UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
DOUTORADO ACADÊMICO EM ARTES

FRANCISCO DE ASSIS WEYL ALBUQUERQUE COSTA

KYNEMA: ESTÉTICAS DE GUERRILHAS, POÉTICAS DA GAMBIARRA E TECNOLOGIAS DO POSSÍVEL NA AMAZÔNIA PARAENSE

Belém do Pará
2026

FRANCISCO DE ASSIS WEYL ALBUQUERQUE COSTA

KYNEMA: ESTÉTICAS DE GUERRILHAS, POÉTICAS DA GAMBIARRA E TECNOLOGIAS DO POSSÍVEL NA AMAZÔNIA PARAENSE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de Pesquisa *Memórias, Histórias e Educação em Artes.*

Orientador: Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra

Belém do Pará
2026

FRANCISCO DE ASSIS WEYL ALBUQUERQUE COSTA

KYNEMA: ESTÉTICAS DE GUERRILHAS, POÉTICAS DA GAMBIARRA E TECNOLOGIAS DO POSSÍVEL NA AMAZÔNIA PARAENSE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de Pesquisa *Memórias, Histórias e Educação em Artes.*

Orientador: Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra

Banca Examinadora

_____
Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra
Presidente – UFPA

_____
Prof. Dr. Celso Luiz Prudente
Examinador Externo ao Programa – USP/UFMT

_____
Prof. Dr. André Luis dos Santos Queiróz
Examinador Externo ao Programa – UFF

_____
Prof. Dra. Ana Cláudia da Cruz Melo
Examinadora Interna – UFPA

_____
Prof. Dr. Savio Luís Stoco
Examinador Interno – UFPA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C837k Costa, Francisco de Assis Weyl Albuquerque.

Kynema: estéticas de guerrilhas, poéticas da gambiarra e tecnologias do possível na Amazônia paraense / Francisco de Assis Weyl Albuquerque Costa. — 2026.

358 f.

Orientador(a): Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2026.

1. Estéticas de guerrilhas. 2. Coletivos periféricos. 3. Comunidades Quilombolas. 4. Cinema na Amazônia. I. Título.

CDD 384.80981

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos vinte e sete (27) dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e seis (2026), às nove (09) horas, a Banca Examinadora, instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência do orientador professor doutor José Denis de Oliveira Bezerra, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de Francisco de Assis Weyl Albuquerque Costa, intitulada: **Kynema: estéticas de guerrilhas, poéticas da gambiarra e tecnologias do possível na Amazônia paraense**. Perante a Banca Examinadora, composta por: José Denis de Oliveira Bezerra (Presidente); Ana Claudia da Cruz Melo (Examinador Interno); Sávio Luís Stoco (Examinador Interno); André Luís dos Santos Queiroz (Examinador Externo à Instituição); Celso Luiz Prudente (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, o professor José Denis de Oliveira Bezerra passou a palavra ao doutorando, que apresentou a Tese, com duração de quarenta e cinco minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo doutorando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **reprovação ( ) aprovação (X)**, com a recomendação de publicação da tese, posteriormente, pela excelência da pesquisa desenvolvida. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo doutorando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor José Denis de Oliveira Bezerra agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo doutorando. Belém-PA, 27 de março de 2026.

José Denis de Oliveira Bezerra (Presidente)	gov.br Documento assinado digitalmente JOSE DENIS DE OLIVEIRA BEZERRA Data: 27/03/2026 20:40:30-0300 Verifique em https://validar.iti.gov.br
Ana Claudia da Cruz Melo (Examinador Interno)	gov.br Documento assinado digitalmente ANA CLAUDIA DA CRUZ MELO Data: 28/03/2026 13:32:59-0300 Verifique em https://validar.iti.gov.br
Sávio Luís Stoco (Examinador Interno)	gov.br Documento assinado digitalmente SAVIO LUIS STOCO Data: 27/03/2026 22:14:01 0300 Verifique em https://validar.iti.gov.br
André Luís dos Santos Queiroz (Examinador Externo)	gov.br Documento assinado digitalmente ANDRE LUIS DOS SANTOS QUEIROZ Data: 28/03/2026 10:51:55 -0300 Verifique em https://validar.iti.gov.br
Celso Luiz Prudente (Examinador Externo)	gov.br Documento assinado digitalmente CELSO LUIZ PRUDENTE Data: 28/03/2026 14:45:57-0300 Verifique em https://validar.iti.gov.br
Francisco de Assis Weyl Albuquerque Costa (Discente)	gov.br Documento assinado digitalmente FRANCISCO DE ASSIS WEYL ALBUQUERQUE CO Data: 29/03/2026 11:27:48-0300 Verifique em https://validar.iti.gov.br

Dedico esta tese de doutorado a todos que acreditam na delicadeza do pensamento e na força transformadora do tempo. Àqueles que seguem com o vento da esperança em suas utopias. Os que fazem de suas travessias um ato de re-existência. Dedico esta tese à minha mãe, Dona Josefa, e ao meu pai, Seu Zenito, origem do meu corpo e do meu mundo. Tudo começa neles: o gesto, a palavra, o silêncio, a dignidade. É deles o chão primeiro sobre o qual caminho. À Roberta, companheira de vida, de luta e de travessia, presença firme e com doçura nas horas de dúvidas; aos meus filhos Luan, Gabriel e Rudá, que me ensinam o amor de todo dia. Às minhas irmãs Irene e Raimunda, aos meus irmãos João, Paulo, Caeté, e ...Pethe e Professor Nonato e Tobaia (in memoriam); laços de sangue, afeto e permanência que sustentam minha existência no mundo. Aos meus ancestrais indígenas e africanos. Aos meus ancestrais da linhagem materna e paterna; às mães dos meus filhos e suas egrégoras. Ao Joel Antônio dos Santos, em nome de quem dedico os estudos desta tese e a prática de nossa História aos camaradas queridos e amigos que se foram na estrada e/ou que tiveram seus corpos ceifados pelos opressores. Aos professores das salas institucionais e dos becos marginais. Aos poetas da Marambaia; ao Marco da Lama e ao Buscapé Blues; aos cães errantes da praia de Ajuruteua.

Dedico também às mestras e aos mestres guardiões e guardiãs de saberes ancestrais que nos são silenciosamente legados através de uma escola que é nossa própria essência humana; às mães e pais de santo e a todo o povo do santo, que mantêm viva a relação entre corpo, território e encantamento. Saravá. Gratidão, Oxalá. Gratidão, Ogum. Laroyê, Seu Zé. Laroyê, Exu. Que esta tese seja oferenda, travessia e continuidade.

AGRADECIMENTOS

Esta tese é resultado de um percurso coletivo, atravessado por encontros, escutas, parcerias, afetos e lutas compartilhadas. Nada do que aqui se inscreve teria sido possível sem a presença concreta de pessoas, grupos e territórios que sustentaram esta pesquisa como experiência viva, situada e implicada.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e à Fundação Amazônia de Amparo a Estudos e Pesquisas (Fapespa) pelo apoio institucional por meio da concessão de bolsas de estudos, condição material fundamental para a realização desta pesquisa, e ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes/UFPA), pelo espaço de reflexão crítica, pela abertura ao pensamento situado e pela possibilidade de desenvolver uma pesquisa comprometida com o território amazônida e com práticas artísticas insurgentes.

Registro minha profunda gratidão ao Grupo de Pesquisa PERAU – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia, espaço fundamental de trocas, debates e amadurecimento intelectual, que afirma a centralidade da Amazônia como campo epistemológico ativo. Agradeço imensamente ao meu orientador, professor José Denis de Oliveira Bezerra, pela escuta atenta, pela precisão nas orientações, pela confiança no percurso proposto e pela generosidade intelectual ao sustentar uma pesquisa que se constrói na fronteira entre arte, vida e política. Sua presença foi farol em momentos decisivos, contribuindo de forma cirúrgica para a organização, densidade, maturação e expansão deste trabalho.

Registro, de modo especial, meu agradecimento à banca examinadora desta tese pela leitura atenta e pelas contribuições que incidiram diretamente no aprimoramento deste trabalho, em especial à professora Dra. Cláudia Melo e ao professor Dr. Sávio Stoco, do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, pelas observações precisas e pelo rigor crítico que fortaleceram a consistência conceitual e a organização da tese; ao professor Dr. André Queiróz, pelas contribuições generosas e instigantes ao texto, bem como pela amizade e parceria longeva, construída na partilha de experiências e no compromisso comum com o cinema e o pensamento. Ao professor José Celso Luís Prudente, interlocutor fundamental nas reflexões sobre diáspora, ancestralidade e epistemologias negras, cujas contribuições foram decisivas para o aprofundamento teórico desta pesquisa. Agradeço igualmente ao professor Paulo Morais-Alexandre, pelas conversas, provocações e ensinamentos que ampliaram o horizonte transatlântico desta investigação, na qualidade de tutor do doutorado sanduíche na Escola de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, Instituição a qual agradeço o acolhimento.

Aos meus queridos amigos e parceiros de pesquisa, criação e pensamento, expresso gratidão profunda. Professor Hilton P. Silva, pelo diálogo crítico ao longo desses anos, fundamental, pelo estímulo contínuo, pelas oportunidades de estudo e publicação; Danilo Gustavo Asp, parceiro nas pesquisas, escritas e diálogos críticos; e aos irmãos de caminhada artística e cinematográfica Marcelo Silva e Cuité Marambaia, com quem compartilho risco, invenção, ética da gambiarra e pensamento em movimento, pilares vivos desta pesquisa; aos realizadores Júlio Silvão e José Carlos Barroso, que são bases tricontinentais do Festival

Internacional de Cinema do Caeté, respectivamente, na cidade da Praia, em Cabo Verde, e no Patal, em Augusto Correa.

Minha gratidão se estende aos amigos portugueses, parceiros de longa trajetória na radicalidade da arte, do pensamento e da intervenção: Ana Tinoco, Sério Fernandes, Luís Costa, Cláudia Sá, Celestino Monteiro, Nuno Malheiro; aos queridíssimos Alexandre Martins, Zeza Guedes, Camila Vieira, José Alberto Pinto, Miguel Oliveira; meus irmãos Micaela Barbosa e Phillip Beck, ao querido "Nando". As trocas, encontros e experiências partilhadas foram decisivas para o amadurecimento desta pesquisa e para a construção de pontes vivas entre Amazônia, África e Europa.

Agradeço aos amigos e parceiros de caminhada artística e política na Amazônia: Aroldo Pedrosa, Dell Max, Manoel do Vale, Clei Sousa, Ronaldo Rony; ao Tomé Azevedo, Walter Pantoja e Carlos Humberto, Márcia Cruz, que, para além da amizade, constituíram força fundadora da experiência da troupe Th4 Pracena, marcando profundamente nossa formação estética, ética e coletiva na Marambaia.

Registro meu reconhecimento ao professor Wilson, a Nana e ao pessoal do Cordel do Urubu da Marambaia; ao Flávio Gama e ao Vagalume - Boi da Marambaia; ao povo do Batuque na Praça; e à sagrada Marujada de São Benedito — manifestações vivas de cultura, memória, resistência e encantamento que atravessam esta tese de forma orgânica; agradeço ainda aos pescadores da praia de Ajuruteua, ao povo de Bragança, ao Cojak, Beto Amorim, Henrique Brito, professora Maria José, Marivana Borges, Walcyr Cauê e á querida "Bacana".

Agradeço à minha amiga e irmã Rosilene Cordeiro, colaboradora incansável e presença generosa em diferentes momentos desta trajetória, como pesquisadora e formadora, com seu corpo que é abraço; à Lea, revisora atenta e cuidadosa, parceira e colaboradora, contribuiu de maneira decisiva para a versão final dos textos que produzimos no decurso desta experiência.

À Roberta Mártires, companheira de vida, de travessia e de construção cotidiana, por sua presença firme e sensível, pelo cuidado, pela escuta e pela força que sustenta e atravessa este percurso; pelo amor que se faz gesto, tempo e permanência, e que, em meio às exigências desta jornada, manteve acesa a dimensão mais humana e essencial deste trabalho.

Minha gratidão se estende, por fim, a todos os camaradas de luta pelos direitos humanos, às mestras e aos mestres guardiões e guardiãs de saberes, às mães e pais de santo, ao pai Edson, à Mãe Rosinha e a todo o povo do santo, cuja presença ética, espiritual e política sustenta este trabalho em camadas que extrapolam a escrita acadêmica.

Ao povo de Cabo Verde, ao povo do Porto, ao povo da Marambaia, ao povo do Caeté.

A todas e todos que caminharam junto, minha gratidão profunda.

Esta tese é, em essência, uma travessia coletiva.

A peste que era praga agonizava e gemia, na multidão que sofria, aos pés daquele Senhor, Omolu, velho, cansado, das dores do mundo cruel, enlaça a vida na morte, e a morte é ponte para o céu.

(Excerto da pregueira de Omolu-Obaluaê, dedicada ao trabalho de cura através das Pretas e dos Pretos Velhos – Domínio Público*)*.

RESUMO

COSTA, Francisco de Assis Weyl Albuquerque. **Kynema**: estéticas de guerrilhas, poéticas da gambiarra e tecnologias do possível na Amazônia Paraense. Tese (Doutorado em Artes), Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2026.

Esta tese resulta de uma investigação dialética situada entre arte, política e práticas comunitárias na Amazônia paraense. A partir de mais de três décadas de atuação em comunidades periféricas, quilombolas, ribeirinhas e tradicionais, a pesquisa inventaria e analisa o pensamento e a prática pedagógico-cinematográfica da região, articulando vivências, memórias e saberes ancestrais a epistemologias críticas contemporâneas. O estudo se organiza em torno da apresentação conceitual da tríade *Estéticas de Guerrilhas, Poéticas da Gambiarra* e *Tecnologias do Possível*, entendida como sistema metodológico e estético que expressa modos amazônidas de criação, resistência e reinvenção. O percurso, sustentado por pesquisa-ação e pesquisa-participante, mobiliza Filosofia, Semiótica e Antropologia Visual, articuladas às experiências do pesquisador nos municípios de Bragança, Cametá, Tracuateua, Augusto Corrêa, Abaetetuba e Belém, bem como às interlocuções realizadas em Cabo Verde e Portugal. A análise evidencia o cinema amazônico como campo estético-político no qual a imagem se inscreve como corpo, território e memória. A tese problematiza a ausência de historiografia consolidada sobre o cinema na Amazônia e propõe a construção de um arquivo crítico a partir das práticas dos próprios realizadores e coletivos que atuam na região. Demonstra-se como o Cinema de Guerrilha emerge como tecnologia de sobrevivência, gesto de reexistência e afirmação de mundos não capturados pela lógica colonial e pelo extrativismo cognitivo. Assim, a pesquisa oferece contribuição conceitual e política ao reconhecer o cinema amazônico como pensamento encarnado e prática de resistência.

Palavras-chave: Estéticas de guerrilhas; Coletivos periféricos; Comunidades Quilombolas; Cinema na Amazônia.

ABSTRACT

COSTA, Francisco de Assis Weyl Albuquerque. **Kynema**: guerrilla aesthetics, gambiarra poetics and technologies of the possible in the Amazon of Pará. Thesis (Doctoral in Arts), Institute of Arts Sciences, Federal University of Pará, Belém, 2026.

This thesis results from a dialectical investigation situated between art, politics, and community practices in the Amazon region of Pará. Based on more than three decades of work in peripheral, quilombola, riverside, and traditional communities, the research inventories and analyzes the pedagogical-cinematographic thought and practice of the region, articulating experiences, memories, and ancestral knowledge with contemporary critical epistemologies. The study is organized around the conceptual presentation of the triad Guerrilla Aesthetics, Poetics of Improvisation, and Technologies of the Possible, understood as a methodological and aesthetic system that expresses Amazonian modes of creation, resistance, and reinvention. The trajectory, supported by action research and participatory research, mobilizes Philosophy, Semiotics, and Visual Anthropology, articulated with the researcher's experiences in the municipalities of Bragança, Cametá, Tracuateua, Augusto Corrêa, Abaetetuba, and Belém, as well as with the dialogues held in Cape Verde and Portugal. This analysis highlights Amazonian cinema as an aesthetic-political field in which the image is inscribed as body, territory, and memory. The thesis problematizes the absence of consolidated historiography on cinema in the Amazon and proposes the construction of a critical archive based on the practices of the filmmakers and collectives working in the region. It demonstrates how Guerrilla Cinema emerges as a technology of survival, a gesture of re-existence, and an affirmation of worlds not captured by colonial logic and cognitive extractivism. Thus, the research offers a conceptual and political contribution by recognizing Amazonian cinema as embodied thought and a practice of resistance.

Keywords: Guerrilla aesthetics; Peripheral collectives; Quilombola communities; Cinema in the Amazon.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO......13
1 – ESTÉTICAS DE GUERRILHAS, ESTÉTICAS DAS VIOLÊNCIAS......49
1.1 Glauber e Nietzsche......53
1.2 Estética da Fome, Estética da Violência...... 57
1.3 Kine-Olho 65
1.4 Linguagem Cinematográfica......70
2 – **CINEMAS DE GUERRILHAS**......98
2.1 Cinema Amazônida......113
2.2 Tecnologias do Possível: invisibilidade, poder e resistência 135
2.3 Poéticas das Gambiarras 141
2.4 Estéticas de Guerrilhas 149
2.5 Guerrilhas Poéticas...... 153
2.6 Cinema de Guerrilha, Cinema de Rua...... 180
2.7 Cineclubismo de Resistência...... 188
2.8 Troupe Marambaia......195
2.9 Práxis Quilombolas 200
3 – **TERRITÓRIOS DA RESISTÊNCIA** 226
3.1 Paracine e Inovacine 228
3.2 Festival Internacional de Cinema do Caeté (FICCA) 239
3.2.1 Mostra Negro FICCA 244
3.2.2 Resistência Marajoara...... 248
3.2.3 O FICCA como território pedagógico...... 280
CONSIDERAÇÕES FINAIS......302
APÊNDICE 1 - ABECEDÁRIO DO CINEMA DE GUERRILHA......316
APÊNDICE 2 - PRODUÇÃO INTELECTUAL NO PERÍODO DA PESQUISA 346
REFERÊNCIAS 350

INTRODUÇÃO

O trabalho aqui apresentado é um exercício de convivência e um ato de fé na potência criadora dos povos e territórios amazônidas. É uma travessia construída em parceria, em escuta e convivência, na qual o cinema é afirmação e recomposição simbólica do mundo. Enquanto pesquisador-artista e/ou artista-pesquisador, atuamos no cruzamento entre o sensível e o rigor, entre a experimentação estética e a sistematização conceitual. Utilizamos o cinema como linguagem para dar voz e corpo às questões que estruturam as contradições sociais do Brasil contemporâneo – desigualdade, discriminação, violência, injustiça – e para afirmar modos de existência e saberes que resistem à homogeneização do mercado cultural. Compreendemos o cinema como dispositivo de conhecimento – uma *episteme do corpo* que nasce do fazer coletivo. Por isso, o trabalho desenvolvido nesta tese é, ao mesmo tempo, pesquisa científica, experimentação artística e ato político de resistência.

O pensamento aqui não se separa da vida, e a vida não se separa do gesto criador. A trajetória do pesquisador nasce e se territorializa no diálogo prático com comunidades periféricas[1] – urbanas, quilombolas, ribeirinhas e extrativistas – na Amazônia paraense, desde as duas últimas décadas do Século XX e duas primeiras décadas deste Século XXI. O pesquisador (amazônida!) não fala *sobre* a Amazônia, mas *com* a Amazônia, a partir da Amazônia; não investiga o objeto – "outro", mas se reconhece parte de uma ecologia de saberes. Essa *fala* ou essa não-fala de(s)marca e (re)inscreve o pesquisador como corpo em trânsito entre arte e política, imagem e território, matéria e encantamento. A pesquisa se move, vive, pulsa, dialoga, (auto)reflete e se transforma – e talvez só repouse, quando o

[1] Destacamos à partida uma de nossas referências intelectuais, epistemológicas, antropológicas e cinematográficas, através da pessoa do Professor e Doutor em Cultura pela Universidade de São Paulo – FEDUSP, Antropólogo, Cineasta, e Curador da Mostra Internacional do Cinema Negro, Celso Luiz Prudente, que generosamente escreveu a apresentação de minha obra KYNEMA - Ensaios científicos, semióticos, metafísicos, poéticos e políticos sobre arte, cinema e estéticas de guerrilhas. Taboão da Serra: Vicenza Acadêmica, 2020, v.1. p. 404. Numa de suas conferências realizadas na UFPA, em 2023, o professor Celso apontou duas questões relativas ao Cinema Negro, que, segundo ele, nasce com o filme "O Leão de Sete Cabeças" (Glauber Rocha, 1970), e do mesmo modo, o Cinema Novo adotou o negro como referencial estético. O negro, enquanto Senhor de sua imagem e de sua história terceiro-mundista a caminho de uma revolução. No exílio, Glauber privilegia um recorte periférico na História eurocêntrica e reescreve a História do Cinema. Consequentemente, o cinema periférico reescreve a História com as mãos da periferia, o Cinema Indígena reescreve a História com as mãos indígenas e o Cinema Negro reescreve a História com as mãos negras. De acordo com o professor Celso Prudente, a Chanchada foi uma sistematização de produção de imagens, que buscou invisibilizar o contributo e apagar qualquer possibilidade triunfal da axiologia negra no Brasil. Mas, a estética da chanchada era negra. No Período Colonial Brasileiro, quem produzia a superestrutura cultural era o negro. De acordo com o professor Celso, o Período Colonial é demarcado pela presença da Cultura Negra, ainda que hibridizada e negociada com a cultura branca. Estigmatizados, atores e atrizes eram negros, em maioria, raramente, o branco-ibérico participava da base estética da Chanchada. E mesmo assim, a Chanchada se estabeleceu para invisibilizar a axiologia negra. E é graças ao povo negro que o Brasil tem dança, teatro e música no Período Colonial. Cantos, "coreografias" corpóreas (danças?) nasceram nestes espaços de "trabalho" – por onde ecoavam estas culturas ancestrais.

pesquisador desaparece e no campo continua reverberando. Pode-se melhor perceber o nosso pensar-manifesto e nossa prosa poética de estilo aforismático numa obra de nossa autoria.[2]

A tese nasce desta *encruzilhada* triádica entre arte, política e espiritualidade. É uma obra-pensamento que se forja à ferro e fogo na oficina do mundo, tentativa de compreender o cinema como instrumento de transformação, como *tecnologia do possível*. Os sujeitos deste estudo são parceiros de caminhada – atores e autoras da própria história, construtores de um conhecimento que nasce do corpo, do cotidiano e da resistência. O laboratório da pesquisa não é um gabinete, mas o chão. E o atelier é o rio. A sala de aula é o quilombo. O set é a rua. E a prática é o entrelaçamento e as relações antropológicas, psicológicas e sociais que formam o tecido vivo desta pesquisa-partilha. O método é o encontro. As câmeras circulam de mão em mão, os roteiros nascem das conversas, e com estas, são re-narrados. O diálogo forma e o gesto de filmar se torna ato político e espiritual, oferenda e manifesto, cuidado e revelação da imagem – da comunidade.

Figura 1 – Pesquisador Francisco Weyl ergue o objeto artístico - câmera Karuana[3], durante performance audiovisual na praia de Ajuruteua, Bragança do Pará (2015). Fotografia: Dri Trindade
Fonte: Arquivo do pesquisador.

Erguer a câmera Karuana (Figura 1) diante do mar, foi o marco de um rito que uniu cinema, ancestralidade e território na performance realizada em Ajuruteua (Bragança 2015). A câmera que empunhamos é símbolo e instrumento da travessia que representa esta tese. Com ela, registramos, rezamos, ensinamos e aprendemos. Ela é extensão do corpo e da lama,

[2] Ver: Weyl (2021).
[3] A câmera KARUANA se constituí em uma metodologia de ensino do audiovisual Amazônida, cujo processo criativo e resultados serão analisados no decorrer desta tese.

da ponte e do buraco, da floresta e do mangue, ponte entre o visível e o invisível. No ato de filmar, somos mediadores e aprendizes. Nesse campo de batalha simbólica e material, erguemo-nos com os escudos e as armas de Ogum,[4] orixá da luta e da tecnologia, que ensina a transformar o ferro em verbo, o gesto em imagem, o ruído em ritmo. Na Amazônia, as geografias são reais, mas ameaçadas; são territórios imaginários e usurpados; lugares em desaparecimento e, por isso mesmo, lugares de apagamento onde habitam e produzem pessoas invisibilizadas; um mundo concreto, na extensão dos grandes projetos, mas, também espiritual, na dimensão humana.

Esta tese resulta de uma escavação da dupla trajetória, de pesquisador e antropólogo das imagens, de poeta-realizador e professor-pesquisador, através de teorias e práticas de quem atua com a escrita, a poesia, a instalação, a performance, a fotografia, o cinema e a pesquisa científica acadêmica, ao mesmo tempo, refletindo e interferindo (n)estes (a)fazeres, que surgem em torno do pensamento e da criação. O pesquisador se utiliza das parafernálias tecnológicas e mediáticas como ferramentas de atravessamento das falas desejantes dos que foram historicamente silenciadas – os explorados, os oprimidos, os invisibilizados pela lógica neoliberal-global.

Afirmamos o pensamento originário amazônida sobre o cinema contemporâneo na região, com foco na resistência política e cinematográfica das comunidades periféricas e quilombolas. E quando nascem produções – curtas-metragens coletivos de baixo orçamento, a arte cinematográfica se torna dispositivo que aproxima mundos e revela potências escondidas nestes cotidianos. O filme – todo o seu processo desde a ideia até a projeção – é em si uma oficina viva, uma experiência formativa, uma escola de partilha. Mesmo com poucos recursos financeiros, têm grande valor estético e humano, quando falam com sensibilidade e contundência sobre questões sociais, culturais e políticas, desigualdade, violência e injustiça.

