras audiovisuais para serem utilizadas por professores da Educação Básica, além de eventos virtuais com educadores e uma oficina.

Através dos produtos, o projeto contribuiu na formação crítica de público, ampliando habilidades que permitem a compreensão dos modos de produção, circulação e recepção de obras audiovisuais. Ainda, estimulou o uso de diferentes linguagens e gêneros, e o acesso a manifestações artísticas e culturais como recomenda a Base Nacional Comum Curricular (BNCC).

Este artigo tem como objetivo socializar a experiência do CinEdu, realizada por meio da extensão, assim como apresenta também a base teórica norteadora da proposta.

2. O projeto de extensão CinEdu

Paulo Freire e Sérgio Guimarães (2011) argumentam na obra “Educar com a Mídia” que a escola sempre sofreu os reflexos de uma vivência dos estudantes em um mundo onde os meios de comunicação são muito ativos. Considerando essa presença e seus reflexos, as mídias podem funcionar como motivadores no processo de ensino-aprendizagem, além de facilitar e potencializar a expressão por outras linguagens e formatos.

O projeto de extensão CinEdu: Cinema, Audiovisual e Educação foi realizado no segundo semestre de 2020 como alternativa para a manutenção e oferta de atividades educacionais para alunos dos cursos de Radialismo e Cinema e Audiovisual da Faculdade de Comunicação e Artes da UFMT, durante o período denominado ERE, em virtude da Covid-19. As atividades foram realizadas de forma remota, mediadas por Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação (TDIC), com o uso de recursos como *Google Meet* e *Google Classroom*.

O CinEdu nasceu do interesse em promover a reflexão acerca da interface Comunicação e Educação a partir do cinema e do audiovisual e contou com participantes externos a universidade e alunos dos cursos mencionados. Refletindo sobre um processo educativo construído por meio da comunicação, o CinEdu trabalhou na criação de conteúdos destinados a professores e alunos para inserir e estimular a adoção de obras audiovisuais em sala de aula.

A respeito da interface Comunicação e Educação, Citelli (2014) explica que nas primeiras décadas do século XX surgem preocupações envolvendo as áreas. Muitos termos foram criados para definir a relação entre elas, podemos citar: mídia-educação, educação para a comunicação, mídia e escola, educomunicação, entre outros. As preocupações vão ao encontro da ampliação e diversificação da presença dos meios de comunicação no cotidiano, da televisão à internet. Este cenário trouxe novas possibilidades e desafios a educação:

Um dos citados aspectos teórico-práticos da Educomunicação indica que, para se levar os meios, ambientes e linguagens da comunicação à escola – ou a outros espaços educativos não formais – é preciso, preliminarmente, definir objetivos e planejar ações comunicativo-educativas (CITELLI, 2014, p. 70).

Pensando nisso, foram elaboradas fichas pedagógicas contendo sugestões filmicas com uma perspectiva educacional e com base nas aprendizagens essenciais, competências e habilidades recomendadas pela BNCC ao longo de todo o processo de formação da Educação Básica (Educação Infantil, Ensino Fundamental e Médio). O catálogo com as fichas produzidas foi disponibilizado para professores para abordar temas presentes na BNCC utilizando o cinema e o audiovisual.

Figura 1 – Modelo ficha CinEdu

FICHA PEDAGÓGICA CINEEdu	
	Obra sugerida: <i>(insira aqui o título do filme)</i> Tópicos abordados na obra: <ul style="list-style-type: none"> • Listar tópicos, temas que aparecem na obra e podem ser trabalhados)
	Ficha técnica: <i>(insira dados sobre ficha técnica)</i> Etapa da Educação Básica (público-alvo): <ul style="list-style-type: none"> • Classificação indicativa (faixa etária) • (insira aqui qual etapa está a sugestão: Ed. Infantil/Ensino Fundamental – anos, iniciais, os finais e Ensino Médio) • (indicar também, se for o caso, qual ou quais disciplinas componentes são contemplados)
Onde encontrar? <i>(insira aqui o endereço para acesso ao filme)</i> Habilidades BNCC contempladas: <ul style="list-style-type: none"> • (indicar aqui quais, de acordo com a BNCC, usando o mesmo texto do documento) 	ATIVAÇÃO Utilização de perguntas disparadoras relacionadas ao conteúdo da obra, tema, com o público para ativar o uso da ficha. <ul style="list-style-type: none"> • xxxx • xxxx
OBJETIVOS <ul style="list-style-type: none"> • Listar os objetivos desta ficha usando verbos como: Mostrar/Analisar/Aprender/Debater/... 	DESENVOLVIMENTO Aqui é explicar e o como aplicar a ficha, o que deve e pode ser feito. Considere primeiro na elaboração da obra: O que pode ser feito depois disso? Debate? Dinâmica? Atividade em grupo? Produção textual? FECHAMENTO É importante ter um momento final para fechar e avaliar a aplicação da ficha, como isso pode ser feito de acordo com a obra? Pode também ter a aplicação de alguma atividade como encerramento. MATERIAIS PARA A FICHA (opcional) Aqui podemos sugerir a leitura de algum texto antes ou para ser usado junto com a ficha. Podemos aproveitar este momento para aplicar o conceito de sala de aula invertida, que prevê uma preparação antes do momento de aplicação. PARA EXPLORAR MAIS Aqui podemos sugerir outros materiais, obras, que tenham ligação com o assunto, tema, habilidades que estejam relacionadas a ficha. <small>Criado por xxxxxx para o Projeto de Extensão CineEdu utilizando o "Plano de Aula" do Educamídia www.educamidia.org.br. Todos os materiais disponíveis sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0)</small>

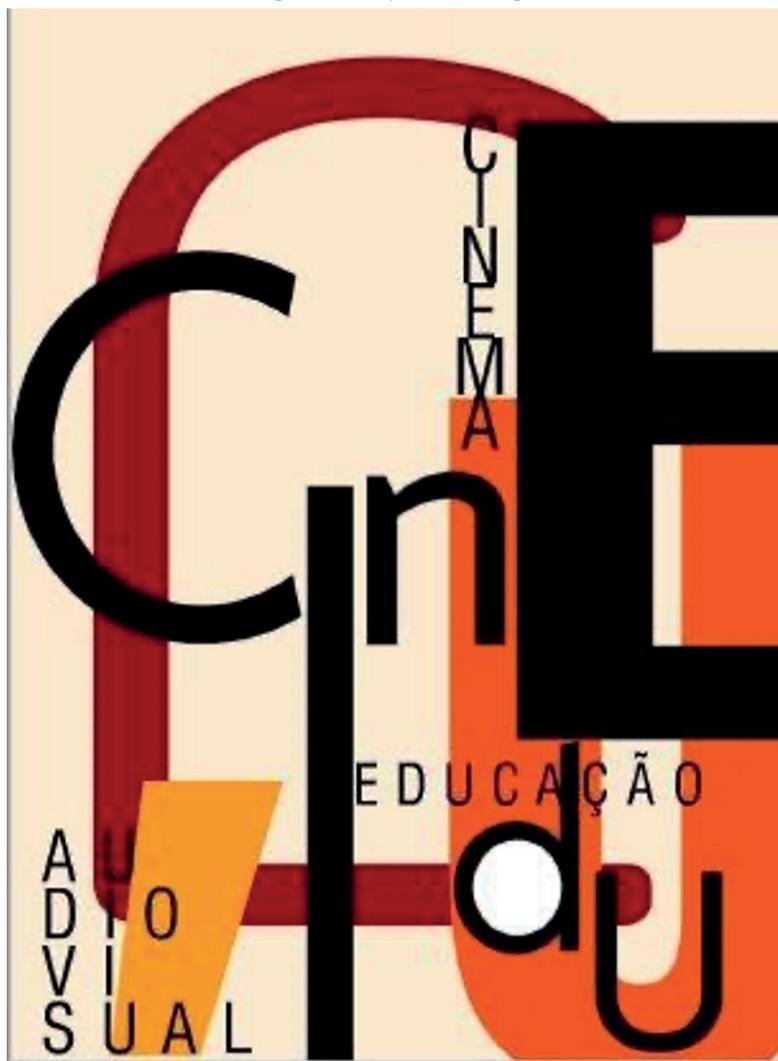
Fonte: CinEdu (2020).

O projeto foi realizado por meio de encontros síncronos (*Meet*) e atividades assíncronas (*Classroom*) para discussão de textos, sugestões de filmes e vídeos, organização/produção de ações e elaboração das fichas. Além disso, o projeto também gerenciou uma conta no *Instagram*⁵³, visando

53 No Instagram @cinedu.ufmt.

a divulgação do projeto; participação em eventos científicos e produção de artigos e capítulos de livro sobre o CinEdu.

Figura 2 – Capa do catálogo



Fonte: CinEdu. Criação: Marcella Peroni Contiero, aluna do curso de Cinema e integrante do projeto (2020).

Dentre as ações realizadas, o catálogo elaborado coletivamente e disponibilizado digitalmente para professores da Educação Básica foi o produto principal do projeto⁵⁴. A partir das recomendações fílmicas, que contemplam da Educação Infantil ao Ensino Médio, é possível abordar temas como questões raciais, relações do mundo do trabalho e meio ambiente, por exemplo. Nesse sentido, Duarte reforça que “O cinema é um instrumento precioso, por exemplo, para ensinar o respeito aos valores, crenças e visões de mundo que orientam as práticas dos diferentes grupos sociais que integram as sociedades complexas” (2002, p. 90).

A colocação de Duarte (2002) pode ser observada na ficha que recomenda o filme “Dudu e o lápis cor da pele”, que aborda o racismo e empoderamento negro, indicando as habilidades contempladas pela BNCC e que estão relacionadas a sugestão.

54 O catálogo está disponível no site do projeto: <https://sites.google.com/view/cinedu-ufmt/p%C3%A1gina-inicial#h.vath0c40a114>.

Figura 3 – Ficha CinEdu “Dudu e o lápis cor da pele”

FICHA PEDAGÓGICA CINEDU		
	<p>Obra sugerida: Dudú e o Lápis Cor da Pele Ano: 2018 Duração: 19min Gênero: Média Metragem</p>	<p>Tópico abordado na obra:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Racismo; • Empoderamento negro.
	<p>Ficha técnica: Produção: Cinema na Veia Produções - Take a Take Films Direção: Miguel Rodrigues Roteiro: Cleber Marques Direção de Fotografia: Marcelo Coutinho Cenografia e Direção de Arte: Carol Gomes Produção Musical: Armandinho Ferrante Produção Executiva: Leandra Aieedo Gerente de Produção: Karin Camarinha Produtor de Conteúdo: Mayanderson Lage Designer: Paloma Danta</p> <p>Sinopse: Dudu é um garoto negro, inteligente e imaginativo, estudante de um colégio particular da classe média de São Paulo. Durante uma aula de educação artística, sua professora, Sônia, diz a ele que utilize o que ela chama de "lápis cor da pele" para pintar um desenho. A frase desperta em Dudu uma crise de identidade.</p>	<p>Etapa da Educação Básica (público-alvo):</p> <ul style="list-style-type: none"> • Classificação indicativa: 13-15 anos; • Ensino Fundamental – anos finais; • Disciplina: História.
	<p>Onde encontrar?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=VGpB_8b77U 	<p>Habilidades BNCC contempladas:</p> <ul style="list-style-type: none"> • (EF09HI23) Identificar direitos civis, políticos e sociais expressos na Constituição de 1988 e relacioná-los à noção de cidadania e ao pacto da sociedade brasileira de combate a diversas formas de preconceito, como o racismo;

Fonte: catálogo CinEdu (2020).

A seleção dos filmes e vídeos priorizou a disponibilidade de obras em acervo aberto, além das competências e habilidades preconizadas pela BNCC. Conforme a BNCC, os alunos devem estar aptos a posicionar-se criticamente em relação a textos pertencentes a diferentes gêneros; selecionar obras literárias e outras manifestações artísticas, como o cinema; além de participar de práticas de compartilhamento de leitura e recepção de obras, entre estas, as audiovisuais.

A ficha pedagógica desenvolvida pelo CinEdu teve como modelo o Plano de Aula do EducaMídia, programa de formação em Educação Midiática do Instituto Palavra Aberta com apoio do Google.org. A ficha traz informações sobre a obra escolhida, orientações de como pode ser aplicada, além de indicar as habilidades da BNCC contempladas com a utilização. Conforme pode ser observado nas figuras 3 e 4, a ficha apresenta a obra com a ficha técnica; indica a plataforma em que está disponível; destaca os tópicos principais abordados no filme ou vídeo; as etapas da Educação Básica e as habilidades da base relacionadas ao conteúdo; prevê momentos de aplicação da obra e o que deve ser feito em cada um deles.

Figura 4 – Ficha CinEdu “Cores sumiram – Min e as mãozinhas”

	FICHA PEDAGÓGICA CINEDU		
	<p>Obra sugerida: Cores sumiram - Min e as mãozinhas (EP04) Ano:2020 Duração:6min48s Gênero: Animação</p> <p>Ficha técnica: Criação, direção, animação e produção: Paulo Henrique Rodrigues Supervisão pedagógica: Isabel Humenik Hermes Intervenção: William Gema Música: Café Maestro Produções Trilha sonora: Marcelo Cássio Silva Jardim: Melina Salviani Gestão cultural: Tony Prada Consultoria: Cristiane Victorino (professora de libras), Fabielle Barbosa (intérprete de libras), Gustavo Horst (professor de libras), Tatiana Lusi Zanecaro (professora de libras) Realização: Secretaria Especial da Cultura - Ministério da Cidadania</p> <p>Sinopse: O Esquilo fez uma grande confusão, mas Min e seus amigos vão ajudar a colorir tudo de novo! Nesse episódio você vai aprender os sinais para: - Azul - Amarelo - Vermelho - Branco - Marrom - Verde - Cores.</p>	<p>Tópicos abordados na obra:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Linguagem em Libras; • Cores. 	<p>ATIVAÇÃO Mostrar objetos de determinadas cores e pedir para que as crianças reconheçam ou diga o nome da cor; se souber, fazer isso para várias cores. Dizer que vai enviar um vídeo que ensina a dizer o nome das cores em libras.</p>
<p>Onde encontrar? YouTube: Canal "Min e as mãozinhas" Link: https://www.youtube.com/watch?v=JFGw0T1G6Ac</p>	<p>Habilidades BNCC contempladas:</p> <ul style="list-style-type: none"> • (EI01EO04) Comunicar necessidades, desejos e emoções, utilizando gestos, balbúrcios, palavras; • (EI01ET05) Classificar objetos, considerando determinado atributo (tamanho, peso, cor, forma etc.). 	<p>DESENVOLVIMENTO Exibir o vídeo/filme para a turma; Praticar junto com as crianças os sinais apresentados no filme.</p> <p>FECHAMENTO Mostrar um objeto de determinada cor e fazer o sinal em libras equivalente àquela cor; Mostrar uma cor e pedir para criança mostrar/dizer um objeto com a cor apresentada; Estimular as crianças a dividirem lápis de cor, tinta, massinha, etc; Estimular as crianças a utilizarem no dia a dia não só os sinais em libras equivalentes às cores, mas também os agradecimentos, cumprimentos mostrados no vídeo e incorporar esses sinais com a fala; Perguntar se gostaram de aprender a linguagem em libras e dizer que é importante aprender a se comunicar de outras formas, inclusive com as mãos, que é a forma que algumas pessoas utilizam para se comunicar.</p>	<p>PARA EXPLORAR MAIS</p> <ul style="list-style-type: none"> • Canal Min e as Mãozinhas: https://www.youtube.com/channel/UC9t0Y64EvdG0vTVYv8Lg <p><small>Criado por: Cláudia Prizon para o Projeto de Extensão CinEdu utilizando o modelo "Plano de Aula" de EducaMídia www.educamidia.org.br. Todos os materiais disponíveis sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0)</small></p>
<p>OBJETIVOS</p> <ul style="list-style-type: none"> • Aprender sinais de libras; • Aprender a se comunicar em libras; • Desenvolver o reconhecimento das cores. 			

Fonte: catálogo CinEdu (2020).

O trabalho do CinEdu resultou em 15 fichas pedagógicas elaboradas pelos participantes. Além das fichas, o catálogo reúne quatro artigos apresentados e publicados em eventos científicos, fruto da equipe de divulgação científica formada no projeto. Esta frente trabalhou na construção de um referencial teórico norteador das atividades e que resultou na produção dos artigos que estão no catálogo. Todo o desenvolvimento do projeto pode ser conferido no site do CinEdu⁵⁵ (*Google Sites*) criado pensando em facilitar o acesso as fichas e reunir todos os produtos gerados durante a realização.

3. Resultados e Discussão

As ações do CinEdu tem como base teórica Citelli (2014), Soares (2000) e Duarte (2002). Rosália Duarte (2002) destaca a relação entre cinema e escola, porém alerta que não há o reconhecimento do cinema como parceiro na formação das pessoas. No entanto, a autora aponta que o cinema faz parte do universo escolar, pois o consumo de filmes é uma prática comum nas mais diversas camadas sociais. Sobre o uso do cinema no ambiente escolar e sua conseqüente valorização, Duarte pontua o papel das iniciativas de professores que promovem atividades de exibição e discussão de filmes. Além disso, o cinema aproveita o crescimento das tecnologias digitais de informação e dos meios de comunicação e vem ganhando espaço nas práticas pedagógicas.

Considerando o que foi exposto pela autora, o CinEdu abre espaço e reconhece a necessidade da incorporação dos meios de comunicação na educação por meio de obras audiovisuais, estimula e incentiva a formação de público, por meio de ações direcionadas, conforme relato apresentado.

De acordo com Soares (2000) o campo da inter-relação comunicação/educação se materializa em algumas áreas de intervenção social.

55 Disponível em: <https://sites.google.com/view/cinedu-ufmt/p%C3%A1gina-inicial>.

As ações do CinEdu abrangem as áreas da educação para a comunicação que corresponde às reflexões em torno da relação dos polos envolvidos no processo de comunicação, voltada a compreensão dos meios na sociedade; da pedagogia da comunicação, pois realizou atividades e desenvolveu materiais voltados a formação docente; e a reflexão epistemológica, ao atuar também na pesquisa e produção científica, dedicada a analisar a relação comunicação e educação, a partir do cinema e audiovisual.

Quando se fala do uso de tecnologias e mídias, uma grande dificuldade é desvincular a ideia de entretenimento e aproximar esses aparatos do processo de ensino e aprendizagem. Duarte (2002) fala sobre essa ideia, no caso do cinema o problema está em tratá-lo apenas como diversão, aspecto que dificulta seu uso na escola, ao ser tratado como “recurso didático de segunda ordem” (p. 87) apenas para ilustrar assuntos contidos em fontes consideradas mais confiáveis. É preciso derrubar a concepção de que filmes são usados quando o professor não pode ou não quer dar aula.

Ao propor a elaboração de uma ficha para professores, contendo uma série de pontos que orientam o uso de filmes e vídeos, direcionando o uso desses recursos, de forma organizada e assertiva, sobretudo, orientada pela BNCC, o CinEdu atende a problemática apontada por Duarte no que tange aos conflitos na relação cinema e educação.

Não basta a mera exibição, é preciso também trabalhar com diferentes escolhas, ofertar outras possibilidades, gêneros, visando o acesso e a formação de público. O catálogo do CinEdu buscou abranger diversos produtos e apresentar recomendações diversificadas e disponíveis. Duarte (2002) reforça que “precisamos encontrar maneiras adequadas para estimular o gosto pelo cinema” (p. 89), mas para isso:

Nesse caso gostar significa avaliar, criticar e identificar aquilo que pode ser tomado como elemento de reflexão sobre o cinema, sobre a própria vida e sociedade em que se vive.

Para isso, é preciso ter acesso a diferentes tipos de filmes, de diferentes cinematografias, em um ambiente em que essa prática seja compartilhada e valorizada (2002, p. 89).

Carvalho, Andrade e Linhares (2018) ressaltam as potencialidades do uso do cinema para a educação, como recurso em sala de aula, porém reconhecem que sozinho, o cinema não pode resolver os problemas de um contexto complexo, como o da educação. Contudo, os filmes servem como porta de acesso a conhecimentos e informações, tem a capacidade de informar e formar. No entanto, para que o uso de filmes para fins pedagógicos seja produtivo, é necessário assistir ao filme antes da exibição, buscar informações e elaborar um roteiro de discussão (DUARTE, 2002). A partir do exposto pelo referencial teórico, o projeto compreendeu a importância de criar um produto guia para professores em como levar filmes para a sala de aula.

Separados em grupos, os integrantes do projeto se dividiram para mapear acervos de filmes com obras audiovisuais para a criação do catálogo de modo a disponibilizar aos professores, com foco na rede pública de ensino. Os grupos foram divididos em Educação Infantil, Ensino Fundamental e Médio. A partir disso, os participantes foram desenvolvendo as fichas pedagógicas contendo as informações para facilitar a utilização das obras em salas de aula.

Para Carvalho, Andrade e Linhares (2018) incorporar o cinema nas práticas pedagógicas é estar alinhado e caminhar na compreensão da formação do sujeito para o século XXI, assim como preconiza também a BNCC. A BNCC é um documento norteador, referência para a criação de currículo, materiais didáticos e avaliações para a Educação Básica. A parte do documento referente a Educação Infantil e Ensino Fundamental foi homologada em 2017 e o Ensino Médio em 2018. Desse modo, a ficha do CinEdu indica as habilidades da BNCC que podem ser contempladas com o uso das obras sugeridas.

A BNCC recomenda o uso de múltiplas linguagens, entre estas, o cinema, a sétima arte aparece como recurso, material e manifestação artística na área

de linguagens. As habilidades a serem desenvolvidas a partir do seu uso são, por exemplo, o posicionamento crítico em relação a textos pertencentes a gêneros como o cinema; identificação do contexto, a finalidade e o assunto da obra; participação em práticas de compartilhamento de leitura e recepção de obras, entre estas audiovisuais e cinematográficas, e a realização da leitura e efeitos de sentido das obras.

A partir das bases teóricas apresentadas, o CinEdu selecionou filmes e vídeos que tratam de diversos temas, previstos na BNCC, para a elaboração de um catálogo de obras acessível a professores que queiram trabalhar e utilizar o cinema e o audiovisual no ensino. O projeto também realizou outras atividades, como rodas de conversas, palestra, oficina e bate-papo, realizadas de forma remota, mediadas por tecnologias.

Algumas dessas atividades foram realizadas no *workshop* “Cinema em casa com o CinEdu” que fez parte da Semana da Mídia na Escola, realizada de 26 a 30 de outubro de 2020. A Semana da Mídia na Escola é uma iniciativa anual que valoriza a produção de conteúdo na escola usando mídias digitais, o objetivo é envolver escolas públicas e/ou privadas e grupos na promoção de atividades acadêmicas voltadas à comunicação e às mídias em geral. A atividade do CinEdu na semana foi um *workshop* em que apresentamos o projeto, realizamos uma palestra com a doutoranda em Educação, Aliana Camargo, que abordou em sua fala a BNCC, cultura digital e projetos com o uso do cinema na educação e finalizada com uma oficina de confecção de projetor caseiro ministrada por uma aluna do curso de Cinema e integrante do projeto⁵⁶.

56 O workshop pode ser conferido no canal do projeto no YouTube: https://youtu.be/L_lyiJYo6Ps.

4 Considerações finais

O debate sobre o uso dos meios de comunicação, das mídias e tecnologias no processo educativo sempre permeou o cenário da educação. A partir desse questionamento nasceu o projeto de extensão CinEdu: Cinema, Audiovisual e Educação. O CinEdu buscou refletir a respeito do papel da Comunicação para a Educação, por meio do Cinema e Audiovisual.

Considerando os objetivos de fomentar o cinema e o audiovisual como recurso para o ensino, estudar as aproximações entre cinema e educação, e valorizar práticas pedagógicas com o cinema, sobretudo voltadas para a Educação Básica, o CinEdu foi concebido e realizado. Avaliando a necessidade pontuada na BNCC, homologada em dezembro de 2017, que destaca a incorporação de competências e habilidades do audiovisual na aprendizagem, adotamos o Cinema e o Audiovisual como objeto de interesse do referido projeto.

Além disso, outro aspecto destacado pela BNCC é a ampliação do conceito de leitura, que toca também no uso de filmes e vídeos:

Leitura no contexto da BNCC é tomada em um sentido mais amplo, dizendo respeito não somente ao texto escrito, mas também a imagens estáticas (foto, pintura, desenho, esquema, gráfico, diagrama) ou em movimento (filmes, vídeos etc.) e ao som (música), que acompanha e cossignifica em muitos gêneros digitais (BRASIL, 2017, p. 72).

Reflexionando essa potencialidade e as recomendações da BNCC, o CinEdu produziu um material instrutivo dirigido aos professores da Educação Básica, em que recomenda obras audiovisuais que podem ser trabalhadas em sala de aula. Para isso, os integrantes do projeto elaboraram fichas pedagógicas que compõe um catálogo digital indicando filmes e vídeos que possam ser utilizados na escola tendo como referência a BNCC.

O CinEdu é um projeto que trabalhou possibilidades para a incorporação dos meios de comunicação na educação através de obras audiovisuais. Tendo em vista as recomendações da BNCC para o desenvolvimento de competências e habilidades relacionadas aos meios de comunicação; manifestações culturais e artísticas; aos conteúdos midiáticos; para o uso de diferentes linguagens, gêneros textuais, midiáticos e digitais; e a necessidade de contribuir com a prática de professores.

O projeto gerou 15 fichas pedagógicas elaboradas pelos participantes. A seleção priorizou a disponibilidade de obras audiovisuais em acervo aberto e as aprendizagens, competências e habilidades indicadas pela BNCC. Além das fichas, foram produzidos artigos apresentados e publicados em eventos, fruto da equipe de divulgação científica. De toda a produção científica, quatro estão disponíveis no catálogo. O catálogo foi diagramado e organizado pelos integrantes e está disponível para *download* no site.

O CinEdu permitiu aos participantes do projeto, refletir sobre a relação e utilização do cinema na escola e nas práticas didático-pedagógicas, mais que isso, desenvolveu um produto que se preocupou no “como” incorporar o audiovisual em sala de aula. Espera-se que divulgação do projeto em eventos e periódicos científicos, possa fomentar a discussão e reflexão sobre o uso da linguagem audiovisual, sua aplicabilidade no ensino e aproximações entre os campos da Comunicação e Educação.