Nossas reflexões partem das memórias, experiências culturais e sociais históricas ocorridas nas últimas décadas do Século XX e nas primeiras décadas do Século XXI, em territórios que se expandem além dos espaços em que seus habitantes estabelecem relações entre si, considerando que as diferentes comunidades amazônicas – urbanas ou rurais, periféricas ou tradicionais – são produtoras de culturas simbólicas que não se prendem a um lócus específico ou exclusivo. É justamente (n)este deslocamento e distanciamento que habita a razão metafísica da resistência desses povos e de suas culturas, pois, mesmo dispersas,

[4] Aproprio-me do Orixá Ogum e de alguns conceitos a Ele referidos para afirmar teorias e metodologias indigenafros que fundamentam o presente trabalho, consequentemente, algumas referências a este campo, serão de natureza intuitiva e sob o domínio da espiritualidade, respeitando-se e dialogando-se com pesquisa fulcral do professor Heraldo Maués (2005).

fragmentadas ou forçadas a migrar, elas mantêm um elo invisível, uma raiz profunda que as reconecta ao território de origem. Seus signos, ainda que reconfigurados pelo tempo e pelo choque das modernidades, conservam o mesmo DNA simbólico, uma espécie de código espiritual inscrito nas práticas cotidianas, nos gestos, nas palavras, nos rituais, nas imagens e nas formas de convivência.

Essas comunidades reinventam a si mesmas sem perder o centro ancestral que lhes dá sentido; e é nesse movimento, simultaneamente histórico e dialético, que as estruturas culturais se reafirmam, (con)firmadas em seus territórios físicos e imateriais. A Amazônia, nesse contexto, é território e espaço geográfico de um povo, mas também a projeção de uma memória viva que se atualiza na linguagem, na arte e na vida social. A comunidade é um arquivo, seu gesto uma inscrição, seu corpo um território. E mesmo quando este território é violado, ocupado ou transformado, a cultura resiste, deslocando-se com o povo, com seus símbolos, sua imaginação. Assim, a resistência amazônica é também uma poética do movimento, um modo de estar no mundo sem se desprender de suas origens, exercício contínuo de reinvenção que reafirma o pertencimento como ato político e o deslocamento como forma de permanência. E resistência.

A presente investigação, seus conceitos e fundamentos atravessaram décadas de estudos, pesquisas, atividades intelectuais, pedagógicas e profissionais desenvolvidas no Brasil, Cabo Verde, Portugal, entre os anos 1980 e 2020, período durante o qual percorremos centenas de comunidades, vilas, municípios, cidades, através de experimentos geradores de metodologias criativas aplicadas ao ensino e formação da arte e do cinema enquanto forma, técnica e estética audiovisual, videográfica e plástica, social e política. Destes territórios geopolíticos, culturais, díspares, apartados, mas, comuns em suas memórias e histórias, ocorreram e/ou foram instalados os fenômenos aqui relatados, estudados e desdobrados, através de pensamentos críticos e conceitos artísticos, aprendizados e práticas, trocas e compartilhamentos entre os diferentes narradores que emergem como atores sociais, a partir dos seus lugares de fala e de resistência da poética e da estética periférica de guerrilha.

Entre 2018 e 2025 foram gerados no âmbito deste projeto de pesquisa experimental, científica e artística, dezenas de eventos científicos e artísticos, conteúdos teóricos e práxis que representam os métodos de trabalho que compreendem a parte acadêmica da presente pesquisa. Durante este processo, criativo pela sua própria natureza, partilhamos conhecimento e paixão pelo cinema e pela poesia dentro e fora das salas de aula, em espaços institucionais e extramuros acadêmicos, numa contribuição à formação de novos artistas e incentivando a expressão autêntica nas artes visuais entre comunidades periféricas e tradicionais amazônidas

(Figura 2). Percorremos estradas e rios locais e até atravessamos o oceano, para dialogar e projetar filmes amazônidas, através do Festival Internacional de Cinema do Caeté – FICCA.

Figura 2 – Participantes da oficina cinemas de guerrilhas e seus familiares na comunidade Quilombola de Tabatinga Média – Região Tocantins, Pará (2016). Fotografia: Dri Trindade
Fonte: Arquivo do pesquisador

Este trabalho crítico e autocrítico, teórico e ensaístico, científico e de experimentação artística resulta de procedimentos, processos e metodologias desenvolvidos no território/espaço da pesquisa mas também além de seu campo, porque como artistas, não nos limitamos a molduras que limitam a visão e reinvenção do mundo. A inclusão destas informações detalhadas revela um trajeto caracterizado pela intersecção entre o cinema e a poesia, o ensino e a comunicação, a militância política e artística, com dedicação à cultura libertária e ao compromisso com a expressão original e autêntica das artes, além da solidariedade aos povos oprimidos internacionais. O nosso trabalho se realiza no campo da arte política, sendo a pesquisa uma ação artística – pesquisada, concomitantemente a uma atuação pedagógico-acadêmica, formativo-social e de militância política. A pesquisa é também uma ação artística pesquisada, enquanto ela se desenvolve e se (auto)demanda como processo-resultado. A pesquisa "pensa" o seu objeto, re-pensando-se, no decorrer de seu desenvolvimento. A sua lógica é semi-metafísica. Pesquisa, dialética, colocando à prova a sua própria autocrítica e epistemologia. Mas o pesquisador não é um crítico que se "distancia"

como um ator brechtiano. Sua prática imersiva e seus contaminados métodos de análises são questionados e revisados pela/na comunidade "pesquisada", permanentemente. A partir dos diversos lugares de fala[5] , a pesquisa-ação é ou também foi pesquisada. Nesse sentido, a pesquisa se alinha ao pensamento contemporâneo sobre arte que reconhece a obra não como objeto isolado, mas como acontecimento situado em redes de interdependência entre sujeitos, matérias, ambientes e temporalidades.

O conceito estrutural que esta pesquisa estabelece nasce da práxis dos próprios realizadores, produtores e agentes envolvidos na construção do que reconheço como Cinema de Guerrilha no contexto amazônico. A formulação teórica aqui desenvolvida nasce dessas práticas filmográficas, dessas formas de produção coletivas, dessas precárias condições materiais de realização, desses alternativos e criativos modos de circulação e processos de criação que se dão em relação direta com os territórios, corpos e temporalidades que habitam a Amazônia. A aproximação ao cinema da Amazônia faz-se no sentido de o compreender como campo estético-político, onde formas de vida, relações de poder, regimes de visibilidade, espiritualidades e práticas comunitárias compõem um corpo de cinema pensado e revelado segundo modelos universais ou padrões generalizantes de análise cinematográfica. Compreendemos este cinema como um campo de forças, no qual a imagem é também corpo, território e resistência. Reverenciamos esse cinema e reconhecemos nele a nossa matriz conceitual de pensamento. O atravessamento do corpo se constitui a partir da relação entre cinema e espiritualidade, enquanto modos de conhecimento integrados, não hierarquizados, onde natureza e ser não são dissociados. A história deste campo, enquanto a pesquisamos, nós também a construímos.

A aproximação ao cinema amazônico se realiza a partir da visão de que a arte contemporânea na região afirma outras maneiras de existir, pensar e sentir que não se enquadram na matriz colonial de percepção e conhecimento. A arte amazônica contemporânea, quando observada desde o campo da imagem em movimento, opera como ato

[5] Lugar de fala refere um "campo" ou um "espaço" de onde é originário e/ou de onde se situa aquele ou aquela que produz o discurso sobre um tema que diz respeito a este mesmo espaço e/ou campo, sendo esta uma expressão largamente utilizada para demarcar e afirmar a voz de quem cria e produz em e a partir de seu próprio campo e de acordo com os paradigmas epistemológicos e culturais deste mesmo campo, ao mesmo tempo, este lugar de fala diferencia-se e desloca quem produz falas, portanto, podemos afirmar também que a expressão "lugar de fala" remete ao emissor da mensagem no espectro fenomenológico comunicacional, tendo a expressão sido contextualizada através de diferentes autores da escola francesa, entre estes, Bordieu (2010), Foucault (1972), para os quais enunciados e sintagmas frasais constituem elementos fundamentais da análise do discurso e das relações de poder que se processam entre quem fala e quem escuta, entretanto, lugar de fala também é lugar de escuta, razão porque Djamila Ribeiro (2017) se desloca da análise do discurso para o espectro social e/ou político que identifica e reconhece os atravessamentos coletivos implícitos e inerentes à epistemologia e/ou axioma do falante no interior de uma sociedade contraditória, onde todos podem até iguais perante à Lei mas não para o sistema político e econômico, que privilegia uma elite em detrimento de uma maioria.

de reivindicação ontológica, revelando epistemologias ainda não consumidas pelo extrativismo, pela catequese estatal, pela disciplinarização de corpos e comunidades. O cinema que pensamos e produzimos, enquanto coletivo d artistas, é de luta, testemunho, memória, encantaria e ataque contra o apagamento

A abordagem é conceitual, política e estética, e considera o cinema como produção de mundo, modo de inscrição de subjetividades, prática de resistência e reorganização do sensível. A análise da pesquisa, portanto, dá-se ao nível das forças que atravessam e constituem o ato de filmar, produzir, exibir e circular imagens, mais do que nos elementos internos de cada obra em particular. Esta pesquisa adota a práxis como fundamento epistemológico, compreendendo o conceito como resultado e inscrição de práticas vividas, enfrentadas e reelaboradas na experiência concreta dos grupos que produzem imagem em movimento.

Esta pesquisa se auto demanda de forma crítica, enquanto processo e resultado, pela qualidade de seu objeto-"retorno".[6] O núcleo central de nosso objeto de investigação científica e artística são estes imaginários de comunidades periféricas e tradicionais, onde vivem e criam realizadores do cinema de resistência e Cinema de Guerrilha da Amazônia paraense. Onde a pesquisa [se] desenvolve, o pensamento se move em espiral – entre o vivido, o experimentado, o pensado e o intuído. A pesquisa pergunta quem pensou o cinema na Amazônia nos últimos 30 ou 40 anos e confronta com um vazio sistemático, produzido por ausência de políticas de memória, por negligência de instituições culturais, por descontinuidade de projetos formativos e pela fragmentação dos registros críticos.

A ausência de uma tradição consolidada de crítica, teoria ou historiografia do cinema amazônico resulta de uma economia política do conhecimento que define o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido. Nesse processo, as produções audiovisuais realizadas na Amazônia são tratadas como fragmentos isolados, experiências episódicas, eventos periféricos ou curiosidades regionais. O apagamento é uma operação contínua de não legitimação dos modos de criação que emergem da floresta, dos rios, das periferias urbanas, das aldeias, dos quilombos e dos circuitos comunitários. Ao lidar com a ausência de historiografia sobre o cinema amazônico, o pensamento se torna também ato de fazer existir aquilo que, se não for afirmado, corre o risco de se dissipar como se nunca tivesse acontecido.

[6] O conceito de objeto-retorno toma por empréstimo o conceito de "eterno retorno" (Nietzsche, 2006), que seria uma força vital, oposta ao niilismo e capaz de transvalorar as morais reativas humanas diante de um universo dinâmico, complexo e infinito.

Nesse arco amazônico, podemos citar autores, escritores, poetas, professores, realizadores que escrevem suas próprias práticas, mas, mesmo assim, o campo permanece marcado pela rarefação, pelo silêncio e pela dispersão, razão porque minha produção intelectual também é fonte, arquivo vivo, método e testemunho. É necessário construir o arquivo a partir de dentro. Se não há um estado da arte amplo, ele precisa ser produzido enquanto se pensa. Se os registros críticos são esparsos, eles precisam ser alinhavados pela memória, pela experiência vivida nas práticas de formação, pelos encontros cineclubistas, pelas mostras, festivais, ocupações culturais e movimentos coletivos que marcam a história recente do audiovisual amazônico. A teoria emerge e retorna a prática e a transforma. A práxis é o próprio lugar de elaboração do conceito. O objeto produz sua própria teoria. Por isso, a pesquisa se coloca como movimento de autoinscrição epistemológica, no qual o sujeito que pesquisa é também corpo que participa da própria história que narra.

O trabalho teórico que desenvolvemos recusa o enquadramento da Amazônia como lugar do atraso, do pitoresco, do encantamento exótico ou do déficit cultural. Neste sentido, a tese se constitui, então, pela coexistência entre rigor conceitual e respiração poética, entre formulação argumentativa e articulação sensível, sem hierarquia entre formas de expressão. Afirmamos um Cinema de Guerrilha na Amazônia, afirmamos que o cinema produzido aqui, nessa perspectiva, é resultado de condições materiais, históricas, espirituais e políticas que não podem ser traduzidas pelas categorias analíticas hegemônicas. O território diferencia esse cinema, mas também o diferencia o fato de que o ato de filmar está inserido em disputas existenciais: luta pela terra, luta pela água, luta pela sobrevivência de comunidades inteiras, luta contra o extrativismo cognitivo que transforma culturas vivas em matéria para consumo estético. O cinema se torna, assim, modo de guardar a vida e impedir a morte, no sentido concreto da persistência de povos, culturas e histórias. O Cinema de Guerrilha se manifesta quando a produção de imagens participa da luta contra a desaparição, contra o silenciamento, contra o sequestro das vozes e das presenças.

A proximidade entre cinema, corpo e espiritualidade que atravessa esta pesquisa reconhece que, nos contextos amazônicos, a experiência estética é inseparável das formas de presença espiritual que permeiam o cotidiano. A produção de imagens dá-se no plano da visão e no plano das forças, das vozes que antecedem e excedem o sujeito filmante, dos encantados e dos caminhos que se abrem ou se fecham. Quem filma e o que se filma são inseparáveis: ambos são atravessados pelo mesmo território sensível, pelo mesmo fluxo de vida. Essa inseparabilidade entre território, corpo, memória e imagem é o que fundamenta o Cinema de Guerrilha como posição ética e ontológica, não como estética de estilo. O cinema amazônico

é cinema feito com a Amazônia, no sentido mais literal e profundo do termo. Para nós, filmar aqui é entrar em relação com presenças que não se reduzem ao visível, mas que determinam o visível. E é justamente porque essa relação não se separa do ato de pensar que o conceito se organiza com base na práxis e não na abstração teórica.

A realização cinematográfica na Amazônia, para a grande maioria dos produtores e idealizadores, é marcada pela intermitência de recursos, pela precariedade das estruturas institucionais, pela descontinuidade das políticas culturais, pela tensão constante entre centralização e periferia nos circuitos de financiamento e distribuição, bem como pela existência de redes de solidariedade, afetividade e colaboração que compensam, reinventam e ressignificam essas ausências. Defendemos que essas redes são também espirituais, comunitárias e simbólicas. São nelas que se aprende que filmar é, antes de tudo, permanecer vivo dentro de um mundo que continuamente tenta nos retirar a voz. O método da improvisação é uma forma de inteligência prática, situada no corpo e no território amazônida, que não pode ser capturada pelas gramáticas industriais do cinema. Se há uma estética cinematográfica amazônida, ela reside na capacidade de reorganizar a criação a partir do que existe, do que se oferece, do que se revela e do que se torna possível no tempo e no espaço da filmagem. E ela opera no campo da *tecnologia do possível* com uma estética própria, não subordinada. É nesse ponto que a noção de gambiarra se aproxima da estética de guerrilha. Gambiarra é tecnologia do possível, capacidade de reorganizar o mundo com aquilo que o mundo oferece, gesto de invenção diante do insuportável. A gambiarra funda um modo de criar que não separa pensamento e corpo, técnica e experiência, lógica e intuição. Ela produz imagens que carregam o traço da sobrevivência. Assim, a gambiarra é tanto a materialidade da criação quanto seu imaginário epistêmico. Neste sentido, o cinema amazônico é também uma pedagogia que ensina a ver o invisível, a ouvir o não dito, a ler o gesto e o silêncio, a perceber o que está em excesso no que parece simples. Ele projeta um espectador capaz de reconhecer camadas que a cultura dominante treinou para ignorar. A imagem é visualidade: é corpo que se aproxima de outro corpo, é território que encontra outro território, é presença que convoca presença.

O pensamento que apresentamos é parte contínua do processo de viver o cinema, de fazê-lo, de sustentar sua existência, de defendê-lo contra o esquecimento. É essa posição que torna a pesquisa inseparável da vida que a produz. A teoria é ferida e cicatriz, é marca deixada pela luta para continuar existindo. Esse modo de pensar e fazer cinema está intimamente ligado à presença da espiritualidade como forma de conhecimento. No território amazônico, pensamento é a presença que habita o rio, a floresta, o vento, a noite e o silêncio. Pensar é

escutar o que chega antes da palavra. Criar é seguir um chamado coletivo, ancestral, ritualístico. A presença espiritual é sua condição de possibilidade. É ela que sustenta a continuidade dos mundos, é ela que faz com que a imagem carregue densidade além da forma. Filmar é negociar com forças que não se mostram inteiras ao olho. No Cinema de Guerrilha, essa espiritualidade é vivida. Ela organiza o modo como a câmera encontra o corpo filmado, como o corpo filmado habita o quadro, como o quadro se inscreve no território. Filmar é escolher um lugar no mundo. Montar é afirmar uma posição histórica. Exibir é convocar um lastro de memória.

Ao afirmar o Cinema de Guerrilha como pesquisa conceitual que emerge da práxis, afirmo que o pensamento é inseparável do gesto que o torna possível. A imagem é consequência de um caminho percorrido; e este caminho é consequência de forças que precedem o sujeito; a força é memória que não se apaga. O cinema amazônico permite que mundos não destruídos continuem respirando. Por isso, este trabalho acompanha, sustenta, arquiva enquanto vive e escreve para impedir que desapareça aquilo que tem sido sistematicamente silenciado. A tarefa desta pesquisa é descrever um campo de produção cinematográfica, mas atuar na sua continuidade, protegê-lo do apagamento e da dispersão, afirmar seus fundamentos e devolver-lhe linguagem e densidade histórica. O Cinema de Guerrilha, tal como formulado aqui, é uma posição existencial, uma forma de habitar o mundo pela imagem. O cinema, quando ligado à sobrevivência, deixa de ser produto e se torna processo de sustentação da vida. Nesse sentido, esta pesquisa não pretende explicar a Amazônia, nem representar seus modos de existência. Qualquer tentativa de representação totalizante resultaria na reprodução do gesto colonial, que transforma territórios vivos em imagens de consumo e exotização. Ao invés disso, o esforço aqui é afirmar a Amazônia como sujeito e não como objeto.

O Cinema de Guerrilha não fala sobre nem representa a Amazônia, esta não é nem nunca será a sua pretensão. O Cinema de Guerrilha acontece com a Amazônia, nos ritmos, nos fluxos, nos silêncios, nas suspensões, nos intervalos entre gesto e palavra que constituem sua temporalidade própria. O tempo amazônico é tempo de variação contínua, tempo de curva, tempo de repetição que nunca volta ao mesmo ponto, tempo de maré, tempo de vento que reorganiza o que parecia estar assentado. A câmera, quando operada a partir desse chão, precisa abandonar a noção de captura e se tornar instrumento de escuta. Escutar o rio é aceitar que o tempo da imagem é diferente do tempo da montagem industrial; escutar a floresta é reconhecer que há presenças que se ocultam; escutar o corpo é compreender que há movimentos que só acontecem quando o mundo permite. É por isso que, nesta pesquisa, o

conceito é corporal. A teoria é contato. Pensar o Cinema de Guerrilha é pensar o corpo que filma e o corpo que é filmado como extensões um do outro, por relação. A câmera é pele adicional. O território é agente. A imagem é rastro, presença, ferida aberta na superfície do tempo. A práxis que produz esse cinema é também práxis de comunidade. Não há Cinema de Guerrilha sem coletivo. Ele nasce de assembleias, improvisações, mutirões, compartilhamentos de equipamento, aprendizagem transmitida entre corpos que se reconhecem, memórias que se dividem, urgências que se articulam.

O Cinema de Guerrilha acontece quando precisa acontecer, sem "permissões". Ele antecede o edital, a ação da instituição, e todas as condições formais porque ele é necessidade. E essa necessidade material é também espiritual. O Cinema de Guerrilha não pode ser pensado fora da presença dos encantados, das entidades que acompanham, protegem, tensionam, orientam. Reconhecemos que o pensamento amazônico é um pensamento de camadas coexistentes de realidade. Há mundo visível. Há mundo invisível. Há corpos que ocupam ambos. Há imagens que tornam possível a passagem entre eles. Filmar na Amazônia é ato de encruzilhada. Esta pesquisa é uma fronteira que poderá vir a afirmar alguma produção intelectual desenvolvida na Amazônia de forma orgânica, resgatar valores locais, e os redimensionar para além de seus territórios, articulando-os a teorias e práticas dialogadas nas academias e extramuro acadêmico. É uma tese nômada, como um pêndulo que se movimenta para dentro e para fora – com a mesma pressão e intensidade de uma máquina de guerra que se estabelece em cada lugar, que se instala enquanto fenômeno, sonho e utopia, matérias das quais são constituídos os trajetos e estações de uma experiência em territórios amazônidas, africanos, portugueses, onde foram praticados e pesquisadas experiências em projetos e programas de circulação, difusão, inclusão e formação social de coletivos audiovisuais.

Citamos como exemplo o Inovacine/Fapespa (2010/2011);[7] Resistência Marajoara (Residências Estéticas em Pontos de Cultura – Minc/Funarte – 2009);[8] e Festival

[7] O projeto Inovacine resultou de uma parceria entre a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Pará (Fapespa) e a Associação de Jovens Críticos do Pará (APJCC). Na sua primeira fase, o projeto consistiu em sete sessões realizadas no espaço cultural Ná Figueredo, em Belém do Pará. Foram exibidos filmes nacionais, entre os quais, da Amazônia Paraense. Num segundo momento, o Inovacine chegou a Santarém, Ananindeua, Marabá, Altamira, Bragança, Tracuateua, Tomé Açú, Ananindeua. Após as exibições, havia rodas de conversas entre cineastas e o público presente, sendo este momento parte das metodologias das oficinas de formação audiovisual e cineclubista que o projeto disponibilizava entre os anos 2009 e 2010.

[8] O projeto Resistência Marajoara foi previsto para ser realizado na cidade de Soure, Ilha de Marajó enquanto residência artística no Ponto de Cultura Reconquistando Arte, Cultura e Cidadania, entre os meses de Março e Setembro de 2009. Este Projeto proporcionou a comunidade local atividades com o intuito de preencher uma lacuna prática no campo audiovisual, via dezenas de oficinas transdisciplinares de diferentes linguagens artísticas numa perspectiva sócio-educativa, que convergiram para a construção de filmes documentais,

Internacional de Cinema do Caeté (FICCA, desde 2014),[9] que são projetos que protagonizamos desde a criação até a sua execução, tendo os mesmos, contado com a participação de centenas de jovens, mulheres, adultos, idosos, crianças, em dezenas de comunidades em municípios paraenses como Belém, Ananindeua, Augusto Correa, Abaetetuba, Bragança, Cametá, Tracuateua, Igarapé-Açu, Altamira, Santarém, Soure, Quatipuru, Primavera, entre outros.

Paralelamente às dialógicas que tivemos nos campos de pesquisa, os processos de construções das epistemologias dos conhecimentos ancestrais e de saberes populares que compõem as experiências amazônicas revelaram-se como campos vivos de pensamento, em constante movimento e reinvenção, as reflexões desta tese partiram das vivências e experiências de re-existências coletivas e de leituras e debates teóricos em grupos de pesquisas como o i2ADS – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade;[10] Movimento Intercultural "Identidades"[11] (Faculdade de Belas Artes / Universidade do Porto); GreAmazônia – Grupo de Pesquisa Representações da Amazônia na Literatura, no audiovisual e na canção – GreAmazônia;[12] Olho de Peixe;[13] e o grupo de pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia (UFPA). [14] Sendo egresso do Programa de

---

necessariamente, reforçando o audiovisual como instrumento de desenvolvimento da consciência e da cidadania humana.

[9] O FICCA – Festival Internacional de Cinema do Caeté é uma marca já consolidada entre os festivais de cinema brasileiros, de caráter regional e internacional, sendo a cinematografia africana, lusitana, latina, brasileira – e amazônida, o que o sinaliza. Além das projeções de filmes e das circulações cineclubistas nas escolas e comunidades, o FICCA acontece de diversas formas o ano inteiro, de forma itinerante, através da dialógica, da formação e do movimento social e cultural coletivo, em rodas de conversas presenciais, radiofônicas, remotas. Mais que metodologias, estas práticas conectam a juventude excluída, as mulheres, gentes de comunidades tradicionais, extrativistas, povos originários, quilombolas, pescadores tomam consciência e trocam seu pertencimento com o mundo do cinema como uma via libertária de revelação e magia, paixão e consciência social.

[10] O i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade é uma unidade de I&D sediada na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

[11] O Identidades_Coletivo de Ação/Investigação (ID_CAI) é um grupo de investigadores do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS), da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP).

[12] Liderado pelo professor Clei Sousa (UFPA), o GreAmazônia foi um grupo des estudos que operava com a Literatura, enquanto arte, sendo a palavra, neste projeto, pensada de forma expandida, englobando também a linguagem da canção, que associa música e palavra, e o cinema, que une imagem em movimento, palavra e som.

[13] Também liderado pelo professor Clei Sousa, o grupo de pesquisas Olho de Peixe substituiu o Gre-Amazônia, entretanto, com o foco na poesia visual.