Referências

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**: educação é a base. Brasília: MEC, 2017. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_20dez_site.pdf. Acesso em: 16 ago. 2019.

CARVALHO, D. B. N de; ANDRADE, L. R. dos S.; LINHARES, R. N. Letramento Cinematográfico na Educação: uma Revisão Integrativa em Países do Mercosul. In: 9º SIMEDUC, Aracaju, 2018. **Anais eletrônicos...** Aracaju, SIMEDUC, 2018. Disponível em: <https://eventos.set.edu.br/simeduc/article/view/9529>. Acesso em: 01 de out. 2020.

CITELLI, A. Comunicação e Educação. In: CITELLI, A. O; BERGER, C; BACCEGA, M. A; LOPES, M. I. V; FRANÇA, V. V. **Dicionário de Comunicação**: escolas, teorias e autores. São Paulo: Contexto, 2014.

DUARTE, R. **Cinema e Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

FREIRE, P; GUIMARÃES, S. **Educar com a mídia**: novos diálogos sobre educação. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

SOARES, I. **Educomunicação**: um campo de mediações. Comunicação & Educação, n. 19, p. 12-24, 30 dez. 2000.

**OLHARES ANALÍTICOS
SOBRE A PRODUÇÃO
AUDIOVISUAL
MATO-GROSSENSE**

RESENHAS E CRÍTICAS

“A TRAMA DO OLHAR”: O TECIDO DA MEMÓRIA E DOS OLHARES DE GLÓRIA ALBUES

Luísa Guimarães Gratão
Letícia Xavier de Lemos Capanema

Maria da Glória Albués Martins (ou Glorinha Albués, como é conhecida por estas terras) é considerada a primeira mulher documentarista de Mato Grosso, acumulando uma filmografia de mais de 25 produções de diversos gêneros e formatos. É pedagoga de formação, jornalista profissional, teatróloga e cineasta. Sua trajetória no audiovisual se inicia nos anos 1980, atuando na direção, no roteiro e na montagem de variados trabalhos para TV e Cinema. O documentário “A trama do olhar”, realizado por Glorinha em 2009, foi vencedor do edital DOCTV-IV e selecionado pela CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa) para o programa “Nossa Língua” em 2017. A obra aborda o cruzamento de olhares provenientes de culturas indígenas e não indígenas sobre os povos originários de Mato Grosso.

Nos minutos iniciais do documentário de Glorinha, o cineasta e pesquisador Luiz Borges declara, em entrevista, que “o cinema mato-grossense já nasce índio”. Borges se refere a uma significativa produção de caráter etnográfico e documental que marca não só os primórdios mas também boa parte da produção cinematográfica em Mato Grosso. Nesse sentido, pode-se considerar “A trama do olhar” como um filme mato-grossense ciente de suas origens. Passado e presente se ligam pela montagem que relaciona

múltiplos registros de populações indígenas de Mato Grosso de agora e de outrora. O filme de Glorinha (e de muitas outras pessoas – como anunciam os créditos de abertura) trata da memória, do esquecimento e do olhar como gesto político de construção de imagens de si e do outro.

O filme põe em relação temporal, estética e discursiva distintos olhares sobre os povos originários da região de Mato Grosso. A trama urdida pelo documentário tem início com o fio da memória por meio de imagens do cinegrafista germano-brasileiro Heinz Fothmann realizadas em 1953 (*Fune-ral Bororo*). A montagem articula tais imagens às aquarelas de Aimé-Adrien Taunay e Hercules Florence concebidas na Expedição Langsdorff (1824-1829), aos registros fílmicos de Luiz Thomaz Reis feitos durante as expedições da Comissão Rondon (1912-1938) e, principalmente, a imagens e entrevistas realizadas pela equipe indígena que participa do filme junto à equipe não indígena de Glorinha Albues.

Dessa maneira, o documentário rompe com a hegemonia do olhar não indígena sobre os povos originários ao trazer uma perspectiva diferente do habitual. A cineasta opta por colocar as câmeras e os microfones nas mãos de pessoas indígenas, para que criem imagens e sons a partir de seus próprios pontos de vista, sem interferência externa ou perspectivas de pessoas não indígenas. O documentário de 51 minutos conta com Isabel Tawkane (Bakairi), Naine Terena (Terena), Caimi Waiassé (Xavante) e Maricá Kuikuro (Kuikuro) que filmam e entrevistam pessoas no centro de Cuiabá e indígenas da aldeia Bororo. Enquanto esses encontros acontecem, a equipe não indígena de Glorinha filma os bastidores e nos apresenta como essa experiência se dá para os jovens realizadores indígenas.

O filme de Albues faz jus ao seu título, trazendo uma abordagem sobre diferentes tipos de olhares para o mesmo tema. É no mínimo impressionante ver a imagem (em seus sentidos denotativos e conotativos) que muitas pessoas têm dos povos indígenas, tendo em vista que o filme se passa há

pouco mais de uma década, ou seja, uma realidade relativamente distante e que, ainda assim, nos faz refletir sobre estereótipos que perpetuam sobre os povos originários.

No filme, o estereótipo do “índio preguiçoso” é o mais recorrente na fala de não indígenas e com isso é possível notar o nosso passado colonial ainda tão presente e com marcas tão profundas. Antes da invasão dos colonizadores, o Brasil era terra indígena composta por mais de 3 milhões de habitantes divididos entre cerca de 1.000 etnias diferentes (dados da Funai⁵⁷). Em 2010, esses povos representavam somente 0,4% da população brasileira, equivalente a 897 mil pessoas⁵⁸. Esses estereótipos foram criados e reforçados por homens brancos e senhores de terras com o fim de construir um imaginário marcado pela desumanização e, assim, justificar massacres e genocídios contra os povos originários⁵⁹.

É interessante observar como os diversos olhares, articulados pelo filme, trazem perspectivas tão distintas (por vezes opostas) sobre determinados assuntos. Em grande parte do documentário, assistimos aos realizadores indígenas entrevistando pessoas nas ruas e rompendo rótulos impostos aos seus povos – como as ideias de que indígena tem que viver na mata, morar em ocas e não ter acesso ao meio urbano ou tecnologia, para que seja um “índio de verdade”. Embora muitos dos entrevistados expressem a ideia de que os povos nativos perdem sua identidade ao se apropriarem de elementos dos costumes dos brancos, o documentário apresenta outras visões sobre o contato de indígenas com outras culturas. Como é o caso dos quadros pintados por Clóvis Irigaray que expressam a capacidade antropofágica dos povos originários de se apropriar da cultura branca sem abandonar suas

57 Dados Funai disponíveis em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/atuacao/povos-indigenas/quem-sao>.

58 <https://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo?busca=1&id=3&idnoticia=2194&view=noticia>.

59 <https://simaigualdaderacial.com.br/site/o-dia-do-indio-estereotipos-indigenas-e-mercado-de-trabalho/>.

origens. Irigaray insere figuras indígenas em espaços como a biblioteca, a sala de aula, uma reunião junto a engravatados e até mesmo ao lado do astronauta Neil Armstrong na superfície da Lua. De modo convergente, a antropóloga e professora Maria de Fátima Roberto é categórica ao afirmar que “a Antropologia já demonstrou, à exaustão e há mais de um século, que as culturas indígenas são muito mais fortes e sobrevivem de uma maneira muito mais forte do que a gente pode imaginar. Eles [os indígenas] são capazes de fazer essa interlocução conosco sem perder a riqueza da sua cultura”. Por sua vez, Aritana – Cacique Yawalapiti faz uma reflexão sobre a visão dos não indígenas sobre seu povo: “Nós somos índio, apesar de imitar branco. Aí, o branco vai pensar que não é índio, que já tá aculturado. O branco já quer domar o índio, mandar no índio. Casar com a índia. Mas ainda é índio”. O documentário entremeia tais visões e pontos de vista, discutindo (e desconstruindo) o senso comum de que, ao se inserir na sociedade branca, o indígena “deixa de ser índio”.

Tendo a memória como um dos temas, quando a entrevista é feita na aldeia dos Bororo, é ressaltada a importância da transmissão cultural de geração para geração, sendo uma forma de manter não só a língua, mas toda uma tradição de um povo. “Eu ensino as tradições a ele, digo para que ele cante em nossa língua, fale em nossa língua, para que ele não se envergonhe dos nossos ornamentos, digo a ele que não roube também porque isso não é da nossa cultura. Eu sou Bororo (...), digo a ele que não fale o português, porque eu não falo bem, não entendo bem (...) saiba a nossa cultura, nossos fazeres e fale nossas sabedorias”. Essa é a fala de Ana Merecreuda sobre a criação de seu filho, que já tem mais contato com a cultura dos brancos do que a geração anterior. Ela fala da importância das tradições e de como elas resistem e se perpetuam por meio da oralidade.

Em certo momento do filme, o fotógrafo Antônio Carlos Ferreira declara ter registrado o último falante da língua Umutina, Julá Umutina.

Com sua morte, desaparece não apenas uma língua, mas toda uma cultura e cosmovisão. O fotógrafo ressalta o quanto se perde com o genocídio indígena, bem como o quanto poderíamos aprender com as diversas etnias. Assim como os Umutina, vários outros povos foram dizimados pelos homens brancos e seguem sendo até hoje por meio de cada estereótipo perpetuado e pelo desrespeito aos direitos dos povos originários⁶⁰.

A população indígena é, ainda hoje, colocada à margem da sociedade em múltiplas esferas – política, social, cultural e mercadológica. O desrespeito e a falta de representatividade e inclusão é flagrante até os dias atuais. Logo, quando se tem um filme em que indígenas não só são os protagonistas, mas, sobretudo, são aqueles que sustentam o olhar por trás das câmeras, vemos uma produção inclusiva e diferenciada, que permite quebrar estigmas sobre os povos originários. Treze anos depois, o filme de Glorinha se mostra ainda fundamentalmente potente em um momento marcado por uma política federal anti-indigenista e pela pandemia de Covid-19, ambos tão deletérios para os povos originários. Tecendo relações entre passado e presente, “A Trama do Olhar” dialoga com o nosso tempo.

Os produtos audiovisuais, em geral, são poderosos meios para registrar e preservar memórias. E este é o caso de “A Trama do Olhar”. Logo no início, o narrador fala sobre o esquecimento: “Cair no rol do esquecimento, desaparecer da lembrança, cair no hall dos esquecidos. Sair completamente da memória”. Trazer essa produção com pessoas indígenas é contribuir para manter a memória, é permitir que esses povos, línguas, etnias e tradições não caiam no *hall* do esquecimento. O Cinema é isso. É permitir que algo se fixe na história, que possa ser lembrado, acessado, revisitado. É eternizar uma memória, uma pessoa ou uma cultura. Por meio desse filme, é possível ver o registro do último falante de uma língua. Talvez, pessoas dessas e de outras

60 <https://www.ufrgs.br/humanista/2021/09/24/genocidio-indigena-entenda-os-riscos-e-preocupacoes-que-a-populacao-nativa-do-brasil-enfrenta/>.

etnias e culturas possam ver e ouvir a língua extinta, por meio desses poucos segundos da fala de Julá. E possivelmente, a obra possa servir para futuros estudos e análises, assim como hoje, 13 anos depois do seu lançamento, esta crítica analisa e estuda essa obra de Glorinha Albues.

RESENHA DO CURTA-METRAGEM “FIM DA PICADA”

Bruna Figueiredo Oliveira Silva
Maria Luiza de Mello Senna

O curta-metragem “Fim da Picada”, produzido pelo Angu do Carço – Coletivo de Subversão Audiovisual (MT, 10’, 2019), traz como protagonista o Rio Araguaia, situado na divisa de Aragarças (GO) e Barra do Garças (MT). Na produção documental, a referida paisagem é analisada diante das controversas ações ambientais do governo atual e da notória polaridade política na região do Médio Araguaia.

O curta aborda questões políticas de maneira sensível: a gravação ocorre em um lindo cenário brasileiro, permeando a experiência investigativa da equipe envolvida com o projeto e as reais problematizações quanto as políticas ambientais do Governo Federal.

Dessa forma, o pensamento crítico é notório em “Fim da Picada”, já que as gravações foram realizadas durante a semana do meio ambiente, período voltado para promoção de pautas de preservação e cuidados ambientais.

Nesse sentido, nota-se a representação de duas manifestações opostas: a visita do Presidente Jair Messias Bolsonaro, na praia do Araguaia e, a reunião da oposição ao governo. Tais ocorrências evidenciaram o conflito de falas entre os grupos antagonistas, pois enquanto o presidente mantém discursos negligentes e descasos práticos em suas atitudes executivas, a sua oposição é defensora de pautas da referida semana ambiental.

Curioso mencionar que, no longa, as manifestações decorrentes da presença de Bolsonaro na cidade são feitas em um mesmo polo físico. Tanto aqueles que são pró, como aqueles que são contra o governo atual, se encontram em um mesmo espaço, compartilhando a hora em que podem dizer o que entendem ser digno de visibilidade.

A estética da obra vem, então, denunciar de maneira emblemática, a junção dos desiguais que manifestam de maneira veemente, ora contra, e ora a favor à política atuante. O vai e vem da câmera proporciona a sensação de uma polaridade, que na realidade e ao cabo se junta. E a junção que se verifica está naquilo que também os separa: própria a extremidade, alhures dita, os fazem semelhantes.

Aquilo que desune os participantes que manifestam tem a ver, ainda, com questões de representatividade, identidade, dentre outros fatores imbuídos a vivência de cada um. Em se tratando daquilo que não une somente os presentes protestadores, mas também ao que fez Jair Bolsonaro fazer ali, está o rio Araguaia, que se demonstra como o motivo principal de tudo o que se passa.

Analisados os discursos e políticas ambientais do Governo Federal, sejam eles relativos ao afrouxamento das sanções aos crimes de desmatamento, ou inclinados à desmoralização dos órgãos ambientais, como Ibama e ICMBio, nota-se que a preocupação é com a produção e não com os danos ambientais causados por ela, de forma que diversas regras anteriormente estabelecidas foram desconsideradas.

A afirmação proferida pelo atual presidente de que “A primeira missão nossa é não atrapalhar quem quer produzir” vem para emblematicar a questão de que há a tentativa de uma proposta de defesa conjunta de duas questões que são opostas. Todavia, ou se defende a recomposição do Rio Araguaia, ou se prima pela economia que o explora.

Nesse caminho, há a demonstração de que o discurso do presidente não consegue se separar da postura que ele sempre teve em relação as questões ambientais. Mesmo defendendo o Araguaia, Bolsonaro não se afasta de o atacar, já que não o coloca como prioridade, mesmo ao momento em que isso é mais necessário do que nunca.

Adiante, o “Juntos pelo Araguaia”, nascido à vista da revitalização do rio Araguaia, por meio de união conjunta entre o Governo Federal, Estados de Mato Grosso e de Goiás, se dará, de acordo com o projeto, inicialmente, mediante a recomposição de florestas protetoras de preservação às envoltas do rio, e após, a implementação de sistemas agroflorestais nas zonas de recarga das águas que formam o Rio Araguaia.

O objetivo é recompor as florestas protetoras de áreas de preservação permanente e manejar pastagens e atividades agropecuárias com tecnologias de agricultura de baixo carbono, bem como implantar sistemas agroflorestais nas zonas de recarga de aquíferos, nas cabeceiras e nos afluentes que formam o Rio Araguaia.

Tais alvos, vieram ao encontro a necessidade de recuperação do Rio Araguaia em que estavam previstas iniciativas para conservação de água e solo, redução dos processos erosivos e de assoreamento dos cursos d’água.

A defesa do presidente, mesmo à deriva de um quadro em que se vê necessário um cuidado maior com o Rio Araguaia, está naquilo que faz padecer o afluente. Sua missão primeira, como dito é “não atrapalhar quem quer produzir”, e não o rio em si.

Logo, são expostos processos críticos e políticos durante a produção audiovisual, assim, clareia-se pensamentos investigativos, frutos da vivência universitária dos estudantes e produtores da obra cinematográfica.

O nome dado ao projeto se relaciona ao cansaço vivido pelo país, em virtude dos limites ultrapassados mediante a polarização política limitante

visível no Brasil. Dessa forma, os produtores do filme defendem que a sociedade brasileira é diversa e complexa, de forma que não é apropriada a existência de apenas dois lados e duas versões, pelo contrário, são inúmeras nuances e é necessário que o desenho político se desenvolva de maneira menos engessada, possibilitando a existência de outros pensamentos, que não necessariamente se encaixam nos polos já existentes.

Além disso, também é afirmado pelos realizadores do projeto, que a polarização ideológica contribui para a perda do pensamento crítico, já que ao seguir uma única linha de pensamento, referente a determinado grupo, o indivíduo se “apega” a imagem transmitida por aquela coletividade. Ainda, percebe-se a tendência de aproximação entre pessoas que criticam o mesmo lado, mesmo não possuindo pensamentos semelhantes, apenas por discordarem de um indivíduo ou grupo. Por fim, os produtores ressaltam a necessidade do desenvolvimento de vieses alternativos.

Referências Bibliográficas

Cine & Prosa #09 – **Fim da Picada**. Entrevistada: Pedro Rezende. Entrevistador: Vinícius Ribeiro. Cuiabá: Cine & Prosa, 08 out. 2021. Podcast. Disponível em: <https://anchor.fm/cinecluberoncador/episodes/Cine--Prosa-09---Fim-da-Picada-18gcog>. Acesso em: 05 mai. 2022.

Fim da Picada. **Blog Cineclube Roncador**. Cuiabá, 10 set. 2021. Disponível em: <https://cinecluberoncador.wordpress.com/2021/09/10/fim-da-picada/>. Acesso em: 05 mai. 2022.

“ANTES DO MUNDO ACABAR” E O HIV NA SOCIEDADE ATUAL

Leandra Martins dos Santos
Lorena Barbosa Souza e Silva
Maria Eduarda Braga Priotto

O curta “Antes do Mundo Acabar” estreou em 2021, ganhou o prêmio de melhor curta Mato-grossense da Mostra de Audiovisual Universitária da América latina (MAUAL), foi dirigido e roteirizado por Lucas Lemos o qual é formado em Letras pela UFMT e atualmente ministra um curso de fotografia para iniciantes.

Dessa forma somos apresentados a história de Pedro (Lucas Fortes), um adolescente gay que vive com HIV, morador de um bairro pobre de Cuiabá e fã da personagem drag, Rita Von Hunty, do canal Tempero Drag. Pedro tem o sonho de criar um canal inspirado em sua diva, para discutir questões sociais, de gênero e o universo LGBTQIAP+. Ele comenta sobre isso com um casal de amigos, Geovane (Eros Sgorlon), maquiador, e Ricardo (Caio Augusto Ribeiro), músico, que decidem ajudar Pedro a gravar e criar o canal. Em meio à pandemia da Covid-19, os amigos ficam receosos a princípio, mas decidem se permitir ao processo. No decorrer dessa criação, começa a surgir um clima de muita parceria entre os três, que é atravessado pelas questões dos vírus, tanto o HIV quanto a Covid-19, e pelas inseguranças que todo jovem e adolescente tem.

No início da trama, podemos acompanhar os três personagens em suas respectivas rotinas, Pedro no seu dia a dia trabalhando com faxinas, as quais ele relata em conversa com Geovane que diminuíram devido ao medo de

contaminação das pessoas em relação à pandemia da Covid-19, e o casal Geovane e Ricardo, ambos em seus afazeres domésticos. Mais adiante, Pedro compartilha seu desejo de começar logo a produzir seu canal no Youtube, chamado Antes do Mundo Acabar, que terá como inspiração a Rita Von Hunty, personagem drag criada pelo professor, ator e youtuber Guilherme Terreri Lima Pereira. No decorrer da trama, nos deparamos com a cena de Pedro, sendo mostrado em câmera subjetiva, tomando alguns comprimidos que a princípio não sabemos para que se trata e para que servem, só vamos ter conhecimento disso nos minutos subsequentes do curta.

Com todos envolvidos na produção do canal, é possível perceber a aproximação que os personagens acabam criando entre si, o que resulta em uma noite de comemoração e sexo entre eles. Já na manhã seguinte, Ricardo descobre, por meio de postagens no Instagram do Pedro, que ele vive com HIV e começa uma discussão com seu companheiro Geovane por ele não ter contado sobre isso, o que acaba gerando uma discussão de relacionamento entre eles. Pedro escuta a discussão no corredor, vai até eles e diz que poderia dizer tanta coisa, mas que não vai gastar sua dicção com gente que não sabe o esforço de colocar comida na mesa, depois disso ele vai embora, porém antes deixa um bilhete na mesa do café dizendo: “Sou indetectável, vai estudar, BABACA!”

Saber *versus* ignorância

Toda a estrutura do roteiro idealizado por Lucas Lemos constrói semelhança com a realidade. Assim, o curta é muito importante em nos fazer refletir sobre o modo como encaramos o vírus e principalmente sobre as pessoas que são portadoras dele. Desde a década de 80, quando ocorreu uma explosão do HIV na comunidade LGBTQIAP + o vírus foi uma doença estigmatizada pela sociedade como algo relacionado à promiscuidade e uma sentença de morte aos seus portadores. Dessa maneira tornou-se um

grande tabu onde há muito desconhecimento sobre o tema, e como diria o filósofo Sócrates: “Existe apenas um bem, o saber, e apenas um mal, a ignorância”. A ignorância pode nos levar a tomar atitudes que machucam, ferem e prejudicam as demais pessoas. Na vida real a ignorância no sentido original da palavra, a falta de conhecimentos particulares ou da cultura em geral, faz com que ajamos diversas vezes como Ricardo, sendo preconceituosos uns com os outros pela falta de conhecimento.

“Antes do mundo acabar” é um saber que, de forma delicada e sutil, nos faz refletir sobre nossas atitudes em relação a essas pessoas que estão entre nós, aproximadamente 900 mil brasileiros segundo o Ministério da Saúde. Além disso, ao mostrar o protagonista vivendo sua vida normalmente, mostrando diversos âmbitos dela e colocando o tratamento quase como um plano de fundo que em nada interfere em seus relacionamentos, o curta tenta conscientizar as pessoas leigas sobre o tema e também acalenta as pessoas que podem ter descoberto recentemente a doença. Afinal, como foi demonstrado no curta, com o tratamento regular, o vírus acaba ficando indetectável, não sendo transmitido por relações sexuais e a pessoa que contraiu HIV não desenvolve a aids. Vale lembrar que segundo informações do Centro de Controle de Doenças dos Estados Unidos, indetectável é intransmissível. Como disse Rita Von Hunty, a apresentadora drag tão admirada pelo protagonista, em uma de suas reflexões em seu vídeo “Medicina não é saúde”: “Se a gente pensar no ser humano enquanto sintoma, a gente logo entende que se nós somos sintomas, talvez a doença esteja para trás de nós ou maior que nós e que se o ser humano é um sintoma, talvez a doença seja a sociedade ou a cultura”. Curtas como “Antes do mundo acabar” são necessários para essa quebra da cultura de perpetuação da ignorância em relação ao HIV.

O que é HIV

Assim a história nos mostra que a vida de alguém que vive com HIV vai muito além do que está no imaginário atual da sociedade. Afinal, poucas pessoas realmente entendem o que de fato é o HIV. Segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS), o vírus da imunodeficiência humana (HIV, sigla em inglês) tem como alvo o sistema imunológico e enfraquece os sistemas de defesa das pessoas contra infecções e alguns tipos de câncer. Como o vírus destrói e prejudica a função das células imunes, os indivíduos vivendo com o vírus se tornam gradualmente imunodeficientes. A função imunológica é medida pela contagem de células CD4. A imunodeficiência resulta em um aumento da suscetibilidade a várias infecções e doenças que pessoas com um sistema imune saudável podem combater. A infecção pelo HIV é diferente da síndrome da imunodeficiência adquirida. O estágio mais avançado da infecção por HIV, no contexto de não utilização de medicamentos antirretrovirais, é a síndrome da imunodeficiência adquirida (aids, sigla em inglês), que pode demorar de dois a 15 anos para se manifestar, de acordo com o indivíduo. Ainda segundo a OMS, o HIV pode ser transmitido pelo contato com diversos fluidos corporais de indivíduos infectados, como sangue, leite materno, sêmen e secreções vaginais. Não é possível se infectar por meio de contatos cotidianos, como beijo, abraço, aperto de mãos ou compartilhamento de objetos pessoais, comida ou água. O HIV pode ser suprimido pela combinação da terapia antirretroviral com três ou mais drogas. A terapia não cura a infecção por HIV, mas controla a replicação viral dentro do corpo de uma pessoa e permite que o sistema imunológico de um indivíduo seja fortalecido e tenha a capacidade de combater infecções. Apesar da obra cinematográfica não deixar de maneira explícita esses dados, certamente instiga os espectadores que pesquisem sobre.

Plus Size – Can be Divas

Uma das cenas marcantes do filme, que não poderia deixar de ser citada, é quando de fato Pedro coloca em prática o seu canal no Youtube, e o que a deixa ainda mais emocionante é a trilha sonora que toca quando o jovem garoto assume sua persona drag queen.

Diante dessa cena a música em questão é “Plus Size – Can be Divas”, da cantora Hend Santana, uma mulher trans, gorda e preta. Ao prestar atenção na letra percebemos o quão harmoniosa ela é com a história do nosso protagonista e suas atitudes. Isso fica ainda mais claro no verso “Não gastei meu look caro para te converter” que faz um paralelo com a cena que ocorre ao final do curta quando Pedro escreve a frase “Sou indetectável, vai estudar, BABACA!”, ao invés de tentar argumentar e explicar que se cuida, quais as consequências, os tratamentos e que está tudo bem, ele apenas segue seu caminho.

Para além disso, a história da própria cantora e sua militância se assemelha com a do personagem e o que ele quer ser em seu futuro. A letra se conectou a identidade do protagonista, de ser liberto e não se abalar com os julgamentos relacionados a sua doença, querer produzir conteúdo sobre temas importantes em sua vida, defender a causa LGBTQIAP+, as minorias e espalhar informação sobre os temas que importam para essa comunidade.

Ressoante e leve

O curta traz uma trama completamente envolvente, uma fotografia e direção de arte da Ana Carolina que dão todo um charme e impacto a mais à história que está sendo contada e todos os temas que são tratados nela, os quais aparecem de maneira sutil e te envolvem durante os valorosos minutos do curta e ao final, o sentimento que fica é que deveria continuar, que deveria ter mais, e nos perguntamos: O que acontece depois com as

personagens? Como será a continuação? Ricardo deixará de ser preconceituoso pela falta de informação? O canal do Pedro se tornou um sucesso? Teremos continuação? Essas são as perguntas que vagam na nossa cabeça após assistir uma obra de arte como essa.

Em síntese, Lucas Lemos trata com leveza essa temática, nos fazendo refletir não só sobre a estigmatização do HIV e como seus portadores são tratados na atualidade, mas também diversos outros, como por exemplo a diferença entre a classe social dos amigos, o isolamento em meio ao auge da pandemia, como os jovens se relacionam e usam a internet, as diferentes formas de enxergar a comunidade LGBTQIAP+ estando dentro dela, a forma de como a informação pode chegar de maneira incompleta às pessoas e como isso pode ser prejudicial.

Ademais, mesmo com pouco recurso e com todas as adversidades envolvidas na gravação desta obra, que aconteceu durante a pandemia, a equipe conseguiu criar algo ressoante que vai além desses 19 minutos de tela e sai para vida real em forma de conhecimento e discussão sobre o tema.

Referências

EPIDEMIA: O Brasil tem 900 mil pessoas com HIV. Medicina S/A, 11 dez. 2019. Disponível em: <https://medicinasa.com.br/hiv-2019/>. Acessado em: 20 jun. 2022.

Equipe editorial de Conceito.de. (19 de Janeiro de 2013). **Conceito de ignorância**. Conceito.de. Disponível em: <https://conceito.de/ignorancia> Acessado em: 12 jun. 2022.

HIV/aids. OPAS- Organização Pan-Americana da Saúde. **OPAS**. 11 mai. 2018. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/topicos/hivaida>. Acesso em: 18 jun. 2022.

MONTENEGRO, Mônica. O vírus da AIDS assombrou a década de 80 (07'34"). **Câmara dos deputados**, Brasília, 20 fev. 2011. Rádio câmara. Disponível

em: <https://www.camara.leg.br/radio/programas/348227-o-virus-da-aids-assombrou-a-decada-de-80-0734/>. Acessado em: 12 jun. 2022.

TERRERI, Guilherme. **Medicina não é saúde**. Youtube, 20 de ago. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hW9Lx8kOwXM>. Acesso em: 12 jun. 2022.

A ELABORAÇÃO DO AFETO NEGRO NO CLIPE "ORGULHO DE PACHA ANA"

Diego Roberto Silva Cavalcante
Leila Sayuri Matsuoka

O videoclipe da música *Orgulho* (2021) da cantora Pacha Ana é dirigido por Isa Ferreira, uma cineasta que atua na área do audiovisual mato-grossense. Esta obra compõe o disco *Suor & Melanina*, e foi possível de ser realizada graças à aprovação no Edital Nascentes da Lei Estadual de Incentivo a Cultura Aldir Blanc e recebeu apoio da SECEL MT (Secretaria de Estado de Cultura de Mato Grosso).

Pacha Ana foi a primeira rapper mulher a gravar um disco no estado de Mato Grosso. Além disso, a mesma é poeta e se dedica a retratar, principalmente, sobre temas relacionados à militância da comunidade negra, LGBTQIA+ e de classes sociais. Assim, a cantora simboliza uma importante figura para o cenário artístico, bem como o do ativismo social em Mato Grosso.

A música expressa os sentimentos de uma pessoa que está inserida em uma relação amorosa conturbada composta por pessoas orgulhosas. Diante disso, o videoclipe utiliza o recurso da atuação de um casal para ilustrar visualmente o relacionamento em questão, de forma a dialogar com a letra da canção. Nesta crítica, utilizaremos o termo “orgulho” para representar o sentido de “atitude arrogante que faz com que a pessoa sinta-se melhor ou mais importante que outra(s)” (MICHAELIS, 2022).

À vista disso, esta crítica se propõe a discutir acerca da temática racial que circunda a esta obra audiovisual, bem como analisar questões técnicas como a direção de fotografia e aspectos narrativos na direção de arte. Adentrando no estudo de características objetivas, mas também subjetivas.

1. Afeto como revolução

É agridoce pensar em certos mecanismos de reivindicação. Às vezes, apresentam-se como um cardápio de enlatados onde os mais pedidos variam entre Malcom X e Martin Luther King. É fato que o sistema espera muitas coisas dos negros. Esperam Martin onde precisa de Martin, querem Martin onde necessita de Malcom. O objetivo é simples, construir negros coadjuvantes de si mesmos. Vítimas das próprias feridas que são historicamente raciais. Assim, a nossa subjetividade passa a ser abstrata; um mero figurante deste enredo negro. Contudo, independente da contestação, seja a base de fogo ou afeto, ou até mesmo a decisão de não lutar, a dolorosa realidade é que sempre seremos afetados.

É acridoce pensar na palavra afeto e nas suas variações dentro deste cenário negro. O paradoxo de um cotidiano que não lhe oferece afeto enquanto permanentemente te afeta. A realidade é dura, portanto, não existe binarismo. É do branco para o negro e do negro para o negro. No entanto, é amargo radicalizar que os melânicos não amam, mas como diria Bell Hooks (2010) “não tem sido simples para as pessoas negras desse país entenderem o que é amar”. O sistema escravocrata, com suas opressões e explorações, distorceu e tirou de nós esta capacidade⁶¹. (HOOKS, 2010).

Isso não deveria nos surpreender, já que nossos ancestrais testemunharam seus filhos sendo vendidos; seus amantes,

61 No texto, a capacidade de amar é entendido como “a vontade de se expandir para possibilitar o nosso próprio crescimento ou o crescimento de outra pessoa”, sugerindo que o amor é ao mesmo tempo “uma intenção e uma ação”. (HOOKS, 2010).

companheiros, amigos apanhando sem razão. Pessoas que viveram em extrema pobreza e foram obrigadas a se separar de suas famílias e comunidades, não poderiam ter saído desse contexto entendendo essa coisa que a gente chama de amor. Elas sabiam, por experiência própria, que na condição de escravas seria difícil experimentar ou manter uma relação de amor. (HOOKS, 2010).

E ainda querem Martin a todo tempo? Por isso, é preciso proliferar em todas as relações a discussão sobre a “prática de se reprimir os sentimentos como estratégia de sobrevivência” (HOOKS, 2010). Se o “não-afeto” era uma atitude da preservação da mínima de existência psíquica e emocional, atualmente é fatal. Assim, compreendendo esta estrutura imposta, será possível dimerizar as (re)ações e suas demonstrações. Falar de afeto do negro para o negro é revolução. É Martin, é Malcom.

Pacha Ana em seu clipe *Orgulho* (2021) busca dialogar com alguns aspectos destas problemáticas. Em uma entrevista ao jornal digital “Leia Agora”⁶² ela afirma: “É um disco todo falando de afeto, um disco *afrocentrado* falando sobre afeto preto, sobre amor entre pessoas pretas”. A escolha de se relacionar com os pares parece-me a melhor alternativa enquanto não chega à utopia.

Encontramos afeto em diferentes momentos no clipe musical. Entre brigas, silêncios e desentendimentos, sorrisos e amassos, há afeto nas vãs lembranças da protagonista. Em termos técnicos, a afetividade é realçada principalmente pela direção, assinada por Isa Ferreira. Com planos fechados, o que se sobressai são os olhos, rostos, corpos e mãos; impedindo que o espectador veja o todo – como nas memórias. Houve toque. Houve olhares. Sinceramente, é doce ver duas pessoas negras se amando.

62 <https://www.leiagora.com.br/entrevete/1465/pacha-ana-aposta-no-afeto-como-ato-revolucionario>

É agri-doce pensar em certos discursos de representatividade. Preto na tela preta e ponto. Heitor Augusto (2018), em um artigo na Urso de Lata, chama este fenômeno de “a protagonista negra”.

Deixem-me destrinchar. No último semestre notei um aumento significativo na quantidade de roteiros – bons e ruins – escritos por pessoas brancas que colocam como protagonista uma menina ou uma mulher negra. Toda a equipe principal composta por pessoas de cor branca – direção, roteiro, produção, fotografia –, mas com protagonista ou uma personagem-chave negra. Esse fenômeno me leva a uma questão imediata: colocar personagens negros na frente da câmera é suficiente para a representatividade? (AUGUSTO, 2018).

O que vemos nos enlatados é a representação, não a representatividade de fato. Nos representam a partir de si. O clipe, ao contrário, abraça a pauta criticada por Heitor. Em todos os aspectos raciais, a força de ver negros na tela divide o palco quando se entende o poder de capacitar e contratar pessoas negras nos bastidores. Ver Lupita Amorim, uma mulher-travesti, preta, periférica e mato-grossense é tão importante quanto saber que a direção foi entregue à outra mulher negra. Assim, temos um roteiro, direção, som e atuação pela perspectiva negra. O que resulta? Um projeto que não só se propôs a trabalhar a interseccionalidade de raça, gênero e sexualidade, mas também entrega um clipe delicadamente potente.

2. A semiótica do trailer

O videoclipe se passa, quase que inteiramente, dentro de um trailer do qual somos apresentados desde a primeira cena. Ele é a casa e o abrigo dos personagens, onde ambos vivenciaram seus melhores e piores momentos como casal. Ao longo do vídeo podemos nos sentir inseridos neste ambiente, pois nos é mostrado cada canto dessa residência, inserindo o espectador nesta relação. Somos convidados a acompanhar a trajetória deles de perto.

A escolha da direção de arte de se ter um trailer como cenário pode partir da ideia de movimento. Assim como o ser humano, as relações não são constantes e estáveis. A conexão entre os personagens passa por diferentes momentos, iniciando como um casal que possui muita conexão até os seus desentendimentos que os levam ao fim. E o trailer é justamente a representação itinerante da possibilidade de ser abrigo onde quer que esteja, estando constantemente suscetível a mudanças, movimentos e inconsistências.

Além disso, dentre as inúmeras interpretações possíveis, o trailer pode ilustrar uma ideia concretizada do coração da personagem. O clipe inicia com ambos do lado de fora do carro e aos poucos adentram o espaço. Gradualmente o casal se mostra integrado ao local, ou seja, a protagonista está desenvolvendo sentimentos amorosos pelo parceiro. Também vemos eles em todos os ambientes desta residência, representando que esta relação está ocupando boa parte do seu interior sentimental.

Assim como o nome da canção, a personagem principal é orgulhosa. Um trailer pode ser pequeno para duas pessoas residirem, portanto existe um conflito dentro do seu coração. Ela precisa lidar com seu orgulho, logo acaba se priorizando, em detrimento do seu relacionamento. Dessa forma, o local se torna pequeno para os dois e não é possível manter a relação. O tamanho do cenário causa a sensação de enclausuramento, demonstrando a dificuldade de se manter este vínculo devido ao seu orgulho.

E tal orgulho se relaciona à dificuldade de se manter uma relação amorosa entre pessoas negras. Bell Hooks (2010) afirma que tal resistência pode estar ligada indiretamente às violências sofridas por pessoas negras durante o período da escravidão. Tais violências não cessaram na contemporaneidade, estando presentes no que a autora chama de despreparo para praticar a arte de amar, pois o fim da escravatura não lhes deu a liberdade genuína para merecer e praticar o afeto.

3. A Fotografia

A direção de fotografia, assinada por Leon Augusto, conversa bastante com os cenários, principalmente com as partes internas do trailer. Foram usadas objetivas com distâncias focais menores, de forma a aproveitar melhor o pequeno espaço interno. Dessa forma, a gravação ocorreu com a câmera próxima dos atores, inserindo melhor o espectador ao ambiente e à narrativa. Além disso, também contribui para que o espectador se identifique com a história e os personagens.

Ademais, a fotografia empregada também usufrui de distâncias focais maiores para ressaltar detalhes do relacionamento. Os sorrisos, os toques, carícias e afetos recebem maior evidência com planos detalhes. Assim, as sensações de ternura ganham maior foco, tornando as cenas mais intensas.

A janela de proporção de tela escolhida para o clipe é estreita verticalmente, o que colabora com a sensação de enclausuramento, da qual a personagem se encontra, já que a história se passa dentro do trailer e ilustra as emoções sentidas por uma protagonista orgulhosa. O formato da tela aproxima o espectador às sensações vividas pela personagem.

Leon também utiliza a técnica *frame-within-a-frame*⁶³ para reenquadrar os personagens dentro do quadro, como uma metalinguagem. A última cena do videoclipe, por exemplo, apresenta a protagonista dentro do quarto, enquadrada com uma lente aberta, mas também reenquadrada pelos móveis que se encontram entre a câmera e a personagem. Tal conjunto direciona o olhar para ela, bem como cria uma atmosfera de aprisionamento e solidão.

A colorização da obra acompanha as emoções sentidas pelo espectador em cada estágio do relacionamento. As cenas de briga e de solidão são dessaturadas ou bastante azuladas, ressaltando a friquidez destes momentos

63 *Quadro dentro de um quadro*: É uma técnica fotográfica de composição imagética que consiste em criar um direcionamento do olhar por meio de enquadramentos dentro da imagem.

e distinguindo as fases deste romance. Em contraponto a isso, as cenas de afeição são iluminadas com cores de sensações quentes, trazendo à tona o carinho entre o casal. Fica claro o compromisso do trabalho técnico audiovisual em valorizar os momentos afetivos entre eles. Mas, acima de tudo, evidencia o afeto genuíno entre melânicos, reforçando a importância de se normalizar e os colocar como merecedores de afetividade.

Conclusões

Os sons de estalos e ranhuras do vinil marcam os primeiros segundos do videoclipe aqui analisado. Este elemento sonoro, somado à atuação da protagonista, sugere aspectos em torno da memória. Como conclusão, encontra-se uma relação semiótica dos ruídos do vinil com a ação de memorar e esquecer — entendendo *ruído* como “tudo aquilo que dificulta a comunicação e perturba a recepção ou compreensão da mensagem” (NOGUEIRA, 2013)⁶⁴. Em ambos cenários, seja musical ou memorial, o ruído se faz presente. Isto é, há interceptações parciais, inerentes ou não, sobre a veracidade. Aleida Assmann chama atenção para o “problema da (in)confiabilidade da memória” e as “forças deformadoras ou estabilizadoras no processo da recordação” (ASSMANN, 2011, p. 267, 268). Nesse sentido, Pacha ao *distorcer* os dez primeiros segundos da música, não faz apenas um apelo estético *vintage* em voga. Mas, ao evocar a lembrança imita o próprio processo da memória.

Atentaremos, contudo, a chamada “memória cultural”. Discuti-la é importante para enquadrar Mato Grosso dentro cenário audiovisual brasileiro, através de narrativas desassociadas de uma imagem elitizada (branca, hétero, sudestino, cis e rica).

64 www.g1.globo.com/educacao/blog/dicas-de-portugues/post/conheca-a-origem-da-palavra-ruído.html

A memória cultural é constituída, assim, por heranças simbólicas materializadas em textos, ritos, monumentos, celebrações, objetos, escrituras sagradas e outros suportes mnemônicos que funcionam como gatilhos para acionar significados associados ao que passou. Além disso, remonta ao tempo mítico das origens, cristaliza experiências coletivas do passado e pode perdurar por milênios (DOURADO, 2013).

Mas afinal, qual a importância de lembrar a história? Seja diegética⁶⁵ ou historiográfica⁶⁶, a memória é uma forma de poder (MEDEIROS, 2020)⁶⁷. Já que “toda rememoração é um processo narrativo e, portanto, discursivo” (CAPANEMA et al apud RICOEUR, 2007). Sabe aquele papo de “só narram os vencedores”? Pois bem, ao narrar nossas próprias histórias – e aqui cabe o mérito das políticas públicas dentro do audiovisual (Edital Aldir Blanc) – estamos vencendo.

Lutamos por visibilidade, pois “quem não é visto não é lembrado”. Representar nossas histórias torna-se não apenas poder de compra dentro de uma sociedade capitalista, mas constrói possibilidades históricas dentro do imaginário. Ou melhor, tornamo-nos documentos. Nesse sentido, estamos revogando o direito de ser memória. Por meio de políticas públicas como esta, estamos afetando o cenário do audiovisual em Mato Grosso e do Brasil. Afinal, audiovisual é afeto, porque é experiência.

Quando falamos de representatividade é sobre narrar nossas histórias felizes e sofríveis, bem como pensar em enredos que desorbite do sofrimento

65 Vem de diegese, um conceito de narratologia, estudos literários, dramaturgicos e de cinema que diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa. Disponível em: www.dicionarioinformal.com.br/diegetico.

66 Conjunto de obras sobre uma época, um fatos do passado ou uma personalidade. Disponível em: www.dicionario.priberam.org/historiografia.

67 <https://pp.nexojornal.com.br/opiniaio/2020/Preservar-a-mem%C3%B3ria-negra-e-lutar-contr-a-dupla-morte>.

(NASCIMENTO, 2018). Isto é a arte da afetividade. Diante disso, saudamos o clipe *Orgulho* (2021) de Pacha Ana por tratar de uma história LGBTQIA+ negra desassociada da cosmética escrava da dor.

Referências

AUGUSTO, Heitor. **O que pode ser o cinema, e o cinema negro, brasileiro em 2018**. Urso de Lata, 28 de jan. de 2018. Filmes de Hoje. Disponível em: <https://ursodelata.com/2018/01/29/o-que-pode-ser-o-cinema-e-o-cinema-negro-brasileiro-em-2018/>. Acesso em: 09 jul. 2022.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora Unicampi, 2011.

CAPANEMA, Letícia Xavier de Lemos et al. Poéticas da Imagem e do Som: Estudos Sobre a Memória no Audiovisual. In: **IV Jornada Internacional GEMInIS** (JIG 2021). Disponível em: <https://www.doity.com.br/anais/jig2021/trabalho/227754>. Acesso em: 11/07/2022.

DOURADO, Flávia. **Memória cultural**: o vínculo entre passado, presente e futuro. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/noticias/memoria-cultural>. 2010. Acesso em: 09 jul. 2022.

HOOKS, Bell. **Vivendo de Amor**. Disponível em: www.geledes.org.br/vivendo-de-amor. 2010. Acesso em: 09 jul. 2022.

MENDES, Priscila. **Pacha Ana disponibiliza single 'Orgulho' no Spotify**. Entretê, Cuiabá, 03 de Set. de 2021. Notícias/ Música. Disponível em: <https://www.leiagora.com.br/entrete/1777/8203pacha-ana-disponibiliza-single-orgulho-no-spotify>. Acesso em: 09 jul. 2022.

MICHAELIS. In: MICHAELIS, **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/orgulho/>. Acesso em: 09 jul. de 2022.

NASCIMENTO, Tatiana. **Da palavra queerlombo ao cuérlombo da palavra**. 2018. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=3266586>. Acesso em: 09 jul. 2022.

ORGULHO. Isa Ferreira. Cuiabá: Firme Conteúdo, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cu7U6RUUQ68>. Acesso em: 09 jul. 2022.

PANIAGO, Túlio. **Pacha Ana aposta no afeto como ato revolucionário.** Entretê, Cuiabá, 03 de Jun. de 2021. Notícias/ Música. Disponível em: <https://www.leiagora.com.br/entrete/1465/pacha-ana-aposta-no-afeto-como-ato-revolucionario>. Acesso em: 09 jul. 2022.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. São Paulo: Editora Unicamp, 2007.

SILVA, Mário. **Preservar a memória negra e lutar contra a dupla morte.** Nexo Políticas Públicas, Campinas, 21 ago. 2020. Questão racial. Disponível em: <https://pp.nexojornal.com.br/opiniao/2020/Preservar-a-memoria-negra-e-lutar-contr-a-dupla-morte>. Acesso em: 09 jul. 2022.

CELESTE

Aline Wendpap

A partir da exibição, na edição de abril, da Sessão “Realizadores de Mato Grosso”, ocorrida no Cine Teatro Cuiabá em 19 de abril de 2022, tive contato com o curta “Celeste”, de Eduardo Butakka. Na ocasião mencionada, o público presente pode conferir ainda, outras produções deste artista plural, realizadas sempre em parceria com o também multi talentoso Thyago Mourão, bem como, o filme Lágrimas de Normah, do Coletivo MT Queer. Foi lindo e emocionante poder presenciar um debate com trocas tão positivas, após as exibições audiovisuais.

O curta em questão, escrito e dirigido por Butakka, apresenta Celeste, uma artista em isolamento social que tenta se adaptar aos shows virtuais e atingir um público. Porém, vamos percebendo as dificuldades, que certamente não se resumem à Celeste, mas provavelmente atinge a maioria dos artistas do palco, que precisam se encaixar em um mundo ao qual nunca pertenceram.

Neste emaranhado, a pergunta proclamada por Celeste ressoa para fora da tela, e adentra nossas mentes: “para que serve a arte?”. De certa maneira, é este o fio condutor do filme, que em um único plano sequência nos mostra a grandeza de Eduardo como intérprete, algo que eu particularmente já sabia e até já escrevi sobre em crítica a respeito de seu espetáculo solo “Se perguntarem não fui eu”, mas que desta vez foi reconhecida internacionalmente com o prêmio de ‘Melhor Ator em Filme LGBTQ’, no *Best Actor Award New York*, evento, de Qualificação IMDb e de exibição anual, que celebra atores de todo o mundo atuando em filmes independentes.

Além disso, Celeste foi considerado o Melhor curta LGBTQIA+ no *Cult Critic Movie Awards*, foi também selecionado para o *Lift-Off Global Network*

e para o 8º Curta Neblina – Festival Latino-Americano de Cinema. Todos em 2021. Tudo isso graças a visão “além do alcance” do produtor executivo Thyago Mourão, que motivou e incentivou o diretor a inscrever o curta em tais festivais.

Surgido de maneira quase glauberiana, ou seja, com uma ideia na cabeça e uma câmera na mão, o curta convence muito, pela sinceridade. Pois como salienta Butakka, em entrevista para o site PNB online (06.07.21).

Apesar de Celeste não ser uma obra autobiográfica, há uma pouca da minha própria experiência na obra. Minha e de tantos artistas. Eu estava me preparando para apresentar uma temporada de uma peça teatral em São Paulo no início do ano passado. Então, ter os planos frustrados foi bem difícil. Eu tive todos os estágios do luto, como eu costumo dizer. A negação, a raiva, a tristeza e finalmente a aceitação. O próprio curta é resultado disso.

Os elementos técnicos como a maquiagem, o figurino, os objetos de cena, a luz, assinada por Priscila Freitas e a edição realizada por Rato, também contribuem para a grandeza da obra, que faz valer o ditado: “menos é mais”, pois a sutileza e a simplicidade, atreladas a um senso estético apurado, tornam a produção ainda mais digna de aplausos.

A qualidade sonora é mais um ponto a ser ressaltado. Constituída primeiro a partir da voz muito clara e dicção perfeita de Butakka, captada com destreza, sem ruídos ou interferências. Soma-se a isso o uso de uma pequenina caixinha de música, que acompanha o suave cantarolar de Celeste e nos leva à um devaneio muito leve e agradável, ainda que breve.



Entretanto, o mais impressionante, na minha opinião, são as pausas... os silêncios, nestes intervalos vazios, preenchidos apenas por pesadas respirações, sentimos toda a profundidade da dor e da angústia de toda uma classe, quiçá de toda a humanidade, que – no auge da pandemia – não sabia o que fazer, e, nem ao menos se ia estar viva até o próximo espetáculo, ou até a próxima live.

Fiquem atentos, pois creio que em breve haverá mais exposições desta obra prima do audiovisual mato-grossense, que por enquanto, segue participando de outros festivais pelo Brasil e pelo mundo.

PAPO CERRADO

ENTREVISTAS

“DESDE O PRIMEIRO DIA EM QUE EU VI CINEMA EU FIQUEI MARAVILHADO”

Uma conversa com **Aníbal Alencastro**

por Diego Baraldi

Na tarde de 11 de maio de 2022, faltando pouco menos de quinze dias para o lançamento do documentário “Paradiso de Aníbal”⁶⁸ (um dos produtos que integram o projeto multimídia de minha autoria intitulado “Memórias de Aníbal Alencastro e das antigas salas de cinema de rua de Mato Grosso”⁶⁹), visitei o personagem-título na casa onde reside desde 1977, no Bairro Morada do Sol, nas proximidades da Igreja Nossa Senhora de Guadalupe⁷⁰. A premissa da visita era gravarmos material adicional para a finalização do documentário, em especial uma cena onde Aníbal, que trabalhou como projetorista em diferentes salas de cinema de rua de Cuiabá entre o final da década de 1950 e o início da década de 1960, pudesse interagir com o neto, Miguelzinho, em torno de alguns projetores e filmes de diferentes bitolas

68 A primeira exibição pública do documentário “Paradiso de Aníbal” aconteceu no Cine Teatro Cuiabá, na data de 24 de maio de 2022, no contexto das comemorações dos 80 anos da inauguração do Cine Teatro Cuiabá (a inauguração ocorreu na data de 23 de maio de 1942). Na mesma data Aníbal Alencastro foi homenageado como Mestre da Cultura de Mato Grosso.

69 No site www.memoriasdeanibalalencastro.com estão reunidos diferentes materiais relacionados à trajetória de Aníbal Alencastro. A identidade visual do projeto e o desenvolvimento do site são criações do designer Maurício Mota.

70 Sobre a Igreja Nossa Senhora de Guadalupe, bastante conhecida na paisagem de Cuiabá por suas características arquitetônicas (em especial pela torre de quase 50 metros com angulação aguda), Aníbal produziu, junto com Thomas Krause, um documentário lançado em 2003.

instalados na mesa da sala de estar-jantar. Acompanharam-me nessa visita Moacir Francisco de Sant’Ana Barros, diretor de fotografia e cinegrafista do documentário, e Jorge Luiz Queiroz, realizador independente que, naquela ocasião, fazia um free-lance como técnico de som e câmera adicional. Depois da gravação da cena com Miguelzinho e de algumas tomadas menos programadas, Moacir se despediu e ficamos apenas eu, Aníbal e Jorge. Eu já havia combinado previamente com Aníbal, por telefone, que gravaríamos (apenas em registro sonoro) uma última conversa recapitulando situações que poderiam ser utilizadas para a etapa final de montagem do documentário⁷¹. Algumas passagens dessa conversa foram reunidas nas páginas que seguem, sem a pretensão de oferecer um panorama completo do processo em torno das conversas (foram muitas) que tive com Aníbal no contexto do projeto. Em alguns momentos da interação se explicitam cenas que, à época, estavam mais ou menos encaminhadas (ou, pelo menos, imaginadas) para a montagem de “Paradiso de Aníbal” e para outros conteúdos previstos no projeto. Busquei, na transcrição das passagens aqui reunidas, respeitar ao máximo o ritmo e a coloquialidade da fala de Aníbal. Para esta seleção, foram privilegiados tópicos sobre a trajetória de Aníbal como frequentador, trabalhador e pesquisador das salas de cinema de Mato Grosso (em especial de Cuiabá). Ao longo da conversa, Aníbal traz à tona um aspecto que não havia aparecido em conversas anteriores, relacionado à precariedade das condições de trabalho vivenciadas por operadores⁷² de salas de cinema.