[14] Liderado pelo orientador desta tese, o Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra, o Perau desenvolve suas ações por meio de seus projetos de pesquisa e de extensão, e de atividades de ensino, através dos cursos de graduação, Licenciatura em Teatro, de nível técnico, Técnico em Teatro, ambos da Escola de Teatro e Dança; e da Pós-graduação em Artes, acadêmico/PPGARTES do Instituto de Ciências da Arte da UFPA. Dessa maneira, articula seu trabalho a partir do tripé ensino, pesquisa e extensão. Na Pós-graduação, suas produções científicas, técnicas e artísticas contribuem com a linha de pesquisa 03 (Memórias, Histórias e Educação em Artes) do PPGARTES, contribuindo com o desenvolvimento de novas pesquisas sobre Memória, História e Artes Cênicas, em especial, mas sempre em diálogo com o campo das Artes de forma ampla, privilegiando a região amazônica, como lugar

Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (Semiótica, 2004; e Mestrado em Artes, 2014), sou um artista e pesquisador que se utiliza do audiovisual como ferramenta de consciência política e cultural, sendo que grande parte de nosso trabalho teórico textual e imagético se concentra nos territórios de comunidades populares de áreas urbanas e rurais, bairros periféricos como a Marambaia, em Belém, ou comunidades tradicionais e quilombos, como Terra da Liberdade,[15] Torre (Tracuateua),[16] América (Bragança),[17] Xingu e Capim (Abaetetuba),[18] ou ainda em escolas públicas da Vila Bonifácio[19] (Ajuruteua, Bragança) e Vila do Patal (Augusto Correa),[20] Estado do Pará, que são o trabalho de campo desta pesquisa.

Pretende-se com este trabalho de pesquisa aprofundar e contribuir com o estudo das experiências estéticas do Cinema de Guerrilha na Amazônia, a partir do estabelecimento de possíveis relações com o Cinema Social, na última década do Séc. XX e na primeira década do Séc. XXI, que reporta ao período de atuação do autor deste projeto entre comunidades

---

onde se faz e se produz pesquisa. (Espelho: <gp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/9452462387307394>). Acesso em: 6 jan. 2026.

[15] Terra da Liberdade constituí um conjunto de oito comunidades remanescentes de Quilombos localizadas no Município de Cametá/Mocajuba (Tomázia, Tachizal, Itapocu, Mola, Bonfim, Frade, Laguinho e Tabatinga Médio). Foram através das oficinas desenvolvidas nestas comunidades que foram criadas metodologias de ensino do cinema e audiovisual, entre as quais, a KARUANA, processo que será objeto de abordagem deste texto, sendo que alguns vídeos podem ser acessados através do Link:<https://www.youtube.com/watch?v=5lw98mMXPn8&list=PL8hqo6LhPuP3DNgH5oGviHzpP1FWGjED2>. Acesso em: 6 jan. 2026.

[16] Desmembrado de Bragança, através da Lei Estadual nº 5.858 (de 29 de setembro de 1994), o município de Tracuateua foi instalado no dia 1º de Janeiro de 1997, localizando-se na mesorregião nordeste do Estado do Pará e integra a microrregião bragantina e a Região Caeté, conta com uma população de 28.595 pessoas (IBGE, 2022), distribuída numa área de 771,90 km2, secionada terras destinadas à agricultura, cultivadas ou desmatadas, manguezais e campos naturais. Há cerca de 195 km da capital Belém do Pará; e, à 1 km da margem esquerda da Rodovia PA-242, entre os municípios de Capanema (40 km) e Bragança (15 km), o núcleo urbano municipal de Tracuateua, de onde se pode deslocar até o Quilombo do Torre, percorrendo-se cerca de vinte minutos, em meio a curvas em estradas de piçarras que recortam florestas nativas e pastagens, alagados, chegando-se finalmente de carro na comunidade, que não dispõe de nenhuma linha de transporte para que seja acessada.

[17] Através destas parcerias foram desenvolvidas várias oficinas audiovisuais que resultaram em filmes coletivos que podem ser acessados neste Link: <https://www.youtube.com/watch?v=dz-96Pt3wow&list=PL8hqo6LhPuP0l7lUeDQXHIH_vI9iXY4Zo>. Acesso em: 6 jan. 2026.

[18] Nestas ilhas do Município de Abaetetuba, o pesquisador desenvolveu um projeto audiovisual através do qual acompanhou a luta das comunidades ribeirinhas conta a gigante empresa do agronegócio, sendo o filme #FORACARGILL disponibilizado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=UGrFJqiz9jA&t=971s>. Acesso em: 6 jan. 2026.

[19] Comunidade pesqueira localizada em Ajuruteua, há cerca de 30 quilômetros de Bragança do Pará, terra onde nasceu o pesquisador e território de pesquisas acadêmicas e ações culturais como oficinas e rodas de conversas na Escola Municipal de Ensino Fundamental Domingos de Sousa Melo, na Vila Bonufacio, onde foi realizado o filme “Cabeça de Cachorra”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BAvIDE8Rk0s>. Acesso em: 6 jan. 2026.

[20] A Escola Municipal de Ensino Fundamental Lauro Barbosa dos Santos Cordeiro, na Vila Patal, Município de Augusto Correa, é o mais importante território do Cinema de Guerrilha na Amazônia Paraense, sendo espaço de experimentação audiovisual e cinematográfica em parceria com os alunos do professor-realizador-historiador José Carlos Barroso, grande entusiasta das oficinas e das obras realizadas de forma coletiva na escola, cujo último projeto pode ser visualizado via link: <https://www.youtube.com/watch?v=Y5Y_Is3QKfs>. Acesso em: 6 jan. 2026.

periféricas, quilombolas, indígenas e ribeirinhas na Amazônia Paraense. Tais objetivos se desdobram em questões complexas que exigem a apresentação de um programa mínimo das Estéticas de Guerrilhas amazônidas, a partir da reflexão sobre as práticas dos coletivos audiovisuais originários e/ou que atuam na Amazônia paraense, assim como as relações desta produção audiovisual regional com o Cinema Social, tendo como baliza o pensamento e o cinema de realizadores como Danilo Gustavo Asp,[21] Rosilene Cordeiro,[22] e o próprio autor desta pesquisa, além do Aparelho[REDE] e do Puraquê, coletivos[23] que colaboraram na construção de elementos teóricos e conceituais sobre Arte-Política das estéticas de guerrilhas na Amazônia paraense. Esta tese, assim compreendida, é a culminância epistemológica de uma existência dedicada a comunidades de forma voluntária e em parceria com entidades e movimentos sociais e culturais, através de encontros, trocas, formações, poéticas e cinematográficas, que reforçam a esperança de crianças, jovens e mulheres, povos periféricos e tradicionais, em condições de vulnerabilidade, excluídos, em zonas urbanas e rurais da Amazônia Paraense.

A pesquisa, antes de tudo, narra mais a sua própria história do que a sua memória, mais os documentos do que as vivências, mais pensamentos do que sentimentos. Entretanto, a trajetória de um projeto de pesquisa envolve histórias e memórias de pessoas comuns, algumas das quais inclusive anônimas e/ou invisibilizadas no espaço da própria pesquisa, ainda que está alcance os territórios onde estão estas pessoas. A história desta pesquisa é sobre diversas gentes que, entre outras coisas, fazem arte cinematográfica em periferias, comunidades tradicionais e quilombolas, algumas das quais, em condições de vulnerabilidades econômicas e sociais, principalmente jovens e mulheres, trans, negros, pardos, indígenas, categorias simbolicamente minoritárias, ainda que representem maiorias quantitativas. Consequentemente, através da história desta pesquisa, emerge parte da história destes povos invisibilizados, porém, compromissados com a construção de suas histórias coletivas, na resistência de suas re-existências.

Nesse sentido, procuramos seguir um percurso pela via do qual acabamos por encontrar mais que rastos, marcas de sentimentos, dedicações, profissionalismos, afetos,

[21] Mestre Interdisciplinar (PPLSA/UFPA). Analista no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Departamento de Articulação, Fomento e Educação (DAFE), Coordenação-Geral de Educação, Formação e Participação Social (COGEDU), Brasília-DF.

[22] Pesquisadora, professora, arte-educadora, Realizadora, Doutoranda em Artes pelo PPGARTES-UFPA, perform@triz periférica praticante, mulher cis antirracista movimentando-se com suas/seus pares e ímpares. Aldead@quilombada em Icoaraci, co-realizadora de cenas artístico-educacionais pluriét(n)icas ora criando, ora atuando, ora dirigindo, ora produzindo e aprendendo com ou sem recursos na Amazônia paraense. INspir@da em performances das circularidades e trânsitos entre Arte, Educação e Cultura.

[23] Mais adiante, dedicaremos atenção a estes coletivos que atuaram com arte e comunicação audiovisual e digital na Amazônia.

comunhão, em síntese, ações reais que nos tornam mais humanos, se não iguais uns aos outros, pelo menos comuns em nossas tarefas, pessoais ou políticas. Durante este processo de escritura, portanto, recorremos a livros, artigos, filmes, audições, rodas de conversas, recolhas de jornais esquecidos em bibliotecas, leituras de panfletos amarelados em fundos de gaveta, além do que para nós se tornou sagrado, quais sejam as entrevistas e conversas com artistas, poetas, realizadores, fontes vivas do pensamento, da teoria, e das práxis com as quais também operamos em nossos movimentos. Estes encontros com quem faz o bom e verdadeiro combate, o enfrentamento e a resistência política e cultural, foram, sem dúvida, momentos que trouxeram nuances e pormenores, detalhes que, algumas vezes, pela velocidade dos acontecimentos, passam despercebidos, mas que estão lá no lugar, deles, em potência, à espera do momento certo de emergirem enquanto memórias e nos proporcionarem, para além e suas vivências, a leitura da História. [24]

Na simplicidade dos encontros com as fontes vivas, localizamos pessoas que muitas vezes abriram mão de suas vidas e famílias para se dedicar tanto à arte, quanto a causas sociais, na maioria das vezes sem interesses individuais e apenas pensando no bem comum da sociedade. A escrita da História se faz através das memórias das lutas de seus protagonistas (Chiavenato, 1984), sujeitos de seus processos e práticas, razão porque, em diversas sessões, procuramos destacar a forte presença dos combatentes das estéticas de guerrilhas, determinantes que são para que se afirme e se propague seus processos de organização e suas conquistas, suas metodologias e práxis, suas poéticas e resistências políticas (Bezerra, 2013). No limiar da escrita desta tese de doutorado, atravessamos histórias e memórias, cronológicas e de narrativas orais, construindo um projeto de pesquisa e de experimentação em arte sobre Cinema, através de uma prosa com estilo dialógico e literário, entre notas, referências, e imagens fotográficas, o que faz deste texto mais que uma tese, um quase-objeto artístico, um quase manifesto-poético-político, que afeta e desperta sensações sinestésicas nos seus mais críticos leitores, identificados com fenômenos, conceitos e práxis, acontecimentos e lutas que se re-apresentam nas páginas que seguem.

[24] A História, enquanto ciência, possui inúmeras teorias e perspectivas, entretanto, fora do pré-determinismo histórico, estruturalista e economicista, situamos nossa pesquisa dentro de um recorte teórico-metodológico do materialismo dialético, mas não o histórico, ou seja, aceitemos a lógica marxista segundo a qual a História resulta da luta entre classes sociais, constituindo-se com base num sistema de exploração das classes opressoras sobre as classes que são por estas subalternizadas, consequentemente, o nosso campo sociológico, recebe influência de autores contra hegemônicos, críticos ao sistema capitalista e ao processo de globalização que esmaga territórios, espaços e culturas locais, de onde emergem conhecimentos ancestrais e não-formais, alternativos, à margem das estruturas hierárquicas coercitivas institucionais, mas potentes nos seus territórios originais, em diálogo com os processos multiculturais globais, como as práxis que são desenvolvidas nos chãos das comunidades, onde tornam-se imprescindíveis aportes teóricos de pensadores como Boaventura de Sousa Santos (2011) e Milton Santos (2000).

A arte, enquanto um elemento natural humano, instala-se no decorrer de um processo complexo, portanto, o artista-criador, e o artista-pesquisador, ele se impõe, ou vive nessa condição de simultaneidades, e, ao identificar uma pesquisa em arte, o artista, na sua condição de pesquisador, ele não pode escapar a este campo, nem pode dele se distanciar, tem que habitar este território do simultâneo, que é um fenômeno que demarca a sua duplicidade de Ser. E ao fazer uma pesquisa de um objeto que resulta de um processo de criação artística, ou de um processo criador, e/ou de um ser-criador, em si mesmo, o pesquisador (o artista-pesquisador) parte de um princípio segundo o qual tudo pode ser objeto de pesquisa, desde o pensamento até a inexistência da obra de arte, e todo o processo artístico. O pesquisador-artista cria seus próprios métodos e procedimentos, com os quais opera o seu processo para reinventar a arte de acordo com a sua objetividade e subjetividade.

O desafio do artista, quando ele se coloca na condição de pesquisador, é o de compreender uma sucessão de fenômenos que se processam no exato momento em que ele instaura a dualidade no seu processo de abordagem da arte, enquanto objeto, e do objeto artístico, enquanto objeto científico, portanto, enquanto objeto de pesquisa. Existe uma metafisica nesta dualidade de abordagem do fenômeno da arte e do objeto artístico, assim, o terreno do artista é a própria metafísica, a qual ele decompõe em materialidades, ressignificadas. A invasão/ocupação do campo artístico pelo campo do real e deste pelo campo virtual (tecnológico e digital) redimensionaram a arte e os (a)fazeres artísticos, com a consequente transposição objetiva de seu valor e de sua função no jogo dos mercados, entretanto, a arte é um conceito em construção e em suspensão. O pesquisador procura legitimar cientificamente o seu conceito de arte com o uso de teorias – pela via de citações (sobre a arte e seus objetos), mas, há muito, a arte se desprendeu destes lugares acadêmicos. A cada certeza, uma nova dúvida. A cada regra, uma indagação. A cada método, novos processos a serem construídos, outros em vias de desconstrução. Os procedimentos e as metodologias, os diagnósticos e as análises críticas, desenvolvidos pela presente pesquisa resultaram na observação, reflexão, construção e apresentação da tríade conceitual que fundamenta esta tese e que são representados pelas expressões abaixo listadas: I – Tecnologias do possível; II – Poéticas da gambiarra; III – Estéticas de guerrilha.

Articulados entre si, como um sistema, estes três conceitos nucleares revelam por arrasto algumas dezenas de subconceitos, que se ressignificam em razão das relações de causa e efeito – e até aleatórias, que estabelecem entre si, nos diferentes e diversos processos inerentes aos três conceitos geracionais, a partir dos quais são desencadeados os fenômenos

registrados, observados, classificados, analisados e criticados no âmbito desta Tese.[25] E por extensão, através de tais conceitos, emergem palavras-termos-conceitos[26] que observaremos e analisaremos sob a perspectiva de um diferencial amazônida, qual seja o de afirmar um olhar próprio para as realidades locais, com base em algumas proposições temáticas, sendo que a forma dialógica, crítica e metafísica deste pensar-manifesto tem como fonte uma tríade conceitual[27] traduzida numa práxis metodológica, composta pelas "Estéticas de Guerrilhas", "Poéticas da Gambiarra" e "Tecnologias do Possível", que são conceitos em construção, e sobre os quais discorrerei ao longo desta Tese. Há que esclarecer, à partida, que estas práxis envolvem experimentação, ousadia e ruptura com as convenções estéticas, narrativas e técnicas do cinema *mainstream*, buscando criar um espaço de resistência e subversão na produção audiovisual. São práxis metodológicas que exigem desapego aos recursos técnicos convencionais e valorização da inventividade, da improvisação e da recriação de materiais disponíveis de forma não convencional. É, portanto, a busca por uma expressão artística autêntica, criativa e socialmente consciente, que desafia as normas estabelecidas, valoriza a improvisação e a reinvenção, através de soluções inovadoras mesmo diante de limitações e desafios.

As "Estéticas de Guerrilhas" constituem uma práxis subversiva de criação que extrai a poesia e a estética das limitações e imperfeições dos materiais audiovisuais, transformando-os em elementos artísticos e políticos. As "Poéticas da Gambiarra", por sua vez, valorizam a improvisação, a reutilização e a reinvenção de materiais e tecnologias disponíveis de forma precária, através do uso de recursos de baixo orçamento e materiais acessíveis para criar as obras audiovisuais. As "Tecnologias do Possível"[28] são uma abordagem que busca encontrar soluções criativas e inovadoras para a produção audiovisual (Figura 3), mesmo diante de

[25] Denomino conceitos centrais e conceitos periféricos a uma sucessão de práxis que fundamentam e representam as estéticas de guerrilhas, bem como desencadeiam os diferentes e diversos conceitos-ações nos campos em que os fenômenos do Cinema de Guerrilha se realizam, em territórios urbanos e/ou rurais.

[26] Entre os diversos conceitos periféricos que serão referidos e aprofundados neste trabalho, podemos citar: artyguera; coletivos / cineclubes; corpo / espaço (representação / afeto); comunidade (s); dia-lógus / diálogo; distanciamento (crítico); desgaste da democracia; (des)lugares / (global/local); deslocamento(s) / nomadismos; experiência / práxis; estética da gambiarra; estranhamento intelectual & social; fenomenologia política; geografias em trânsito; interferência / performance; i-maginário / i-marginário; lugar da fala / lugar da escuta; invisibilidade (como resistência, como estratégia de poder); in-formal ; metafísicas de artista; memória / história (experiência); resistência (s) / poder; rituais de passagens; território/fronteira; tecnologia do possível ; passantes. Alguns destes verbetes tornados conceitos entram no "Abecedário do Cinema de Guerrilha", objeto-artístico-livro-autoral que acompanha como Apêndice a presente tese.

[27] Essa tríade conceitual é uma evidência da originalidade e contribuição de meu trabalho humano, político, social e artístico para a cultura artística contemporânea, sendo uma abordagem distintiva e significativa de práxis revolucionária e libertária criativa e artística.

[28] O conceito de "tecnologias do possível" foi apresentado nos finais da Década de 1990, originalmente através de narrativas do artista e pesquisador Arthur Leandro, referenciado nesta pesquisa.

limitações orçamentárias, tecnológicas ou de recursos. Essas três práxis teórico-metodológicas refletem à sua abordagem única e inovadora de perspectiva social e artística engajada no campo do audiovisual, do cinema, da produção das imagens e do pensamento, ao mesmo tempo, requerem resiliência, adaptabilidade e busca por soluções criativas e viáveis para a realização das obras artísticas libertárias.

Figura 3 – Foto de cena do filme Rumo Norte[29] - Anori, Amazonas (2013). Fotografia: Francisco Weyl
Fonte: Arquivo do pesquisador

Uma das questões que consideramos importante observar ao desenvolver nossas reflexões é que o meu discurso e a minha narrativa gráfica são menos caóticos que o meu pensamento, do mesmo, a partir do discurso oral, como resultado de um pensamento, a própria narrativa, que é uma tentativa de ordenar e tornar logico os pensamentos, que se revelam metafísicos em sua natureza primal. Mas há também que evidenciar sobre o todo o pensamento (d)escrito – e quando eu falo todo, refiro-me a um todo que só é todo no interior de uma parte, que é o projeto desta pesquisa, no seu recorte epistêmico e suas variáveis filosóficas, ainda que esta parte seja interseccionada por diversos outros todos e suas respectivas partes. Portanto, o caos constrói o meu lugar de fala de pesquisador e de artista, atravessado por teorias e práticas e interpretações transpessoais destes fenômenos e pelas relações que eu estabeleço com as pessoas que percepcionam estes diversos fenômenos, que

[29] Rodado no Acre, Amazonas e Pará, este filme realizado por Francisco Weyl tem como tema a juventude que atua com tecnologias digitais na Região. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8Xwl2WJ3ULs>. Acesso em: 6 jan. 2026.

pulsam num devir-caos que move toda a produção de meu pensamento.

Este é o grande campo onde eu produzo o meu pensamento, de diversas maneiras, tanto a partir das leituras, das reflexões, interpretações, diálogos, com professores e artistas, e a partir das misturas que estes encontros estabelecem entre os diversos fatores que me atravessam, e que constroem um campo que é uma grande potência. Mas que muitas vezes é um campo também pantanoso, e que algumas vezes se transforma num terreno sólido, que me fornece consistência para que eu possa sintetizar e tornar lógico todo esse caos, que se estabelece na origem, e no fundo da própria construção do meu pensamento e da minha pesquisa. Nosso desafio é buscar um conhecimento mais sistemático, simultaneamente, a síntese de diversas modalidades de discursos, teorias, falas, práticas, que atravessam, diversas interpretações, diversos textos, diversos diálogos, diversos encontros, que traduzam a síntese destas formas-pensamentos e que estruturam, fundamentam, e constroem meus processos de pesquisa em conformidade com os meus desejos e vontades de potenciais e de verdades de minha pesquisa. Além de sistemática, científica, nossa pesquisa se processa tal qual uma obra de arte, entretanto, embora não seja a arte em si mesma, ela é uma obra no sentido mais geral do termo, confundindo-se, mas sem se confundir com a arte, resultando de um processo de estudo, assim como a arte resulta de um processo de criação.

E a criatividade é um elemento fundamental tanto da arte quanto da pesquisa, portanto, enquanto pesquisador, eu me aproprio de processos de leitura, de diálogos, teorias e práxis, que os assimilo como inspiração e referências que me são exteriores, mas que se tornam interiores pela identidade que a pesquisa tem com estes elementos fundadores do meu discurso e da minha escrita. O sentido crítico destas diversas estruturas dialógicas entre o que eu penso/escrevo com o que eu absorvo neste processo não se instaura e nem se esgota, sendo um fenômeno continuum que ocorre em simultâneo ao trabalho do pesquisador e do artista. Com o desenvolver da pesquisa, identificamos na literatura comum à pesquisa artística a problematização da arte enquanto objeto de pesquisa e a problematização do artista enquanto pesquisador, do mesmo modo, a escritura de um texto cientifico, segundo uma abordagem do próprio artista-pesquisador. Estas questões suscitadas e destacadas em e por diversos textos produzidos por artistas e pesquisadores e artistas-pesquisadores nos estimulam a pensar enquanto artista-pesquisador que se coloca diante de um desafio, qual seja, construir a sua própria epistemologia, falar a partir do lugar de fala do artista criador e simultaneamente pesquisador.

Existe uma abordagem da arte fora do campo da arte e ainda que ela seja dentro do campo da arte, ela se realiza por não-artistas, como historiadores, críticos, pesquisadores (da

arte), e que, embora tenham uma dimensão, e uma compreensão histórica dos objetos que eles abordam, eles não são os criadores deste próprios objetos, ainda que destes se apropriem quando os estudam e os interpretam ou quando pesquisam os processos e procedimentos e as metodologias de artistas dentro e fora de seus ateliers, apesar de que jamais podem se apropriar de tais elementos que constituem o processo criador em si mesmo – e que é a própria essência da obra, e não o seu resultado, que é um objeto artístico, o qual, (re)significado, pode vir a ser apropriado por quem o percepciona e/ou o pesquisa. Se por um lado é preciso ter um distanciamento no campo da pesquisa, para que esta se desenvolva no sentido etnográfico e mesmo antropológico, por outro lado é necessário ter uma imersão no próprio projeto da pesquisa para que esta seja observada enquanto criação. Há que perceber que a pesquisa, ela pode vir a ser uma criação, mas não um objeto artístico, o procedimento, a sua metodologia específica. E quando afirmamos que a pesquisa pode ser criação, compreendemos que a escritura de um projeto de pesquisa, o desenvolvimento dessa escritura, é que se coloca como um ato de criatividade, no sentido de ser criação, em que se busca uma linguagem mais poética para a prosa científica, onde os elementos inerentes à própria poesia, como a metáfora, a metafisica, a ambiguidade, a sugestão, a imagem, o imaginário, sejam elementos que consubstanciem esta escritura, sem perder de vista o sistema lógico que estes elementos também encerram, para que não se percam no pântano da metafísica do artista, portanto, um desafio para o artista, sentir-se, enquanto artista, pensar-se enquanto cientista.

De práxis criativa, esta pesquisa analisa as estéticas de guerrilhas na Amazônia paraense, tendo como foco referencial as falas e as práxis dos próprios artistas criadores, entretanto, apesar do visionamento, o pesquisador não fará uma revisão crítica de suas obras, através das quais procura-se compreender fenômenos que diferenciam processos criativos. Como as comunidades recebem, processam, ressignificam e reverberam as mensagens perpassadas através do cinema e do audiovisual por realizadores locais e os impactos das estéticas de guerrilhas, se questionam e instauram paradigmas; e se as imagens destes filmes afirmam uma História, enquanto fenômenos sociais. O objetivo é aprofundar e contribuir com o estudo das experiências estéticas do Cinema de Guerrilha na Amazônia, a partir do estabelecimento de possíveis relações com o Cinema Social, na última década do Séc. XX e na primeira década do Séc. XXI, que reporta ao período de atuação do autor deste projeto entre comunidades periféricas, quilombolas, indígenas e ribeirinhas na Amazônia paraense. Tal objetivo geral se desdobra em questões mais específicas, entre as quais, o mapeamento das estéticas de guerrilha, a partir de suas práticas, e de suas relações com o Cinema Social; a reflexão sobre as estéticas de guerrilha desenvolvidas por coletivos audiovisuais na Amazônia

paraense, a partir da análise crítica de filmes e ações;[30] contribuição à criação de elementos teóricos e conceituais sobre arte política das estéticas de guerrilhas na Amazônia paraense, com a criação de artigos e a realização de um Documentário a partir das entrevistas com os realizadores dos coletivos audiovisuais já especificados.

As estéticas de guerrilha tornaram-se "palcos" de vivências, cujas reais experiências individuais são afetadas por imagens ficcionais. Dessa forma, perceberemos que o sentimento de pertencimento regional amazônico é alterado a todo o momento pelos interesses da elite, que dita as regras nas políticas públicas para a cultura e desconstrói a arte e a cultura de outras origens diferentes do modelo eurocêntrico, principalmente quando estas não se subordinam aos interesses da indústria cultural. Chegamos à fronteira do pensamento entre os mestres de saberes acadêmicos e mestres de saberes populares, que poderá vir a afirmar alguma produção intelectual desenvolvida na Amazônia, de forma orgânica, resgatar valores locais e os redimensionar para além de seus territórios, articulando-os a teorias e práticas dialogadas nas academias e extramuros acadêmicos, através de abordagem inovadora e engajada no campo do audiovisual pela defesa da resistência do cinema social na Amazônia paraense. Como as estéticas de guerrilha (re)criam/re-produzem o próprio fazer cinematográfico, tal qual ele é operado pelo capitalismo, ou, se o subvertem (e se auto-subvertem?) e como se dá esta subversão (?) de forma a executar uma passagem – do Mito para a História – através do estudo de práxis invisibilizadas e de suas inter-relações com o imaginário das comunidades nas quais elas se processam, na sua dinâmica dialética com movimentos de resistência da arte contemporânea cinematográfica da Amazônia paraense. Seguindo esta linha de pensamento, a delimitação epistemológica do território da pesquisa é uma apropriação do território da arte, assim como a análise e reflexão crítica das ações estéticas de guerrilha na Amazônia paraense constituem um processo de transvaloração e transgressão, na medida em que a recepção destas guerrilhas pressupõe a produção e compreensão de suas mensagens estéticas pelas comunidades locais.

Apropriação do território da arte – Delimitação epistemológica do território da pesquisa: as estéticas de guerrilha se espraiam pela tecitura das oralidades, criam imagens acústicas e visuais, e afirmam uma História, cujos saberes, "negados", constituem-se em rupturas (atemporais) da arte (do cinema), tornando-se um fenômeno social, sem que seja

[30] Objetivamente, estão no arco desta pesquisa, além do próprio pesquisador, diversos realizadores e realizadoras que atuam com alguns elementos do cinema de guerrilha na Amazônia, entre estes, Evandro Medeiros; Danilo Gustavo Asp, Marcelo Silva, Mateus Moura, Paulo Miranda, Paulo Carvalho; os coletivos REDE Aparelho, e Puraquê. Os cineclubes escolares periféricos, entre outros produtores e manifestações dee resistência audiovisual na Amazônia Paraense.

observado como tal, o que (nos) desafia a não-romper a sua invisibilidade, pelo que ficam reservadas ao conjunto de valores simbólicos, a elas agregados. Neste sentido, esta pesquisa dialoga com o Cinema em si mesmo, e analisa as relações entre as estéticas de guerrilha com cinematografias de resistência estética e social, o cinema novo, o cinema pobre, o neorrealismo italiano, e a vanguarda do cinema soviético. E afirma práticas tradicionais de comunidades, onde falas perdem lugar para atitudes, pensamentos saem de cena para a entrada de gestos, protocolos são superados por processos, e resultados são destruídos pelas realidades, pelo que ela inscreve num espaço político dos processos antiglobalização. Recepção de estéticas de guerrilhas – compreensão da mensagem estética pelas comunidades locais: apesar de contaminadas pelo mundo contemporâneo, estas estéticas são trincheiras para grupos deslocados de políticas culturais, e procuram libertar a comunidade de sua condição de espectadora. Suas práticas des-constroem os processos pseudodemocráticos, cujas tensões inerentes ao próprio jogo da participação política dos cidadãos, dinamizam relações, e contradições sociais, fontes de diálogos e temáticas fílmicas comuns a estas práticas, que transvaloram valores de troca e uso, assim como os próprios signos da padronizada arte cinematográfica, regrada pelo mercado da indústria cultural e mediática.

Ao abordar o fenômeno de forma qualitativa, esta pesquisa reveste-se de procedimentos similares à pesquisa-participante e à pesquisa-ação,[31] e estabelece parâmetros de análise das relações das estéticas de guerrilha, identifica alguns de seus componentes estruturais, simbólicos, e as relações com os fenômenos que as atravessam. A pesquisa identifica e diferencia signos artísticos e políticos; analisa relações entre estéticas de guerrilha e movimentos de resistência da arte contemporânea; problematiza universalidades do saber; articula e contrasta possibilidades de criação; provoca e amplia fissuras; e procura fundamentar os seus contributos para a produção de conhecimento das comunidades locais. Transvaloração-transgressão – Análise e reflexão crítica das ações estéticas de guerrilha na Amazônia paraense: antes de finalizar esta introdução geral, apresentamos algumas considerações (metafísicas e poéticas) que as movem e que dizem respeito à natureza da pesquisa científica artística, quando desenvolvida por um artista-criador-pesquisador, em simultâneo. Portanto, entre dois territórios, um mesmo lugar à deriva, ir e vir (devir), entre pântano e terra firme, onde o pesquisador (se) procura nas demarcações epistemológicas e

[31] A convergência destas metodologias são uma estratégia norteadora que objetiva compreender a aplicação dos fundamentos teóricos à realidade evocada pelos sujeitos da pesquisa, cujos saberes recriam a dialética dos processos de educação popular, abertos às diversas disciplinas científicas, mas, desapegado dos cânones hierárquicos da Ciência, compreende-se o conhecimento a partir de uma dimensão filosófica e antropológica, política e social.

filosóficas imerso em territórios dispersos, a partir de reflexões e análises com base nas contradições da ciência diante de processos e procedimentos, métodos e metodologias de pesquisas em arte, um espaço aberto onde as fronteiras se transbordam.

Na condição de artista-pesquisador, não escapamos ao Estruturalismo, quando exercitamos a pesquisa científica, no desenvolvimento da qual temos a responsabilidade de não nos confundirmos (na complexidade de nossas linguagens) com o Ser e o Ente que nos habita, o cientista e o criador, sendo que a própria intepretação da arte e de seus objetos vem a ser um espaço de disputa entre diversos processos criativos e teorias. Nesta pesquisa, o objeto[32] pesquisado não é objeto, é sujeito, e o sujeito, que sou eu,[33] é também objeto. E este paradoxo não é um jogo de palavras, mas de conceitos, re-versos. Eu sou o sujeito-objeto dos diversos fenômenos que investigo, ou seja, trabalho a partir de minhas vivências e experiências com o cinema na e a partir da Amazônia em trânsitos e confluências. E os objetos são apenas objetos, em si mesmos, com as suas funções específicas que são determinadas pelo contexto das necessidades sociais, não sendo, nem de natureza científica e nem artística. Se pensarmos os objetos como fenômenos, então compreendemos que os mesmos estabelecem relações entre si, que são determinados por um sistema do qual fazem parte, e no qual desempenham funções comuns e/ou diferenciadas. Simultaneamente, a existência dos objetos determina o sistema do qual eles mesmos são constituídos. Se pensarmos a existência dos objetos fora dos sistemas que os determinam, e se os ressignificarmos para além de suas aplicabilidades, então, criamos os objetos-artísticos. Ao reelaborarmos novas relações de significação para os objetos, criamos-lhes sistemas diferenciais que lhes conferem novas estruturas no interior de uma linguagem pela via da qual eles passam a se comunicar. Enquanto fenômenos, os objetos são coisas que estão em oposição entre si, para que se afirmem nas suas unidades, autônomas, que, entretanto, apenas existem em relação a si mesmas, mas não em relação à dualidade dos objetos.

Esta pesquisa é um ritual de passagem do Mito para a História. Está mais para a metafísica do que para a lógica. E mesmo o seu estado de arte científico é tão transitório quanto o processo de sua construção artística. A pesquisa tem como matriz o pensamento, enquanto fenômeno, e na sua extensão, a arte, enquanto linguagem. Desde a abstração até a

[32] O conceito de objeto aqui empregado refere o campo e/ou o problema epistemológico e filosófico, ou seja, o fenômeno observado em todas as variáveis que ele revela ou que são capturadas pelo pesquisador.

[33] O "eu" que chama para si a responsabilidade desta tese se concentra no conceito de "Ser", enquanto autor-pesquisador que reflete sobre a arte sob a perspectiva filosófica ao mesmo tempo em que, enquanto artista, reflete sobre a realidade, sob a perspectiva sociológica, re(a)presentando-se nesta dualidade o devir artista-pesquisador em pesquisador-artista - em vias de construção de um lugar de fala onde a linguagem da arte é mais epistemologia analítica e metafísica do que objeto produzido pelo ser artístico.

sua materialização, a pesquisa tem similaridades com o processo de construção de um objeto artístico. O sujeito desta pesquisa é também objeto, e, o objeto, sujeito. Esta metafísica se plasma em todo o processo desta pesquisa. Realizada por um artista – no campo da arte –, a pesquisa (auto)indaga o artista-pesquisador enquanto pesquisador-artista da arte. Afirma, mas indaga a potência criativa de um artista, na condição de pesquisador que utiliza a arte na qualidade de objeto da pesquisa. Materializar a ideia, criar, processar e produzir arte assemelha-se à construção do real a partir do imaginário. É um processo criativo do conhecimento, não se apresenta como um objeto artístico e nem se limita ao resultado produzido.

A potência de um projeto de pesquisa foi estabelecida em um anteprojeto, que, na sua dimensão política e artística, processou e se forjou em diversos diálogos, e encontros, autores e seus textos, interpretações, análises críticas, procedimentos, metodologias, agregados ao percurso de um estudo que é crítico, por excelência. Portanto, um projeto de pesquisa em arte é como uma obra que atravessa algumas fases para que seja construído, através de signos e linguagens especificas. A potência de uma pesquisa em arte é a de não-ser arte, ainda que ela seja desenvolvida por um artista-pesquisador, e mesmo que sejam artísticos os seus procedimentos e metodologias científicos, entretanto, na maioria das vezes, o sujeito da pesquisa é a razão de ser da própria pesquisa, o foco do estudo, pelo que o pesquisador se confunde com o próprio tema. Mas, ao se confundir com o tema, sem deste se diferenciar, o sujeito torna-se tanto o mediador, quanto a mensagem que comunica com a sua pesquisa. As experiências artísticas de resistência, sob os paradigmas conceituais das estéticas de guerrilhas, poéticas das gambiarras e tecnologias do possível constituem a fonte primordial desta Tese, cujo campo epistêmico faz-se aberto, entre as proposições delineadas no âmbito teórico da pesquisa e os conceitos que emergiram de práxis analisadas e propostas formuladas pela presente tese, em potência, no seu devir-ato.

É no interior deste campo que percorro o trajeto desta pesquisa, através dos estudos, da visualização e da crítica a um determinado tipo de cinema à margem, nas periferias e comunidades quilombolas, através de dialógicas pedagógicas, práxis educativas, intervenção e ativismo social. E concluirei esta primeira parte demarcando nosso território Indígenafro[34],

[34] O conceito indígenafro, tal como mobilizado nesta tese, integra um campo mais amplo de formulações conceituais autorais que atravessam o presente trabalho e que serão desenvolvidas de modo sistemático no Apêndice — Abecedário do Cinema de Guerrilha. Esse Abecedário constitui uma extensão teórico-poética e metodológica da tese, reunindo verbetes, operadores conceituais e regimes de pensamento que não se esgotam na linearidade do texto acadêmico, mas operam como um sistema vivo, em trânsito entre teoria, práxis, pedagogia, estética e cosmopolítica amazônida. A grafia e a ordem do termo não são arbitrárias: explicitam uma posição ética, histórica e política que orienta todo o campo de reflexão desta pesquisa, recusando tanto a

portanto, embora esta tese não seja sobre religiões de matrizes africanas, ela é criada por um filho de santo desterreirizado, com a permissão do neologismo para conceituar um macumbeiro que não tem Casa de Santo, mas que não fica errando nas igrejas sem santo padroeiro, como o personagem Antônio das Mortes, "matador de cangaceiro". Consequentemente, o campo deste território, além de seu espaço físico e de suas culturas, evoca conhecimentos ancestrais que se processam fora do domínio dos sistemas lógicos coercitivos de percepção e transmissão de saberes, via conversas sussurradas, gestos quase invisíveis, falas que são como atos na relação direta entre os seres humanos e a natureza na sua dimensão cósmica. Muito além da compressão de narrativas orais, os ensinamentos desta "escola" se processam em rodas de batuques, através de cânticos e danças, nas "ruas", onde os Trancas-Ruas e as Legbaras reinam em meio a legiões de Eguns e espíritos desviantes que se alimentam das energias e das materialidades e demais mesquinharias egóicas humanas, portanto, há muito do povo da rua nos cinemas de ruas e suas estéticas de guerrilhas.

Dentre as inúmeras tentativas de organização do sumário para a sistematização do presente trabalho, resultou aquela em que pensamos ter conseguido sintetizar os conceitos que apresentamos. Nesse sentido, no primeiro capítulo, *Estéticas de Guerrilhas, Estéticas das Violências*, apresentamos nossos fundamentos filosofais e cinematográficos que regem esta pesquisa, focando ainda nos elementos capitais do Cinema, desde o texto até a montagem, destacando-se a dialógica sobre a teoria e a linguagem cinematográfica, referindo escolas de Cinema e suas metodologias alternativas artísticas. Nas sessões deste primeiro capítulo, procuramos desenvolver análise profunda da estética de Glauber Rocha, especialmente quanto à sua relação com o pensamento de Nietzsche e sua influência na criação do Cinema Novo, destacando como ambos desafiam valores estabelecidos. Nietzsche critica a moral tradicional

homogeneização cultural quanto as hierarquizações coloniais do saber. Indígenafro não designa uma identidade fixa nem uma categoria sociológica estabilizada, mas um regime histórico-epistêmico que afirma a ancestralidade indígena como matriz originária do território brasileiro, atravessada e reconfigurada pela presença africana violentamente deslocada, escravizada e reinscrita no mesmo chão. Trata-se de uma formulação que reorganiza a ordem simbólica, política e espiritual da experiência amazônida, deslocando os regimes coloniais de leitura da história, da cultura e da produção de conhecimento. Nesse sentido, o conceito indígenafro articula-se diretamente à noção de Guera, compreendida não como guerra no sentido bélico clássico, mas como regime contínuo de enfrentamento existencial, estético e cosmopolítico, no qual criação, permanência e sobrevivência se dão sob condições históricas assimétricas. Essa Guera indígenafro é sustentada por saberes ancestrais que operam por Encantaria, entendida como regime de relação com o invisível, com presenças não humanas e com forças que regulam pactos, limites e responsabilidades no território. Nessa lógica, a Invisibilidade emerge como estratégia ativa de resistência, proteção e transmissão de conhecimento, recusando a exposição compulsória e a captura colonial do sensível. O Abecedário do Cinema de Guerrilha, ao desenvolver de forma sistemática esses conceitos e outros operadores fundamentais — como estéticas de guerrilhas, poéticas das gambiarras, tecnologias do possível, corpo-território, ritual, insurgência e práxis —, configura-se como um manual crítico de resistência cinematográfica, articulado à experiência do FICCA e à pesquisa-criação desenvolvida ao longo desta tese. Previsto para publicação posterior à defesa, o Abecedário se propõe como contribuição teórica, pedagógica e estética ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes), bem como aos campos do cinema, da educação popular, das epistemologias críticas e das práticas artísticas insurgentes na Amazônia e no eixo transatlântico.

e a idealização de valores, enquanto Glauber usa a estética da fome para confrontar a miséria e a opressão. Ambos, Nietzsche e Glauber, usam a violência como um meio de subverter a moralidade e a lógica dominantes, propondo uma estética trágica que lida com o confronto entre Apolo e Dioniso, que observamos sob a perspectiva de Exu.[35]

Revelamos como Glauber Rocha e Nietzsche compartilham uma visão trágica e revolucionária, cada um à sua maneira, desafiando as convenções e criando novas formas de expressão artística e social. Glauber, assim como Nietzsche, é apresentado como alguém que ultrapassa os limites do convencional para afirmar uma nova visão do mundo através da arte. Glauber Rocha é destacado por sua coragem em romper com o cinema tradicional e criar uma estética de violência e fome. Ele almeja uma arte verdadeira e comprometida com a realidade social e política, rompendo com o status quo e a comercialização do cinema. Neste Capítulo também destacamos obras cinematográficas, como *Di Cavalcanti* (1977), influência importante na obra de Glauber Rocha, que usa elementos da pintura de Di Cavalcanti para conectar a estética visual e cultural brasileira ao seu próprio cinema, enfatizando a sensualidade e a narrativa cultural brasileira. Do mesmo modo, em *Barravento* (ano), temos um primeiro passo significativo na obra de Glauber Rocha, mostrando a exploração e as contradições sociais entre os pescadores e os empresários. O filme é um retrato da luta contra a opressão e a miséria, e uma introdução à estética única de Glauber, que combina elementos míticos e sociais, alguns dos quais localizados em *Cabanos* (2009), dirigido pelo professor Sebastião Pereira, uma obra significativa no contexto do cinema paraense, apresentando uma perspectiva inovadora em relação às representações tradicionais da região.

A partir da história de uma família de ribeirinhos, o filme explora a Cabanagem, uma revolução popular no Brasil, destacando a luta pela liberdade e direitos das comunidades tradicionais. O filme se insere na corrente do cinema pobre, conhecido por seu baixo orçamento e enfoque em temas sociais, e demonstra que é possível fazer arte impactante mesmo com recursos limitados. A abordagem de Pereira é marcante por sua coragem e compromisso com a autenticidade histórica e cultural. Também analisamos o trabalho de Dziga Vertov e seu filme *O Homem com a Câmera* (1929). Vertov, precursor do cinema direto e do cinema verdade, buscava capturar a realidade urbana de forma inovadora, utilizando a câmera como uma extensão do olhar humano para revelar aspectos do cotidiano

[35] O Orixá Exu é cultuado em religiões brasileiras de matrizes africanas, portanto, sob o paradigma de uma espiritualidade intuitiva não acadêmica e não-preconceituosa, compreendendo que os fundamentos destas religiões são passados através de narrativas orais, que sustentam as ancestralidades que também são cultuadas através dos cultos aos diversos Orixás e às entidades afrodiaspóricas, entre as quais Exu e suas múltiplas linhagens.

que escapam à percepção comum. Seu método de montagem rápida e dinâmica reflete um compromisso com a transformação política e social, alinhado aos ideais da revolução soviética. A complexidade e a natureza da imagem no contexto cinematográfico, a relação com o real, a imaginação e a arte são reflexões que finalizam este primeiro capítulo, no qual a imagem é descrita como uma alegoria, uma projeção que representa o real sem ser o real. Ela é ambígua, polissêmica e pode ser tanto opaca, quanto transparente. A imagem é comparada à poesia e à arte, sendo uma expressão de ideias e movimentos, além de uma construção que se realiza na mente e no espectro visível. E a linguagem cinematográfica é vista como uma gramática própria que se dialoga com outras artes como literatura, pintura e fotografia. O cinema absorve e hibrida elementos de outras formas de arte e tecnologias, muitas vezes influenciado pela publicidade e pela cultura de consumo. O texto discute a dualidade do cinema como arte e indústria, e como ele se desenvolve dentro de um sistema capitalista que busca lucro e atrai um público cada vez mais impaciente.

O primeiro capítulo aborda o cinema como uma arte da imagem que evolui a partir de inovações tecnológicas e estéticas desde o final do século XIX. A arte cinematográfica é vista como uma síntese das artes espaciais e temporais, e o processo de criação cinematográfica é comparado a um caminho iniciático e espiral. A relação entre cinema, Documentário e ficção, aborda como o Documentário se insere no contexto da representação da realidade e a sua diferenciação em relação ao jornalismo e à ficção. O Documentário é uma narrativa fílmica e imagética que interpreta fatos reais, oferecendo uma visão antropológica da realidade. Mesmo sendo uma representação da realidade, o Documentário também é uma forma de ficção, pois sua construção e interpretação são subjetivas. A própria presença da câmera influencia a representação dos fatos. O Documentário pode manipular a percepção da realidade, e é importante reconhecer que a realidade representada é uma forma de ficção. O cineclubismo, que promove uma arte cinematográfica independente e corajosa, desafia as normas comerciais e oferece uma visão crítica e alternativa à cultura dominante, destacando-se entre os espaços de exibição alternativa com sua função educativa e transformadora do cinema.

O primeiro capítulo apresenta ainda a Teoria dos Magníficos Quadros Artísticos Cinematográficos (TMQAC), elaborada por José Eugênio Sério Fernandes, um influente professor da Escola Superior Artística do Porto (ESAP). A abordagem é crítica e reflexiva sobre o cinema praticado dentro dessa escola, com foco na inovação estética e filosófica proposta por Fernandes. A TMQAC é uma teoria que enfatiza a importância do “quadro” cinematográfico como unidade estética e expressiva. A teoria defende uma abordagem que vai

além da técnica convencional, buscando uma síntese poética e filosófica na criação cinematográfica. A teoria é associada a uma estética dionisíaca, oposta aos ideais apolíneos e ao cinema convencional. Enfatiza a expressão visceral e a ruptura com a técnica e os padrões do mercado. Além de apresentar de forma crítica a Teoria dos Magníficos Quadros Artísticos Cinematográficos, o texto analise filmes alinhados a esta percepção estética, como a Trilogia *Novembro*, *Angústia* e *Abismo*, que são filmes representativos realizados em 2001 pelos alunos de Fernandes. Cada um reflete aspectos da TMQAC e é analisado em termos de sua estética, iluminação e narrativa. Os filmes são descritos como experiências visuais e poéticas, com uma abordagem que reflete a teoria proposta por Fernandes. Apesar das limitações e desafios enfrentados, a abordagem de Fernandes e a TMQAC proporcionaram uma nova visão sobre o cinema, influenciando a prática artística e desafiando os padrões estabelecidos.

O capítulo primeiro finalmente destaca a profunda conexão entre as culturas africana e brasileira, enfatizando que os africanos, mesmo em situação de opressão, trouxeram consigo uma rica herança cultural que resistiu e se adaptou durante o processo de colonização, destacando-se a importância histórica de Mazagão, apresentado como um símbolo complexo de resistência cultural e adaptação. Sua história reflete a dinâmica de deslocamento e reconfiguração cultural, desde a África para Portugal e, posteriormente, para o Brasil. Os eventos históricos e as interações culturais moldam as identidades e os símbolos ao longo do tempo. A "Festa de São Tiago" em Mazagão Velho sugere uma continuidade e uma recriação das tradições culturais e históricas que mantêm viva a memória das experiências passadas, mesmo em um novo contexto geopolítico. A história e a cultura são formadas e transformadas através de processos complexos de migração, resistência e adaptação. A ideia de que a história não segue uma linha reta, mas é cheia de contradições e complexidades, é central para os processos dinâmicos e multifacetados de evolução das culturas e das sociedades. Finalmente, o primeiro capítulo reflete sobre o papel da Amazônia no cinema, questionando como a região e suas representações cinematográficas se relacionam com a imagem do mundo e com a própria identidade amazônica. A Amazônia é vista como um tema e cenário no cinema, mas também se pergunta qual cinema realmente se faz na região e como ela se imagina e representa através de suas próprias imagens e narrativas.

No segundo capítulo, *Cinema de Guerrilhas*, vamos abordar a pesquisa sobre os "cinemas de guerrilhas", focando em como a arte e a pesquisa artística se inter-relacionam com a realidade social e histórica das comunidades periféricas e tradicionais. Na Dialética da pesquisa artística, utilizamos colagens de memórias e narrativas como método para refletir sobre a arte e o seu impacto, mas a pesquisa transcende o tempo cronológico, integrando

memórias e experiências subjetivas dos artistas em comunidades periféricas. Esta é a interseção entre arte e realidade: a arte possui um caráter dialético e polissêmico, contrastando com a comunicação unívoca. A arte é vista como um meio para transformar e transcender a realidade, enquanto os museus e galerias são criticados por limitar a arte ao mercado e institucionalidade. Criticamos o papel dos museus e do mercado global na exclusão e manipulação da arte, sugerindo que o museu, muitas vezes, serve mais para legitimar a arte institucionalizada do que para promover uma verdadeira experiência artística. Neste capítulo, também definimos o conceito de Cinema Amazônida: o conceito refere-se ao cinema produzido na Amazônia, destacando a falta de reconhecimento e apoio para as produções locais. A pesquisa visa reavaliar e valorizar a cinematografia amazônida, que muitas vezes é excluída do circuito comercial e institucional. E destacar a importância das práxis cinematográficas locais, práticas cineclubistas, distanciando-se da necessidade da comercialização do cinema, focando na promoção da reflexão crítica e do compartilhamento de saberes nas comunidades.

O conceito central da pesquisa inclui “Estéticas de Guerrilhas”, “Poéticas da Gambiarra”, e “Tecnologias do Possível”, abordando práticas artísticas alternativas e resistência cultural em contextos periféricos. A pesquisa se concentra em regiões específicas da Amazônia paraense, destacando a complexidade da história local e a necessidade de afirmar as identidades culturais e a produção artística regional, explorando a relação entre arte, política e identidade cultural, enfatizando a necessidade de reavaliar e valorizar as expressões artísticas locais em contextos marginalizados. Vamos discutir questões profundas sobre hibridismo cultural, a influência da globalização nas culturas locais, e a resistência artística e política, especialmente no contexto da Amazônia. O hibridismo cultural mistura e às vezes dilui culturas locais sob a influência de forças globais e mediáticas. Defendemos a ideia de que a arte e a cultura na Amazônia, e por extensão em outras regiões periféricas, estão em constante processo de transformação e resistência frente a essa influência. A resistência à dominação cultural global pode se manifestar através desses pequenos “grãos de areia” que, coletivamente, formam uma nova narrativa. Discordamos e denunciamos a forma como a arte e a cultura das regiões periféricas são muitas vezes marginalizadas. O reconhecimento e a valorização da arte local são frequentemente distorcidos ou desconsiderados, o que reflete uma hegemonia cultural que perpetua a exclusão. A prática artística deve ser uma forma de resistência criativa e reflexão filosófica. A arte é um meio para explorar e afirmar a identidade e a resistência em face das forças opressivas e alienantes da globalização e do capitalismo. A arte periférica, muitas vezes subestimada ou ignorada, é

uma forma de resistência e expressão genuína que desafia o *status quo*. Mas a arte é um ato de revolução e transformação, tanto para o criador, quanto para o receptor. A capacidade de criar e experimentar a arte é um meio de superar limites e gerar novas formas de pensamento e expressão. Uma ferramenta poderosa para catalisar mudanças e revelar verdades que desafiam as normas e expectativas impostas. A prática artística é uma forma de resistência e afirmação da identidade e da autonomia criativa.