71 A montagem de “Paradiso de Aníbal” foi assinada por Isabelle Almeida, que também atuou como técnica de som em outras etapas da realização do projeto.

72 Operador (de filmes; de cinema) é outra designação pela qual é conhecido o ofício de projetorista de filmes.

Diego: Vamos falar um pouco da experiência que o senhor teve no Cine São Luiz?

Aníbal: Meu primeiro emprego aconteceu em 1958. Eu ainda era de menor. Só que eu era um apaixonado por cinema, adorava as matinês, estava sempre lá no Cine Teatro Cuiabá. Aí eu fiquei sabendo que ia inaugurar um cinema novo lá no Porto e corri pra lá. Pensei: “Puxa, vou trabalhar em cinema”. Naquele tempo eu estudava aqui no Colégio Estadual. Mas eu queria trabalhar no cinema. Ficar dentro do cinema era tudo pra mim. Chego lá no Cine São Luiz e me apresento pro Dr. Luiz Vicente, que era o dono. Eu nunca tinha trabalhado em cinema. “Mas e daí? Você não sabe nada, como é que vai trabalhar?”, ele perguntou. Eu expliquei que gostava de cinema e que queria muito trabalhar em uma sala de cinema. “Gostar só não adianta, você tem que ter alguma habilidade pra trabalhar aqui”, ele devolveu. Não teve jeito. Desci, fui até a porta do cinema pra ir embora, pegar ônibus. Mas aí vi os pintores que estavam pintando a fachada do cinema. Um deles dizia: “Puxa, o doutor quer que eu fique aqui trabalhando pra pintar os cartazes, mas eu não sei pintar letras, não sei escrever letras, só sei pintar paredes”. Aí eu escutei aquilo e falei: “Meu Deus do céu...É pra mim!”. E eu era bom de desenho, gostava de desenhar. Corri de novo lá em cima e falei pro Dr. Luiz que eu sabia pintar cartazes. “Mas onde você pintou cartazes?”, ele perguntou. “Em lugar nenhum, mas sei pintar, sou desenhista, eu sei”. Aí o Dr. Luiz concordou em fazer um teste comigo e viu que eu tinha jeito pra desenho. Então ele me contratou e disse que eu faria o primeiro cartaz do Cine São Luiz, que ia inaugurar no dia 22 de março de 1958. O filme era “Canastra dos Contos Mexicanos”⁷³, com María Félix e Pedro Armendáriz. Me mostraram lá um cartazinho pra eu fazer. Em pensamento me perguntei como iria fazer aquilo. Aí o Odair, que era o operador do Cine São Luiz, falou pra eu ir no Cine Teatro Cuiabá e procurar o Vitor Dias pra me dar as instruções. Peguei o ônibus e vim aqui pra cidade encontrá-lo. Foi o Vitor Dias que me ensinou a fazer a tinta e como é que se pintava. Desci pro Cine São Luiz e comecei a pintar o cartaz. Fiz o quadro

73 Filme mexicano de 1956, dirigido por Julio Bracho.

e com muito custo fui pintando, escrevendo. Engraçado que enquanto eu pintava o letreiro com a palavra “hoje”, o pessoal passava e dizia: “Esse cartaz aí...Esse ‘hoje’ vai ficar pra amanhã!”. Sem problema, pintei o cartaz. Desenhei tudo bonitinho, do meu jeito, ficou lindo. Foi assim que eu comecei.

Diego: Conta quem foi o mestre do senhor nessa época...

Aníbal: O gerente do Cine São Luiz era o Sr. Gari Pécora, filho do Sr. Joanino Pécora, que administrou o Cine Parisien até 1938. O Sr. Gari conhecia aquela história todinha, sabe? Quando eu entro pra trabalhar no Cine São Luiz eu fico junto com um mestre, o Sr. Gari Pécora, que também foi o primeiro gerente do Cine Teatro Cuiabá. Então ele me contou tudo.

Diego (mostrando imagem da fachada do Cine São Luiz – Figura 1): Então aqui foi o primeiro cinema onde o senhor trabalhou?

Aníbal: Olha aí...O Sr. Gari tá lá na janela.

Diego: E onde ficava o pai do Moacir⁷⁴?

Aníbal: Ele era o porteiro. Ele ficava aqui nessa porta que tá fechada. O cinema se chamava Cine São Luiz. O dono era Luiz, o porteiro era Luiz. Até escrevi no meu livro⁷⁵ sobre essa coincidência. O Sr. Luiz França era uma pessoa boa demais. Lembro uma vez, eu estava passando uma matinê. Esse cinema foi feito por vaqueiros lá de Poconé. Eles se reuniram e fizeram uma cooperativa, a ORPIO, Organização Poconeana de Investimentos. Eram donos de uma cooperativa mista de gado que fornecia gado para os açougues. Vira e mexe eles traziam o gado pra ser abatido. O cinema tinha um quintal enorme, fechado. Eles traziam o gado pra ficar no quintal do cinema. O cinema tinha

74 Nas primeiras gravações que fizemos para o projeto, ainda em 2021, descobri que Moacir Francisco de Sant’Ana Barros era filho do porteiro do Cine São Luiz, o Sr. Luiz de França Barros. Relatos de familiares de Moacir, como da mãe Joanita Sant’Ana Barros e das irmãs Márcia Barros e Maria Conceição Escobar integram a seção “Memórias & Histórias” do projeto multimídia/site.

75 Aníbal refere-se ao livro de sua autoria, “Anos dourados dos nossos cinemas” (Cuiabá: Ed. Secretaria do Estado de Cultura/MT, 1996).

uma porta nos fundos que dava para este quintal. Era onde também estava o banheiro masculino. Uma vez esqueceram essa porta aberta e era plena matinê. O Sr. Luiz toca a campainha e grita pra mim: “Aníbal, acende a luz porque tem uma vaca dentro do cinema”. Acendi a luz e todo mundo correu pra sala de espera. A vaca ficou lá na sala de cinema. Com muito custo veio o guarda, laçou e levou a vaca pro quintal. O cinema tinha cada coisa que acontecia dentro...Uma vez deu uma enchente, em 1965, entrou água dentro do cinema. Pessoal ficou pisando na água...Eu adorava o cinema. Eu ia de manhã cedinho e revisava os filmes que vinham de fora, de uma rede do sul, de Botucatu. Eram filmes que já tinham passado por todos os cinemas do Paraná, então vinham prá cá aqueles filmes todo arreventados, riscados. Tinha que revisar tudinho, parar, colar, pra poder passar de noite. Eu ficava o dia inteiro no cinema. À tarde eu ia pra escola, comprei uma bicicleta, ia direto pra lá. Quando era sete e meia já começava o filme.



Figura 1. Fachada do Cine São Luiz. Foto: Acervo Foto Elza, datação ilegível.

Diego: O senhor falou de ir do Porto pro Cine Teatro Cuiabá de ônibus porque naquela época isso era uma viagem pra vocês...

Aníbal: Era uma viagem. Era chamado Cidade-Porto, os ônibus tinham isso escrito. Depois que comprei a bicicleta ficou melhor, eu ia de bicicleta.

Diego (ainda apontando para detalhes da foto da fachada do Cine São Luiz): Como é que era depois dessa grande porta de entrada?

Aníbal: Entrando aqui era a sala de espera, era grande e cheia de espelhos onde eu desenhava os próximos filmes que seriam exibidos. Desenhava em alvaiada⁷⁶, um pó branco que você mistura com a água e pinta. Ficava bonito. Eu escrevia os nomes dos filmes que iam passar. Lembro que uma vez escrevi "Os quatro cavalheiros do apocalipse". Desenhei, ficou bonito demais.

Diego: Essa alvaiada era uma espécie de cal?

Aníbal: Isso...Eu misturava a tinta xadrez com a alvaiada e dava cor. Então pintava que era uma maravilha! Os espelhos eram pintados com a alvaiada. Pros cartazes eu fazia uma cola com polvilho. A nossa cola era preparada, né? Cozinhava o polvilho com água, virava um leite e depois de cozido virava uma cola que eu misturava com a tinta xadrez. Pra pintar os cartazes eu forrava o cartaz com papel de embrulho e depois escrevia, desenhava. Era assim exatamente que eu fazia, quando vinha o cartaz, o reclame. Eu ficava o dia inteiro no cinema. Era assim que funcionava a propaganda do cinema.

Diego (apontando para o cartaz do filme "Os dez mandamentos" na porção esquerda da imagem – Figura 1): Será que este o senhor pintou ou veio assim?

Aníbal: Exatamente, eu pinte. Veio o cartaz e embaixo eu pintava "hoje" e o horário. Vinha o cartaz.

⁷⁶ Aqui possivelmente Aníbal se refere ao pó de alvaiade, carbonato básico de chumbo empregado em pintura.

Diego: Aqui em cima tá escrito “Lançamento ‘Os dez mandamentos’”...

Aníbal: Eram as nossas faixas. A mesma tinta usada pra pintar os cartazes eu pintava as faixas de tecido. A gente esticava as faixas em frente ao palco, porque ali era grande. E pregava as faixas com preguinho. Esticava ela todinha e depois ia pintando nelas.

Diego: E esse letreiro do Cine São Luiz?

Aníbal: Aqui em cima é letreiro fixo com luz de néon.

Diego: E qual era a janela da cabine de projeção?

Aníbal: Aqui não aparece porque têm os escritórios, depois um corredorzinho, e só aí vinha a sala de projeção, mais lá na frente. Nas cabines de projeção não tinha janela. Essas janelas aqui são escritórios do cinema e um apartamento que também ficava aí ao lado. A porta de entrada pra essa parte era aqui ao lado. Nesses buraquinhos eram as bilheterias. A entrada do cinema era aqui. Você passava pela sala de espera. Tinha duas portas com cortina vermelha pra você adentrar no salão de projeção.

Diego (mostrando uma foto com Djalma Valadares – Figura 2): E nessa foto aqui? Eu não consegui entender direito essa máquina, explica pra mim.

Aníbal: Olha aí o Djalma Valadares! Esse foi um dos primeiros projetoristas do Cine Teatro Cuiabá. Ele chegou a trabalhar na época do Francisco Laraia, que foi o primeiro concessionário do Cine Teatro Cuiabá. Quem trabalhava para o Laraia nessa época era o Seu Ponciano e também o Djalma Valadares. Isso aqui é um motor, um gerador. É um motor gerador. Aqui o motor, tá? E aqui o gerador. Aqui a caixa do gerador. Do próprio cinema. Geralmente os cinemas eram obrigados a ter motor gerador porque a nossa luz era muito fraca. Nessa época funcionava a luz pela empresa EFLA – Empresa de Força, Luz e Água. Era muito deficiente. Quando, à noite, a luz ia embora, você tinha que ter o motor gerador. O Cine Teatro Cuiabá sempre teve gerador. Na hora em que acabava a luz você era obrigado a ir lá embaixo e fazer funcionar

o motor. Às vezes o motor tinha partida elétrica mas muitas vezes não tinha. Você tinha que rodar na manivela, era aquele motorzão de óleo diesel. Era assim. Os outros cinemas também tinham motor à diesel. E o gerador. Era o grupo motor-gerador pra funcionar energia elétrica. Às vezes a gente tinha até medo de começar a sessão e acabar a luz, então começava a sessão e já funcionava o gerador. Assim sabia que o gerador não ia falhar, já que nossa luz elétrica ia falhar...

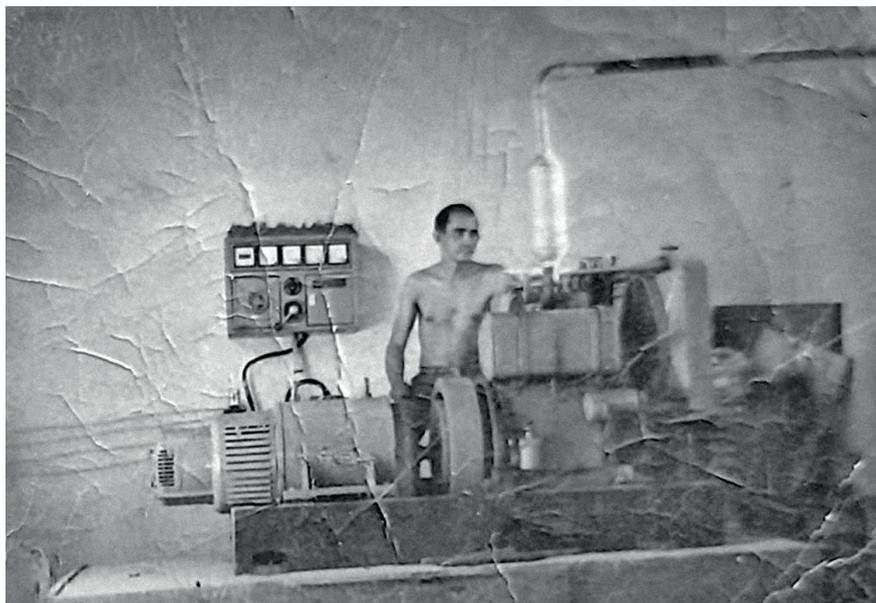


Figura 2. Djalma Valadares. Fotógrafo e datação desconhecidos.

Diego: Conta um pouco sobre os outros cinemas onde o senhor trabalhou como projetorista.

Aníbal: Fiquei no Cine São Luiz até os anos 60. Aí eu fui para o Cine Bandeirantes, antes de ir pro Cine Teatro. No Cine Bandeirantes inauguramos com “Candelabro italiano”. E do Cine Bandeirantes eu fui para o Cine Teatro. Eu sempre estava no Cine Teatro, mesmo trabalhando em outro cinema. Mas eu pertencia ao Cine Teatro, eu era amigo do pessoal. Após a sessão os

operadores se reuniam na praça, a gente festejava os aniversários, a gente era unido demais. O Cine Teatro era uma paixão. Como o Cine Teatro Cuiabá era do Estado, era sempre arrendado. A pessoa de fora, particular, arrendava o cinema por um determinado tempo. Nessa época quem arrendou foram o Sr. Cleto Meirelles e o Sr. Calópe Nunes de Barros. Eles queriam fazer uma rede de cinema em Mato Grosso. Naquela época tinha vindo o cinemascópio. Ele queria expandir o cinema em todo estado. Falou que me mandaria pra São Paulo, por eu ser interessado em cinema. Fui pra Simplex em São Paulo, ao lado da rodoviária antiga, era uma fábrica de equipamentos pra cinema. Fiquei lá por um bom tempo. Aprendi cinema de tudo quanto era jeito. A montar o cinema, tudo isso. Quando retorno pra Mato Grosso eu começo a montar cinemas em outros municípios, Fui pra Rondonópolis, Poxoréu, Poconé, Guiratinga. A gente vinha com o equipamento encaixotado de São Paulo e eu ia e montava o cinema nesses lugares. Naquela época esse municípios tinham os cineminhas de 16mm. Eu chegava lá e usava o mesmo salão mas colocava equipamento de 35mm, cinemascópio com lente anamórfica, que era famosa, fazia um sucesso absoluto. Foi muito bacana isso. Montei os cinemas mas sempre estava em Cuiabá, sempre estava no Cine Teatro Cuiabá, porque era o meu ponto. Inclusive eu tive até oficina lá dentro. Tinha um lugar no andar inferior com uma espécie de despensa. Ali eu colocava todo equipamento e levava pronto pra montar. Foi muito bom pra mim esse período, sabe? Fiquei prático, montei cinema em tudo quanto é canto.

Diego: Muita gente tá falando no formulário⁷⁷ que ia pro Bandeirantes e tomava banana split na sorveteria do Seror...

Aníbal: Sim...Um programa muito tradicional era sair da Praça Alencastro e ir ao Bar do Seror tomar sorvete. Isso desde o começo do Cine Teatro Cuiabá, desde os anos 1940. O Seror foi um foragido da Guerra de 1942 e veio parar

⁷⁷ Formulário da campanha “Memórias & Histórias” que reunirá, no site do projeto, relatos (em texto, foto, vídeo e/ou áudio) de pessoas que frequentaram as salas de cinema de rua de Mato Grosso: www.memoriasdeanibalalencastro.com/memoriasehistorias.

em Cuiabá. Como ele tinha morado nos Estados Unidos, ele sabia fazer sorvete. Então ele aplicou essa sabedoria dele aqui em Cuiabá. Todo mundo adorava o sorvete do Seror. Uma curiosidade é que o Seror era fã de cinema. E quando começou o Cine Tropical, em 1965, ele passou a ir ao Tropical. Lá já tinha ar condicionado, sabe? Aquela coisa bacana, era confortável. Poltronas vermelhas de corvim, tapetes que eram uma coisa de doido. O som era bom também. Então ele toda tarde ia ao cinema. Um dia ele morreu. Quando acenderam as luzes estava lá o Seror, morto. Eu só tive a notícia de que o Seror morreu dentro do Cine Tropical.

Diego: Muitas pessoas lembram também do Bar do Bugre...

Aníbal: O Bar do Bugre era um bar tradicional da Praça Alencastro, sempre funcionou ali. O Bugre é o pai do primeiro reitor da UFMT, o Sr. Gabriel Novis Neves. O pai dele tinha esse apelido. Acontece que a primeira máquina de picolé foi o Sr. Bugre que montou lá no Cine Parisien, ali em frente, onde hoje é o Grande Hotel. Ele montou primeiro a fábrica de picolé lá e depois montou o bar na esquina com a Praça Alencastro. Foi ele que implantou a primeira máquina de fazer picolé. Porque nessa época o picolé era um show aqui em Cuiabá. Eu mesmo chupava picolé e, vou te contar, que coisa gostosa!

Diego: E chupavam picolé no cinema também?

Aníbal: Não era comum chupar picolé no cinema. O comum era comer chicletes e balinhas. Agora, na porta do cinema, eles vendiam tudo. Era pirulito, era pixé, doce de leite. No tabuleiro. Quando ainda não tinha bombonière no cinema, entrava o cara com tabuleiro dentro da sala e ficava lá. Você ficava na cadeira e o cara vinha vender as balinhas, atrapalhava todo mundo. Mas depois começaram a montar as bombonières.

Diego: E bebiam o quê?

Aníbal: O nosso guaraná naquela época se chamava Zenith. Tinha umas garrafas pequenininhas, gostoso que era. Doce. Depois da Zenith veio a fábrica da Gut Gut.

Diego: O senhor me disse em algum momento que a depender do horário passava um carro de som em lugares diferentes da cidade anunciando os filmes. Eu ia gostar muito se pudesse colocar um desses anúncios, o que falavam...

Aníbal: Acontece que tinha o Cine Teatro Cuiabá, que tinha filmes de diferentes estúdios: Metro-Goldwyn-Mayer, RKO, vários tipos de marcas de filmes, de logotipos. Então aqueles filmes eram só desse cinema. No Cine São Luiz, no Porto, eram outras: Paramount, outras estúdios, certo? Então o interessante é que cada cinema fazia tudo pra mostrar os melhores filmes. Era contratado um senhor, que se chamava Luiz Atílio, ele tinha uma Fubiquinha modelo A e fazia propaganda dos cinemas. Ele punha o alto falante na frente e saía fazendo propaganda. De manhã ele fazia propaganda do Cine São Luiz, lá no Porto. Andava aquela região toda do Porto e mais a cidade fazendo propaganda do cinema lá do Porto. Tal hora, tal filme. Aí quando era à tarde ele fazia propaganda do Cine Teatro Cuiabá. Era diferente, era outra propaganda. Pra cada cinema tinha um serviço de alto falante próprio. Quem tinha esse serviço de alto falante era o Luis Atílio, ele tinha uma voz muito bonita, então o pessoal queria que ele falasse. E isso funcionava mesmo.

Diego: E, pela memória do senhor, ele andava com a fubica e ia falando? Tinha música de fundo?

Aníbal: Não, era só voz. Ele ia falando. Acho que naquele tempo ainda não tinha gravador. Aí ele parava: "Hoje, no Cine São Luiz, às 19h30, não perca, tal filme". A gente fazia uma sinopse bem curtinha e ele falava. Era propaganda. "Esse filme é um drama, esse filme é tal coisa. Faroeste com James fulano de tal, Hopalong Cassidy". E, rapaz, tinha gente que ficava esperando ele pra anunciar o filme pra ir assistir ao cinema.

Diego: O senhor fez maravilhosamente bem...De repente eu uso essa locução do senhor como se fosse lá naquela época. Faz um anúncio, sem sinopse, como o senhor começou antes...

Aníbal: O Luiz Atílio falava assim: "Este é o serviço de alto faltante de Luiz Atílio, fazendo os informes do Cine São Luiz. Hoje, às 19h30, no Cine São Luiz, vai

passar o grande filme chamado ‘Os dez mandamentos’. Estrelando Charlton Heston. A maior aventura do cinema épico. Cine São Luiz. A melhor casa de diversão do Bairro do Porto. Não percam. Cine São Luiz, no Porto. Hoje. Às 19h30. ‘Os Dez Mandamentos’”.

Diego: Pelo que sei, através de conversas com a Lúcia Palma, o Sebastião Palma também trabalhou com alto falante.

Aníbal: Sebastião trabalhava muito junto com o Bela Tabori. Tanto é que o Bela Tabori vendia um projetor chamado *Terta Sound*. Ele era o representante e tinha um sócio, Alexandre. Quem era o técnico deles era o Sebastião Palma. Sebastião estava sempre junto com eles, trabalhando e montando alto falante. Lembro muito dele, era um rapaz alegre, muito bacana, eu gostava muito dele. Arrumava cinema, era um técnico. Tanto é que ele trabalhou um tempo comigo, ajudou no Cine São Luiz. Era muito bom de eletrônica. Ele teve uma boa participação em cinema, nesse lado da eletrônica, era muito ligado à eletrônica.

Diego: Conta um pouco sobre como o filme “Cinema Paradiso”⁷⁸ despertou no senhor esse desejo de compartilhar as memórias sobre as salas de cinema de Mato Grosso.

Aníbal: Passado muito tempo, eu tinha saído do cinema, fui pro exército, fiz faculdade. Assisti ao “Cinema Paradiso”. Vi muita coisa da minha vida retratada naquele filme, aquela paixão do cinema. Foi aí que pensei em escrever alguma coisa sobre as salas de cinema de Mato Grosso. Era tanta coisa que tinha acontecido e não tinha um registro. Esse meu livro foi o primeiro registro. Depois veio o livro do Luiz Borges⁷⁹, que fez a pesquisa indo mais lá pro

78 Filme de Giuseppe Tornatore (1988), lançado no Brasil em 1990.

79 Aqui Aníbal possivelmente refere-se à publicação, no formato impresso, da “Coleção Memória e Mito do Cinema em Mato Grosso” (Cuiabá: Editora Entrelinhas, 2008), de Luiz Carlos de Oliveira Borges. É importante ressaltar, entretanto, que a dissertação de mestrado de Borges que deu origem à coleção publicada pela Editora Entrelinhas, foi defendida (ou seja, publicada) em 19/06/1995 na Escola de Comunicação e Artes da USP, sob orientação da Profa. Dra. Maria Rita Eliezer Galvão (intitulada “Memória e mito no cinema em Mato Grosso”, conforme ficha publicada no repositório digital da USP: <https://repositorio.usp.br/item/000732933>). O livro de Aníbal foi publicado no ano seguinte à defesa de

lado de Campo Grande. Ele não trabalhou só salas de cinema, trabalhou as produções de cinema. Eu trabalhei mais com informações sobre as salas de cinema. Tanto é que as salas de cinema é que faziam parte da sociedade. Em 1912, Manuel Bodstein, que era um fotógrafo muito ligado à arte e sócio de um teatro chamado “Teatro Amor à Arte”, que era situado na Rua Formosa – hoje a Rua Joaquim Murтинho -, adquire um cinematógrafo mudo. Como Bodstein já era sócio do teatro ele monta um cinema dentro do teatro. Então o “Cine Parisien” nasceu dentro do teatro, o “Teatro Amor à Arte”. Tanto que em 1938, no Estado Novo, Getúlio Vargas nomeia Júlio Muller como interventor em Mato Grosso. Nessa época não havia a Avenida Getúlio Vargas. Ali era um beco e parava a rua. Júlio Muller pede pra Getúlio Vargas condições pra melhorar Cuiabá. E Getúlio ordena que um projeto seja feito. Nessa época tinha acabado de ser construída a cidade de Goiânia, com a Companhia Coimbra Bueno, que tinha o Dr. Cássio Veiga de Sá como chefe. Júlio Muller contrata essa construtora pra vir pra Cuiabá. Quem vem representando a Coimbra Bueno é o Dr. Cássio Veiga de Sá. Eles traçam o projeto de abrir essa avenida que depois foi nomeada de Avenida Getúlio Vargas.

Diego: Lembro de uma matéria de jornal, o senhor e o Amiden⁸⁰ dentro do Cine Bandeirantes, quando já não havia mais nada lá, nem poltronas. Como é essa sensação de presenciar um espaço que já foi tão freqüentado e que agora estava abandonado?

Aníbal: A gente fica sentido porque era um negócio tão gostoso, o povo fazia parte. De repente você entra num lugar onde acabou tudo isso. Isso

Borges. No artigo “A pesquisa de cinema em Mato Grosso: fontes, referências e acervos – uma experiência”, Borges registra a importância do livro de Aníbal na trajetória da pesquisa sobre cinema em Mato Grosso: “...Alencastro, a partir de fontes orais e documentos, narra de forma vivaz a história das salas de cinema de Cuiabá” (publicado em 2006 no livro “Memória da memória: uma história do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro”, organizado por Carlos Alberto Mattos, Carlos Augusto Dauzacker Brandão, José Tavares de Barros & Myrna Silveira Brandão e disponível para consulta online em <http://www.cpcb.org.br/artigos/a-pesquisa-de-cinema-em-mato-grosso-fontes-referencias-e-acervos-uma-experiencia/>).