Ainda neste segundo capítulo, apresentamos o conceito de "Cinema Amazônida", destacando o papel das sessões cineclubistas comunitárias na formação de plateias e no desenvolvimento de novos realizadores. Essas sessões, muitas vezes precárias, têm contribuído para a emergência de poéticas inovadoras e tecnologias alternativas, gerando resistência cultural. A exclusão das culturas periféricas e tradicionais é acompanhada pela apropriação desses saberes por métodos científicos que não conseguem captar a complexidade cultural e social desses grupos. A prática cultural periférica é frequentemente desqualificada e apropriada sem o devido reconhecimento. Artistas e comunidades periféricas enfrentam desafios ao tentar se integrar aos centros culturais e sociais dominantes. A resistência periférica tem suas próprias linguagens e práticas que são essenciais para a vida e a expressão cultural. A arte enfrenta desafios em um mercado capitalista que privilegia produtos culturais acessíveis apenas às camadas mais ricas da população. O conceito de "Custo Amazônico" surgiu como uma proposta para destacar as diferenças de custo na produção cultural na Amazônia. O cinema e a cultura amazônica dialogam com questões de poder e resistência. O capitalismo é um sistema que perpetua a exclusão e a desigualdade, afetando especialmente as comunidades periféricas e tradicionais. A relação entre arte, pesquisa e a realidade sociocultural da Amazônia foca na influência das práticas artísticas e pedagógicas na construção do conhecimento e na visibilidade cultural. As práticas artísticas contemporâneas, como performance e audiovisual, refletem e interagem com o espaço e a cultura da Amazônia, onde a pesquisa é como um processo criativo, onde o ato de pesquisar se entrelaça com a criação artística. A distinção entre arte e ciência é discutida, ressaltando que enquanto a arte transcende dicotomias e normas, a ciência busca precisão e correção.

Apresentamos e aprofundamos conceitos multifacetados de "Estéticas de Guerrilhas" e suas interseções com outros conceitos relacionados como o Cinema de Guerrilha e o Cinema de Rua. A origem do termo "guerrilha", suas táticas, práticas são aplicadas em diferentes contextos, incluindo a arte e o cinema. O termo "guerrilha" refere-se a táticas de combate não convencionais que visam desestabilizar inimigos mais poderosos, empregando técnicas como emboscadas, sabotagem e ocupações, com base em exemplos históricos de

guerrilhas em diferentes contextos, como a Revolução Cubana, a Guerra do Vietnã, e movimentos de guerrilha no Brasil como a Guerrilha do Araguaia e a Cabanagem. Assim como atravessamos uma ponte entre Glauber e Nietzsche, também percorremos uma ponte entre a teoria militar e a prática artística, sugerindo que as táticas de guerrilha e seus princípios podem ser aplicados de forma criativa e transformadora em diversos campos, incluindo o cinema e a arte, mas o conceito de guerrilha transcende a guerra e entra no campo da arte, particularmente no Cinema de Guerrilha e Cinema de Rua. A guerrilha, nesse contexto, pode se manifestar em práticas artísticas que desafiam normas estabelecidas e se inserem em espaços urbanos de maneira não convencional. O conceito de "estéticas de Guerrilhas" é expandido para o campo da arte, onde as práticas guerrilheiras são vistas como uma forma de resistência e transformação através da arte. Isso inclui a ideia de "conceitos-hospedeiros", que são micro representações da macroestrutura das estéticas de Guerrilhas. Nesse sentido, a guerrilha é descrita como um processo dinâmico que envolve paradoxos e contradições, refletindo uma constante transformação e adaptação, tanto no campo da guerra quanto na arte. E a pesquisa artística transcende o tempo cronológico, integrando memórias e experiências subjetivas dos artistas em comunidades periféricas. Utiliza colagens de memórias e narrativas como método para refletir sobre a arte e o seu impacto.

A arte e a cultura na Amazônia, e por extensão em outras regiões periféricas, estão em constante processo de transformação e resistência ante um hibridismo cultural que mistura e dilui culturas locais sob a influência de forças globais e mediáticas. Mas, a resistência à dominação cultural global pode se manifestar através desses pequenos "grãos de areia" que, coletivamente, formam uma nova narrativa. Este conceito sugere que cada pequena parte de uma cultura ou expressão artística tem importância e pode ter um impacto significativo na definição de identidades culturais, considerando que a arte e a cultura das regiões periféricas são muitas vezes marginalizadas e ignoradas pelos centros de poder cultural e acadêmico. Esta hegemonia cultural define e limita o valor da arte baseada em centros urbanos e tradicionais. A arte periférica, muitas vezes subestimada ou ignorada, é uma forma de resistência e expressão genuína que desafia o *status quo*. A arte deve servir como um meio de afirmar a identidade local e de desafiar as estruturas hegemônicas que tentam dominar e uniformizar as expressões culturais.

No terceiro capítulo, *Territórios da Resistência*, destacamos a importância do cinema e da arte na representação e na resistência das comunidades indígenas e negras, e a prática de se engajar com as demandas e saberes dessas comunidades. O cinema é um canal para a expressão artística e política, com um forte componente de afeto e de aprendizado mútuo,

como ocorreu durante o surgimento da Paracine e sua influência no fortalecimento do cineclubismo no Pará, ressaltando suas ações e desafios para a afirmação de uma Cinema Amazônico-Parauara. Além da Paracine, neste contexto de (ausência) de políticas públicas e de militâncias e resistências locais, referimos o projeto Inovacine, desenvolvido entre 2009 e 2010 pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Pará (Fapespa), com o objetivo era promover o cineclubismo e a exibição de filmes, criando uma plataforma para a divulgação do cinema e da cultura audiovisual na região amazônica. Em um contexto nacional marcado por uma política cultural voltada para a cultura digital e a economia criativa, o Inovacine destacou-se por seu caráter inclusivo e regional. O projeto percorreu vários municípios paraenses, promovendo oficinas e criando Cineclubes, e resultou na fundação da Federação Paraense de Cineclubes (Paracine). Apesar de seu impacto inicial positivo, o projeto enfrentou desafios como a dispersão da militância e a falta de apoio contínuo, levando ao seu eventual enfraquecimento.

Outro projeto que referimos neste terceiro capítulo, como exemplo de construções reais de alternativas de resistência cinematográfica e cineclubista na Amazônia paraense, é o Festival Internacional de Cinema do Caeté (FICCA). Criado e coordenado pelo pesquisador há 10 anos, o festival realiza atividades ao longo do ano, incluindo oficinas, rodas de conversas e mostras cinematográficas, com foco especial na Mostra Negro Ficca. O FICCA não só exibe filmes, mas também promove a formação de novos cineastas e a inclusão social através do audiovisual. O festival ocorre em diversos locais, incluindo municípios do Nordeste paraense, além de ter alcance internacional com eventos em Portugal e Cabo Verde. E alia práticas audiovisuais com a Pedagogia do Oprimido (Freire, 1968) e o Cinema Pobre para fomentar a criatividade e a consciência social nas comunidades. Com uma equipe reduzida e colaborações voluntárias, além de contar com o apoio da comunidade local e parcerias internacionais, o FICCA valoriza e dá voz às comunidades locais, promovendo oficinas que resultam em filmes coletivos de baixo orçamento. Prioriza a inclusão, o festival se empenha em tornar suas atividades acessíveis a pessoas com deficiência e em vulnerabilidade social. Oferece formação em audiovisual para jovens e mulheres em situação de vulnerabilidade, bem como atividades culturais e educativas. O FICCA se destaca por seu compromisso com a diversidade, a acessibilidade e a inclusão, oferecendo uma plataforma para a produção e a exibição de filmes que refletem as realidades e as lutas das comunidades periféricas e tradicionais, destacando-se a tradicional Mostra Negro FICCA pelo seu recorte étnico e artístico, com filmes de autores negros e/ou com temáticas relacionadas à arte e resistência negra. Além da Mostra Negro FICCA, o FICCA realiza outras duas mostras

principais: Mostra de Cinema Contemporâneo de Resistência: Foca em narrativas sobre juventude, mulheres, comunidades LGBT+, trans, indígenas, tradicionais, quilombolas, pescadores, extrativistas e comunidades locais. Mostra Caeté-Cult: Promove e difunde o cinema de curta-metragem paraense, com ênfase em temas de interesse social, econômico e cultural para a Região dos Caetés O FICCA usa suas mostras para formar o público e estimular a produção audiovisual regional e nacional, alcançando jovens e mulheres em condições de vulnerabilidade, estudantes de escolas públicas, e comunidades tradicionais. Outro destaque deste terceiro capítulo é o projeto "Resistência Marajoara", iniciativa cultural e artística realizada entre 2009 e 2011 em Soure, no arquipélago do Marajó, com o objetivo de construir uma nova civilização estética e promover uma transformação social através da arte. Este projeto envolveu a criação de uma escola e utilizou metodologias baseadas na Antropologia Visual e nas Semióticas para estabelecer diálogos entre diversas formas de expressão artística, como Literatura, Teatro e Cinema.

Entre as práxis criadas e desenvolvidas pelos ativistas dos cinemas de guerrilhas na Amazônia paraense, destaca-se a câmera Caruana das Imagens. O conceito de Caruana explora a interseção entre arte, educação e práticas sociais, destacando a distinção entre investigação artística e arte. Desenvolvido pelo pesquisador Francisco Weyl, em parceria com artista plástico Cuité,[36] o "Caruana das Imagens" é uma metodologia de ensino da arte e da cultura visual, envolvendo a construção de câmeras de filmar a partir de caixas de papelão recicladas. Esse processo lúdico e ecológico desafia a sociedade de consumo e a cultura do descarte. A caixa-câmera é projetada para ser "vestida", transformando-se em uma "câmera animada" que permite aos participantes experimentar a filmagem de uma forma sensorial e imersiva. A "Caruana" permite que crianças e jovens se envolvam ativamente na criação de imagens e na prática do cinema. A transformação da caixa em uma câmera, com adereços e fitas, faz com que os participantes se tornem parte do objeto e da experiência cinematográfica. O uso do "Caruana" estimula a consciência ecológica e a criatividade, promovendo a autoconfiança e o empoderamento dos participantes. Eles se tornam sujeitos ativos na criação de suas próprias narrativas e imagens.

A desigualdade social e a luta pela preservação da Amazônia são temas centrais. As comunidades locais, muitas vezes, lutam para proteger suas terras e culturas contra projetos que ameaçam sua sobrevivência. A resistência é visível nas ações e na produção cultural

[36] Mestre de Cultura Popular, pesquisador, artista plástico, alegorista, poeta, arte-educador, compositor, desenhista, pintor, escultor, dramaturgo, ator, mestre de boi e carnavalesco, cantor de carimbó, criador do boneco Urubu Cheiroso e do Boi Vagalume da Marambaia.

local, apesar das dificuldades enfrentadas. A Amazônia tem sido cenário de muitas produções cinematográficas, mas ainda não se tornou protagonista de sua própria história, nem desenvolveu uma linguagem cinematográfica própria. A produção cinematográfica na região é frequentemente dominada por padrões e regras externas, sem um verdadeiro aprofundamento nas particularidades estéticas e culturais da Amazônia. A produção audiovisual é, muitas vezes, feita por pessoas de fora, que retratam a Amazônia a partir de uma perspectiva externa, resultando em representações que desrespeitam ou distorcem a cultura local. Isso perpetua um ciclo de colonização cultural e invisibiliza as narrativas e tradições locais. Há uma tentativa crescente de criadores amazônidas de desenvolver um cinema local que reflita suas próprias realidades e histórias. Esses criadores frequentemente enfrentam desafios devido à falta de recursos e apoio, mas continuam a produzir obras que destacam suas perspectivas únicas e contribuições culturais. A Amazônia tem sido retratada em diversas produções cinematográficas, mas muitas vezes de forma superficial e colonizadora, o que impede a região de assumir o protagonismo em sua própria história e narrativa cinematográfica. A produção audiovisual sobre a Amazônia é frequentemente dominada por padrões externos, que não refletem a verdadeira estética e cultura local, resultando em uma representação que contribui para a destruição cultural e ambiental da região. Apesar das dificuldades, há uma produção cinematográfica local que tenta romper com os padrões impostos e criar uma linguagem e uma narrativa que refletem a verdadeira essência da Amazônia. Isso inclui trabalhos de artistas e cineastas indígenas que estão tentando redefinir a forma como a Amazônia e seus povos são representados. A Amazônia é descrita como um "bioespaço" fundamental para a vida e identidade dos povos que lá habitam. Preservar a Amazônia é, portanto, preservar não só a natureza, mas também a cultura e o modo de vida dos indígenas e habitantes da região. A Amazônia não deve ser moldada ou adaptada às estéticas ou conceitos artísticos externos, como os ocidentais ou brancos. A ideia é que a Amazônia tem sua própria essência e valor, que não deve ser reduzido a um mero produto de mercado ou representação artística.

Finalmente, examinamos o conceito de modernidade tardia e seu impacto nas artes na Amazônia, destacando a complexidade e a hibridização das práticas artísticas na região. A modernidade tardia é apresentada como um período de crise contínua, onde o universalismo do capitalismo e a homogeneização dos valores afetam a arte e a cultura. Na Amazônia, a arte reflete a interseção entre saberes ancestrais e práticas contemporâneas, com um foco nas formas de resistência e insurgência nas comunidades locais. Mas o capitalismo e a modernidade contribuem para a perda de originalidade nas artes, transformando-as em objetos

de consumo e descarte. A modernidade e o capitalismo moldam o conhecimento e a produção cultural, ora negam, ora cooptam as contribuições das populações indígenas, negras e tradicionais, que, entretanto, são frequentemente invisibilizadas. Esta análise é feita a partir de uma perspectiva crítica que busca compreender os processos estéticos e culturais na região, fora das narrativas lineares e eurocêntricas. A arte na Amazônia é um campo complexo que mistura saberes ancestrais e práticas contemporâneas, refletindo a resistência e as insurgências das comunidades locais, ou seja, esta arte amazônica é uma forma de resistência e afirmação cultural, mesmo diante da homogeneização e da diluição cultural imposta por forças externas e pelo capitalismo, razão porque apontamos a falta de investimento e de políticas públicas no setor audiovisual na Amazônia, criticando ainda o papel de grandes projetos e instituições que não respeitam as realidades locais, a partir de uma visão eurocêntrica da história e da cultura, destacando-se a urgência e a necessidade de um olhar mais inclusivo e decolonial.

Todo este contexto político e social da Amazônia influencia a produção cultural e artística, incluindo a exploração econômica e a repressão das comunidades locais. Há, portanto, uma reflexão sobre o futuro da arte amazônica e sua relação com o mercado global e as pressões externas. A oralidade e os saberes ancestrais são destacados como fundamentais para a compreensão da arte e da cultura na Amazônia. A oralidade e as memórias vivas são essenciais para entender a história e a cultura, especialmente na Amazônia. Ouvir as vozes daqueles que lutaram por justiça social, enfatizando a subjetividade e a complexidade dessas memórias, é nossa responsabilidade histórica neste processo contínuo e dinâmico, onde a memória pessoal e coletiva desempenha um papel crucial. Mas é preciso questionar práticas artísticas e sociais sob um sistema que também é uma força dominante e reguladora.

No âmbito dos desdobramentos desta pesquisa, inscreve-se a produção do *Abecedário do Cinema de Guerrilha*, apresentado como apêndice desta tese. O Abecedário constitui um dispositivo conceitual que condensa, organiza e projeta o campo teórico-prático aqui elaborado, operando como forma própria de sistematização em movimento.

O Abecedário emerge da práxis que sustenta esta investigação — atravessada por processos de criação artística, formação, circulação territorial e devolutiva comunitária — e se estrutura como um sistema vivo de conceitos em uso. Seus operadores conceituais atuam como forças ativas, tensionadas no contato com o real, forjadas em contextos concretos do cinema de guerrilha amazônida e reinscritas na escrita como instrumentos de leitura, intervenção e continuidade.

A organização em chave alfabética instaura um princípio cartográfico, ativando

vizinhanças conceituais, deslocamentos de sentido e conexões em regime não linear. O Abecedário mobiliza uma coerência dinâmica, na qual pensar e operar se articulam continuamente, produzindo um campo de circulação conceitual implicado na experiência.

Integrado a esta tese como apêndice, o Abecedário afirma-se como um de seus resultados centrais e como contribuição efetiva à produção acadêmica do programa, ao campo do cinema e às formulações situadas na Amazônia enquanto território epistemológico ativo. Ele institui uma tecnologia de transmissão do conhecimento, articulando estética, política, pedagogia e território em uma mesma arquitetura de pensamento.

O Abecedário do Cinema de Guerrilha opera, assim, como dispositivo de continuidade da pesquisa, ativando processos de formação, criação e circulação em diferentes contextos e territórios, preservando o vínculo com o chão epistemológico que o sustenta e expandindo suas possibilidades de incidência.

1 – ESTÉTICAS DE GUERRILHAS, ESTÉTICAS DAS VIOLÊNCIAS

A Amazônia não cabe na cartografia nem nas convenções acadêmicas. Ela é espaço e pensamento, um corpo-mundo que pensa com o vento e fala com a chuva. O cinema que nela nasce, ou que dela se deixa nascer, não se contenta com enquadramentos ou narrativas lineares. Ele opera no intervalo, na brecha, no sopro – aquilo que escapa às categorias e, justamente por escapar, revela a potência do real. Essa é a vocação do Kynema: criar pensamento através da imagem que vive, que se move e que transforma quem a vê e quem a faz. O Kynema se manifesta. E quando se manifesta, convoca o corpo, a coletividade e o território para um mesmo ato de criação. Ele dissolve o autor e devolve o protagonismo à comunidade. O gesto cinematográfico deixa de ser individual para tornar-se rito partilhado. É nesse ponto que o FICCA se torna cenário empírico, mas também fundamento metodológico e ontológico da pesquisa. O festival é um dispositivo de escuta e uma escola de reciprocidade. Ali, a imagem é devolvida ao povo como instrumento de reconstrução do sensível, e o povo devolve à imagem a sua alma. A oficina do FICCA é uma aula de filosofia prática. O aprendizado se dá por convivência. Os saberes circulam como os rios: sempre em movimento, sempre encontrando novos caminhos. Ninguém ensina nada a ninguém – todos aprendem juntos. Paulo Freire diria que é a pedagogia da esperança; preferimos chamá-la de pedagogia do encontro. Boal talvez a chamasse de teatro invisível; aqui, é cinema visível da vida, uma encenação cotidiana onde o erro é método e a precariedade é forma.

O cinema amazônida não busca a beleza ideal, mas a verdade do instante. A sua perfeição é ser verdadeiro. Porque, na Amazônia, a verdade é o que se vive. A câmera quer compreende a luz que emana da floresta. O som dialoga com ruídos. A edição escuta o tempo. Essa ética estética – que também chamamos ética possível – sustenta o Kynema como prática epistemológica. Assim, esta tese se propõe a organizar o que é, por natureza, indisciplinado. Busca compreender um cinema que é também reza, um método que é também feitiço, um saber que é também afeto. O desafio é traduzir, sem trair. Nomear, sem capturar. Analisar, sem congelar. Fora das gavetas da epistemologia ocidental, o Kynema propõe outro modo de pensar – um pensar com o corpo, com a imagem, com o território e com o invisível. O campo amazônico, tomado como laboratório epistemológico. A pesquisa é um corpo em trânsito, uma câmera que caminha e aprende com o chão. Não se observa a Amazônia: convive-se com ela. Não se estuda o outro: vive-se junto. É desse convívio que nasce o pensamento. É dessa mistura que brota o Kynema – essa ciência viva que faz da criação um modo de existir. A

prática fílmica, nesse contexto, é também política. A imagem produzida em comunidade é uma restituição de voz, uma descolonização do olhar, uma reocupação do sensível. O cinema deixa de ser espelho e se torna ferramenta de luta. E, ao mesmo tempo, deixa de ser apenas luta para voltar a ser festa. Porque resistir, aqui, é também celebrar. O ato de filmar é um canto. É um modo de dizer que, apesar do desmatamento, do apagamento e da violência, a floresta segue viva – e que enquanto houver quem filme, haverá quem lembre, quem reze, quem sonhe.

Filmar na Amazônia é um gesto anterior ao cinema. É um modo de respirar o mundo, de deixar que o ar pesado da floresta entre pelos pulmões e se transforme em imagem. A respiração é um plano; o silêncio, um corte; o ruído, um eco de pensamento. O ato de filmar é, antes de tudo, um pacto com o território, um reconhecimento de que a vida, aqui, não se separa daquilo que a nomeia. O realizador amazônida recebe a câmera como extensão do corpo e da floresta. Filmar na Amazônia é inscrever-se no pulso cósmico de uma terra que pensa, sente e fala. Não se trata de representar o real, mas de escutá-lo – de permitir que a mata, o rio e o vento falem sua língua própria através da lente. O ato de filmar é um rito de correspondência: o corpo se faz antena, o olho se faz raiz, e a câmera se torna a pele sensível entre mundos. O cinema, quando nasce da floresta, partilha. O enquadramento é uma oferenda à alteridade da natureza; o movimento de câmera, uma reverência ao invisível que sustenta o visível. O gesto cinematográfico amazônida é, portanto, um gesto de cultivo – cultivo do sensível, do mistério, da reciprocidade. A Amazônia, enquanto conceito, foi historicamente transformada em vitrine de exotismo e reserva de lucro. A floresta foi filmada sem voz, sem direito à própria imagem.

O cinema colonial projetou o verde como espetáculo, o rio como espelho e o corpo indígenafro como figura decorativa do atraso. Esta tese se ergue contra essa mutilação do sensível. O Kynema surge como contrafeitiço: uma epistemologia da imagem que devolve à floresta sua condição de sujeito, que reinscreve os corpos amazônidas como portadores de saber. A imagem colonial construiu uma Amazônia muda, uma paisagem de contemplação sem escuta, onde o verde servia ao desejo europeu e o silêncio mascarava o grito da terra. Contra esse regime do olhar, Kynema propõe um cinema que devolve o verbo à floresta. Se o olhar colonial separa, o olhar *kynemático* religa. Se o cinema industrial captura, o cinema amazônida devolve. Aqui, a câmera é instrumento restituição - uma oferenda que reata laços entre mundos dilacerados. O Kynema é contrafeitiço porque desarma o feitiço colonial: onde havia fetiche da natureza, ele semeia o reconhecimento da alteridade viva; onde havia espetáculo, ele instaura escuta. A imagem deixa de ser mercadoria e volta a ser reza - uma

tecnologia espiritual de comunicação entre o humano e o mais-que-humano. Essa inversão ética é o cerne da tua hipótese: filmar é também descolonizar o olhar.

Kynema é verbo e é travessia. Nasce da prática concreta dos povos que reinventam o cinema a cada gambiarra. É o gesto que transforma a falta em invenção, a precariedade em método, a urgência em potência. É o nome dado ao movimento que liga corpo, território e imagem, como experiência de vida. Quando a câmera se ergue sobre o chão úmido do igarapé, ela participa. O cineasta é o rio, a lente é o vento, o tripé é o tronco que flutua. Kynema é palavra nascida da beira do rio, das oficinas embaixo da mangueira, das telas improvisadas com lençóis estendidos ao luar. Ele surge da prática coletiva, da pedagogia do improviso e da partilha dos erros. A gambiarra é uma aula de cosmologia; a falha técnica, um ensinamento sobre o modo como o mundo se comunica. A precariedade - esse termo que a lógica capitalista associa à falta - é invenção que nasce do necessário, a sabedoria que emerge do limite.

A travessia é a ontologia do Kynema. Kynema pensa com os pés, sente com os olhos, escreve com o corpo. Nele, teoria e prática se confundem como rio e margem. O Kynema é uma ciência do encontro. Ele nasce na escuta ontológica: ouvir o que a mata pensa, o que o silêncio ensina, o que o erro revela. O cinema que se faz aqui se organiza pela imprevisibilidade da natureza e da convivência. O plano é o que acontece entre o previsto e o encantado. É nesse entre que a epistemologia amazônida se manifesta. A pesquisa, portanto, é convivência, é presença, é corpo em relação. A escuta, no Kynema, é uma forma de ciência. É a ciência que se recusa à separação entre sujeito e objeto, observador e observado. Aqui, o silêncio tem voz, e o invisível tem método. A floresta é o primeiro laboratório, mas é também a primeira professora.

O rio ensina sobre o tempo; a chuva, sobre a impermanência; o vento, sobre a necessidade de desapego. O campo, nesse sentido, é espaço de convivência, onde cada ser vê o mundo a partir de um corpo e uma cosmologia distintos (Viveiros de Castro, 2013) O Kynema reconhece essa pluralidade de olhares e a transforma em princípio cinematográfico: filmar é trocar de corpo, é assumir por um instante o ponto de vista da árvore, do peixe, da sombra. Essa é a autoetnografia da floresta. O FICCA – Festival Internacional de Cinema do Caeté – materializa essa filosofia. Ali, o cinema é escola e terreiro. A câmera circula de mão em mão, o projetor é montado com pedaços de madeira, a tela é um lençol, e o público é também autor. A oficina é um laboratório de pesquisa-criação em que o conhecimento se constrói pela partilha. O erro técnico vira ensinamento estético. A falta de energia vira performance.