80 José Mario Fontes Amiden, professor aposentado do curso de Física da UFMT, aficionado por carros antigos e outras máquinas, incluindo projetores cinematográficos.

abalava muito a gente. Eu quando entrei no Cine Teatro Cuiabá, quando Walter Furtado conseguiu, na época do Governo Bezerra, ser o concessionário do cinema e ele praticamente degradou o cinema... Começou a passar só filme pornográfico e ninguém queria mais ir ao cinema. Até os cartazes na porta davam medo. Você via aqueles cartazes de filmes pornográficos. Tinha gente que proibia os filhos de ir ao cinema. O cinema ficou em uma situação tão feia... Nesse tempo eu comecei a trabalhar na Secretaria de Cultura e eu fazia parte de uma comissão pra poder retomar o cinema. O contrato era de vinte anos, o cara era inatingível por ser o concessionário. Surgiu a ideia de levar o Corpo de Bombeiros e a Defesa Sanitária. Aí fizeram o laudo de que cinema estava abandonado, perigoso. Os banheiros não prestavam mais, fecharam saídas de segurança. Baseado nesse laudo conseguimos fechar o cinema. Foi anulado o contrato. O cara ficou zangado. Depois que fechou o cinema ele aproveitou um período de Carnaval e, não sei como, ele parou um caminhão, arrombou a porta do cinema, era sábado ou domingo, parece, e retirou tudo que tinha lá dentro, cadeira... Mas tudo de uma maneira tão estúpida, arreventou tudo. Ninguém sabe pra onde ele levou. E o cinema ficou aberto... Ficou um perigo danado. Logo que soubemos avisamos a polícia pra fechar o cinema. Praticamente se passaram dez anos com o cinema fechado até que na Gestão Blairo Maggi houve essa reforma e o Cine Teatro voltou a funcionar.

Diego: Justamente porque o senhor presenciou esse momento degradante, essa destruição toda, como o senhor se sentiu ao retornar ao Cine Teatro na reinauguração, perceber que ali ainda poderia ser um espaço de socialização, de ver bons filmes, que é o que até hoje a gente pode fazer?

Aníbal: Nesse momento em que o cinema estava abandonado eu me dizia: “Meu Deus do céu!”. Esse lugar era tão bonito, feito com lajota Moji Guaçu, lajotinha vermelha, naquela época usava parquetina, aquilo ali brilhava. O Dr. Cássio Veiga de Sá tinha um capricho... Tanto que o arquiteto que planejou o cinema, Humberto Kaulino, fez esse projeto no Rio de Janeiro e

veio junto pra implantar o cinema. Esse cinema era muito bem feito, muito bonito. Os móveis Simmons, as poltronas eram de madeira preta, verniz preto, coisa mais linda do mundo, aquele brilho. Isso tudo foi jogado fora. O cinema ficou com uma situação difícil. Um dia entrei lá e fiquei triste, pensei que o cinema poderia incendiar. Foram dez anos, fechado o cinema. Isso é uma tristeza. Por isso que eu cheguei a pensar em escrever um livro. Cinema é uma coisa tão bela, uma arte tão gostosa, ligada ao povão, povão é ligado em cinema. Desde o “Cine Parisien” o povo era ligado em cinema. Quando Dr. Cássio Veiga de Sá mandou demolir o barracão do “Cine Parisien”, o pessoal parava na porta e reclamava: “Vão demolir nosso único lazer?”. Fizeram abaixo-assinado pedindo pra Júlio Muller que se fosse demolir o cinema, que fizessem outro. E que fosse cine-teatro. Foi feito o projeto emergencial. Era o Grande Hotel e na esquina era a imprensa Oficial. Só sobravam uns 30 metros de vão. Fizeram o cinema aqui porque o povo estava exigindo. Arquimedes Pereira Lima veio junto com Júlio Muller, era jornalista do “O Estado de Mato Grosso”, que acompanhou essa obra todinha. Tudo que acontecia saía no jornal. Ele fez uma enquete pedindo opinião do povo pra achar o nome do cinema, acompanhou. O cinema é do povo, nasceu do povo, é uma reivindicação do povo. Saiu Cine Teatro Cuiabá porque o povo pediu esse nome. É ligado ao povo. Eu digo até que o cinema é que impunha modos e modas. Quando era o “Cine Parisien”, no cinema mudo, as meninas queriam copiar artistas: Pola Negri, Mary Pickford, Douglas Fairbanks. A rapaziada queria imitar os artistas. Viam essas modas e modos no cinema. Então o cinema é muito ligado ao povo. O Cine Teatro Cuiabá nasceu disso, nasceu do povo. Obrigou-se a fazer Cine Teatro Cuiabá, o povo sempre junto. Por isso essa paixão. Depois eu vi “Cinema Paradiso” e pensei: “É tudo que eu tenho na minha mente, aprendi tudo isso, vou escrever um livro”. Era 1995, o cinema ia fazer 100 anos⁸¹ e não havia nada pra comemorar os 100 anos

81 Aníbal refere-se às comemorações relacionadas ao centenário da primeira exibição cinematográfica em sala de projeção (realizada em 28 de dezembro de 1895, na cidade de Paris, com projeção de filmes dos Irmãos Lumière).

do cinema em Cuiabá. Aí pensei em fazer meu livro. Eu não tinha editora, nada. Foi feito meio assim, aos trancos e barrancos. Elismar Bezerra era o Secretário de Cultura. Pedi ajuda pra fazer o livro em homenagem aos 100 anos de cinema. Fiz à máquina de escrever. A Keiko fez um encaminhamento pro Secretário e saiu o livrinho. Foi muito bom e até hoje está aí.

Diego: Faz quase trinta anos do lançamento do livro, que é hoje uma referência pra pesquisas sobre as salas de cinema de Mato Grosso. Agora o senhor está sendo homenageado como Mestre da Cultura de Mato Grosso. O senhor esteve recentemente no Cine Teatro vendo “Natalino”⁸², participou de documentário sobre o Muxirum Cuiabano⁸³. Como é se ver nesse lugar? O senhor se sente reconhecido, com um bom lugar na trajetória da cultura mato-grossense?

Aníbal: Eu me sinto honrado com essa referência à minha pessoa porque eu acho que...É muita coisa pra mim. Eu acho que eu devo compartilhar essa homenagem com todos os trabalhadores de cinema, principalmente os projetionistas, porque são aquelas pessoas que trabalham no fechado, certo? Na época em que eu fui operador de cinema, era à carvão, você tinha que respirar aquele gás violento. O Ministério do Trabalho exigia que o cinema pagasse leite pra nós, você tinha que tomar um litro de leite porque era muito venenoso. A gente passou muito tempo sofrendo naquele calor, porque todas as cabines de cinema eram fechadas, sabe? Era aquele carvão, era horrível. Foi um sofrimento muito grande. Acho que os operadores de cinema merecem essa homenagem. Então eu me ponho como representante dessa classe. E mesmo dos cinegrafistas, acho que é importante ter uma pessoa que represente esse povo. Então eu compartilho esse momento para esses profissionais. Eles fazem os outros rirem e serem felizes mas eles, não. Eles ficam fechados pra fazer os outros...É tipo o palhaço do circo: se mata pra

82 Refiro-me à presença de Aníbal na noite de exibição do documentário “Natalino Ferreira Mendes: Mestre da Cultura”, dirigido por Leonardo Sant’Ana, realizada em 26 de abril de 2022 no Cine Teatro Cuiabá.

83 Refiro-me ao documentário dirigido por Leonardo Sant’Ana (em etapa de finalização) sobre o Muxirum Cuiabano, que teve Aníbal Alencastro como um dos entrevistados/participantes.

fazer os outros rirem. Então eu acho que o profissional de cinema é isso, faz de tudo pra fazer alguém rir, alguém feliz. É essa classe que eu quero representar. Eu acho que essa homenagem que estão fazendo pra mim eu compartilho com todos eles, todos os trabalhadores de cinema, principalmente os operadores de cinema, os projetionistas. Um trabalho difícil. Você se mata pra fazer o outro feliz. Uma classe meio esquecida. Acho que não pode esquecer. Então esse momento eu compartilho essa homenagem que tô recebendo. Eu acho que vale a pena. É uma honraria para nós.

Diego: Acho que é bem importante isso que o senhor falou. O senhor falou de insalubridade...Essas funções do cinema de alguma maneira se contrapõem a essa ideia de magia, que o senhor mesmo trabalha muito com isso...Tô tentando fazer alguma conexão com o "Cinema Paradiso". Lá o Alfredo era um cara que sofria muito na cabine. Tenta lembrar alguma coisa nesse sentido...

Aníbal: Eu me vi nesse filme. Falei: "Meu Deus do céu, aconteceu isso...". Nos anos 50 os filmes ainda eram de celulóide altamente inflamável. Se a máquina parasse um pouquinho e se o projetor, com o cabeçote, parasse, era um incêndio rápido. Você trabalhava com extintor dentro da cabine, você tinha que apagar tudo rapidamente. E perdia tudo, era igual pólvora. Depois é que veio o suporte em acetato e que diminuíram esses incêndios. Mas do começo até nos anos 1950...Eu cheguei a passar filmes de celulóide inflamável. Já vinha recomendação: "Cuidado, filme inflamável"; "Cuidado, não fume perto". Uma porção de coisas assim. Depois melhorou. A gente correu risco demais. Os operadores, naquela época até os anos 1940...No livro eu me refiro aos primeiros operadores: Sr. Ponciano, Djalma Valadares, Benedito Amorim, Odair Jorge Leite da Silva. Eles sofreram demais. Cheirar o gás do carvão...O carvão emitia um gás e não havia chaminé pra sair. Nesse tempo não tinha exaustor pra tirar esse ar. Ele ficava na cabine. Você ia pra casa e via pó, o nariz cheio de fuligem do carvão do cinema. Então isso tudo é sofrência, né?

Diego: Lembro que eu falei pro senhor que eu trabalhei alguns anos fazendo o Festival na sala do shopping. O que percebia lá já era isso que hoje a gente chama de trabalho exaustivo no sentido das longas horas com uma única pessoa tendo que ficar responsável por oito salas, por exemplo.

Aníbal: Exatamente. E a responsabilidade? Porque se arrebenta uma fita, a culpa é do operador. O gerente vai lá e fala que você não presta. Às vezes não é você: o filme veio errado, com algum picotezinho. Salário desse tamanhinho, entende? É uma droga. É o que eu falo. É tipo palhaço: você tem que fazer tudo pro pessoal rir. O espetáculo, o espectador pagou e quer ver o negócio perfeito. Não se pode falhar. O operador não pode falhar, o cinegrafista não pode falhar. Ele tem que fazer o negócio direito. Assim é o cinema.

Diego: Como o senhor explica essa contradição: ser um trabalho tão desgastante, exaustivo, e ao mesmo tempo ter essa fascinação?

Aníbal: Pois é, parece que é uma cachaça. Faz mal mas você gosta. Exatamente, eu adorava cinema. Desde o primeiro dia em que eu vi cinema eu fiquei maravilhado. Eu queria fazer cinema em casa. Eu pegava caixa de sapato, colocava lente de óculos e desenhava em papel manteiga. Copiava o gibizinho e fazia um carretelzinho e passava cineminha. Eu fazia cineminha no meu bairro. Lotava de gurizada que gostava de ver. É um encanto, uma cachaça, você vicia. Eu viciiei com cinema. Você viu que eu sou cheio de porcaria, aí. Minha mulher fala: "O que que você quer com isso, joga fora!". Não, pra mim tem um valor. Tem um valor que, puxa vida, sei lá... Sentimental. Mas tem um valor. É uma maquininha à toa, tem tanta coisa moderna na frente, mas isso aqui eu acho que, sei lá, é uma coisa gostosa. Eu passo cineminha pras minhas filhas: "Ah pai, que é que é isso, eu já vejo isso aqui na...". Eu gosto do barulhinho da máquina, sabe? Eu gosto, passo ceninha pra mim aqui. Fico assistindo. Eu, só eu. Porque elas não querem saber disso. Querem ver televisão, entendeu?

Diego: E como é que é hoje, o senhor lidando com os netos?

Aníbal: Pois é, eu faço questão de ensiná-los. Mas o Miguelzinho, o negócio dele é bem pra cima. Ele tem um aparelhinho⁸⁴ em que ele viaja longe. Ideia dele já tá lá na frente, acho bonito isso. Antigamente a gente fazia os brinquedos, eu fazia meus carrinhos, ficava esperando lá na Guia⁸⁵, esperando carpinteiro fazer as rodinhas pra mim. Aí eu pregava, botava eixo, fazia meu carrinho, arrumava uma lata. Eu mesmo é que arrumava as coisas. Brinquedo meu era tudo eu que fabricava. Não vinha nada de fora. Eu acostumei a fazer essas coisas pra mim. Tudo que eu consegui na vida foi trabalhando. E trabalhei demais. Com quatorze anos... Com doze anos, quando cheguei em Cuiabá meu serviço era um negócio de marmitaria. Dona Izaldina, ali na rua, não lembro mais o nome. Eu pegava as marmitas, botava no varal e saía nas casas pra levar as marmitas. Já ganhava o meu dinheiro. Nunca fiquei dependente de meu pai. E meu pai gostava disso. E foi assim que eu comecei. Com 14 anos já fui trabalhar em cinema. E como eu trabalhava ali... Fazia tudo, limpava, fazia cartaz, era assim. Eu não parei. Tanto é que eu aposentei cedo porque eu tenho carteira de menor, carteira de maior, duas carteiras. Eu trabalhei no trânsito, ainda era Inspetoria de Trânsito, não existia Detran ainda, nem Secretaria de Segurança. Eu trabalhei na Inspetoria de Trânsito. Fui perito de trânsito, eu resolvia os problemas de batidas de carro aqui em Cuiabá. Eu que ia lá, aquela briga desgraçada, eu tinha que entrar no meio pra fazer os desenhos dos carros, era assim. Depois comecei a trabalhar com sinalização. Aprendi a instalar semáforos, sinaleiros. Tanto é que na minha tese de pós-graduação eu fiz aerofotogrametria. Eu fiz a minha tese sobre uso de aerofotografamas verticais e fotografias convencionais em pesquisa de trânsito. Então através de fotografias, de séries de fotografias, eu acho a velocidade dos veículos, acho a densidade e você pode fazer o planejamento

84 Aníbal refere-se ao *tablet* do neto.

85 Aníbal refere-se ao Distrito de Nossa Senhora da Guia (Cuiabá-MT), local onde nasceu no dia 1º de novembro de 1943 e viveu até 1948, quando a família mudou-se para Cuiabá. Sobre o Distrito, Aníbal publicou o livro "Freguesia Nossa Senhora da Guia" (Várzea Grande: Fundação Júlio Campos, 1993).

de abertura de semáforos. O quanto o comboio deve exigir de tempo pra passar no lugar. Então é um trabalho que o pessoal adorou em Santa Maria⁸⁶. Me chamaram depois pra eu apresentar esse trabalho numa convenção sobre uso de fotografia em pesquisa de trânsito.

Diego: Faz uma síntese desse momento da sua trajetória profissional, quando o senhor foi fazer os primeiros mapas de Mato Grosso depois da separação.

Aníbal: Eu me formei em Geografia em 1979 pela Universidade Federal de Mato Grosso. A Fundação Cândido Rondon foi criada em 1980 pelo Dr. Frederico Soares de Campos. Ele assumiu o Governo após a divisão. A Lei da divisão foi em 1977 mas praticamente efetivou em 1979. Então nesse período o Dr. Frederico Campos assumiu. Ele pegou o Estado dividido. Então o Estado norte, a parte norte, e o Mato Grosso do Sul. Com essa divisão o Estado de Mato Grosso, nossa parte norte, ficou com 38 municípios apenas. Municípios muito grandes territorialmente: Diamantino, Alto Paraguai, Alto Araguaia. Chapada, que tinha mais de 200 mil km², era enorme. Foi um momento em que chegou uma porção de imigrantes do sul que se infiltraram na parte norte e começaram a colonizar. Então obrigou-se a criar novos municípios. O Dr. Frederico Campos criou a Fundação de Pesquisas Cândido Rondon, que tinha o objetivo de fazer essas divisões para criar os novos municípios. Eu fiz parte da fundação, era o coordenador da cartografia. Foi um período de muito trabalho. Como eu era apenas geógrafo, tive que fazer um curso de especialista em cartografia. Aí eu fui enviado para Santa Maria e lá eu me aperfeiçoei em aerofotogrametria, que é o básico pra fazer os mapas. Eu voltei e nós começamos a trabalhar com imagens de satélite, imagem de fotografias pra fazer essa redivisão de Mato Grosso. Então na Assembleia foi criada uma comissão chamada Comissão de Criação dos Novos Municípios. Então a gente ia no local e via o desejo de cada colônia, dos colonizadores, o quanto eles precisavam de área dentro do município antigo, velho, e a gente

86 Cidade onde Aníbal Alencastro cursou a pós-graduação em aerofotogrametria.

ia criando os novos municípios. Rodava toda a área e fazia a contagem dos habitantes que estavam lá e levava esse projeto na Assembleia Legislativa, onde o Deputado José Lacerda, Zezinho Lacerda, era o presidente. Aí eles colocavam em votação e era aprovado o município, criado o município novo. Na primeira leva, em 1983 foram criados 51 municípios. E nós fizemos o mapa do Estado com 51 municípios. Depois, a cada ano a gente ia fazendo os mapas, já com os municípios novos: 54, 57, 80 municípios. Cento e poucos, hoje tem 141. Então foi um trabalho gigante que a gente fez. E eu fiz parte dessa área. A gente ia no local pra fazer o perímetro de todo município novo e depois mandava o projeto. Demorava muito tempo e a fundação não tinha muita gente. Eu mesmo tinha quatro pessoas que trabalhavam comigo. A gente ia pro mato pra fazer a topografia, pra fazer a retificação do município. Porque tinha município com limites totalmente deturpados. A gente tinha que ir lá e retificar o limite. Passamos uma temporada, foi serviço de doido. Mas fizemos. Ficamos dez anos nesse trabalho.

Diego: O senhor sente, nessas situações expondo no MISC, tendo as salas⁸⁷ lá, que consegue se comunicar com a juventude, criançada, adolescentes? É importante falar sobre cinema com esses públicos?

Aníbal: Isso é muito importante. Sempre quando vai escola lá no MISC eles me ligam pra eu ir lá e explicar alguma coisa de cinema. Como dei aula muito tempo na Escola Alcebíades Calhao eu tenho a metodologia de ensinar também. Através das minhas máquinas, dos cartazes, eu falo sobre cinema, a importância do cinema. Esse cinema está no povo. Cinema é atual. Ele foi descoberto no século XIX e até hoje é atual. Você tem cinema no celular, cinema em tudo. Ele cresceu, acompanhou a modernidade. Então o cinema não é antiquário, ele é atual. Cinema é cinema. É a sétima arte, composta de várias artes. É a literatura, porque se você não escrever um texto bem escrito

87 No MISC – Museu da Imagem e do Som de Cuiabá – há duas salas expositivas permanentes com equipamentos e objetos do acervo pessoal de Aníbal Alencastro. Uma relacionada à memória das telecomunicações e outra relacionada à memória do cinema.

você não vai ter um cinema perfeito, argumento. Então é literatura, é teatro, é música. Porque na trilha sonora você tem o Morricone, Max Steiner. São maestros que fizeram coisas maravilhosas. O cinema é música, é teatro, e também é técnica, luz, eletrônica, fotografia. Então o cinema é tudo. É mágico. É interessante que a criança entenda, porque a partir disso ela pode inventar alguma coisa e ir além. O que eu sei eu tô ensinando. Agora pra criança esse conhecimento vai ser fonte pra outra coisa. Talvez ela possa ter alguma outra ideia. Por isso eu acho que museu é importante. Ele mostra como as coisas eram e isso dá ideia pra ir mais à frente. Esse museu nosso fala sobre inventos, é um museu da era moderna, do século XX, é tudo que aconteceu no século XX, que foi a comunicação, Rondon, o rádio, o cinema, a televisão. Então é importante o museu de audiovisual porque isso traz outro entendimento... As crianças que estão vindo hoje têm outras coisas mas, talvez, com uma ideiazinha lá de trás, ela pode ir pra frente. Acho que museu faz parte da educação de uma criança, é uma fonte de informações.

Diego: O senhor tem uma boa fama, que é a de ser sempre muito prestativo. Ligam lá do MISC, do Cine Teatro, de escola, o senhor sempre colabora. Como o senhor se sente? O senhor se sente prestigiado em poder colaborar?

Aníbal: Eu me sinto útil porque a pessoa quando fica em um canto só e ninguém procura, é como se fosse inútil. Então quando me procuram isso é bom pra mim, tô exercitando minha memória. Se eu paro de falar eu esqueço as coisas. Eu estudo muito, fiquei um bom tempo lá no Arquivo Público, fui pra lá sabe por quê? Porque lá tem o sistema de microfilmes e eu fiquei curioso de saber o porquê de microfilmes. Cheguei lá e fui aprender com o equipamento, é similar a cinema. O filme é de dez polegadas, certo? Mas só que não tem perfuração, é um filme liso. Funciona como se fosse filme de máquina fotográfica, só que maior, é um rolo. A cada documento que você fotografa, você vai rodando ele. Depois você tira o rolo e revela, igual o filme de cinema, mesmo tipo de equipamento de revelação. Você fotografa documentos antigos, do século XVII, XIX, fotografa todos eles, um

após o outro. É rolo de filme igual rolo de cinema. Aprendi a revelar, fiquei um bom tempo lá. Saí de lá, aprendi muito.

Diego: Muito bom. Acho que pra história, podcast⁸⁸, a gente tem muita coisa. Agora vamos ver o que vai entrar no documentário.

Aníbal: Que bom, maravilha. Só você pra resgatar essas coisas todas. Muito obrigado!

Diego: Imagina. Agora vêm outras pessoas, que vão querer descobrir outras histórias...



Diego Baraldi e Aníbal Alencastro na tarde de 11/05/22, antes do início das gravações.
Foto: Jorge Luiz Queiroz

88 No site www.memoriasdeanibalalencastro.com serão publicados episódios de podcast com outras histórias de Aníbal Alencastro.

“TODAS AS ÉPOCAS SÃO MINHAS!”

Entrevista com **Glorinha Albues**

por Luzo Reis

Inquieta, incansável, Glorinha Albues continua realizando seus filmes com a energia e a curiosidade dos anos 1980, quando começou sua trajetória no audiovisual. Como afirma, ela é “uma artista que faz do seu trabalho um ofício de experimentação”. Diretora de “P.S. Glauber, Te vejo em Cuiabá”, “Nó de Rosas”, “A Trama do olhar”, “Zoophonia”, “Programa de Índio”, “Marcelo e o Violino”, “Itinerário de Cicatrizes”, entre tantas outras obras, Glorinha é uma de nossas mais importantes realizadoras. Nessa entrevista conversamos sobre o papel de seus filmes na valorização da cultura cuiabana, seu processo criativo, “Albuesas”, seu mais novo filme que traz a relação com sua irmã, a escritora Tereza Albues.



Luzo: Glorinha, queria que você falasse um pouquinho sobre a sua trajetória até chegar ao audiovisual, você pode traçar esse caminho?

Glorinha: Aos 11 anos eu participava do grêmio estudantil do Liceu Cuiabano, escola onde estudei durante 8 anos. Ao lado da militância política, o Grêmio desenvolvia atividades artísticas ligadas à literatura, ao teatro, à música, a dança, às artes populares, das quais eu participava ativamente. Comecei a fazer teatro como atriz sob a direção de Marilza Ribeiro e depois Marília Beatriz Figueiredo Leite. Me graduei em pedagogia e depois estudei direção de teatro na Escola Martins Pena no Rio de Janeiro.

Luzo: E como foi sua trajetória no teatro?

Glorinha: Montei vários espetáculos, como dramaturga e diretora mas considero “Ogiramundá” e “Rio Abaixo Rio Acima” os dois mais importantes. O primeiro (1976) foi encenado nas escadarias da Igreja do Rosário e tratava das lutas do campesinato mato-grossense contra os grandes latifundiários. Todas as cenas foram construídas utilizando a estrutura dramática da Dança do Congo que faz parte da cultura afro matogrossense.

“Rio abaixo, Rio acima” (1979- 1982), abordava a vida cotidiana das comunidades à beira do Rio Cuiabá. Foi o primeiro espetáculo teatral a se expressar com o sotaque característico do falar cuiabano. A peça foi selecionada pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas (que viria a se tornar FUNARTE) para o Projeto Mambembão, de circulação nacional. Apresentamos no Rio de Janeiro, São Paulo, Goiânia e Brasília, com enorme sucesso de público e da crítica especializada. Muito contribuiu para esse sucesso a participação do “Conjunto Os Cinco Morenos”, grupo ribeirinho pela sua música de raiz autenticamente popular.

Luzo: E a sua ida para o audiovisual?

Glorinha: Morei no Rio quatro anos. Eu sempre fui uma cinéfila. Além das inúmeras salas de cinema, frequentei assiduamente o Cineclub do Museu de Arte Moderna-MAM, onde tive acesso à uma filmografia da maior qualidade e à participação de debates, seminários etc. Mas sinceramente, nunca pensei em fazer cinema. Meu negócio era o teatro. Mas de volta à Cuiabá, eis que um amigo me convida para uma parceria, na realização de alguns programas especiais na TV Centro América. Hesitei, porque não tinha nenhuma prática na área, mas terminei aceitando e lá fiquei trabalhando por 4 anos. A TV Centro América, foi por assim dizer, a minha escola no audiovisual

Luzo: Sobre o que eram os documentários que você fez na televisão?

Glorinha: “...E o rei decretou folia”, o primeiro documentário, foi baseado na pesquisa “100 anos do carnaval cuiabano”, realizada pelo professor Carlos

Rosa. Depois vieram outros títulos: “Cuiabá Dona Menina”, “Várzea que te quero Grande”, “A Chegada do Menino”, auto de natal escrito por José Lobo e narrado por Silva Freire, “Pantanal: paraíso perdido?” (ambos premiados no 1 Festival de Vídeo promovido pela Vídeo /Ação Super 8 e Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. “Curral das Águas” um telefilme de ficção baseado na história do meu pai Veridiano Albues, selecionado para o 1 Video Brasil, “Índio, Gente da Terra” sobre os índios Kaiabi em parceria com o Conselho Indigenista Missionário-CIMI.