O Cinema de Guerrilha amazônida, ao se afirmar no FICCA, demonstra que a imagem é uma forma de viver junto – e viver junto é o primeiro gesto político. O FICCA é um território pedagógico. Sua estrutura circular subverte o modelo piramidal da indústria cinematográfica e afirma o cinema como prática comunitária. A projeção ao ar livre é também assembleia; a oficina, um ato de libertação epistemológica. O FICCA propõe a aprendizagem pela convivência e o conhecimento pela escuta. A técnica é ensinada como invenção partilhada. A gambiarra torna-se método: o improviso é o professor. Ali, o saber circula como rio: passa de mão em mão, de geração em geração, dissolvendo hierarquias. O festival é o coração pulsante do Kynema, o espaço onde a teoria se faz corpo, onde o corpo se faz imagem, onde a imagem volta a ser reza.

A partir daqui este trabalho vai se concentrar em apresentar os fundamentos filosóficos e cinematográficos que sustentam o texto e montagem, a interação entre teoria e linguagem cinematográfica, através da estética de Glauber Rocha e sua relação com o pensamento de Nietzsche, destacando como ambos desafiam valores estabelecidos e usam a violência para subverter a moralidade dominante. O capítulo também aborda a influência de Di Cavalcanti na obra de Glauber, exemplificada no filme *Di Cavalcanti* (1979), e destaca a importância de *Barravento* (1962) como um marco na estética de Glauber. Obras como *Cabanos* (2010) e *O Homem com a Câmera* (1929) são analisadas, ressaltando a inovação estética e o compromisso social desses filmes.

A complexidade da imagem cinematográfica é discutida, abordando a ambiguidade e a polissemia das imagens, além da dualidade do cinema como arte e indústria. O Documentário é tratado como uma forma de ficção que interpreta a realidade, e o cineclubismo é valorizado por sua função educativa e transformadora. A Teoria dos Magníficos Quadros Artísticos Cinematográficos (TMQAC), proposta por José Eugênio Sério Fernandes, é apresentada como uma abordagem crítica e inovadora no cinema, enfatizando a importância do "quadro" como unidade estética, inclusive preconizada por obras do realizador e pesquisador autor desta tese, as quais, foram projetadas em sessão no Cineclube do Porto (Figura 4). O capítulo também destaca a conexão entre culturas africanas e brasileiras e o papel da Amazônia no cinema, questionando como a região se representa e é representada nas narrativas cinematográficas.

Figura 4– Cartaz do projeto Cinema pelo Cinema, coordenado por Ana Tinoco e que exibiu filmes do pesquisador e realizador Francisco Weyl (Porto, 2003).
Fonte: Arquivo do pesquisador.

1.1 – Glauber e Nietzsche

Vamos aprofundar agora o pensamento de Nietzsche, e, a seguir, lançar as bases de uma teoria estética (da fome) de Glauber Rocha, para, artisticamente, confrontá-los, sob o signo da violência que eles próprios preconizaram e que se impõe contra os valores e as morais racionais (e religiosas) da ciência e dos homens que se deixaram cair no abismo do medo da vida. Ao afirmar que é a violência que se manifesta em Nietzsche e Glauber, revelamos uma realidade que em si já é uma anti-realidade, oposta ao pacifismo, à resignação e à subserviência. Esta "metafísica de artista" é um devir conceptual do ser, cuja verdade é estética: vida é arte e a arte, trágica, forjada no embate que ocorre ao nível mítico e subjacente ao imaginário humano: o confronto entre Apolo e Dioniso. Nesta perspectiva trágica, a vontade de poder permite que o homem se aposse de sua vontade de verdade, o homem disputa o que originalmente aspira, o poder, sendo suas relações fundadas nesta disputa pela conquista do poder. O poder afirmar a vontade de poder e legitima a vontade de verdade, sendo esta vontade (de verdade) a vontade de poder da verdade contra os valores das verdades científicas moralmente estabelecidas.

O sentido ontológico da arte como essência de uma vida esteticamente verdadeira está na base do pensamento de Nietzsche, que resgata o pré-socrático Heráclito, ao mesmo tempo que condena Sócrates em sua filosofia idealística e apolínea, castradora dos potenciais

criadores humanos. Nietzsche retira as máscaras dos valores preconizados pela tradição greco-socrático-aristotélica, formula sua crítica a todos os valores e propõe hierarquias que separem os espíritos livres dos espíritos dos servos (Tavares & Ferro, 1975). Sua filosofia transvalora todos os valores, defende um novo homem que vive a vida com prazer e não se submete às noções de política e de religião. O prazer de viver resume-se à coragem de assumir a vida tal qual ela se nos revela, sem moralismos e fugas para ideais extraterrenos. Destruidor dos valores admitidos como verdades absolutas pela ciência e pela filosofia, Nietzsche, nos seus aforismos, compreende a verdade como uma vontade que se afirma com força e que nasce das possibilidades e probabilidades que o ser humano dispõe, quando interpreta a vida e a sua relação com a natureza. Em Nietzsche, todo o valor é sentido de valor e a este confere sentido. A vida só tem sentido se tem valor, valor que se comprova e também se nega. A vida em si é valor, fixa-nos valores a partir dos quais nós fixamos valores a ela. Viver é valorar e transvalorar os valores, portanto, o valor afirma-se enquanto fundamento no valor de cada coisa, fortalecendo-lhe a essência, na justa medida delas mesmas, resumindo-se à proporção do valor a elas atribuído.

Anunciado por Nietzsche na obra "Zaratustra", o Super-Homem é um trágico compromissado com a fidelidade à terra e também um mítico que segue o seu destino, como uma verdade que tem vontade de ser verdade e que se afirma na vontade de poder, portanto, um homem que se ultrapassa a si próprio, um "Super-Homem". Neste contexto, apontamos que Glauber está ligado à filosofia nietzschiana. Na sua "Estética da Fome", Glauber afirma a miséria do homem latino-americano em relação ao homem civilizado, ao europeu, miséria que o latino-americano sente, mas tem vergonha de sentir, miséria que o europeu avalia como uma mera condição do tropicalismo periférico. Ao separar o homem do homem, ao apontar no homem a sua diferença, caracterizada pela sua força ou pela sua fraqueza, ao situar o homem em sua história e a ela introduzir elementos trágicos, Glauber expressa a sua vontade de dizer ao homem para ultrapassar-se a si próprio. O homem que se ultrapassa a si próprio é um homem que tem a violência dentro de si. Ler Nietzsche implica necessariamente ultrapassar-se a si próprio, há, pois, que interpretá-lo e não apenas segundo a sua própria perspectiva. A sua filosofia obriga-nos a um exercício afirmativo e positivo de desobediência criativa, porque só assim seremos capazes de ultrapassar o homem que sucumbiu aos seus próprios medos.

Em Glauber, ocorre uma escavação dessas zonas artísticas que ficaram fossilizadas, mas que ainda guardam em si a potencialização de forças espirituais como a tragédia e seus elementos míticos. Nietzsche, com seus aforismos, atingiu a síntese: arrancou as raízes de uma velha filosofia, erigida sobre uma idealidade de virtudes e morais que mataram as

potências criadoras do homem, porque o tornaram subserviente a valores de bem e belo, defendidos e divulgados por Sócrates e Cristo. A imagética de Glauber não surge em nenhuma das duas artes consideradas trágicas por Nietzsche (a dança e a música), entretanto, ela nasce na mais sintética de todas as artes, o cinema, com uma estética que brilha à periferia das tradições e rompe com o comercialismo no cinema, apontando para um olhar visionário, que prende o homem pelo seu próprio mito e por seu imaginário. Nietzsche e Glauber marcharam com suas perspectivas existenciais em direção às suas verdades, com coragem para metamorfosear seus espíritos: suportaram o fardo de um camelo no deserto; possuíram a força de um leão para dominar os outros animais; disseram sim – como dizem as crianças, à vida. Seguindo-se estes ensinamentos de "Zaratustra", pode-se afirmar que esses "dois poetas da síntese", como a eles se referiu o Mestre da Escola do Porto, Sério Fernandes,[37] no filme *No Tempo de Glauber* (1998),[38] têm a mesma fidelidade à terra, o que os torna cosmologicamente irmanados.

A síntese de Nietzsche está na sua teoria do Super-Homem, segundo a qual o homem é qualquer coisa que tem de ser ultrapassada: o Super-Homem é fiel à terra, transvalora todos os valores e afirma sua vontade de verdade através de sua vontade de poder. Glauber Rocha não estará preso a nenhuma teoria, por isso o seu cinema será sempre novo e afirmará a força poética do homem verdadeiramente trágico. Na perspectiva do cinema político, observamos que o artista recolhe objetos partidos para parti-los e depois utilizá-los na construção de suas obras (Deleuze & Guattari, 1972). Há que se ter coragem para romper os valores. Foi o que fizeram esses dois homens-artistas trágicos que iluminaram este texto. Destaque-se ainda o carácter guerreiro de Glauber, para quem não estavam colocados os dramas pessoais, mas sim os sentidos trágicos da arte. Este realizador colocou o seu cinema a serviço de valores estéticos e princípios políticos. Distante na sua geografia, mas não em suas concepções culturais, alinhou-se a pretensões vanguardistas que se verificavam no mundo nos anos 1960, leia-se: *novelle-vague*. Mais que aderir a modismos mediáticos, interessava a Glauber agitar a sua concepção estética, a sua "estética da fome", que em síntese preconizava a afirmação de um novo homem, um homem épico, histórico e paradoxalmente mítico, conhecedor de sua força e violência, um homem capaz de assumir o seu próprio destino. Através de seus filmes, Glauber manifestava as suas influências históricas e tradições artísticas com paixão. Sua coragem era essencialmente dionisíaca. Eram os valores trágicos que ele afirmava e ao

[37] José Eugênio Sério Fernandes será devidamente analisado quando analisarmos a Teoria dos Magníficos Quadros Artísticos Cinematográficos, que ele apresentou e desenvolveu.
[38] Este filme teve sua estreia no Cineclube do Porto, durante evento Cinema pelo Cinema, organizado por Ana Tinoco.

afirmar tais valores, adormecidos e sepultados pelos espíritos dos homens fracos que preferem prazeres falsos à obscuridade da dor, Glauber também fazia, ele próprio, a sua transvaloração de todos os valores. Revolucionário e necessariamente utópico, Glauber assumiu a sua ruptura com o cinema tradicional, afirmando um cinema político e sem disfarce da realidade. Compromissado com as transformações nas mentalidades humanas, criou o seu próprio método e influenciou a sua e muitas outras gerações.

Glauber acreditava no seu país, ao qual esteve diretamente ligado com a sua produção cinematográfica, que em última instância tinha como objetivo a construção de uma nova estética, a estética da fome. Em seu cinema pulsava o seu país, pelo qual batia fortemente seu coração, tão forte quanto a agilidade de sua montagem, que se vinculava à sua própria concepção estética para romper com padrões antiquados e maquiados da realidade. Glauber sublimava o cinema como arte verdadeira, que deveria tornar-se livre dos valores políticos e da moral religiosa bem como se libertar do sistema capitalista e de seus valores mercadológicos de troca e uso. Além de dar a arte consciência política, o realizador queria torná-la afirmativa e vitoriosa. Foi por isso que inventou a estética de violência, para enfrentar o lugar comum das produções comerciais. O cristianismo e outras religiões confirmaram este ideal da Grécia clássica. Além de resolver em sua estrutura cultural o problema de sua espiritualidade, o homem também inventou um outro tipo de verdade ideal: a ciência, cuja racionalidade passou a cultuar como um novo deus. Religião e ciência, entretanto, são um mito às avessas, são máscaras de uma mesma realidade, a qual, paradoxalmente, é mítica, porque assegura e fundamenta valores falsos e reativos. É só no universo artístico que está colocada a possibilidade de o homem libertar-se dessas aparências. E é lá que também acontecem as disputas pelo poder de impor os valores e verdades. Com a arte, o homem pode escolher em ser forte ou fraco. Nietzsche e Glauber fizeram a sua opção de forma visceral: apostaram no espírito da tragédia, na violência. Nem Nietzsche é um filósofo e nem Glauber é um realizador. Nietzsche pode ter escrito textos filosóficos e Glauber pode ter realizado filmes. Mas o que interessa neles é mais a sua vida e menos o que eles fizeram. Considero-os artistas, porque foi em nome da arte que viveram as suas vidas. Ao aproximar Glauber e Nietzsche, destacamos a conceituação sobre a vontade de verdade e a verdade de potência.

1.2. Estética da fome, estética da violência[39]

Glauber Rocha não está preso a tempo nenhum, não sucumbiu ao movimento (Cinema Novo) que de certa forma protagonizou nem a nenhum outro "movimento". A poética e a estética cinematográfica glauberiana era dotada de orientação ideológica, mas não datada. Essa diferença é essencial. Se a cultura pode ser datada, a arte não. A arte nutre-se da cultura, mas, contraditoriamente, a arte não é do domínio da cultura, e nem esta é do domínio da arte. Se um verdadeiro artista é aquele que articula rápidas soluções para seus problemas imediatos, é capaz de superar suas dificuldades com criatividade. Glauber soube encarar as questões que colocava, primeiro, para si próprio, e depois, para a arte e para a sociedade de uma forma geral. É a violência que se verifica em Nietzsche e Glauber. A violência do homem contra o próprio homem, contra a sua incapacidade de assumir a sua condição existencial, o seu destino trágico, o seu mito, a sua história, portanto, a violência de Nietzsche e de Glauber é a violência do homem contra Deus. Nesse contexto, apresentamos considerações sobre duas produções de Glauber: *Di Cavalcanti* (1977) e *Barravento* (1962).

Em *Di Cavalcanti* (1977), Glauber introduz alguns elementos constitutivos da obra pictórica de Di Cavalcanti [40] (Figura 5), com analogias à antropofagia e à sensualidade erótica feminina, além de uma narrativa em off, no ritmo acelerado de futebol e com sons de samba, dois elementos alegóricos da raça brasilis macunaímica, ou seja: com esta homenagem, Glauber revive o seu velho companheiro, mas também manifesta a sua própria coragem, ao filmar a morte de Di, como se estivesse a filmar a sua própria morte, de forma natural e ritualística.

[39] Nestes dois manifestos, o realizador brasileiro Glauber Rocha afirma o Cinema Novo no Cinema Mundial, rompendo a condição subalterna cultural da América Latina diante do colonizador europeu que determinava as regras políticas e econômicas dos predadores mercados em meio a apatia de uma comodista "inteligentsia" nacional. Nesse sentido, a utopia revolucionária destes manifestos preconizava uma estética da violência e uma estética da fome, através da qual o cinema de vanguarda assume a sua condição trágica e a sua dimensão épica.

[40] Presença marcante na vida artística e cultural do país ao longo de quase 60 anos, Di Cavalcanti foi um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922. Pintor modernista, ilustrador, caricaturista, gravador, muralista, desenhista, jornalista, escritor e cenógrafo, Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo nasceu no Rio de Janeiro, em 6 de setembro de 1897, e morreu aos 79 anos, quando estava internado no Hospital da Beneficência Portuguesa, em Botafogo, na Zona Sul carioca.

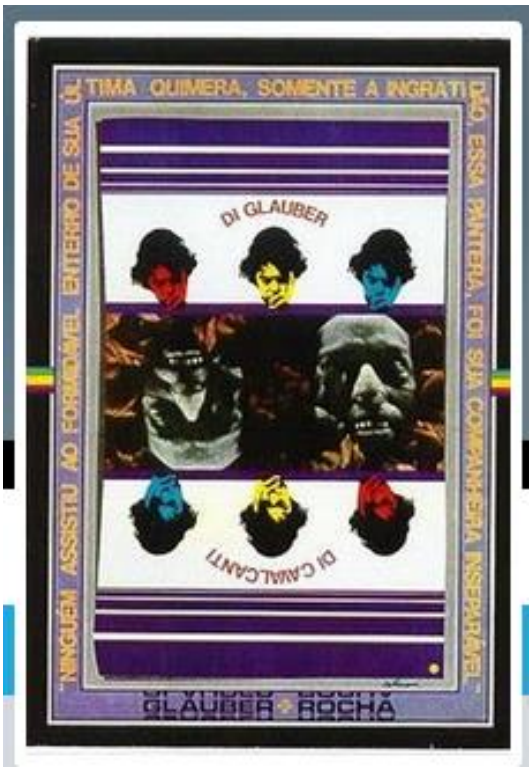

Figura 5 – Arte do filme *Di Cavalcanti* (1977).
Fonte: Site Filmow[41]

Interessava a Glauber agitar a sua concepção estética, a sua estética da fome, que em síntese preconizava a afirmação de um novo homem, um homem épico, histórico e paradoxalmente mítico, conhecedor de sua força e violência, um homem capaz de assumir o seu próprio destino. Suas influências históricas e tradições artísticas, Glauber as manifestava com paixão, por meio de seus filmes. Sua coragem era essencialmente dionisíaca. Eram os valores trágicos que afirmava e ao afirmar tais valores, adormecidos e sepultados pelos espíritos dos homens fracos que preferem prazeres falsos à obscuridade de sua dor, Glauber também fazia, ele próprio, a sua transvaloração de todos os valores. Revolucionário e necessariamente utópico, Glauber assumiu a sua ruptura com o cinema tradicional, afirmando um cinema político e sem disfarce da realidade. Compromissado com as transformações nas mentalidades humanas, criou o seu próprio método e influenciou a sua e muitas outras gerações. Glauber acreditava no seu país, ao qual esteve diretamente ligado pela sua produção cinematográfica, que em última instância tinha como objetivo a construção de uma nova estética, a estética da fome.

[41] Disponível em: <https://filmow.com/di-cavalcanti-di-glauber-t12545>. Acesso em: 6 jan. 2026.

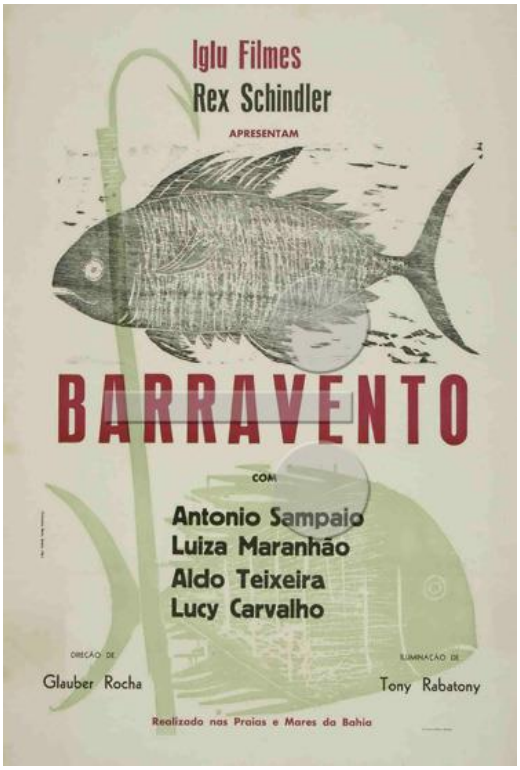

Figura 6 – Cartaz do filme *Barravento* (1962).
Fonte: Site Cinemateca Brasileira [42]

Em *Barravento* (1962),[43] Glauber ainda estava por se transformar no gênio do cinema novo brasileiro, quando realizou seu primeiro filme, *Barravento* (Figura 6), entretanto, é fácil perceber que este filme possui uma série de esboços para uma nova estética artística do cinema. O argumento foi escrito pelo próprio Glauber em parceria com José Telles de Magalhães, a partir de uma ideia de Luiz Paulino dos Santos, que é quem deveria realizar o filme, mas, como o cinema tem dessas histórias, essa função acabou por ficar sob a responsabilidade de Glauber. É um filme que mostra as contradições humanas a partir das relações de trabalho entre os pescadores que são submetidos a um regime de exploração pelos pequenos empresários (também conhecidos como atravessadores), que condicionam seu apoio material à pesca do xaréu a um acordo de compra do peixe por um preço bastante reduzido, o que lhes permitirá uma grande margem de lucro sobre o produto quando este for levado para abastecer o mercado de Salvador, cidade-destino do peixe de Buraquinho. Nesse texto-prólogo, Glauber deixa sua marca política de ser humano com consciência social e denuncia a submissão dos pescadores e dessas populações a um imaginário religioso, em que assentam

[42] Disponível em <http://www.bcc.org.br/cartazes>. Acesso em: 6 jan. 2026.
[43] Rodado em Buraquinho, uma praia de pescadores localizada no interior da Bahia, em 1962, Barravento é, como o próprio texto de abertura explica ao público, o momento de violência da terra com a natureza, portanto, a explosão originária do encontro da história com o mito.

justificativas para suas dificuldades econômicas.

Ao dizer que os personagens são fictícios, mas que os fatos existem, Glauber desloca o filme da ficção para a realidade. Os conflitos entre as personagens de *Barravento*, portanto, jamais poderiam ser de ordem romântica, são puramente sociais. Firmino, representado por Antônio Pitanga, ator que acompanhará Glauber em quase todos os seus outros filmes, é a personagem que protagoniza *Barravento*. Deixou buraquinho para tentar vida na cidade e agora está na sua terra a brindar com amigos, mas também a estabelecer relações conflituosas com eles a partir de suas novas ideias. Firmino é a cidade em choque com o interior. Representa um pouco a figura do malandro, não gosta de trabalhar para ninguém, não concorda que os pescadores de Buraquinho trabalhem para terceiros e também não acredita "nesse negócio de religião". Aruan, que é o ator Aldo Teixeira, é uma espécie de liderança de Buraquinho, mas respeita e obedece ao mestre-pescador (Lídio Silva) que comanda a pesca do xaréu, mas que, para a insatisfação de Firmino, aceita as exigências dos pequenos empresários ("atravessadores"). Aruan é o espírito pacato de uma vila (ou aldeia), tem força interior para reagir contra as injustiças, mas opta pelo prolongamento de seu silêncio, somente no final do filme é que o veremos decidir-se por ir à cidade para trabalhar e juntar dinheiro para comprar uma rede nova. Firmino e Aruan vão protagonizar as cenas mais importantes do filme, entretanto, colocados desta forma, esses episódios quotidianos de pessoas comuns nem parecem conflitos.

Em seu cinema, pulsava o seu país, pelo qual batia fortemente seu coração, tão forte quanto a agilidade de sua montagem, que se vinculava à sua própria concepção estética para romper com padrões antiquados e maquiados da realidade. Glauber sublimava o cinema como arte verdadeira, que deveria tornar-se livre dos valores políticos e da moral religiosa e libertar-se do sistema capitalista e seus valores mercadológicos de troca e uso. Além de dar à arte esta consciência política, o realizador queria torná-la afirmativa e vitoriosa. Foi por isso que criou uma estética de violência, para enfrentar o lugar comum das produções comerciais. Se um verdadeiro artista é aquele que articula rápidas soluções para seus problemas imediatos, ou seja, é aquele capaz de superar suas dificuldades com criatividade, Glauber soube encarar questões que ele colocava, primeiro, para si próprio, e depois, para a arte e para a sociedade de uma forma geral. E essa é uma característica que vai marcar a obra de Glauber desde Barravento até *A Idade da Terra* (Figura 7), seu último filme, de 1980, mas que aos poucos, gradativamente, Glauber vai caminhando do real para o mito, ou seja, vai situar sua filmografia numa realidade que ele, construirá com base na estrutura mítica e nas tradições oral e trágica.