“Salve Cuiabá”, um especial para o aniversário de Cuiabá, foi um trabalho que teve uma repercussão muito grande, dada a polêmica que provocou o fato de aparecer ao final a atriz Epifania no Beco do Candeeiro (local onde ela morava) olhando diretamente para a câmera e dizendo: “Eu sou cuiabana de Tchapa e Cruz!”. Assim, com sotaque cuiabano. Era uma expressão antiga, mas pouco utilizada na época. A TV recebeu muitos telegramas de congratulações mas ao mesmo tempo, outros tantos dizendo que queríamos ridicularizar Cuiabá porque a Centro América veio de Campo Grande. De qualquer maneira, isso resultou numa vitória porque a expressão voltou a se tornar popular e a denominar todo o tipo de evento: campeonato tchapa e cruz, festa de tchapa e cruz e por aí em diante. E naquele momento isso era um ato político extremamente importante.

Luzo: Me explica melhor isso

Glorinha: Mato Grosso tornou-se a meca da abertura de novas fronteiras agrícolas atraindo para cá contingentes populacionais de todas as regiões do Brasil, principalmente dos Estados do Paraná e do Rio Grande do Sul. O impacto cultural que sofremos durante esse período foi tão devastador que muitos de nós, cuiabanos, deixamos de usar o nosso próprio sotaque ou ocultávamos o nosso linguajar, uma vez que eram vistos, pelo novo poder econômico que aqui se instalava como uma fala errada e feia. E, o pior, começamos a ver a nós mesmos com a ótica dos que chegavam. E incorporamos o medo de abrir a boca! Aspectos da vida cotidiana, os

saberes construídos durante séculos, como por exemplo, fechar o comércio entre o meio dia até às 13h00, fazer a sesta depois do almoço, foi considerada como indolência de gente preguiçosa. Numa Cuiabá, com uma temperatura tropical de 40 graus, o que era sabedoria, tornou-se, de pronto, alvo de zombarias. “Parecem índios, não gostam de trabalhar, querem só saber de chupar manga e pescar”. Quanta ignorância sobre nós e os índios! Mas isso é o que ouvíamos clara ou disfarçadamente nos idos dos anos setenta e oitenta em meio a piadas e expressões de mau gosto feitas pelo “povo que vinha de fora”, como costumávamos chamá-los. Esse tipo de discriminação, lamentavelmente ainda é encontrado em muitos municípios fundados pelos migrantes no Norte do Estado. Mas enfim, os tempos são outros. O falar cuiabano foi reconhecido pelo Governo do Estado, em 2013, como Patrimônio Cultural Imaterial de Mato Grosso. Mas quase já não o ouvimos mais...

Luzo: Já que tocou nesse ponto e desse momento na década de 1980 de um olhar para a autoestima da cultura cuiabana, seu filme “P.S Glauber, Te vejo em Cuiabá” traz muito disso, não é mesmo? Além disso é um filme muito importante da cinematografia do estado, tendo circulado bastante e sendo apreciado ainda hoje. Ele também chama a atenção por ser de difícil definição. Ele parece um programa jornalístico, mas não deixa de ser também um documentário, com alguma coisa de ficção também. Pode me dizer como você chegou nesse filme?

Glorinha: Nesse período eu já trabalhava com audiovisual de maneira independente. Convidei o Liu Arruda e Meire Pedroso, ambos excelentes comediantes, para um trabalho experimental ao qual dei o nome de “Você TV” e era o seguinte: íamos às praças públicas, instalávamos um aparelho de TV, ligávamos a câmera e Liu e Meire, usando figurinos extravagantes entrevistavam as pessoas que por ali passavam e viam suas imagens reproduzidas naquele aparelho. À primeira pergunta: – “Você já se viu na televisão?” se seguia “O que vc acha que a televisão não mostra e que vc gostaria de comentar?”. Geralmente se formava uma grande roda e as

pessoas entrevistadas recebiam aplausos e muitas vezes risos porque tudo era conduzido com muita irreverência e humor por Liu e Meire. Fizemos várias experiências nesse formato.

Em 1986, a dona Lúcia Rocha, mãe do Glauber Rocha criou uma mostra itinerante chamada “Tempo Glauber” com exibição de filmes e exposição de cartazes, livros e roteiros do grande diretor. Cuiabá foi uma das capitais escolhidas para receber o evento no Teatro Universitário. Esse foi o mote que me levou à realização do PS. Glauber, Te Vejo em Cuiabá, adaptando esse formato para levantar aspectos sobre o cinema, as artes e as dificuldades vivenciadas pelos artistas cuiabanos mas sempre da perspectiva do humor e com Liu e Meire como protagonistas.

Luzo: E como foi a repercussão disso?

Glorinha: A dona Lúcia Rocha gostou tanto do filme que ela o exibiu em todas as outras capitais onde a Mostra foi realizada. Fiquei muito orgulhosa, claro. Foi uma das coisas mais emocionantes da minha vida, não é!? E mais recentemente eu me surpreendo muito porque vejo que tem uma nova geração que aprecia muito o filme, que assiste, gosta, ri, e termina que não ficou um filme datado, é um filme muito atual né!?

Luzo: Verdade! Mas Glorinha, eu queria falar um pouco de seu processo. Porque uma coisa que me chamou a atenção tendo trabalhado com você em seus últimos filmes é o fato de você ser incansável e estar sempre disposta a experimentar, inclusive correndo alguns riscos com isso, como alterar seu planejamento, mudar a rota, perder algum evento, uma fala, um take, ou até algum prazo etc, o que você pode me dizer sobre isso?

Glorinha: A arte sempre é busca e por isso é sempre aprendizado. Nunca consegui como artista ficar no que se convencionou chamar de zona de conforto. Sempre me pego numa zona de desconforto. Mas acredito que o nosso ofício pede isso, temos que dar o máximo de nós mesmos.

Luzo: Você se define como uma documentarista ou uma realizadora de ficção?

Glorinha: Eu me defino basicamente como uma documentarista, mas sem perder de vista que ao fazer documentário eu também faço ficção porque são limites muito permeáveis. A objetividade do real não existe. A realidade é sempre percebida através da subjetividade, da nossa ideologia, das nossas posturas éticas, da forma particular de cada um ver e perceber o mundo.

Luzo: Mas então por que se definir como documentarista?

Glorinha: Porque eu gosto de me ver como uma documentarista que transgride. Que vai por onde quer, e volta se necessário. Que busca no real, a invenção. Que adora interagir com as pessoas do povo, com as populações indígenas, aprender com elas.

Luzo: As produções ficcionais, *Nó de Rosas* especialmente, foram produções maiores, com equipes grandes, gravações internacionais etc. Muito diferente dos projetos menores, com pouca equipe que você teve tanto no P.S Glauber, quanto nos seus últimos projetos. Qual modelo te agrada mais?

Glorinha: Olha, para o tipo de trabalho que eu faço, de caráter mais autoral, a estrutura menor é mais adequada, pelo menos me deixa mais à vontade. Gosto de poder investigar o tema. Até onde ele pode chegar. Então mudo muito durante o processo de realização e numa produção maior é complicado devido ao alto custo que isso implica. A estrutura do curta *"Itinerário de Cicatrizes"*, sobre os incêndios ocorridos no Pantanal em 2020 foi sendo decidido à medida que eu interagia com a violência daquela situação, percorrendo os vastos espaços carbonizados, sentindo na pele o sofrimento da gente pantaneira, da fauna e da flora. Posteriormente a montagem também passou por uma série de reajustes até chegar ao ponto que o rigor do tratamento exigia e que neste caso passa necessariamente pela poética da resiliência. A natureza somos todos nós.

Luzo: Sua irmã, Tereza Albues, é outra grande artista do nosso estado e é o tema do seu último filme. Uma escritora de literatura de mão cheia que teve uma carreira internacional e que agora está tendo sua obra reeditada pela editora Entrelinhas. Fala um pouco da sua relação com a Tereza e desse projeto.

Glorinha: Tereza e eu sempre fomos muito amigas. Éramos confidentes uma da outra, eu era a primeira pessoa que lia todos os seus livros. Então havia um amor imenso que nos unia. Foi muito doloroso para mim a realização desse filme, devido à sua morte em 2005. Eu tive que estar em contato por meses com minha irmã, vendo-a diariamente nos vídeos de arquivo, falando, rindo, conversando. Então teve momentos difíceis, de eu parar, chorar. Até que meu filho, Felipe, me disse que se eu não tratasse a Tereza como uma personagem, eu não iria conseguir ir adiante. Foi muito importante ele ter me dito isso, porque a partir daí eu tomei outra direção.

“Albuesas” não se trata propriamente de uma cinebiografia mas de um produto audiovisual que incorpora a linguagem ensaística para adentrar o universo existencial e literário de uma das mais importantes escritoras matogrossense, onde fatos, percepções e sentimentos se movimentam com muita liberdade entre um assunto e outro, estabelecendo fluxos que permeiam a realidade, o imaginário, o onírico e o fabuloso na existência da protagonista.

Luzo: Embora ficcional, a produção literária da Tereza tem muita coisa autobiográfica, não é mesmo?

Glorinha: Sim, seus livros são muito autobiográficos, especialmente “O Berro do Cordeiro em Nova York”. É a partir da “Dança do Jaguar”, seu quinto livro que a Entrelinhas está lançando agora, que sua literatura aborda outros temas. Mas toda obra da Tereza é também muito surreal, mágica.

Luzo: Esse realismo inventado, encantado, imaginário da literatura da Tereza é um ponto em comum com os seus filmes?

Glorinha: Acho que sim! Embora de forma diversa dela. Mas de qualquer forma, depois que você entende que a realidade é inventada, você muda sua percepção. Pega uma Clarice Lispector, um Manoel de Barros, tá tudo lá.

Até a memória da gente é inventada! Então nesse filme com a Tereza (e não sobre a Tereza) eu também me permito inventar. Nesse sentido “Albueas” não é propriamente uma cinebiografia. É um filme ensaio que revela uma experiência mais radical que busca uma nova linguagem bem diferenciada do que venho produzindo até agora.

Luzo: O que te motiva a continuar experimentando, produzindo? Lembro que em uma das primeiras conversas nossas você revelou se sentir vítima de um etarismo, desse preconceito por ter mais idade. Apesar disso, sua energia, vontade de aprender, experimentar sempre me chamou muito a atenção.

Glorinha: A minha motivação maior é o meu profundo amor pelo cinema. Paixão total, irrestrita. Quanto ao etarismo, acho isso muito chato. Depois de uma certa idade você se vê em uma sociedade na qual os mais velhos parecem que se tornam um pouco invisíveis. Em muitos editais, laboratórios ou festivais de cinema, a idade vira até um obstáculo à participação. O que é um absurdo. Você nunca vai me ouvir dizer: “Na minha época...”. Como assim, na minha época!? Eu posso até situar assim: “Quando eu era criança, jovem etc... mas me ter presa ao passado jamais.” Todas as épocas são minhas, inclusive esta que estou vivendo. Penso como o Paulinho da Viola: – O meu tempo é agora. Outra coisa: o trabalho conjunto entre pessoas de diferentes gerações é extremamente saudável ao nosso ofício. Acho que nós dois somos um exemplo disso. Você é um jovem rapaz, tem idade para ser meu filho. Fizemos dois trabalhos juntos, onde tivemos discussões em que você me fez mudar de ideia, me apontou caminhos e vice-versa. Porque ambos temos o que trocar, o que trazer de interessante um ao outro.

Luzo: Embora a gente discuta muito, não é mesmo!?! (risos)

Glorinha: Exatamente! Mas é esse respeito à diferença de opiniões que nos dá a liberdade de divergir, de confrontar. Quantas vezes essas discussões não nos levaram à uma nova conclusão que não era nem o que você pensava, nem o que eu propunha? Isso é lindo! Por isso acho que qualquer forma de preconceito é um atraso que a sociedade há de superar um dia. Tudo que é diverso é múltiplo e o que é múltiplo interessa, porque é profundamente humano e enriquecedor!

Filmografia de Glorinha Albues:

Produção (Título da obra)	Função (Cargo na produção)	Ano (Ano de lançamento)	Formato (Tipo, gênero, duração e segmento de exibição da obra)	Resultados (Informações sobre bilheteria, renda, exibições, premiações, audiência etc.)
O Rei decretou folia	Roteirista, Montadora e Co-Diretora	1981	Documentário. 25 minutos,	Exibido TV Centro America (Globo)
Várzea, que Te Quero Grande	Roteirista, Montadora e Co-Diretora	1981	Documentário. 25 minutos,	Exibido TV Centro America (globo)
Salve Cuiabá	Roteirista, Montadora e Diretora	1982	Documentário. 15 minutos,	Exibido TV Centro America (Globo)
Curral das Águas	Roteirista, Montadora e Diretora	1982	Ficção, 60 minutos	Exibido pela TV Centro America (Globo) e selecionado para o Festival Vídeo Brasil/ São Paulo,
Índio, Gente da Terra	Roteirista, Montadora e Diretora	1983	Documentário, 25 minutos	Menção Honrosa XII Jornada de Cinema da Bahia
Pantanal, Paraíso Perdido	Roteirista, Montadora e Diretora	1983	Documentário, 25 minutos	Exibido na TV Centro América (Globo), Premiação de 5º lugar no Primeiro Festival de Vídeo Ação Super 8 e Museu de Arte Contemporânea de São Paulo
A Chegada do Menino	Roteirista, Montadora e Diretora	1983	Ficção. 25 minutos	Exibido na TV Centro America (Globo), 3. Lugar no 1. Festival de Vídeo Ação Super 8 e Museu de Arte Contemporânea de São Paulo
PS. Glauber, Te Vejo em Cuiabá	Roteirista, Montadora e Diretora	1986	Documentário 15 minutos,	Teatro da UFMT, Tempo Glauber, Fest Fortaleza e CurtaDoc. SESC TV 2012
Peito de Flores, Coração da Resistência	Roteirista, Montadora e Diretora	1988	Documentário 25 minutos,	TV UFMT (Rede Brasil)
Decifra-me ou me Devorará	Roteirista, Montadora e Co-Diretora	1991	Documentário. 25 minutos	Exibido na TV UFMT, Rede Brasil, ECO 92, Museu da Imagem e do Som/ RJ – Museu Imperial de Petrópolis ECO 92, Festival Rochefor –Sur-le –Mer e Festival de Toulouse/ França

Zoophonia	Roteirista, Montadora e Co-Diretora	1992	Documentário 17 minutos,	TV UFMT, Rede Brasil, Museu da Imagem e do Som/RJ, Museu Imperial de Petrópolis (Eco 92)
Programa de Índio	Roteirista, Montadora e Diretora	1994	Série de três programas de 25 minutos	TV Universidade UFMT
Nó de Rosa	Roteirista e Diretora	2007	Curta-metragem Ficção, 15 minutos	14º Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá, 2007; 18º Festival Internacional de São Paulo, 2007; XXXIV Jornada Internacional de Cinema da Bahia, 2007; Festival III Tudo Sobre Mulheres Chapada dos Guimarães, 2007; 7º Goiânia Mostra curtas, 2007; 6º Festival de Cinema de Juiz de Fora, 2007; 12º Brazilian Film Festival of Miami. 2008; Selecionado no Sesc Amazônia das Artes
A Trama do Olhar	Roteirista, Montadora e Diretora	2009	Documentário, 52 minutos	Filme vencedor do edital DOCTV-IV 2009 Selecionado pela Comunidade dos países de língua portuguesa – CPLP para o programa “Nossa Língua” de exibição em países que falam a língua portuguesa (2017)
Marcelo e o Violino	Roteirista, Montadora e Diretora	2010	Documentário, 52 minutos	Festival de Chapada dos Guimarães
Manoel Chiquitano Brasileiro	Roteirista, Montadora e Co-Diretora	2014	Documentário, 25 minutos	Filme vencedor do edital ETNODOC 2011 exibido na TV Cultura. Selecionado no Projeto do SESC Amazônia das Artes e exibido em todas as capitais da região Amazônica
Itinerário de Cicatrizes	Roteirista, Montadora/ Diretora	2022	filme ensaio 20'	Seleção 26th Inffinito Brazilian Film Festival
Albuesas	Roteirista/ Montadora/ Diretora	2022	filme ensaio 20'	—

O FAZER ESTÉTICO NA MÚSICA FÍLMICA EM TELA

Entrevistando uma cineasta mato-grossense acerca de seu labor artístico

Ney Alves de Arruda

Introdução

Considerando o escopo principal da publicação sob tema, que se encontra centrada no cinema e no audiovisual em Mato Grosso. Procuramos adotar a permitida perspectiva historiográfica. Então primando por uma abordagem focada no cinema e audiovisual realizado por mulheres em Mato Grosso. Momento em que optamos pelo formato da entrevista, sendo que o objeto de recorte específico se concentra na estética da música fílmica instrumentalizada em cinematografia previamente escolhida.

Com efeito, a profissional cineasta entrevistada é a mato-grossense Danielle Bertolini. Ela que é bacharel em Comunicação Social pela PUC-SP (2001), sendo profissional documentarista, roteirista, diretora e curadora audiovisual, incluso idealizadora e organizadora de festival de cinema. Como diretora, roteirista e produtora, possui uma filmografia, da qual destacamos nesta entrevista, parte de sua produção. Bertolini é CEO da Cumbaru Produções Artísticas desde 2005, com a criação do Festival de Cinema “Tudo Sobre Mulheres”, realizado em Chapada dos Guimarães e Cuiabá, já com sete edições promovidas. Por oportuno, frisa-se que a cineasta entrevistada se interessa por pesquisas envolvendo: cinema, feminino, povos originários, direitos humanos, entre outros temas.

Acerca do quesito metodológico

No tocante ao procedimento científico-investigativo em si da entrevista, a efetivamos nos primeiros dias do mês de julho do corrente ano de 2022, mediante emprego em comum acordo, de perguntas enviadas à título de cautela, pelo aplicativo eletrônico “WhatsApp”, devido às novas subvariantes e subsepas da Covid-19, que se encontram em circulação no país. Dessa forma, as perguntas foram redigidas após assistirmos aos trabalhos cinematográficos da entrevistada com bastante acuidade, fazendo anotações técnicas durante a assistência dos filmes. Quando o áudio das respostas foram transcritas à próprio punho, ouvindo detidamente e com fidelidade, uma a uma das considerações enviadas pela cineasta para cada questão formulada e indagada. E a seguir foram digitalizadas, lendo, ouvindo de novo o áudio enviado e corrigindo o texto várias vezes. Registre-se que voltamos a conversar com a entrevistada por celular aperfeiçoando subseqüentes entendimentos acerca da entrevista concedida.

Tendo em vista um específico “ciclo filmográfico” abordado, foram objeto da aludida e ora tematizada entrevista: 05 (cinco) bens culturais fílmicos concebidos pela documentarista entrevistada, consoante se vê a seguir:

Filme 01: “Águas encantadas do Pantanal” (2001)

De forma sinóptica, podemos considerar que esse artefato de arte cinematográfica aborda a poética da vida pantaneira na região de Mato Grosso e seus personagens, seus costumes, suas lendas e suas histórias.

Ney: Como se deu a concepção e o planejamento da trilha musical cinematográfica? Pensar o Pantanal tem uma conexão direta com a viola de cocho?

Danielle: Olha, o planejamento da trilha desse filme contemplou apenas obras musicais já prontas, isto é, criadas anteriormente. E para determinar as músicas, inclusive com a viola de cocho, minha própria identidade

pantaneira foi predominante, já que sou nascida na cidade de Aquidauana – Mato Grosso do Sul.

Ney: Informe-nos algo sobre a ideia da escolha da violeira sul-mato-grossense Helena Meireles.

Danielle: A violeira musicista tinha uma relação de amizade de longa data com uma de minhas avós. Então, quando eu liguei para Helena, que é violeira premiada e reconhecida internacionalmente, eu disse: “Oi, aqui é a neta da Dona Catarina”. Então, a compositora Helena Meireles disponibilizou de pronto, todo o seu repertório para sonorizar musicando o filme sobre o Pantanal.

Ney: E o contato com o professor Abel dos Anjos: como foi essa parceria?

Danielle: Então, sabe, foi muito natural essa proximidade com o professor Abel do Departamento de Música da UFMT. Ele é um excelente instrumentista, parceiro artístico muito produtivo de larga amizade, inclusive ele já tocou no Festival de Cinema “Tudo sobre Mulheres”.

Ney: Você e o professor Abel se sentaram em estúdio para trabalhar na gravação da trilha musical do filme?

Danielle: Eu não me sento com os músicos em estúdio de gravação. Eu faço uma direção a partir do que eu imagino da trilha. Envio ao compositor algumas referências do que tenho por adequado de filmes que eu tenha gostado da trilha. Filmes que tenham me inspirado ou de músicas que combinem com a ideia do filme. Daí eu digo: vão nessa linha aqui.

Ney: Há algum complemento de ideias que a Diretora Entrevistanda gostaria de apresentar acerca desse trabalho cinematográfico?

Danielle: Os filmes ‘Águas encantadas do Pantanal’ e ‘Filhos da Lua na Terra do Sol’ são os filmes que mais gosto, daqueles que eu produzi. A trilha sonora de ambos é muito especial. Por isso, convidei pessoas de minha admiração como Helena Meireles.

Filme 02: “De volta pra casa” (2015)

Esse labor estético documentarista evidencia questões sociais críticas e fundamentais para a vida humana em sociedade contendo depoimentos extremamente realistas e sinceros.

Ney: Já na abertura técnica do filme com a exibição dos créditos profissionais, se ouve o solo de uma viola caipira (a denominada “viola portuguesa” de 10 cordas). Essa música é tocada pelo compositor professor Abel dos Anjos? Você se recorda do nome dessa obra musical?

Danielle: Lembro que foi a primeira trilha musical fílmica original com a qual trabalhei, isto é, foi trilha especialmente criada para um filme de minha autoria. A obra foi concebida pelo compositor e professor Abel dos Anjos que tocou e gravou a linda peça chamada “Ponteio de Arame”.

Ney: O emprego do instrumento viola caipira tem algum sentido sógnico peculiar como integrante da trilha musical desse filme sob análise?

Danielle: A temática do filme é muito delicada porque é sobre a violência doméstica praticada contra mulheres e homens em situação de prisão. Aí a viola caipira traduz essa solidão, essa vida dura de mulheres agredidas e de presidiários que vão para os estabelecimentos para reeducandos do Estado.

Ney: De fato, há um certo sentido de tristeza, de melancolia na música de abertura. Constata-se que essa opção estética tem a ver com a temática geral da brutalidade contra a mulher que se apresenta no filme. A trilha avança e vem uma intervenção musical aos 20 minutos. E a música segue sendo intimista, de dor, quase de luto. Como a diretora caracterizaria a metodologia da música desse filme documentário?

Danielle: Com referência à metodologia de inserção da trilha no processo criativo ocorre que já com o filme montado, mandei os “cortes” para o professor Abel, indicando onde eu gostaria da inserção de trilha musical. E ele trabalhou exatamente nos “tempos de cena” indicados. Assim ele compôs pensando naquelas cenas determinadas.

Ney: Como diretora, em algum momento, houve supervisão sua do trabalho em estúdio da trilha musical? Você fez sugestões ao compositor?

Danielle: Veja, no meu processo criativo, eu acabo não indo muitas vezes ao estúdio de gravação para trilha musical. Dou as diretrizes e peço para me mandarem uma proposta. Daí a gente vai trabalhando juntos no alinhamento, na aprovação, até o resultado final.

Ney: Trata-se nessa trilha de uma peça musical única que se desdobra, isto é, se fragmenta em trechos: abertura; 21 minutos; 27 minutos; 51 minutos; 57 minutos; e final: 59 minutos (com os derradeiros créditos fílmicos). Seriam movimentos musicais na forma de “Suíte”, isto é, de músicas seguidas, peças conectadas e coerentes entre si?

Danielle: Olha, sempre oriento que o compositor assista primeiro o filme todo. Eu faço as marcações todas para ele, sentindo qual a possibilidade da música que se encaixaria melhor naqueles momentos em que eu, na direção, sinto a necessidade de ter música.

Filme 03: “Filhos da Lua na Terra do Sol” (2016)

Esse filme materializa a luta existencial de cidadãos albinos em Cuiabá, verdadeira cidade selva de concreto com altas temperaturas e índices relevantes de incidência para raios solares perigosos considerando a saúde humana como o cancerígeno raio ultravioleta.

Ney: Nessa trilha musical, o compositor e guitarrista Sidnei Duarte teve liberdade para escolher a instrumentação a ser empregada nesse filme?

Danielle: A concepção criativa da música é sim, total do compositor Sidnei Duarte. O filme já estava montado. Então, eu fiz as indicações e marcações, onde eu gostaria que estivessem as músicas. E o sentido que eu imaginava para cada uma das cenas. Em cima de minha direção, Sidnei criou várias pequenas músicas, com exceção da música de abertura. E também a música final que é do Hermeto Paschoal, interpretada em versão dada pelo músico

Alex Teixeira. A razão de ter o Hermeto é por ser ele um grande músico internacional brasileiro e ele ser albino.

Ney: Com um minuto e quarenta segundos, surge um diálogo de natureza dramática entre duas guitarras. Como foi isso?

Danielle: O compositor trabalhou todas as obras em casa, com um teclado, sintetizadores e guitarras no estúdio doméstico dele. Em dois finais de semana, ele compôs, tocou e gravou todas as peças musicais.

Ney: Foi de iniciativa da diretora do filme o registro do canto folclórico sobre o guaraná ralado? É de autoria da moça albina depoente? Como surgiu essa canção no contexto do filme?

Danielle: O canto folclórico sobre o guaraná ralado foi iniciativa da personagem Laudicéia. A gente foi na casa dela registrar como era o dia, como começava o dia. É que ela, todos os dias toma o guaraná ralado na casa dela. Queríamos historiar como era o dia, como ela se preparava para sair de casa para ir trabalhar, sendo albina. Tendo que passar todos os cremes protetores solares, usar roupas especiais, a gente quis mostrar o ritual de vida dela.

Ney: O compositor Duarte trabalha com várias “micro-texturas” sonoras e temáticas, com uso de sons percussivos digitais e piano em notas graves. Sem dúvida, um excelente planejamento para essas obras. Considero que se versa acerca de uma autêntica coletânea de mini-peças de música de câmara. E tudo se encerra com um rasqueado que cede espaço para uma peça de jazz. O Sidnei tocou e gravou sozinho todos os instrumentos em estúdio? O compositor usou muitos efeitos sonoros nas músicas? Isso foi discutido e autorizado por você? Ou Sidnei deteve liberdade criativa total?

Danielle: Sim, o compositor fez tudo sozinho. Muitas distorções, uso de pedais, diferentes guitarras. Deixei o Sidnei conceber a música. Ele teve sim, total liberdade criativa. Eu sempre prezo que as pessoas que trabalham comigo, tenham essa liberdade. Por isso escolho as pessoas que vão trabalhar comigo. Porque eu gosto desse aporte criativo. Não quero que a ideia saia

toda de mim. Gosto dessa forma de contribuição. Eu parto dessa forma de construção. Eu começo de um conceito, mas ele vai sendo transformado ao longo do processo.

Filme 04: “Mulheres Xavantes coletoras de sementes” (2020)

Podemos compendiar que o presente filme retrata o trabalho de mulheres indígenas da nobre nação Xavante que são recolectoras de sementes de árvores nativas para o importante labor ambientalista mundial do plantio e reflorestamento no interior de Mato Grosso.

Ney: Estela Ceregatti foi a compositora escolhida por você para esse filme: como a conheceu? Quais os motivos que te levaram a Ceregatti?

Danielle: A Estela, eu conheci porque estávamos fazendo parte do Coral [da UFMT]. Então, eu queria uma mulher compositora e fiz o convite para ela. E foi muito interessante porque a Estela não tinha esse contato com a raiz indígena dela também. A “ponte” que foi feita a partir da composição dessa trilha, foi mesmo uma descoberta para a compositora. Estela a partir daí já montou show e disco, e tudo começou com uma trilha sonora fílmica. E isso foi tão importante para a Estela, que ela incorporou como parte de sua identidade artística.

Ney: A gravação da música de abertura é uma criação exclusiva da compositora? Ou é uma canção tribal que vocês colheram de cânticos Xavantes ancestrais? Essa pesquisa de cantos nativos foi feita “in loco” nas tribos visitadas?

Danielle: Eu queria muito essa sonoridade Xavante presente. Por isso fiz questão de ter palavras ditas na língua nativa Xavante que se relacionassem com o filme, no caso, a questão das sementes. Então, teve todo esse trabalho de pesquisa sonora. Eu gostei muito do timbre da voz de Estela. E a cacica [chefe] Xavante aprovou. À princípio, a chefe da tribo não queria uma mulher branca fazendo a trilha musical. A cacica queria que tudo fosse cantado por

mulheres indígenas. Mas quando ela viu um vídeo da Estela no meu celular, a cacica aprovou e disse que a compositora tinha voz de seriema. Aí ela gostou e autorizou deixando a Estela trabalhar na trilha do filme.

Ney: A canção projetada que se ouve a 9'33" (nove minutos e trinta e três segundos) no filme é uma peça cantada em português pela compositora Estela Ceregatti com acompanhamento de piano acústico e percussão. Os instrumentos de percussão são nativos Xavantes?

Danielle: Não. A Estela utilizou os instrumentos ganzá e o mocho porque esses instrumentos representam a nossa sonoridade mato-grossense. Na época, ela estava com filha bebezinha muito pequena e não pode ir às localidades indígenas de Mato Grosso. Mas no final, a nossa musicista Estela Ceregatti se tornou praticamente uma Xavante.

Filme 05: “Escutando e Vendo” (2021)

Trata-se de uma crônica cinematográfica que retrata da vida em uma cidade do interior de Mato Grosso, evidenciando o cotidiano de cidadãos, vivências, a economia agrária local e a questão do agrotóxico nas lavouras.

Ney: A peça musical de abertura é para viola caipira. E já começa de forma concertística. O compositor Danilo Bareiro é um reconhecido virtuose da guitarra elétrica. Fale-nos acerca dessa escolha dele. Por que esse exímio instrumentista?

Danielle: A trilha sonora resultou de um convite que eu fiz para o Danilo Bareiro. A gente tinha uma música que gostaríamos de utilizar. Mas ela é do grande violeiro Almir Sater. Não conseguimos contato com Almir; estávamos todos na pandemia. Quer dizer: ainda estamos! Mas naqueles meses estava tudo mais difícil. O Almir se encontrava praticamente isolado na fazenda dele no Pantanal. Aí foi que nós usamos, então esse “desejo” do estilo musical de Almir Sater como uma “base” para o compositor Danilo Bareiro se inspirar.

Ney: Você acredita que a viola caipira representa a musicalidade de Mato Grosso? A escolha do instrumento foi feita conjuntamente com o compositor? Como foi isso?

Danielle: Ah, eu gosto muito da viola caipira! Acho que ela traduz muito bem o nosso Brasil profundo. Gosto da sonoridade, dos sentimentos que a viola caipira desperta. Observando agora, escutando essa sonoridade mais presente, percebo como gosto dela. Tanto que acabo pedindo sempre aos compositores para incluí-la.

Ney: Há algum aditamento derradeiro que a diretora entrevistanda admitiria apresentar acerca do conjunto de seu trabalho cinematográfico?

Danielle: Fazer um filme mudo, por exemplo, é possível enquanto exercício fílmico. Eu amo música, trabalho ouvindo música, escrevo ouvindo música. A conexão entre música e imagem é o audiovisual em si. Meu cinema reflete isso: música e momentos de respiração para silêncio, contemplação, reflexão. Considero a música tão importante, e tenho investido em participações de músicos e musicistas mato-grossenses, como o professor Abel dos Anjos, Helena Meireles, Sidnei Duarte, Estela Ceregatti, Pacha Ana, DJ Taba e Danilo Bareiro. Obrigada pelo diálogo.

À guisa de um possível epílogo

E assim encerramos nossa conversa com a premiada cineasta mato-grossense Danielle Bertolini. O entrevistador-autor então considera que a experiência na instrumentalização e uso de música na trilha fílmica como fator fundamental inserido na obra de arte cinematográfica está patente como imprescindível! E se consolida no saber-fazer verdadeiramente laboratorial decorrente de uma “práxis estética” que se aperfeiçoa na constância do avançar sempre progressivo da carreira profissional.

A técnica que concerne às escolhas e opções metodológicas por estilos e formas musicais específicas – igualmente, o sentimento em conceber os momentos musicais marcantes para inserção de trilha fílmica –, além do diálogo terapêutico e colaborativo com compositores, é claramente uma atitude psíquica e subjetiva resultante da “existência” (no sentido do conjunto da obra filosófica de Jean Paul Sartre); isso com fito em uma natureza multicultural do cineasta diretor da produção filmográfica, em questão.

De maneira particular, observamos que o emprego cinematográfico da música regional, no caso da mato-grossense, evidencia a valorização do artista local e traz a deferência ao trabalho do músico da região. O que sem dúvida, procede por cooperar no sentido de individualizar a obra de arte fílmica fundamentada em valores culturais da “terra pantaneira” – esta, como situada no coração da América do Sul. Assim, avaliamos afinal e sinceramente que esses são alguns “motes estéticos” atraentes que poderiam ser objeto de uma delicada e necessária meditação por cinéfilos adeptos, futuros acadêmicos, músicos-estetas, cientistas da imagem e do som, além de cineastas profissionais brasileiros.

Referências filmográficas

BERTOLINI, Danielle (cineasta). Filme: "Águas encantadas do Pantanal", (2001).

_____, Filme: "De volta pra casa", (2015).

_____, Filme: "Filhos da Lua na Terra do Sol", (2016).

_____, Filme: "Mulheres Xavantes coletoras de sementes", (2020).

_____, Filme: "Escutando e Vendo", (2021).

UM RELATO SOBRE O FESTIVAL DE CINEMA E VÍDEO DE CUIABÁ

Ingrid Gabriela Vieira de Moraes
Leonardo Gomes Esteves

Em 2021, durante a pandemia de Covid-19, ocorre em modo virtual o 20ª Cinemato – Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá, superando um intervalo de seis anos desde a última edição. Fundado em 1993, esse projeto pioneiro e longevo (trata-se do mais antigo festival de cinema mato-grossense em atividade) acompanha as mudanças no setor ocorridas no país e no estado. É o que poderá se observar neste depoimento. O pesquisador, produtor e cineasta Luiz Carlos de Oliveira Borges, que esteve à frente da organização do evento em todas as suas edições, relata algumas reflexões sobre a trajetória do que se iniciou como Mostra Brasileira de Cinema e Vídeo e depois se tornou Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá.

Desde o início do projeto, no qual as projeções se davam no teatro da UFMT, até a edições no Cineteatro, no cinema do Shopping Pantanal, no auditório do Centro de Dirigentes Lojistas (CDL) e, por fim, no *streaming*, o festival é responsável pela formação de diversas gerações. Nesta entrevista, realizada por meio digital em seis de julho de 2022, Borges fala não apenas sobre o processo de implementação do evento, mas nas mudanças que transformaram o panorama econômico de captação de recursos para projetos culturais no país e no estado. Por fim, discorre sobre as interrupções, que se deram em 2003, 2012, 2013 e no período 2015-2020. Seu trabalho em torno

da promoção do cinema em Cuiabá permite enxergar o processo histórico contemporâneo a ele. Compreende desde os árduos anos Collor até o atual governo, passando pela administração Lula e pela proliferação de investimentos na cultura característica do início do século. O relato a seguir documenta não apenas um festival, mas as mudanças que atravessaram o país e, sobretudo, o desenvolvimento do cinema e do audiovisual no estado de Mato Grosso.

Antecedentes

A mostra na verdade surgiu a partir de um encontro, quando eu tinha acabado de voltar do mestrado, na USP. Um dia encontrei em uma gráfica a professora Marina Muller, que tinha recém-assumido a coordenação de cultura da UFMT. Ela propôs que eu assumisse o Cineclubes Coxiponés. Eu acabei aceitando, em razão de que, na pesquisa que eu fiz, identifiquei que havia uma certa produção no estado sobre a qual a sociedade não tinha memória. Então, eu organizei [em 1992] uma primeira ação, que foi uma retrospectiva do cinema em Mato Grosso.

Um pouco antes eu havia organizado um curso de cinema. Eu vim do mestrado com um projeto de realizar um média-metragem sobre a passagem da Expedição Langsdorff⁸⁹. E foi um processo muito incrível, porque a gente tinha os equipamentos da ECA⁹⁰, passagens aéreas oferecidas pela Varig, faltava apenas o recurso para garantir o salário da equipe. Então eu vim para Cuiabá no intuito de produzir esse filme. Mas, pra minha surpresa, quando eu cheguei e fui procurar as poucas instituições de cultura que existiam à época – que eram basicamente a Fundação de Cultura do Estado de Mato Grosso, que tinha toda sua ação focada para as artes plásticas, e a Coordenação de Cultura da UFMT –, houve um desânimo muito grande.

89 Expedição organizada pelo barão russo Georg Heinrich von Langsdorff que percorreu o interior do Brasil entre 1824 e 1829.

90 Escola de Comunicação e Artes da USP.

Me diziam “olha isso é coisa de Hollywood, Mato Grosso é um estado periférico, aqui tem que fazer é vídeo...”, e na época era só VHS e Betacam.

Então resolvi agir nessa questão da mentalidade, porque entendi que apenas eu tinha essa lembrança, através dos dados da minha pesquisa, dessa memória passada, e que era natural que essa nova geração, viva naquele momento em Mato Grosso, não tivesse mais essa memória. Então organizei uma retrospectiva do cinema em MT, e consegui com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro uma cópia do *Alma do Brasil* (1931, dirigido por Líbero Luxardo e Alexandre Wulfes).

Por volta de 1991, nós tínhamos um núcleo que concretizou o curso que eu havia montado para que a UFMT pudesse viabilizar a vinda dos profissionais que trabalhariam nesse média-metragem sobre a expedição Langsdorff. Para isso eles teriam que dar uma oficina, então eu trouxe os técnicos envolvidos no filme para dar uma oficina de cinema em MT. Veio como câmera o Dib Lutfi, que deu um curso de fotografia, também o Carlos Reichenbach, o Denoy de Oliveira, e a gente deu um curso extensivo de quase dois, três meses de duração em MT. Dele resultou três curtas-metragens: *Olhos*, *Luzes* e *Espelho*, todos exibidos mais tarde na retrospectiva. Os alunos da oficina criaram esses filmes em cima da poesia de Augusto dos Anjos, a partir de uma sugestão do Reichenbach. O negativo foi para São Paulo e eu montei os filmes na moviola da ECA com o professor Eduardo Leone.

Uma ação importante quando fizemos o núcleo de cinema foi que, ao encerrar as oficinas, os alunos resolveram continuar e criaram o Núcleo de Cinema de Mato Grosso, que depois viraria a AMAV.

E como veio na sequência essa retrospectiva do cinema em Mato Grosso e eu tinha a informação de que o Joel Pizzini havia acabado de lançar o *Caramujo flor* (curta-metragem de 1988), entrei em contato com o Museu de Imagem e do Som de São Paulo, que havia feito o lançamento. E foi quando conheci uma pessoa que foi fundamental para fazer o festival de cinema

em Cuiabá, que iniciou como uma mostra brasileira de cinema e vídeo, o Francisco Cesar Filho, o Chiquinho. Ele trabalhava com a Zita Carvalhosa, o Amir Labaki, que é cuiabano e jornalista, e a Tata Amaral.

Então nós formamos um trio da pesada, eu, Chiquinho e a Tata Amaral. E depois o Joel Pizzini. Trouxemos para a retrospectiva uma outra retrospectiva paralela do cinema paulistano, que era essa fase rica da produção de curtas em SP, chamada primavera do curta⁹¹. E eles vieram para Cuiabá e encontraram um ambiente extremamente efervescente. Nós tentamos fazer essa atividade dentro do teatro da UFMT, mas acontecia um seminário de políticas científicas e acadêmicas da universidade, então solicitamos à reitoria que fizéssemos nos intervalos – ao que responderam que Cinema nada tinha a ver com políticas acadêmicas. Mas a gente encontrou outro lugar, o auditório da Escola Técnica Federal⁹², com capacidade para 800 pessoas. Qual foi a nossa surpresa? Primeiro dia, abertura da mostra, um engarrafamento em volta do teatro da escola técnica e mais de mil pessoas para assistir os filmes, curiosas em conhecer o seu passado.

Foi um acontecimento muito grande, algo muito estimulante. E como eram projeções em 35mm, uma outra pessoa fundamental para formatar a continuidade dessa ação, José Luiz Almeida, veio para instalar o projetor de 35mm, que Cuiabá não tinha disponível. E durante três dias foram exibidos os filmes da retrospectiva, com *Alma do Brasil* na abertura, causando um espanto muito grande nas pessoas. Eu havia convidado para um debate, realizado após a exibição, os professores do curso de História Carlos Bertolini e Lilian Guedes. Fizemos um debate maravilhoso sobre o filme, teatro lotado, pessoas em pé... e daí veio essa ideia: vamos dar continuidade, de que forma vamos dar continuidade?

91 Para maiores informações sobre a primavera do curta, ver a palestra de Rosane Kaminski (FAP) intitulada "Inverno do longa, primavera do curta – o cinema no Brasil na virada dos anos 1980-1990" para o projeto de pesquisa "Estudos historiográficos sobre ciclos e intervalos no cinema brasileiro". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BF2efa65LO8&t=833s>. Acesso em 10.07.2022.

92 Atualmente IFMT – Instituto Federal de Mato Grosso.

A mostra

Então a mostra foi criada sobre um tripé super importante: o da memória e da pesquisa, o da formação, com muitas oficinas com pessoas de peso, como Helena Solberg e Tata Amaral – a gente começou a preparar os profissionais informalmente por meio desses cursos; e a terceira base do tripé, a difusão, porque quando começamos o festival só tinha uma sala de exibição em funcionamento, e durante os primeiros dois anos conseguimos um espaço no Cine Bandeirantes para organizar uma sessão de arte. E foi fantástico! Abrimos com *A viagem do Capitão Tornado* (1990, de Ettore Scola), com 400 espectadores em plena segunda-feira, às 18:00, e foi impressionante como essa mostra mobilizou a população, com filmes independentes do mundo inteiro. Havia uma plateia sequiosa por cinema em Cuiabá.

Nos seus quatro primeiros anos, de 1993 a 1996, o festival se formula como Mostra de Cinema e Vídeo de Cuiabá. Começou através de um convênio que eu articulei com as seguintes instituições: UFMT, Secretaria de Comunicação do Governo de Mato Grosso, Federação das Indústrias, Prefeitura de Cuiabá e SEBRAE. Esse documento tem na Pró-Reitoria da UFMT, na parte de documentação. É o Convênio Pluripartite 001/93. Então esse convênio, que tinha a duração de quatro anos, começou trabalhando assim, cada instituição colocava um serviço à disposição. Por exemplo, a Federação da Indústria botava carro. A UFMT, um ônibus. Conseguia por fora com a Kodak verba para pagar alguns estagiários. Nunca teve dinheiro, porque não havia à época uma lei de incentivo à cultura em MT.

Tenho lembranças históricas, como quando o João Batista de Andrade trouxe seu filme *Céu aberto* (1985) e foi transportado na carroceria de uma caminhonete porque o ônibus da UFMT, que era para estar à nossa disposição, tinha sido levado por um professor para uma aula de campo. A UFMT mandou então quatro caminhonetes para poder transportar os passageiros.

Eu olhei e pensei “Meu Deus que vergonha, olha o João Batista na carroceria de uma caminhonete indo para um hotel”. Mas, foram assim os primeiros quatro anos. E a gente teve a preocupação de, naquele intuito de preservar a memória, homenagear o Vicente Leão, cinegrafista mato-grossense. Havia os filmes dele no cineclube, um documentário sobre a produção da Fundação Cultural de Mato Grosso em 16mm.

Como a produção local era bastante pequena, nós criamos uma categoria de vídeo publicitário para que tivesse produção mato-grossense na mostra, para começar a trazer essas pessoas para esse ambiente. Era uma mostra informativa, e não competitiva, por isso era nomeada como mostra. Depois da terceira edição, as pessoas começaram a falar “Olha tem que mudar isso para festival, tá muito bacana”. No primeiro ano, em um teatro que cabia 500 pessoas, metade ficou vazio. No segundo já foram 400, e no terceiro, já ficava gente do lado de fora porque não conseguia entrar. E foi muito legal porque como o teatro tem aquele espaço de jardim na lateral, nós criamos um ambiente com umas tendas para fazer uma feira de audiovisual para as produtoras e emissoras. No primeiro ano a gente alugou umas doze tendas e só dois colocaram, a TVU e a MTV. A Centro-América não quis e ficou vazio. No segundo ano a gente insistiu e bombou. Vimos que precisava ter alguma estrutura de alimentação, então o Cedros⁹³ veio com as esfihas, montamos um café. Então eram 600 pessoas espremidas dentro do teatro e mil do lado de fora.

Esse sucesso de público durou até o décimo ano, quando tivemos que sair da universidade, praticamente expulsos da instituição onde o festival nasceu. Entrou um novo reitor, Fernando Nogueira, que disse “Olha, se quiser continuar com seu festival pula fora, porque da instituição não sai mais nenhum recurso”.

93 Restaurante tradicional de culinária árabe em Cuiabá.

Profissionalização do investimento

Falando nesse momento efervescente que havia no MT, algo que foi muito importante foi o Fórum Permanente de Cultura de Mato Grosso, do qual eu fiz parte. Ele foi muito interessante porque através dele a classe artística de MT começou a resistir ao desmonte cultural praticado por Collor. Enquanto eu ainda estava em São Paulo, foi gestada a Lei Marcos Mendonça, que era uma lei à base de renúncia fiscal do IPTU do estado de SP. Então quando eu voltei para cá e o Fórum começava a se articular, nossa primeira luta foi tentar criar uma lei para podermos ter fontes de financiamento para produção.

O Clovis Rezende Matos, que me antecedeu no cineclube, já havia entrado com um projeto de lei de incentivo à cultura com base no ICMS. Mas o projeto foi vetado pelo conselho dos secretários de Fazenda, já que uma interferência nesse imposto precisaria da autorização do Conselho Nacional de Política Fazendária (CONFAZ). Aí fizemos uma adaptação a esse projeto de lei do Clóvis e conseguimos mudar o estatuto do Confaz que, na política do Centro Oeste, só permitia que fossem utilizados recursos do Fundo Constitucional de Financiamento do Centro-Oeste (FCO), por exemplo, para motéis e igrejas, o que foi um trabalho longo.

O Fórum foi um espaço importantíssimo porque reuniu todos os segmentos: música, teatro, cinema e artes em geral. E nós tínhamos um projeto de lei para o audiovisual, estávamos prontos para apresentá-lo, mas refletimos que não adiantava um projeto específico para o audiovisual, porque a gente precisava de todos os segmentos. E foi assim que surgiu a Hermes de Abreu⁹⁴, que conseguimos implantar, com o intuito de ser um grande guarda-chuva que abrangesse os diversos setores da área cultural. [Com sua

94 Lei Estadual nº. 5.893-A, de 12 de dezembro de 1991, publicada no Diário Oficial de 09 de janeiro de 1.992 e modificada pela Lei nº. 6.913, de 04/07/97 e pela Lei 7.042, de 15/10/98. Foi uma lei de incentivo à cultura pioneira no Centro-Oeste, criada pelo ex-deputado estadual e Secretário de Justiça Hermes de Abreu em 1991. Apesar de instituída em 1991, só começou a ser praticada em 1996, após a criação da Secretaria Estadual de Cultura (1995).

aprovação], MT conseguia ter uma renúncia fiscal anunciada em dezembro, em janeiro apresentava-se os projetos, em fevereiro eram selecionados e em março todos já estavam captados, 100%. Ou seja, o Fórum e esse ambiente efervescente fluiu para que a gente continuasse a realizar o evento.

Quando a quarta edição da mostra terminou, fomos renovar o convênio com as instituições. Dante de Oliveira⁹⁵ havia acabado de assinar a criação da Lei Hermes de Abreu, então as instituições não renovaram o convênio porque agora teria uma lei de incentivo à cultura. Era uma lei que ninguém conhecia, o valor da dedução fiscal era baixíssimo, 3%, ou seja, só empresas muito grandes poderiam deduzir. Depois fomos negociar isso com a Secretaria de Fazenda, e isso aumentou. Criamos um esquema “efeito cascata”, um empresário que pagasse até 50 mil de ICMS, poderia colocar 100% na lei. O que pagasse de 50 a 100 mil, poderia colocar 80%. Até chegar a 3 milhões os 3%, que era o original da lei. Isso foi algo fantástico porque trouxemos para financiar a produção os donos de padarias, supermercados, restaurantes, pessoas que viviam na cidade, conheciam as pessoas que produziam. Antes, tínhamos que enviar o projeto para São Paulo ou Rio, onde ficavam os escritórios de marketing das grandes empresas que atuavam no MT, o que nunca foi atendido.

A gente conseguiu captar recursos nos primeiros anos através da lei porque o Dante de Oliveira era um cara bacana, atendia a gente no gabinete. “Quanto vocês estão precisando?”, “Foi aprovado 300 mil”. Ele pegava o telefone e ligava na hora para o presidente da CEMAT, “Põe 300 mil no festival”, e assim o festival aconteceu. Se não fosse o Dante nesse período de transição de fonte de financiamento, a partir da quinta edição, o festival já teria acabado. Até a décima edição o festival custava R\$ 400.000,00.

Uma coisa que a gente sempre teve vontade de fazer no festival era conferir uma premiação em dinheiro, para estimular próximas produções e tornar

95 Dante de Oliveira (1952-2006), ex-prefeito de Cuiabá e 51º governador de Mato Grosso.

o festival mais atrativo⁹⁶. Com relação a curta-metragem, a gente não tem muita dificuldade, é só lançar e em 15 dias tem 400, 500 curtas inscritos. Mas o longa-metragem no festival foi uma operação extremamente complicada. Na época só tinha uma sala de cinema, hoje Cuiabá tem mais de 30 salas, mas não adianta, elas não exibem o filme brasileiro. A não ser os *blockbusters* que já tem a Globo ou a Columbia. Então muito dos filmes que vieram foi a partir de amizades, de contatos. Por que a região não oferece visibilidade para o filme e não tem uma praça exibidora em Cuiabá, dificilmente você consegue trazer um longa-metragem para ser exibido.

Quando a Petrobrás entrou em cena [na 10ª edição] foi uma fase muito boa para o festival. A Petrobras não só financiava o festival, mas também o Adecines (Agentes para o Desenvolvimento de Cinema em Mato Grosso). A gente selecionava 20 ou 30 escolas públicas, selecionava um estudante e um professor e dava um treinamento que ensinava como manusear os projetores, e colocava o acervo do festival à disposição para montar uma programação. No último ano, tivemos um público de 30 mil espectadores das escolas. Era um projeto do festival feito pelo INCA (Instituto Cultural América).

Como o festival começa a partir de um convênio, com o Cineclube, a UFMT e outras instituições, era necessário que se criasse uma pessoa jurídica para correr atrás dos negócios do festival. Foi quando eu criei a Primeiro Plano Cinema e Vídeo, [em 1997, na quinta edição] uma produtora para fazer o festival. Obviamente, não dava para sobreviver só com o festival, então começamos a produzir filmes. Produzi o primeiro filme do Bruno Bini, *Baseado em fatos reais* (2001), produzi *Nó de rosas* (2007), da Glória Albues. Então conseguíamos manter a produtora nesses períodos de entressafas do festival. Dante de Oliveira foi muito importante nesse período de transição de fontes de financiamento, sem ele o festival teria acabado antes.

⁹⁶ Em sua 16ª edição, o festival fez uma única premiação em dinheiro, ocasião em que ofereceu ao ator mato-grossense Rosalvo Caçador o valor de 10 mil reais.

Interrupções

Abrimos mão aqui em MT de fazer uma lei só para o audiovisual, mas depois fomos vítimas disso. O que aconteceu foi que a música, a literatura e outros setores, começaram a tomar mais recursos da cultura. O audiovisual nunca chegou a ter 30% desses recursos, nós éramos os que menos recebiam.

A Lei Hermes de Abreu, com o mecanismo de efeito cascata, permitia uma rápida captação de recursos. O que passou a acontecer foi que políticos montaram em seus gabinetes escritórios de captação, e ao contrário do que a lei exigia (10% do valor), cobravam 30%. Isso virou uma farra política, um escândalo. Muitos produtores entraram nisso, começou uma enxurrada de projetos inadimplentes ou com a prestação de contas irregular. Quando Blairo Maggi assume o governo [em 2003], ele propõe um novo esquema de financiamento da cultura: a criação de um fundo, onde os produtores receberiam recursos diretamente do Estado. A partir desse momento, o grupo que tinha mais organização se elegeu como conselheiro do estado e então só saíam projetos ligados a ele.