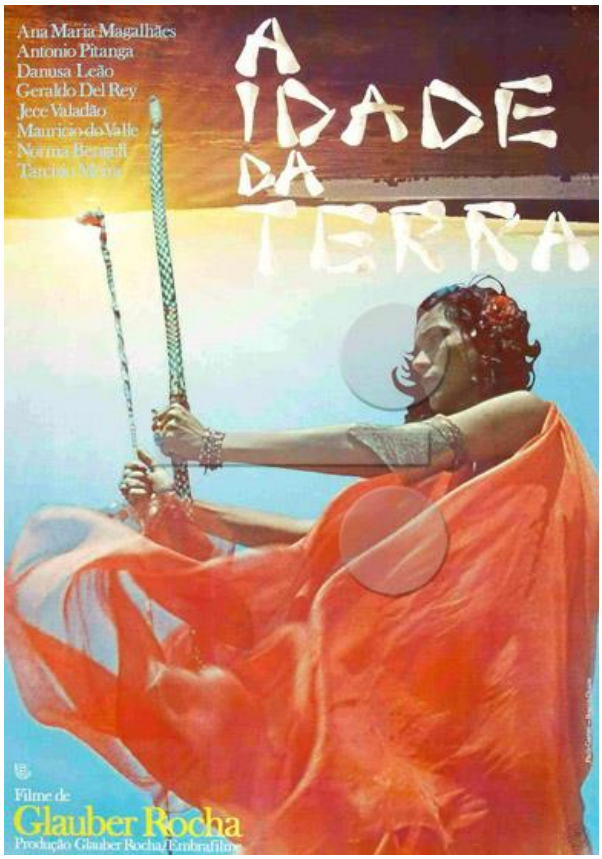

Figura 7 – Cartaz do filme *A idade da Terra* (1980).
Fonte: Site Cinemateca Brasileira[44]

O homem comum terá, para Glauber, uma força histórica, e tal qual a história, será um caleidoscópio de contradições. Por submeter-se ao mito, o povo de Buraquinho é vítima de um fatalismo trágico, conforme anuncia o texto-prólogo. As gentes habitantes deste espaço tropical e bucólico, em que a beleza paisagística dá um toque de tranquilidade, têm suas raízes assentadas na cultura africana, de onde herdaram o respeito às entidades e às forças da natureza, fundamentalmente o culto à Yemanjá, a rainha de todas as águas, segundo o candomblé. É Yemanjá que pode provocar ou evitar as tempestades e ventanias marítimas ou proteger os pescadores do mau tempo e/ou das adversidades do mundo, mas, para que isso ocorra, será preciso muita fé, e esta fé deverá ser mostrada no culto à rainha do mar. O cenário das filmagens não poderia ser melhor escolhido e, segundo o texto-prólogo escrito por Glauber, a equipe contou com o apoio de toda a população, principalmente dos pescadores, a quem o filme é dedicado. O filme dura 70 minutos e nele se vê muita dança, samba de roda, capoeira, afoxé, ouve-se muito tambor, e contempla-se quase sempre a beleza dos coqueirais típicos das beiras das praias baianas. Sob este ponto de vista, portanto, *Barravento* é um filme

[44] Disponível em <http://www.bcc.org.br/cartazes>. Acesso em: 6 jan. 2026.

riquíssimo. Através dos olhos do câmera Luiz Carlos Barreto, hoje um dos mais importante produtores de cinema do Brasil, Glauber mostra os rituais de candomblé, cujos atabaques e tambores estarão fortemente presente na montagem final, a cargo de Nelson Pereira dos Santos (Vidas Secas), ou seja: além dessa aura imagética que revela os mistérios de um povo amordaçado por um fatalismo, *Barravento* também reúne na sua equipe técnica um grupo de amigos que mais tarde faria uma verdadeira revolução e construiria a história do cinema brasileiro para os próprios brasileiros e também para o mundo. Em *Barravento*, Glauber oferece pistas de um novo conceito de cinema, num momento em que arte conceitual ainda nem era um tema dos media. Glauber é passional, no que se refere aos sentimentos de sua brasilidade, o que torna poético e absolutamente pessoal algumas das imagens do filme. Os corpos seminus dos pescadores a lutar com o peixe sob o sol de Buraquinho deixam isto claramente evidenciado.

Essa, digamos, pessoalidade glauberiana introduz, neste filme, uma série de elementos que acompanharão Glauber ao longo de todas as suas realizações cinematográficas: a crítica à atrofia religiosa de um povo que aceita sua condição de dominado por não ter consciência de seu processo histórico; que se submete ao misticismo porque tem medo de tentar subverter a ordem das coisas (este é o caso, por exemplo, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*); o choque de consciência e de ideais entre o habitante das grandes cidades e o morador dos casebres de palha das vilas interioranas (como é o caso de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), basicamente na parte final do filme, quando Antônio das Mortes caminha do mato para a cidade e reconstrói uma fuga natural das pessoas fartas das mazelas do campo); as estratégias de exploração e de dominação de patrões contra empregados, alicerçadas no poder econômico dos primeiros e na fraqueza mental dos outros (exemplo clássico de *Terra em Transe* (1967), nas cenas em que os manifestantes populares sequer conseguiam erguer a cabeça para olhar os olhos do governador da província de Alecrim).

Glauber é e foi e sempre será Glauber. Seu olhar ainda está a tatear contrastes e movimentos fotográficos em *Barravento*, mas é possível já identificar o quanto aqueles olhos são de visionário. A explosão sonora dos atabaques do candomblé sobre as imagens das ondas a quebrar na praia simbolizam, no filme, a vida que se revela, mas que escapa aos homens mortais comuns, deixando-lhes um rasto cruelmente místico. Captadas pela fotografia de Tony Rabatoni e Waldemar Lima, os pescadores negros a lançar e a puxar a rede ao mar ou a dançar samba de roda e capoeira, mas, as mulheres que participam dos rituais de candomblé (mães e filhas de santo), funcionam como uma espécie de alegoria sensualíssima que evoca, por um lado, a beleza corpórea dos negros e, por outro, a redução de suas existências apenas

àquelas atividades, como se nada mais se passasse na vida além do trabalho e da devoção à Yemanjá. Glauber só está a começar a fazer cinema com *Barravento*, mas já é um gênio artístico: já fez teatro na escola, já participou da jogralesca, com leitura de textos e poemas, já escreveu um argumento, com 16 anos de idade, o *Senhor dos Navegantes* (inédito), que se passa também entre os pescadores, e já comprou sua primeira câmera de filmar com o dinheiro que seu pai lhe ofereceu para comprar um carro. É pelas mãos de Glauber que se começa a escrever uma nova história do cinema a nível mundial e esta história inicia, é claro, em preto e branco. Glauber é ainda muito jovem quando realiza *Barravento* e já entra em cena para dar um novo curso a um argumento que ele não criou originalmente. O que seria um Documentário sobre a pesca do xaréu transforma-se numa h(e)istória que poderia ter passado ou pode está a passar agora mesmo em qualquer vila de pescadores localizadas numa das inúmeras praias brasileiras. A força de Glauber é essa: não há um filme seu que tenha perdido atualidade. Glauber não faz cinema datado, isto ele deixa lá aos ideólogos da cultura que se preocupam com cronologias e temporalidades.

A semente de Glauber Rocha permanece viva no coração da Amazônia. *Cabanos* (BR, 2009, Digital, 60 min.), filme do professor Sebastião Pereira, que ministrava aulas de História na Escola Estadual Temístocles de Araújo, localizada no bairro da Marambaia. A obra é necessariamente um contraponto a tudo o que até hoje tem sido realizado no cinema paraense, cuja estética reproduz velhões padrões impostos por culturas dominantes. A partir de uma família de ribeirinhos, *Cabanos* revela, de forma poética, a única experiência revolucionária na qual o povo tomou o poder no país. Mesmo com todas as suas contradições, este fato histórico – junto com a Guerrilha do Araguaia – nos coloca a nós, paraoaras, na vanguarda das lutas pela liberdade e pelos direitos dos povos e das comunidades tradicionais. Quando um cineasta se dispõe a revisar um fato histórico numa perspectiva artística, ele tem consciência do óbvio, ou seja: realidade e ficção são duas substâncias heterogêneas que podem ser por ele misturadas na alquimia das imagens fotográficas, as quais, justapostas, dão-nos a ilusão do movimento.

E foi isso que o professor fez – antes, durante e depois de suas aulas – sem a menor pretensão de ser um realizador (profissional) de cinema, ele mostrou como é possível fazer um bom filme sem dinheiro, sem economia (de esforços), com jovens (cerca de 100 alunos) – sem (nenhuma) experiência artística (Pasolini também não gostava de trabalhar com atores profissionais, dentre outras coisas porque eles eram muito caricatos) e o que é bem mais importante, porque revelador de sua coragem: sem nenhum apoio institucional e empresarial. Com cenas rodadas na Ilha de Mosqueiro e em alguns *plateau*, territórios e espaços onde

aconteceram episódios históricos marcantes da revolução cabana, como Curuçá, Belém, Icoaraci, Ilha das Onças e de Mosqueiro, o filme pode muito bem ser enquadrado na corrente estética do cinema pobre, que tem origem em Cuba (Humberto Solas) e se ramifica em países como EUA, México, Cabo Verde, Brasil, assumindo em cada um destes locais, características particulares fundadas nos mesmos princípios, quais sejam os de sem economia da original inteligência artística, realizar filmes (de baixo orçamento) com temáticas sociais. Cinema pobre, sim, mas, para os ricos de espírito!

Sebastião Pereira conseguiu provar o contrário na Amazônia paraense: o cinema transcende aos interesses econômicos e afirma uma consciência, histórica. Seus atores-jovens desempenham personagens (mais) maduros – e (no filme) adultos (ribeirinhos) dialogam com as crianças, com uma responsabilidade didática absoluta. A produção, que se esmerou em constituir figurinos de época, expõe a nu a pobreza dos ribeirinhos. E a câmera (a câmera!), operada pelo nosso professor-realizador tem o compasso da batida do seu coração, com panorâmicas, *travellings* e planos-sequências que delimitam a lógica linear da montagem, também entrecortada por uma narração que nos explica porque a Cabanagem sucumbiu em no interior do seu processo revolucionário, talvez – ouvi dizer – sem um projeto político definido. A câmera de Sebastião Pereira é orgânica, traduz a pureza do homem ribeirinho, ou seja, o olhar de maresia à natureza a sua volta e também aos amigos (com os quais dialoga). É possível perceber que este olhar (subjetivo) tanto pode se fixar em um ponto, quanto pode também titubear, retornar ao ponto inicial e de em seguida procurar um outro ponto – e (de forma lancinante) intensificar e favorecer algumas ações (em espaços diversos) além do horizonte, mas não em uma paisagem em si, ao contrário, em "passagens" – de uma condição, subumana, para outra, nobre.

O professor-realizador-diretor-de-fotografia-produtor-operador-de-câmera Sebastião Pereira é intenso no que faz. Os diálogos, quase todos em som direto, os ruídos intermitentes, os diálogos das personagens, tradutores das nossas velhas angústias revolucionárias. Os sons da mata, as canções, os poemas, elementos sinestésicos, combinados, plano a plano, quadro a quadro, impactam o inconsciente de forma a virar-lhe pelo avesso, trazendo o cérebro de volta a uma realidade da qual todos, pasmados, fogem. Uma ideia na cabeça e uma câmera na mão! Grande Glauber! Porém, mais que uma ideia, uma ação reveladora (inexorável) de resistência cultural. Guimarães Rosa dizia que viver é muito perigoso, mas que o importante mesmo era ter a coragem dentro de si. Coragem não falta ao nosso professor-realizador. Com o abismo à sua frente, ele salta. Esse salto artístico por excelência, coloca-o no patamar dos que compreendem que o que é fazer história.

Figura 8 – Cena de *O homem com a câmera* (1929).
Fonte: Site Filmes Cult.[45]

1.3. Kine-Olho

A primeira imagem (Figura 8) já não deixa dúvidas no filme *Um Homem com a câmera46* (1929), de Dziga Vertov.47 Como se o ser e a máquina não tivessem existência independente, um do outro. O som viabiliza o ritmo, mas a orquestra silencia numa sala. O espetáculo apresenta-se, mas ele não vai mais acontecer, pois é cortado. O projecionista o anuncia com o ligar da luz-lanterna mágica, que não clareia o que está dentro do espaço-caixa-cinema no tempo presente, entretanto, lá fora, na rua, corre o tempo, para além de sua cronologia, histórica e mecânica. Um farol de um carro, um bebê, um mendigo, uma faixa com o nome de Gorky, o homem da câmara de filmar. Os cortes de Vertov sempre com a ilusão daquele que vê, age e constrói a história. O homem da câmera de filmar vê a vida, gira o olhar e percebe o tudo, o outro lado da íris, o filme, a imagem, o tempo sendo, dialéticos, contraditórios, fenomenológicos, velozes, rápido demais para a percepção humana.

[45] Disponível em; <https://www.filmescults.com.br/> Acesso em: 6 jan. 2026.

46 Documentário sobre a verdade da vida cotidiana de pessoas comuns durante os anos 1920, com montagem futurista fragmentária e dialética, *Um Homem com Uma Câmera* é um filme original de Dziga Vertov (União Soviética, 1929). Sinopse: "Um homem viaja pela cidade com uma câmera pendurada no ombro, documentando a vida urbana com uma invenção deslumbrante".

[47] Denis Arkadievitch Kaufman (Dziga Vertov), precursor do cinema direto e do cinema verdade. Cineasta, documentarista, experimental, jornalista e militante comunista soviético, era o irmão mais velho dos diretores de fotografia Mikhail Kaufman e Boris Kaufman.

Uma mulher a limpar a janela, o jato d'água, a abertura da janela, o dia, o diafragma, a continuidade inexorável da construção de um processo, necessariamente revolucionário. Os aviões, os bondes, vistos de sobre os arcos, as cenas se realizando no contexto dos flashs anteriores. O homem da câmera passa pelo cartaz, pela fábrica, Moscou e não só ela acorda para os olhos do kine-olho. O homem da câmera só está a passar pela mecânica das coisas, para provar sua lógica matemática, para fundamentar sua teoria marxista, para ser movimento, continuidade, bicicletas, comboios, urbano e rural, multidão de coisas simultâneas, a passar pela lâmina do homem que corta, Vertov. Vertov tinha dentro de si a certeza de seus compromissos políticos, sabia o que, quando e como fazer, apesar da dinâmica do processo social que andava a URSS. O realizador tinha que agir enquanto pensava. É o precursor da cinematografia soviética, seu primeiro agitador, envolveu-se num processo rico em transformação política, dialético, buscou a tese, a antítese, a síntese, marxistas, registrando e arquivando e montando imagens, desenhando cenas, coordenando equipes de operadores para filmá-las, mas isto sempre do ponto de vista daquele que vê e narra, do cronista dos tempos modernos, de uma nova sociedade, no que era apoiado por Lenine, mas, depois, em consequência das divergências políticas e de ascensão de Stálin ao poder, perdeu espaço, recebeu críticas, mas não se pode dizer que ele tenha sido derrotado.

Sua crônica era da realidade que pulsava em seu país, pelo qual batia fortemente seu coração, tão forte quanto os cortes e a agilidade de sua montagem, que tinha que se tornar resultado para o cotidiano da agitação e convencimento políticos, uma montagem esteticamente vinculada a concepções vanguardistas de sua época, fundamentalmente o futurismo, e que ainda rompia com padrões burgueses, antiquados e maquiadores da realidade. Criador de uma montagem cortante, integrada à velocidade da luz e à luz da ciência e do saber que inspirava o homem moderno a rebelar-se contra toda forma de poder, Vertov definia-se por um olho de câmara, a perfeição da observação da realidade, adulterada pelo limite da percepção humana, sua incapacidade em perceber as coisas como ela de fato o são. Vertov captava as imagens, mas não para registro e sim para as exibir, pulsantes, dentro de seus momentos, sem envelhecimento temporal. Com o tempo, maturava-as, de acordo com sua intenção nuclear, fundamentar um filme a partir de imagens que captava. Os *kinoks*, seu grupo político e artístico, articulavam-se como estrutura corpórea, orgânica, de célula partidária. Intelectual inorgânico, conforme a concepção de Gramsci, Dziga Vertov estava ao lado de seus camaradas. De acordo com a óptica de Vertov, sua câmera poderia ser utilizada com transparência, capaz de transportar o real limitado, visto pelo olho humano, para o real mecânico, superior à capacidade da visão sensorial. Contra as encenações, sublimava o

cinema como arte verdadeira, que deveria tornar-se independente de influência das outras artes, autêntica e política, não submetida ao sistema capitalista e seus valores mercadológicos de troca e uso. O cinema de Vertov não deixava de ter sua função dialética, educativa. Educar para a revolução, por meio de um novo tipo de cinema, inserido em um revolucionário sistema político. O cinema, só ele educa, portanto, liberta dos preconceitos e opressões sociais. Mas, mais que politizar a arte, Dziga Vertov criou uma estética revolucionária, de enfrentamento contra o lugar comum das produções comerciais porque nascida sob o signo de uma revolução.

Olho de câmera era a sua realidade filosófica. Com sua câmera e depois com suas potencialidades cortantes na montagem de suas imagens, mostrou as transformações pelas quais passou a URSS. O nascimento político do resultado, por exemplo, em sua montagem do segundo aniversário da revolução, realizou-a com consciência, aproveitou um problema no kine-Neledéia e empreendeu um novo projeto, no que fez valer a sua perspectiva de agitação e propaganda políticas. O cine-olho domina e constrói o tempo fílmico, distribui espacialmente as imagens, pensadas em planos mecânicos. O cine-olho aperfeiçoa a liberta a câmara, rompe com a imitação, para preparar acidentes bem articulados e refletidos. É matemática pura, métrica, precisão, mistura: o tempo (T) é o olho e o espaço (E), a frase, do que se deduz: T=CINE-OLHO e E=CINE-FRASE. Vê-se claramente neste princípio lógico a mecânica de contradição marxista e o movimento que a nega. Essa é a supremacia metafórica do olho ante outros órgãos sensoriais humanos. Vertov assume a recusa de temas psicológicos, encenações teatrais, rompe com a síntese marxista (tese-antítese) e como noções políticas, para além de tudo estava no futurismo do cine olhar, da observação das coisas existentes, o homem sujeito e objeto de seu tempo e espaço, sem medo de ver e reconhecer-se limitado, o homem usando com estratégia a mecânica da máquina em busca de sua liberdade filosófica e política. Vertov utilizou sua invenção criadora a serviço de uma concepção de vida coletiva, pelo menos no que se refere ao entendimento inicial desta teoria. Há que se salientar o caráter guerreiro de sua arte, a expressão de uma realidade no que esta for possível, pois, embora a "realidade" seja captada como ela é, na verdade, é sem encenações de dramas pessoais. Essa realidade não deixa de tornar-se fictícia, fragmentária, momentânea, porque manipulada pelo mestre da montagem, no caso, Vertov, o último responsável pelo produto final, o qual possuía características essencialmente políticas. Registre-se que os Kinoks não saiam às ruas à cata de cenas aleatórias, mas devidamente programadas, embora se curvassem à contingência dos fatos que estavam a ocorrer, os quais eram imediatamente captados pelos operadores. Com amor e paixão, Vertov acreditava nos ideais da revolução soviética e esteve diretamente

ligado a esse movimento, por meio de sua produção, que tinha como objetivo propagandear uma nova forma de poder, a ditadura do proletariado, primeira etapa de construção de uma sociedade socialista, segundo as teorias marxistas. Revolucionário e necessariamente utópico, viveu uma experiência visceral no campo de batalha, assumindo responsabilidades cruciais para a revolução soviética: seu cinema era pura agitação. A revolução soviética abriu-se como um paradigma para a humanidade e mais precisamente para a filosofia de Karl Marx, com uma peculiaridade, na antiga URSS, de certa concessão às aspirações dos camponeses.

Mas esse estágio de desenvolvimento das forças produtivas ainda estava bastante atrasado, com muitas terras e poucas máquinas, demasiados camponeses e quase nenhum operário. Isso caracterizava uma segunda fase burguesa da revolução, já que a primeira fase havia sido desencadeada em 1905, com o episódio do Potenkim, quando as massas trabalhadoras se mantiveram solidárias aos soldados e marinheiros. Apesar desse processo de, digamos, aburguesamento, pode-se dizer que, do ponto de vista político, a revolução soviética foi muito mais importante do que o movimento do maio de 1968. Porque, na França, eram os estudantes, a maioria dos quais pequenos burgueses desiludidos com as suas formas de vida, insatisfeitos com o poder, mas incapazes de questionar o *status quo* da sociedade, a qual pretendiam modificá-la e não transformá-la radicalmente. Vertov afirma o cinema político de captação imediata, sem disfarce da realidade. Compromissado com a transformação da sociedade social, criou seu próprio método e influenciou a sua e muitas outras gerações. Passou pelos futuristas soviéticos, mas não se pode prendê-lo a nenhum movimento. Porque não é um ato meramente mecânico, o olhar, o ver. O ato do olhar é um ato que pertence mais ao sensível do que ao racional propriamente dito. É muito mais intuitivo do que meramente mecânico. E não basta que olhos, pálpebras, íris, e todo o fenômeno que envolve a percepção da visão, os impulsos cerebrais, externos e internos, e que movimentam o sistema óptico, estejam absolutamente em sua plena atividade, e em sua função, mecânica.

Não se pode pensar a arte fora do campo das imagens, e nem imaginar a poética artística fora do mundo real. Enquanto a realidade for poética, haverá poesia entre a imagem e o que ela representa. Ao poeta, esta consciência é original, como num sonho, onde as imagens desvanecem. Mas o objeto da poesia é simbólico, e a imagem, signo. É preciso, portanto, escavar as profundezas da matéria para localizar as camadas fossilizadas da arte, poética. Ou de suas imagens. Ou da imaginação. Vê-se, com os olhos de ver, olha-se, com os olhos de olhar, o que se tem de olhar, o que tem para ver, mas, muitas vezes, não se consegue enxergar aquilo que se vê, as coisas para as quais se olha, da maneira que elas são vistas. É consequência de um processo mecânico, que está determinado por uma relação mecânica do

pensamento com o cérebro e o sistema físico da percepção. É preciso, portanto, abrir-se a um modo de ver as coisas, que está mais dentro do ser do que nas próprias coisas. Abrir os olhos é abrir as mentes, abrir o coração, e se abrir para a natureza, abrir-se à própria natureza para que ela se relacione com a natureza das coisas, e se manifeste nas pequenas coisas, nos detalhes das coisas que inadvertidamente não se consegue ver. Olhar desta forma é um olhar mais humano, um olhar mais artístico, é um olhar mais cosmológico, porque tem uma dimensão de eternidade, ao mesmo tempo que tem de efêmero. E este efêmero é o que faz compreender a própria eternidade, na medida em que estes elementos, pixels, por assim dizer, compõem essa grande imagem que é o Universo, e essa mínima fração - que possa vir a ser captada por uma visão -, é determinante de todo o cenário, de toda a paisagem.

Ampliar-se a essa dimensão universal, ver a menor partícula e a sua importância na composição do cenário é quando se vai dentro da alma, dentro do fundo, do fundo mais fundo, para ver a profundidade da paisagem, e o que tem de universal na menor imagem, na menor partícula, que está a pulsar, a latejar, mas que é invisível para a mecânica do olhar. O desafio da sensibilidade é o olhar às coisas além delas mesmas e, ao olhar às coisas além delas mesmas, também se olha a partir de dentro, por dentro, atravessado pelas coisas, pelas mesmas coisas que estão dentro delas próprias, atravessado pelos "dentros" das coisas. E é quando se percebe este dentro, que se entra em conexão com este universal, que é essencial, que está além e aquém de quem vê, porque independe da visão. É preciso, portanto, ter uma conexão absoluta com o universo, para senti-lo, e, então, vê-lo, como ele é. Eis a luta entre a lógica e a metafísica: o pensamento metafísico é lógico, mas o pensar, lógico, não é metafísico. E uma vez iluminado este campo poético e metafísico, considero que as imagens são indiferenciadas, umas das outras, como um universo, que se plasma a si próprio, no interior de diversas constelações que brilham quando já não mais existem. Essa é uma das dimensões da grandeza do infinito universo de imagens. A imagem se imagina a si mesma, assim como a palavra que se diz a si própria. O poema se (d)escreve, a imagem se (re)vela.

Há entre pensamentos e "imagens" por eles evocadas, uma relação afetiva – de cumplicidade. As imagens têm sentido histórico, mas são facilmente esquecidas, ainda que algumas habitem o limbo das memórias. E até se perpetuem, enclausuradas, nos Museus da (in)consciência. Ou, então, que saltem destes para o lado de fora, e se dissipem, pulverizadas, pelos paranoicos espaços tecnológicos do real. Mas, o que é afinal de contas uma análise de uma imagem se não uma arqueologia, um dissecar de camadas supostamente fossilizadas no interior de um espaço-objeto? E, mais que isso, uma escavação de elementos que na verdade não estão postos e nem podem ser observados nesta mesma imagem? Porque a imagem,

sabemos, é um signo e como tal, remete-nos a um lugar que não ele próprio. Sendo temporal, a imagem atravessa o tempo. E, sendo real, ela o transcende. Porque uma imagem mais nos traduz os elementos que estão fora de quadro do que os elementos a ela imanentes. E sua imagem é tão nítida, quanto esfumaçada, e tão definida, quanto desfocada. Porque as "imagens" – em si mesmas – constituem o pensamento – em si mesmo – sendo, simultaneamente, evocadas pela abstrata força imagética das palavras pelas quais são traduzidas, portanto, as reflexões deste texto são compostas de palavras, descritas a partir das suas visualidades, e pensadas, a partir das imagens, e de diversas poéticas criativas que fertilizam uma irrequieta imaginação. Eu, que não capturo imagens, mas (as) imagino, penso, através delas, fixado num tempo, que, em si, que é efêmero e decorre muito mais velado do que revelado para o mundo inteligível das ideias e do pensamento em si mesmo. E todas estas diversas imagens (me) atravessam e (me) são atravessadas, pelo (meu) processo de pesquisa em arte, sendo que, algumas destas imagens, evaporaram-se, mais fora do que para dentro de minha pesquisa, muitas me escaparam, mas, outras, eu as capturei ou as re-construí ou as re-inventei, a partir de (minha) própria imaginação-criadora - de imagens e no interior desta dialética metafísica com a qual norteio pensamentos. O pensamento corrói, mata, produz paranoia, afasta o homem de Deus, de sua condição de divindade, portanto de si próprio, de seu desejo de poder, de sua potência primal, de sua força artística. Eis o que separa os homens verdadeiros dos homens hipócritas: os homens verdadeiros acabam por se tocar sem estarem próximos, seus espíritos têm assento no etéreo, sendo, pois, poeiras cósmicas, tais homens não precisam falar, escrever ou criar artisticamente, porque suas existências naturais estarão plantadas na origem de todas as coisas. Homem nenhum necessitará de criar coisa alguma para ser artista, pois o princípio da morte marcará toda sua vida. Este homem é uma coisa criada que se recria no sopro de sua poesia, mas o homem hipócrita, entretanto, será capaz de comunicar seu pensamento, portanto, estará condenado à sua própria mentira, que, em geral é a estrutura pensante da sociedade decadente em que habita.