Nossa primeira interrupção foi nesse governo [em 2003]. O que acontecia era o seguinte: baixou o teto da lei para 150 mil reais, e como não dava para fazer o festival só com esse valor, a gente apresentava dois projetos, o do festival e outro, chamado *100 anos de cinema em Mato grosso*. O que aconteceu foi que a secretaria não repassou recursos para esse segundo projeto. A segunda interrupção [após a 18ª edição, em 2011] ocorreu também por conta de um calote do próprio Estado.

Já no governo Lula, uma polêmica envolvendo consultorias do José Dirceu fez com que a UFMT cruzasse CPFs e CNPJs. Só na instituição, mais de 300 pessoas físicas possuíam CNPJ. Então nos deram as seguintes opções: ou fechávamos as pessoas jurídicas ou seríamos mandados embora. Então eu preferi abrir mão da Primeiro Plano, principalmente porque anos antes

eu havia sido chamado para criar o INCA. Por ser uma ong, era por onde a Petrobras enviava recursos ao festival, cerca de 150 mil reais. Esse financiamento durou da 10ª edição até 2011⁹⁷.

A retirada do apoio do Governo do Estado de Mato Grosso, da Prefeitura de Cuiabá e da Petrobrás acarretaram a segunda interrupção do festival. O festival voltou três anos depois, em sua 19ª edição [em 2014], com um recurso de um convênio conseguido por Janette Riva, então Secretária Municipal de Cultura.

Para fechar, sobre essa interrupção do festival, continuamos na mesma situação. Não existe dentro da política pública de cultura de MT o reconhecimento da sua importância. Só conseguimos fazer a 20ª edição, com o nome Cinemato em 2021, a partir de um edital da Lei Aldir Blanc. Festival nenhum no Brasil tem essa segurança, todos tiveram lacunas e muitos acabaram.

97 Em 2016 a Petrobrás cortou os recursos repassados à cultura, interrompendo o patrocínio, por exemplo, do Goiânia Mostra Curtas, outro importante e duradouro festival de cinema do centro-oeste.

SOBREVOO POR PUBLICAÇÕES E SITES SOBRE O CINEMA E O AUDIOVISUAL EM MATO GROSSO

Referências

ALENCASTRO, Aníbal. **Anos dourados dos nossos cinemas**. Cuiabá: Ed. Secretaria do Estado de Cultura/MT, 1996.

BORGES, Luiz Carlos de Oliveira. A pesquisa de cinema em Mato Grosso: fontes, referências e acervos – uma experiência. IN: MATTOS, Carlos Alberto; BRANDÃO, Carlos Augusto Dauzacker; BARROS, José Tavares de & BRANDÃO, Myrna Silveira. **Memória da memória**: uma História do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. CPCB/Playarte, 2006. Nesse artigo, o pesquisador Luiz Carlos de Oliveira Borges faz um levantamento de fontes e referências bibliográficas para a pesquisa do cinema em Mato Grosso, do início do século XX até o momento da publicação do artigo (2006). Disponível em <http://www.cpcb.org.br/artigos/a-pesquisa-de-cinema-em-mato-grosso-fontes-referencias-e-acervos-uma-experiencia/>. Acesso em 15 de setembro de 2022.

BORGES, Luiz Carlos de Oliveira. **Coleção Memória e Mito do Cinema em Mato Grosso** (3 volumes). Cuiabá: Editora Entrelinhas, 2008.

CECÍLIO, GOMES e VELASCO, Jornal **O Pharol e a crítica cinematográfica em Mato Grosso**. Anais da Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos

Interdisciplinares da Comunicação XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste – Goiânia-GO. 27 a 29 de maio de 2010.

CUNHA, Edgar Teodoro de **Funeral Bororo em imagens: Major Reis e outros realizadores**. In Socine MACHADO, Rubens; SOARES Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa. São Paulo; Annablume, 2006.

DELGADO, Paulo Sérgio; JESUS, Naine Terena de. (Orgs). **Povos Indígenas no Brasil: perspectivas no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual**. Curitiba: Brazil Publishing, 2018;

JESUS, Naine Terena de.; ALONSO, Kátia Morosov; MACIEL, Cristiano. Presença dos indígenas de Mato Grosso na internet e na produção de mídias: militância, sustentabilidade e memória. **Revista Comunicação & Inovação**. v.16, n.32 (73-86) set-dez, 2015. Disponível em: http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/3245.

LIMA, Diego Baraldi de. **O cinema mato-grossense dos anos 90. Entre o local e o Global**. Dissertação de Mestrado defendida no PPGEL, UFMT, 2006.

LIMA, Diego Baraldi de. A cilada com Cinco Morenos: local e global no cinema mato-grossense dos anos 1990. IN: BARBOSA, Marialva Carlos; BARBOSA, Maria do Carmo Silva & GREGO, Aline. **Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** (recurso eletrônico). São Paulo: Intercom, 2011. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2514-1.pdf>. Acesso em 15 de setembro de 2022.

MOREIRA, Márcio. **Cuiabá na lente do Foto Chau: um resgate cinematográfico**. (Coordenação e produção editorial: Ramon Carlini & Elaine Caniato). Cuiabá: edição do autor, 2000.

PINHEIRO, Marinete. **Salas de sonhos (volume II): memórias dos cinemas de Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: Editora UFMS, 2010.

PINHEIRO, Marinete & FISCHER, Neide. **Salas de sonhos: história dos cinemas de Campo Grande**. Campo Grande: Editora UFMS, 2008.

POSSARI, Lúcia Helena Vendrúsculo. Falar e dizer cuiabanos na mídia: signos que se renovam. In ALMEIDA, M. M. S. & COX, M. I. P. **Vozes Cuiabanas: estudos lingüísticos em Mato Grosso**. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2005.

SIQUEIRA, Aline Wendpap Nunes de; AZEVEDO, Maria Thereza de Oliveira; ARAUJO, Caroline Oliveira Santos. **MATO GROSSO, PRESENTE: CINEMA E CRÍTICA FORA DO EIXO**. In: Paulo Henrique Silva. (Org.). **TRAJETÓRIA DA CRÍTICA DE CINEMA NO BRASIL**. 01 ed. Porto Alegre: LETRAMENTO EDITORA E LIVRARIA, 2019, v. 01, p. 45-56.

TACCA, Fernando de. **A imagética da Comissão Rondon**. São Paulo: Papirus, 2001.

TACCA, Fernando de. Rituaes e festas Bororo. **Revista de Antropologia**, SÃO PAULO, USP, 2002, V. 45 nº 1.

Sites e blogs

<https://ufmt.br/unidade/cineclube> – site do Cineclube Coxiponés da UFMT
www.mostrauniversitariaufmt.com – site da Mostra de Audiovisual Universitário e Independente da América Latina

cinecluberoncador.wordpress.com – Blog do Cineclube Roncador (UFMT Campus Araguaia).

<https://cineclubecoxipones.wordpress.com/blog-cineclube/> – Blog que Cineclube Coxiponés alimentou no primeiro ano da pandemia de Covid-19 (2020), quando foram realizadas, em parceria com Cine Teatro Cuiabá e REC-MT (Rede Cineclubista de Mato Grosso), diversos compartilhamentos de conteúdos audiovisuais produzidos em Mato Grosso nos últimos 30 anos.

<https://costream.wixsite.com/play> – Costream. Plataforma de uso midiático para transmissão de produtos audiovisuais. A Costream compartilha projetos audiovisuais realizados por universitários dos cursos de Comunicação Social da UFMT.

<https://www.ufmt.br/npd> – Site no Núcleo de Produção Digital do Campus Araguaia da UFMT (Barra do Garças).

<https://temporadadefilmesonline.wordpress.com/2021/04/24/panorama-do-cinema-em-mato-grosso/> – Em sua vigésima edição, o CINEMATO – Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá – convidou pesquisador@s do cinema produzido em Mato Grosso (Luiz Borges, Aníbal Alencastro, Moacir Francisco de Sant’Ana Barros, Diego Baraldi e Caroline Araújo) para compor uma lista de filmes realizados no território mato-grossense desde o início do século XX (incluindo filmes realizados antes da divisão do Estado, em 1977) e que estão disponíveis para acesso em diferentes redes de difusão de conteúdos audiovisuais. Mais do que um levantamento preciso sobre o cinema produzido no Estado, a página da internet elenca títulos que revelam como temas, histórias, paisagens e personagens de Mato Grosso vem sendo representados por cineastas de diferentes épocas.

www.cinecaramelo.com.br – Site do Cine Caramelo, Festival Infantojuvenil de Cinema, realizado desde 2013 em Porto Alegre e que desde 2019 tem realizado itinerâncias em Mato Grosso.

www.memoriasdeanibalalencastro.com – Site do projeto transmídia “Memórias de Aníbal Alencastro e das antigas salas de cinema de Mato Grosso”, com conteúdos diversos relacionados à trajetória do projetorista Aníbal Alencastro e à memória das salas de cinema de Mato Grosso.

www.pequicomcamera.cuiaba.br – Site da “Pequi com Câmera” produtora experimental do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso e que conta com estudantes que procedem de diversos cursos (Cinema e Audiovisual, Radialismo, Jornalismo, Ciências Sociais, Engenharia). Reúne materiais diversos da produtora, incluindo a seção “Pequi Crítica”, com ensaios e críticas cinematográficas.

<https://ruidomanifesto.org/> – Site Ruído Manifesto 2017-2022. Literatura, Crítica e Audiovisual. Destaque para a Coluna Sonora (<https://ruidomanifesto.org/>).

org/colunas/coluna-sonora/) da Profª Drª e Crítica de Cinema Aline Wendpap Nunes de Siqueira

Catálogos e folders

Catálogos da Mostra/Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá (CINEMATO). Última edição: XX (2021).

Catálogos da MAUAL – Mostra de Audiovisual Universitário e Independente da América Latina. Última edição: XXI (2022). Disponível em: <https://issuu.com/coxipones>

Catálogos do Cine Caramelo Itinerante Edição Mato Grosso. Última edição: III (2021).

Catálogos do Tudo Sobre Mulheres (TSM). Última edição: VII (2019).

Catálogos da Mostra de Cinema Quariterê do Coletivo Quariterê. Última edição: VI (2022).

Catálogos do CineCaos. Última edição: VII (2022).

Catálogos do Festival de Cinema Olhares do Pantanal. Última edição: III (2021).

Catálogos do Festival de Cinema da Floresta. Última edição V (2011).

Catálogos do Festival de Cinema Ambiental Guará. Última edição: III (2012).

Catálogo e folders do projeto de extensão Imagens em Pauta (2007 a 2016).

Folders do projeto de extensão Encontros com Cinema (2017 a 2022).

Redes sociais de projetos cineclubistas em Mato Grosso

Perfis do Instagram

@cinecoxipones – Cineclube Coxiponés da UFMT

@cine_caramelo – Cine Caramelo. Festival Infantojuvenil de Cinema de Porto Alegre, com itinerâncias em Mato Grosso.

@cinecaosoficial – Festival CineCaos

@cinecluberoncador_cua – Cineclube Roncador (UFMT Campus Araguaia)

@cinedu.ufmt – CinEdu. Projeto de extensão dos Cursos de Cinema e Radialismo da UFMT.

@cinemaaquidomato – Perfil dedicado à divulgação do cinema matogrossense. Principalmente pela linguagem da crítica. Liderado pela Prof^a. Dr^a. Aline Wendpap Nunes de Siqueira (PPGECCO/UFMT)

@cinemabelobelo – Sessão Belo Belo – Projeto de exibição de filmes e produções audiovisuais.

@cinemato_festival – Festival de Cinema e Vídeo e Cuiabá (Cinemato)

@cinepense – CinePense. Projeto de extensão realizado no Campus Sinop da UFMT.

@cineteatrocba – Cine Teatro Cuiabá. Entre outras ações artístico-culturais, realiza os projetos de difusão audiovisual “A escola vai ao Cine Teatro Cuiabá” e “Encontros com Cinema”.

@cnc_cineclubesbrasileiros – Conselho Nacional de Cineclubes, entidade representativa dos cineclubes.

@costream.ufmt – Streaming de conteúdos audiovisuais e sonoros realizados por estudantes e egressos de cursos do Departamento de Comunicação da UFMT.

@fest.cinecaceres – Festival de cinema Olhares do Pantanal (Cáceres-MT)

@festivaltsm – Festival Tudo Sobre Mulheres

@gecas.ufmt – Grupo de Estudos em Cinema e Audiovisuais, liderado pela Profa. Dra. Letícia Capanema (UFMT) e pela Profa. Dra. Ana Graciela Fonseca (UNIC).

@pequicomcamera – Pequi com Câmera. Produtora experimental do Curso de Cinema e Audiovisual da UFMT.

@sessao_qaq – Sessão Quadro a Quadro. Exibição, discussão e reflexão de curtas e longas de animação.

@teatroexperimentalaf – Teatro Experimental de Alta Floresta. Grupo teatral com 34 anos de trajetória. Entre outros projetos, realizou cinco edições do Festival de Cinema da Floresta (última edição em 2011).

Páginas do Facebook

/mtcine – Associação Mato-grossense de Cinema e Audiovisual.

Canais do YouTube:

<https://www.youtube.com/c/MariadeF%C3%A1timaMendesSantos> – Canal da Cia D'Artes do Brasil, onde estão publicados audiovisuais resultantes de dezenas de oficinas audiovisuais realizados pelo projeto “O terceiro olhar”, capitaneado por Amauri Tangará e Tati Mendes.

<https://www.youtube.com/channel/UCqd8xCgaNz6hLQYAG8G0LMw> – O canal do YouTube do Cineclube Coxipónés da UFMT reúne conteúdos audiovisuais diversos, como vinhetas, minidocs e outros audiovisuais relacionados à memória do Cineclube e da MAUAL (Mostra de Audiovisual Universitário e Independente da América Latina). No canal também há uma Playlist para a série “Cine Comentário Sonoro”, realizada em parceria entre Cineclube Coxiponés, REC-MT (Rede Cineclubista de Mato Grosso) e realizador@s de diferentes audiovisuais. Em cada episódio, realizador@s relembram histórias associadas à produção de seus filmes, através de uma faixa de comentário sonoro integrada aos curtas.

<https://www.youtube.com/channel/UCvq5UQVfplW012zeHu4jyng> – Canal do projeto “Curta BLV”, que se constitui de atividade interdisciplinar, transdisciplinar e integradora em conjunto com vários professores do IFMT Campos Bela Vista e outros campi, com viés na ética e educação. No canal estão postados audiovisuais que participaram de diferentes edições do Festival Curta BLV.

<https://www.youtube.com/user/cinecosufmt> – Canal do CineCos, projeto que reúne conteúdos audiovisuais de egressos dos cursos do Departamento de Comunicação Social da UFMT.

<https://www.youtube.com/user/corteseccoccp> – A Corte Seco é uma iniciativa autônoma de produzir material audiovisual e oficinas com foco em questões sociais e nos movimentos sociais populares.

AUTORAS E AUTORES

Andréa Ferraz Fernandez é Pós-Doutora em Comunicação, professora nos Programas de Pós-Graduação: PPGCOM e PPGECCO/UFMT e atualmente responde pelas Coordenações dos Cursos de Cinema e Audiovisual e Curso de Radialismo na mesma universidade. E-mail: andrea.fernandez@ufmt.br

Ana Graciela M. F. da Fonseca Voltolini é Professora do Programa de Pós-graduação em Ensino (PPGE) em Associação Ampla entre a Universidade de Cuiabá (Unic) e o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Estado de Mato Grosso (IFMT) e dos Cursos de Jornalismo e Publicidade (Unic). Vice-líder do Grupo de Estudos em Cinemas e Audiovisuais (GECAS/CNPq). Email: fonsecaanagraciela@gmail.com

Aliana França Camargo Costa é Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal de Mato Grosso e Mestre em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO) pela UFMT. É membro do Grupo de Estudos sobre Tecnologia da Informação e Comunicação na Educação (LeTece/CNPq). Email: alianacamargo@gmail.com

Aline Wendpap Nunes de Siqueira é Pesquisadora Associada, Professora Colaboradora e Pós-Doutoranda com bolsa PNPd/Capes no Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (PPGECCO) do Campus Cuiabá da UFMT, e membro do Grupo de Estudos em Cinemas e Audiovisuais (GECAS/CNPq). Email: alinewendpap@gmail.com

Bruna Figueiredo é Graduanda do Curso de Direito da Universidade Federal de Mato Grosso do Campus Cuiabá e membro do Grupo de Extensão Direito e Povo. Email: brunafigueiredooliveira@outlook.com

Candida Soares da Costa é Professora Associada na UFMT, atua no Programa de Pós-Graduação em Educação (nível Mestrado e Doutorado) e coordena o Núcleo de Estudos e Pesquisas Sobre Relações Raciais e Educação (Nepre/UFMT). Email: candidasoarescosta@gmail.com

Caroline de Oliveira Santos Araújo é Doutoranda do PPGECCO/UFMT linha de pesquisa em poéticas contemporâneas. Integrante do Grupo de Pesquisa Artes Híbridas – ECCO/ UFMT. Coordenadora do Curso Superior em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda do UNIVAG. Pesquisadora e realizadora audiovisual. E-mail: caroline.o.s.araujo@gmail.com

Cristiano Costa é técnico em audiovisual no Curso de Jornalismo do Campus Araguaia da UFMT, Mestre em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO) do Campus Cuiabá da UFMT e Coordenador do Cineclubes Roncador da UFMT Araguaia. E-mail: cristianoscosta@gmail.com

Daniel Macêdo é doutorando em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais, bolsista da CAPES e integrante do Núcleo Tramas Comunicacionais: Narrativa e Experiência (Tramas/CNPq). Atuou como professor temporário no curso de Jornalismo da UFMT em Barra do Garças. Email: daniel.3macedo@gmail.com

Danielle Bertolini é Mestranda em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO), membro dos Grupos de Pesquisa RG Dickie e MID (Mídias Interativas Digitais). Cineasta e idealizadora do Festival Tudo Sobre Mulheres. Email: dani.bertolini@gmail.com

Diego Baraldi de Lima é Professor Associado do Curso de Cinema e Audiovisual do Campus Cuiabá da UFMT e membro do Grupo de Estudos em Cinemas e Audiovisuais (GECAS/CNPq). Email: diegobaraldii@gmail.com

Diego Roberto Silva Cavalcante é estudante de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal de Mato Grosso e membro do Grupo de Estudos em Cinemas e Audiovisuais (GECAS/CNPq). E-mail: cavalcante.diego16@gmail.com

Dolores Galindo é Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso e no Programa de Pós-Graduação em Psicologia e Sociedade da UNESP/Assis. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Laboratório de Tecnologias, Ciências e Criação (LABTECC/CNPq). E-mail: dolorescristinagomesgalindo@gmail.com

Eduarda Figueiredo é mestranda em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL) da UFMT. Bacharela em Audiovisual pelo Senac São Paulo (2017). Integrante do Grupo de Pesquisa Semióticas Contemporâneas (SEMIC/CNPq) da UFMT. E-mail: figueiredoeduarda15@gmail.com

Elizabeth Figueiredo de Sá é Professora Associada do Departamento de Teorias e Fundamentos da Educação (DTFE/IE) do Campus Cuiabá na UFMT. Professora Permanente do Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE/UFMT). Líder do Grupo de Pesquisa História da Educação e Memória (GEM). E-mail: elizabethfsa1@gmail.com

Gilson Moraes da Costa é Professor Adjunto III do Curso de Jornalismo do Campus Araguaia da UFMT, coordenador do Núcleo de Produção Digital – NPD/Araguaia e membro do Grupo de Pesquisa Laboratório de Tecnologias, Ciências e Criação (LABTECC/CNPq). Email: gilcostta@gmail.com.

Guilherme Arthur de Lima Pereira é graduando no curso de Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Bolsista (CNPq) pelo Programa de Iniciação Científica sob a orientação do Prof. Dr. Leonardo Gomes Esteves. E-mail: guiarthurpereira@gmail.com

Ingrid Gabriela Vieira de Moraes é graduanda no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso. Bolsista de Iniciação Científica (FAPEMAT). Integrante do projeto de pesquisa “Estudos historiográficos sobre ciclos e intervalos no cinema brasileiro”. Email: psingridmoraes@gmail.com

Íris Alves Lacerda tem formação em Comunicação Social pela UFMT, onde foi bolsista no Cineclube Coxiponés por dois anos. Faz parte do Coletivo de Mulheres e Pessoas Transgênero do Departamento de Fotografia (DAFB), empreende com produção cultural e executa pesquisa, direção de fotografia, montagem e colorização. Email: asasdeiris@gmail.com

Keiko Okamura é Superintendente de Desenvolvimento da Economia Criativa na Secretaria de Estado de Cultura, Esporte e Lazer de Mato Grosso, Produtora Audiovisual, Produtora Cultural, formada em Comunicação Social – Rádio e TV pela UFMT. E-mail: keikookamura19@gmail.com

Leila Sayuri Matsuoka é estudante de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal de Mato Grosso e membro do Grupo de Estudos em Cinemas e Audiovisuais (GECAS/CNPq). Email: leilasayurii@gmail.com

Leonardo Gomes Esteves é professor permanente do Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS) da UFMT e do bacharelado em Cinema e Audiovisual na mesma instituição. Integra o grupo de pesquisa Historiografia Audiovisual (UFJF/CNPQ). Coordena o projeto de extensão Pequi com Câmera. E-mail: leonardo.esteves@ufmt.br

Letícia Capanema é Professora Adjunta do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) do Campus Cuiabá da UFMT. Líder do Grupo de Estudos em Cinemas e Audiovisuais (GECAS/CNPq). Email: capanema.leticia@gmail.com.

Leandra Martins dos Santos é estudante de graduação do curso de Cinema e audiovisual do campus Cuiabá da UFMT. Email: leandra.lms28@gmail.com

Lorena Barbosa é estudante de graduação do Curso de Publicidade e Propaganda do Campus de Cuiabá da UFMT. Email: lorenabssilva@outlook.com

Luiz Carlos de Oliveira Borges é pesquisador em imagem e som, trabalha no Núcleo de Documentação e Informação Histórica Regional da UFMT, e membro do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. Email: borgesluizcine@gmail.com

Luiza Guimarães Gratão é estudante de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal de Mato Grosso e membro do Grupo de Estudos em Cinemas e Audiovisuais (GECAS/CNPq). Email: luisagratao@gmail.com

Lupita Amorim é graduanda do curso de Ciências Sociais, extensionista no Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Relações Raciais e Educação (Nepre/UFMT) e representa as estudantes LGBTI+ no Conselho de Políticas de Ações Afirmativas da PRAE/UFMT. Email: lupitaamorimcoulee@gmail.com

Luzo Reis é produtor cultural da Universidade Federal de Mato Grosso, Fotógrafo e Realizador Audiovisual. E-mail: luzoreis@gmail.com

Maria Eduarda Braga Priotto é estudante do Curso de Cinema e Audiovisual do Campus de Cuiabá da UFMT. Email: mariadudapriotto@hotmail.com

Maria Luiza de Mello Senna é Graduanda do Curso de Direito da Universidade Federal de Mato Grosso do Campus Cuiabá e membro do Grupo de Extensão Direito e Povo. Email: marialuiza.senna@hotmail.com

Marijâne Silveira da Silva é Professora Adjunta do Departamento de Teorias e Fundamentos da Educação (DTFE/IE) do Campus Cuiabá na UFMT. Professora Permanente do Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE/UFMT). Vice-líder do Grupo de Pesquisa História da Educação e Memória (GEM). E-mail:marijane.silva@ufmt.br

Mauricio Rodrigues Pinto é realizador audiovisual e mestrando no Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) do Campus Cuiabá da UFMT. Membro do Grupo de Estudos em Cinemas e Audiovisuais (GECAS/CNPq) e membro-fundador do Coletivo de Cinema Negro QUARITÊRÊ. Email: mauriciorodriguesp@gmail.com

Moacir Francisco Barros é Professor Associado do Curso de Cinema e Audiovisual do Campus Cuiabá da UFMT. Email: moafranbar@gmail.com.

Ney Arruda é professor concursado da UFMT desde 1992. Doutor pela Universidad Pablo Olavide (Sevilha – Espanha). Mestre pela UFSC. Leciona Tópicos Especiais em Estética e Trilha Cinematográfica. Coordenador do Projeto de Pesquisa “Arte & Cultura na Filosofia” (PROPeq-UFMT). E-mail: neyarruda@gmail.com

Maria Thereza de Oliveira Azevedo é Doutora em Artes Cênicas pela ECA/ USP, com tese sobre Dramaturgia e roteiros, mestre em Cinema pela ECA/ USP. Orienta mestrados e doutorados na linha Poéticas Contemporâneas. Pesquisadora associada do PPG ECCO da UFMT. Realizadora audiovisual. E-mail: maritheaz@gmail.com

Rabeche Santos é jornalista graduada pela Universidade Federal de Mato Grosso, onde atuou como bolsista de iniciação à docência com financiamento da PROEG/UFMT. Email: rabechealves@gmail.com

Apresentamos ao público o primeiro volume do projeto editorial do Cineclube Coxiponés. Em “Cinema e Audiovisual em Mato Grosso”, estão reunidos vinte e quatro textos que revelam instigantes reflexões sobre a expressão audiovisual no estado de Mato Grosso de ontem e de hoje. São artigos, ensaios, relatos de experiências, resenhas, críticas e entrevistas que abordam desde os pioneiros do cinema e do audiovisual mato-grossense até questões que transpassam o cinema negro, indígena e LGBTQIA+. Os textos também abrangem os espaços de exibição e de cineclubismo, a produção universitária e estudantil, a relação entre cinema e educação, a atuação de festivais e mostras, a força criativa de coletivos audiovisuais, assim como realizações mato-grossenses no contexto da recente pandemia. Sem a pretensão de oferecer um panorama fechado ou respostas a problemas que sequer foram investigados, este livro constitui-se como mais um passo na trajetória da pesquisa sobre o cinema e o audiovisual mato-grossense. Assim, esperamos que a leitura seja prazerosa e potente em suscitar descobertas e reflexões sobre a rica e plural experiência do cinema e do audiovisual em Mato Grosso.



CINECLUBE
COXIPONÉS
UFMT