1.4 – Linguagem cinematográfica

A primeira questão que eu me coloco diante de uma imagem é que ela não diz aquilo ao qual ela representa, mas, ela é, ainda que não o seja. A imagem representa o real, sendo também (imaginada por) este real, entretanto, ela não é o real, mas uma projeção a partir da qual o real deixa de ser real – paradoxalmente – escapa à zona de sombras para se tornar imagem. Uma imagem, portanto, é uma alegoria. Toda imagem é apenas uma imagem, ainda

que imaginada, impressa ou projetada. A imagem é, pois, o corpo do objeto ao qual ela só não o nomeia, porque a sua grafia é luz. E sombra. Então, ela (a imagem) é tanto opaca quanto transparente. Mas, apenas, imagem. A imagem, ela é como a poesia (e não só, já que – objetada, ela pode vir a ser arte, poética). A imagem é ambígua, e plurissignica. Uma imagem pensada não tem forma, embora o pensamento pense (e imagine em) imagens. Uma imagem pensada não tem forma, é só ideia de imagem. Neste construto, tal qual o mito da caverna, a imagem pode se deslocar. A imagem é nesse sentido o poço escuro do desenho, da pintura, da fotografia, do cinema, da literatura, e das artes performáticas, e cenográficas. Mas, a imagem dança - para além das cavernas. Constrói movimentos, ora num ritmo lento, ora num ritmo acelerado. E a imagem também é fixa, como a fotografia. E ilude, como a magia, e o cinema. A imagem fixa é paranoica. E só pode ser pensada no âmbito desta patologia. Porque ela é mutável aos olhos, e à mente de quem a vê, e a percepciona. Caso contrário, seria outra coisa, que não imagem.

A imagem, apesar de ser um fenômeno apriorístico em relação à imaginação, é na imaginação que ela se fixa. e se desloca, realizando-se para além do infinito espectro visível. É para além deste espectro que ela se ressignifica. Dentro desta dimensão, pensar as imagens, é como pensar as estrelas. Elas já não estão mais lá no lugar onde pensamos vê-las. Mas, contraditória, uma imagem não é apenas uma imagem em si. Ela se constitui, na sua Gestalt, de um complexo conjunto de imagens, que lhe formatam, conforme o sistema lógico é o repertório imagético de quem a projeta para dentro da própria mente. E a mente (ou a imaginação) é caverna. Mas, a luz, está do lado de fora. E é fora do humano que reside a realidade. O real é a anti-imagem. O real, ao contrário, desmitifica a imagem da caverna cerebral dentro da qual a imagem fora projetada. O real, nesse sentido, reconstrói e ressignifica a imagem. A imagem, como a língua e a serpente, ela rasteja, e é traiçoeira. O real está para a imagem assim como a imagem está para a imaginação. Além da imaginação, ou aquém do real, a imagem adquire o seu estatuto na estrutura humana formal. O pensamento, a palavra, o objeto, a arte – em simultâneo – conferem à imagem o seu tempo, e o seu espaço. E a imagem, ainda que minimal, agiganta-se. Ainda que fixada, ela se projeta. E mesmo projetada, esvai-se. E, imóvel, move-se. A imagem não tem corpo, mas é corporificada. E não pensada, ela é.

A linguagem do cinema se constitui de uma gramática própria, com a qual se pode escrever em outros espaços que não fílmicos. Essa linguagem, caracterizada por um conjunto de elementos que são comuns a outras artes, como a narrativa literária e a própria dramaturgia, a fotografia e a pintura. E dialoga com outras artes, pois, enquanto obra de arte, é

instrumento de mediação dos fenômenos humanos. O cinema tem uma linguagem que se renova por meio das outras artes e mesmo na sua relação com as tecnologias digitais, a maioria das quais ao serviço de um sistema científico-industrial que transforma a mágica essência fílmica em uma contingência consumista. Assim sendo, a linguagem do Cinema absorve a linguagem publicitária como uma esponja, o que a torna necessariamente híbrida, porque, ao produzir e idealizar desejos, é natural que a publicidade incorpore alguns símbolos desviantes, alienantes e libertadores da arte, e os lancem ao espectro social, ao qual, ela se dirige com a intenção de manipular e estimular seus impulsos ao mercado.

E este cinema mata a vida, entretanto, a vida deve continuar "dura" ou “bela”, entretanto, o ser negativizado em si próprio, entediado, depressivo e regrado, sucumbe à sua vida social rotineira, mas a vida é um fenômeno contínuo, pulsante, em transformação, caótica, aberto à arte que se utiliza das gramáticas cinematográficas sem a elas me submeter. Pressupondo que toda experiência humana é uma troca com o absoluto, a transformação define a dialética de um cinema de intervenção, na medida em que, finita e limitada, a existência humana revela o que ela encerra em si mesma, a sua finitude intemporal e incorpórea. Não existe via sem retorno, caminho sem volta, quando a temática imaginada-pensada-sentida é o conhecimento. Nesse sentido, a arte e a ciência devem representar para o Ser o suporte de sua liberdade e não de sua prisão. Se as perspectivas de um novo cinema se fundam no encontro de experiências, no choque de falares (e pensares, culturais, a priori), esta arte (cinematográfica) não tem nada de especial. O Cinema é uma arte que se desenvolve a si própria, dentro de uma estrutura de mercado capitalista, é indústria e, como tal, técnica, auto superável, que desenvolve mecanismos e suportes, de acordo com a velocidade do tempo, (exigindo do e) interagindo com o consumidor, que cada vez mais tem pressa em alcançar resultados imediatos.

No interior desta engrenagem, este cinema será sempre feito por quem dispor de instrumentos e pelos investimentos que têm como objetivo um público-alvo que retribui com lucro o investimento comercial dos patrocinadores do produto de mercado. Paralelamente, afirma-se um cinema radical, mas não independente porque toda independência é fictícia e contraditória, a começar pela própria dependência dos equipamentos e dos recursos financeiros para que estes sejam garantidos, ou seja, a magia precisa do dinheiro. Filmes sem economia de esforços como os de Andrei Tarkovsky,[48] para quem o cinema é uma arte triste

[48] Andrei Tarkovski dirigiu sete longas-metragens, bem como três curtas. Também escreveu roteiros e dirigiu a ópera Boris Godunov, em Londres, e uma produção de rádio do conto Turnabout de William Faulkner. Além disso, escreveu *Esculpir o Tempo*, livro sobre a teoria do cinema.

porque precisa do dinheiro para sobreviver, raramente são vistos porque eles fazem o que – alegoricamente – podemos chamar de circuito underground, sendo exibidos em espaços alternativos ao circuito comercial de grandes e pequenas cidades, como cafés e pequenas salas e auditórios. São filmes não partilhados ou vistos em festivais e eventos competitivos subcomerciais que têm como objetivo incutir no público uma ideia de diferença enraizada numa tradição de produções que copiam padrões e estilos hollywoodianos, contra os quais, objetivamente as cinematografias amazônidas têm se insurgido, ainda que, em razão dos hibridismos dos eventos, algumas agendas compreendam filmes regionais alternativos e independentes.

São filmes para os quais os ideais de "qualidade do produto" não estão colocados como um dogma comercial, sendo filmes realizados com uma coragem absoluta, sem medo da hipocrisia e da censura, sem medo da burocracia e da unanimidade, para comungar com o Ser o seu estado de espírito primordial, partilhar com o homem a sua magia dionisíaca. Mas o Cinema é uma arte extemporânea, cuja natureza se destaca de seu percurso histórico resultante de um conjunto de esforços técnicos e tecnológicos, que culminaram na construção de diversos aparelhos, ferramentas e equipamentos para representar e/ou projetar a imagem, fixa ou em movimento. Desde as cavernas, passando pelo teatro de sombras e por alquímicas emulsões fotográficas, muitas foram as tentativas para que as imagens viessem a ser fixadas, e posteriormente projetadas pelo cinematográfico, que resolveu o problema da captura e da projeção das imagens de uma só vez. Sabemos que o Cinema é a arte da imagem, assim como a Fotografia, entretanto, apesar dos diversos pontos em comum, desta se diferencia, em razão da ilusão óptica do movimento similar ao humano, fato que despertou a atenção das massas para esta agradável e revolucionaria experiência sensorial e artística nos finais do Século XVIII.

O Cinema é uma arte extemporânea à modernidade, tendo surgido em meio ao frisson da eletricidade que acelerava as grandes metrópoles europeias, que a esta atura já haviam conquistado o mundo e ainda mantinham suas colônias em países africanos e de outros continentes como a América Latina. Apesar de seu potencial criador, o cinema disputava espaço em feiras e mercados com as demais atrações que eram disponibilizadas ao público ansioso por novidades como o Cinematografo, patenteado no ano 1895 pelos irmãos Auguste Lumière (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948). O Cinematográfico é herdeiro direto de invenções como: Lanterna Mágica (Século XVII - câmera escura que projetava desenhos pintados à mão em vidros); Praxinoscópio (Charles Émile Reynaud, 1877 - aparelho em forma de círculo, no qual as imagens iam se sucedendo e davam a sensação que estavam

se movendo); e: Cinetoscópio (Thomas Edison, 1894 - máquina individual onde se assistia filmes de curta duração).

O Cinema, portanto, é uma arte datada do final do Século XIX, sendo considerada ainda hoje como a "Sétima Arte", [49] a arte da síntese e do silêncio, a arte do tempo e a arte da comunhão. À luz da estética hegeliana, ousamos intuir que o processo de construção artística de um filme é essencialmente: 1 – Iniciático; 2 – Migratório; 3 – Espiralar. Análoga a uma passagem de estágios, a construção desse processo requer: 1 – Força espiritual; 2 – Conhecimento esotérico; 3 – Meditação poética. O espírito, desenvolvido, fortalece a criatividade e supera as provações, elevando-se, como faziam os alquimistas, de uma frequência de energia caótica para outra mais estruturada. O filme deve ser o espectro e o espelho do espírito. Pensar a complexidade e a metafísica do Cinema, culturas e práticas cinematográficas, dialógicas cineclubistas[50], portanto, é pensar as práticas sociais do e no próprio espaço aonde elas ocorrem, pois que estes espaços se transfiguram quando das intervenções sociais dos seus habitantes, quaisquer que sejam estes e aquelas.

Há um entendimento consensual entre os praticantes do cineclubismo de que as ações cineclubistas tem objetivo educativo, servem para difundir a arte cinematográfica e (trans)formar plateias, são de caráter ético, de natureza solidária e sem fins lucrativos, e, sempre - com direito à apresentação da obra e debates ao final da mesma. Há também – particularmente no Pará – um entendimento coletivo de que sessões de filmes organizadas por quem quer e onde quer que seja - desde que periódicas e com estes mesmos objetivos e características acima especificados – elas são também cineclubes, daí o fato por exemplo de

[49] Após fundar o Clube *Amis du Septième Art* (1920) e a revista *La Gazzette des Sept Arts* (1923), Ricciotto Canudo revisitou e ampliou seu ensaio *La Naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe* (1911), culminando na formulação do *Manifesto das Sete Artes e Estética da Sétima Arte* (1923). Nesse texto, Canudo propõe a incorporação do cinema ao sistema das artes, acrescentando-o às seis categorias tradicionalmente hierarquizadas por Hegel. Para o filósofo alemão, a tarefa da filosofia consistia em recompor aquilo que os princípios dicotômicos da modernidade haviam separado — sujeito e objeto, corpo e alma, pensamento e sentimento, razão e emoção. Contudo, Canudo avança para além do princípio metafísico da contradição hegeliana — segundo o qual "o ser é e o não-ser não é" — ao reconhecer no cinema não apenas uma soma de linguagens preexistentes, mas uma forma artística dotada de especificidade própria. Ainda que híbrido em sua constituição, incorporando elementos da música, da dança, da pintura, da escultura, da literatura e do teatro, o cinema é definido por Canudo como uma linguagem autônoma, capaz de sintetizar as artes espaciais — arquitetura, escultura e pintura — e as artes temporais — música, dança e poesia. Dessa síntese resultaria a enumeração das sete artes: arquitetura, escultura, pintura, música, poesia, dança e cinema. O teatro, embora compartilhe afinidades estruturais e históricas com o cinema, é excluído dessa sistematização, posição que reflete tanto os limites conceituais quanto o horizonte estético das vanguardas do período entreguerras. Evidentemente, tais formulações não podem ser transpostas de modo acrítico para o contexto contemporâneo do século XXI. Ainda assim, revisitar essas concepções torna-se necessário, sobretudo para problematizar a recorrente reprodução de jargões consagrados que, embora reforcem o senso comum, acabam por obscurecer a complexidade histórica, política e epistemológica da própria noção de arte.

[50] O tema do Cineclubismo aqui abordado se aproxima dos conceitos originais apresentados e afirmados nesta tese.

ações de pontos de cultura terem sido, por assim dizer, elevadas a esta categoria cineclubista. Obras cinematográficas de concepção estética frontalmente inversa aos ideais apolíneos preconizados pelos críticos, Mass media, interlocutores e produtores de um status fílmico que preserva o grande plano da estrela em detrimento da expressão do quadro, raramente serão visualizados e difundidos, pelo que o Cineclubismo e suas práticas são um diferencial para trazer a luz a esperança de que há mais filme amazônida do que possa projetar nossa vã utopia.

E os cineastas demarcam um diferencial, artístico e social pois que as práticas cineclubistas estão em relação direta com a utilização do cinema como ferramenta educativa, pelo que o cinema, para o cineasta cineclubista, é tanto um instrumento pedagógico quanto uma arma de guerra - e de propaganda, sendo capaz de construir ou de destruir, formar e de-formar civilizações, pelo seu próprio processo de fragmentação/justaposição de imagens (fotogramas). O cinema produz no cérebro a ilusão do movimento e age diretamente no inconsciente de quem assiste a projeção de um filme, portanto, quando praticam cineclubismo os cineastas sabem que operam a linguagem artística, cujos signos afetam diretamente o inconsciente e o imaginário das comunidades, que se identificam em maior ou em menor escala com as obras cinematográficas projetadas, pelo que estes signos devem ser necessariamente des-codificados, para que novos signos daí renascidos sejam capazes de edificar a consciência, o espírito e a autoestima humana.

Sendo o Cinema o grande tema desta pesquisa na sua dimensão universal, Cinema compreendido enquanto arte e indústria, em simultâneo, a linguagem e seus signos aqui observados sob paradigmas críticos e metafísicos revelam-se ferramentas dinamizem o capitalismo e amenizem as contradições das lutas de classes. Este Cinema é uma indústria que emprega muita gente e enriquece poucas pessoas, mas que se alimenta do drama e diverte o público. Cooptado, o campo da arte está contaminado, mas contraditoriamente, assim tem de ser, para que seja arte (Tharkowisky dizia que o cinema é uma arte triste porque precisa do dinheiro para sobreviver). Mas, por ser Universal, o Cinema jamais será amazônico, consequentemente, a Amazônia jamais será (o pulmão) do mundo. Ainda que a Amazônia seja objeto ou cenário, tema ou protagonista do Cinema. Ainda que os olhos do mundo se voltem para a Amazônia. Todos estes olhos têm para cada um par deles algumas Amazônias em particular, mas, e a Amazônia, qual Amazônia ela é ou se re(a)presenta-se? Como se auto imagina nos processos de construções de suas próprias imagens? Como se vê através das imagens que não produz? A Amazônia faz cinemas, as amazônias fazem cinemas, mas qual cinema se faz na Amazônia? Qual cinema Amazônida?

O primeiro filme da história do cinema é também Documentário: *A saída das operárias da fábrica* dos irmãos Lumière. O cinema principia como documento, mas é já ficção: os Lumière filmaram as suas operárias a sair de uma de suas fábricas. As operárias, portanto, estavam a representar a sua própria representação, expandindo-a, por assim dizer, das suas tradicionais formas de representação (a saída quotidiana da fábrica) para uma representação dirigida, captada por uma câmera de filmar. O fato real é que se constituía em rotina para as operárias a saída da fábrica em direção às suas casas, entretanto, houve uma preparação para aquela cena. Essa pré-produção caracteriza a obra cinematográfica: as operárias estavam preparadas para uma encenação e não para as suas vidas quotidianas. A saída das operárias da fábrica não se constituía mais em uma verdade e sim a encenação desta verdade. E mesmo que estivessem verdadeiramente a sair da fábrica, a presença da câmera de filmar as constrangia a uma representação, primeiro, conscientemente, para a própria câmera de filmar, para o operador ou a equipe que estava a trabalhar no filme, ou, inconscientemente, para o público que mais tarde as veriam desfilar e desfilar ao longo da história do cinema.

Como gênero cinematográfico, o Documentário destaca-se pela sua perspectiva antropológica de registro: é a narrativa fílmico-imagética de um fato, submetido a uma determinada interpretação que está de acordo com a experiência existencial do próprio realizador-documentarista. Apesar dos seus valores antropológicos, o Documentário, necessariamente, representa uma realidade para a sociedade, na medida em que as suas imagens também são representações de uma dada realidade, em um determinado momento histórico. O Documentário é, portanto, a reapresentação de uma reapresentação. Ao reapresentar o reapresentado, o Documentário possibilita ao público uma leitura pragmática do fato, que poderá ser interpretado como verdadeiro ou falso, dependendo da capacidade de análise, das experiências e vivências daqueles que o assistirem. (Eis aqui o perigo de manipulação das consciências por parte dos media, mas esta é uma outra discussão que não quero aqui aprofundar, apesar de tê-la explicitada: a globalização econômica e cultural massifica um modelo humano desumanizado). Ao pressupor-se como revelador de uma verdade, o Documentário nada mais faz do que ficcionar esta mesma verdade. E ao ficcioná-la, ele apenas segue a tendência atual da humanidade de viver na sociedade da representação.

O Documentário representa, sendo também ele, assim como os demais filmes, uma obra de ficção. Nesse sentido – e para salvaguardar esses princípios de natureza ética e estética – prefiro conceituá-lo como ficção-documental ou como Documentário-ficcional. Mas a realidade é diferente das interpretações dos fenômenos que a compõe. O universo é composto de destroços, dispersos, diferenças que o mundo das formas de representação se

encarregou de igualá-las. A realidade é tanto mais deformada, quanto o são a pretensão científica de dar um sentido lógico aos fenômenos que esta realidade encerra. A realidade analisada é mais deformada que o caos que lhe origina. A realidade não se aplica à realidade. A realidade sob o signo da exatidão humana, na exata proporção da concepção de infinita grandeza humana, é, afinal de contas, apequenizada pela consciência. A realidade, sabemo-la todos, é bem maior que o conhecimento humano a respeito dela. Submetidos a interpretações, os fenômenos (Peirce, 1980) podem vir a ser confrontados com a realidade, mas a ela escapam já que são intocáveis, in-de-duzíveis: conhecê-los significa descobrir que eles não se revelam ao conhecimento, revelando-se aos sentidos, entretanto, o sentido (humano) da realidade transcende ao homem. Há um fenômeno paradoxal que sucede no espaço dos fenômenos, um constante movimento de convergência que os atrai contra eles próprios, para que eles se entrechoquem e se destruam e se refaçam e se absorvam e se dispersem e se divirjam e se justaponham e se relacionem e assim *ad infinitum*.

A sistematização do fenômeno possibilita a sistematização parcial de um fenômeno. O conhecimento, consequentemente, é a possibilidade de conhecimento (fenomenológico) em suas infinitas probabilidades e ilimitados limites. O fenômeno das coisas é exatamente o que ele deve ser, em constante movimento: os fenômenos são exatamente o que elas são, para que o universo seja, também ele, exatamente o que ele é, em movimento constante. Este movimento provoca um choque entre os fenômenos, atirando-os e atritando-os contra si mesmos, transformando-os e confrontando-os contra o universo, para que o universo, também ele, se transforme, portanto, os fenômenos das coisas-são, em transformação, para que o universo dê continuidade ao seu processo de transformação. O fenômeno das coisas constitui universos, universos que se transformam e que transformam universos em transformação, podendo (tais fenômenos) tanto (des-) aparecerem quanto (re-) surgirem do (e no) universo, tanto se diluírem no interior de outros fenômenos quanto absorver esses mesmos fenômenos, em constante relação transformacional. Esta supressão e/ou (re-) surgimento, e também este atravessamento caótico transformacional entre os fenômenos, eles mesmos, e entre eles e o universo, poderá ou não provocar o colapso deste mesmo universo, pois ele é composto por uma argamassa de universos constituídos de fenômenos-coisas em transformação construtiva e destrutiva. Os fenômenos resultam de uma sucessão infinita de fenômenos que só ocorrem na sua extensão e não na sua compreensão. A consciência humana compreende a realidade dentro do espaço da mente: esse fenômeno da compreensão da realidade, processado, diferencia-se pela via dos valores que a humanidade infere nesta mesma realidade. O conhecimento é uma árvore a crescer em direção à sua raiz ou à sua ramagem: depois de

mediados pela percepção, os fenômenos conectam-se à cognição, re-(des)construindo fenômenos, coisas, objetos, individualizando(a)s, tornando-o(a)s imóveis, apreendendo(a)-o(a)s em suas particularizações.

Uno e individualizável, os fenômenos revelam ínfimas particularidades (sígnicas) fenomenológicas, as quais os representam em sua totalidade. As partes nem sempre necessariamente compõem o todo. Mesmo que elas sejam já este todo e que o encerrem dentro de si, expandindo-se e regredindo-se, conformando em si a unidade de uma totalidade, a qual elas aspiram como aspira à natureza a sua ascese, conferindo-se a si própria um único sentido. As particularidades, também elas, são fenômenos, sendo constituídas das particularidades de todos os fenômenos, revelando-se a si próprias, tornando-se objeto ao alcance dos estudos científicos, mas o fenômeno não existe na sua totalidade: a totalidade é uma particularidade submetida ao fenômeno da totalidade. Um fenômeno invoca outro fenômeno, na sua totalidade intrínseca e na sua totalidade idealizada. E se os fenômenos que a humanidade vivencia são explosivos, destrutivos e voláteis, as verdades científicas necessariamente estão em estado de permanente suspensão, afirmando-se e/ou negando-se. É do caráter abstrato do fenômeno o mito da sua totalidade. O fenômeno não se apreende na sua totalidade porque não existe a totalidade do fenômeno (esta é limitada pela sistematização do fenômeno): demolida esta totalidade fenomenológica, na sua totalidade, dentro e fora do fenômeno, além e aquém da totalidade do fenômeno, nos fenômenos interiores e exteriores a esta totalidade, a totalidade do fenômeno apenas condensa um fenômeno em uma totalidade arbitrária (as formas são abstrações arbitrárias). A natureza – das particularidades em potência de totalidade – confronta-se com o ato da totalidade, mas a totalidade se realiza muito além das particularidades do fenômeno (as particularidades fenomenológicas existem como passado: é no passado que sucedem os fenômenos): todo fenômeno cumpre um ritual de passagem que corresponde a sua ruptura com qualquer potencialidade de apreensão (a morte do fenômeno é a divisibilidade do ser em substâncias lógicas).

Este ritual contínuo tem a sua gênese na sua não origem; é a perfeição do universo: tudo sendo tudo, simultaneamente, criando condições para que todas as coisas sejam o que elas são, indizíveis, tal qual os fenômenos (simultâneos), constituídos de particularidades e de não particularidades fenomenológicas (fenômenos-coisas-objetos, in(de)-nomináveis). Nenhum fato pode ser identificado nem revelado sob o mito da imparcialidade (ou da neutralidade), o qual fazemos questão de destruir, porque a verdade é volátil. O fato por si só não se constitui uma verdade em si, mas um fenômeno de natureza científica, passível de uma abordagem epistemológica e metodológica pelas mais diversas áreas do conhecimento

racional. A manifestação do fato como totalidade não está dada ao alcance do pesquisador/observador, que o estuda apenas a partir de um ponto específico. Apesar de postulados e comprovações científicos, o pesquisador/observador tem a consciência do caráter perene de suas afirmações sobre o fato que observa. A verdade, nessa perspectiva, é inferida pelo pesquisador/observador como um conceito (ao fato), através das proposições fundamentadas pelo conhecimento do pesquisador/observador. Se esses fenômenos inferenciais e de manipulação da verdade sucedem dentro do campo das pesquisas científicas, que, em tese, têm um compromisso de seriedade com a própria verdade científica e, consequentemente, com a humanidade de uma forma global, imaginemos que tipos de fenômenos não poderão suceder no campo da comunicação social, em cuja estrutura os interesses políticos e econômicos estão subjacentes?

A construção do Documentário é resultado de uma vontade e ao mesmo tempo de uma pesquisa, ou seja, tudo depende do que se quer e da linguagem estética que se utiliza no processo de construção da poética do filme documental. O Documentário é necessariamente uma pesquisa, podendo ser tratado com este princípio. Nesse sentido, o processo de construção de um Documentário é eminentemente científico: requer um rigoroso método de investigação e de levantamento de hipóteses, que poderão vir a ser comprovadas ou contrastadas em textos (transcritos ou narrados em voice-off), depoimentos (diretos ou em voice-off) ou em imagens. Dentro de uma específica profundidade (ou superficialidade) de campo, a narrativa documental (cinematográfica e videográfica) nada mais é que um olhar informativo (e por que não dizer jornalístico?) que detecta (ou reporta?) uma(s) verdade(s) (e também mentira-s) que é (são) capaz(es) de sintetizar e/ou direcionar o fenômeno-objeto-coisa (ou fato) abordado. Em alguns casos, portanto, será possível estabelecer uma comparação entre Documentário e o jornalismo, entretanto, o que nos interessa, particularmente no caso dos programas televisivos, é que mesmo que uma reportagem seja caracterizada como “especial”. Ou seja: mesmo que ela ocupe um espaço maior no interior de um telejornal, ou em um outro programa televisivo que mostre reportagens com um tempo superior ao convencional dos telejornais (que duram mais ou menos, em média, três minutos). Ou ainda: mesmo que esta reportagem com um tempo superior ao convencional seja veiculada em partes, ao longo do programa ou ao longo da semana, ainda assim, não se pode confundir Documentário com reportagem, na medida em que essas duas coisas têm funções e estruturas diferenciadas.

A função de uma reportagem é mostrar em linhas gerais um determinado fato, no espaço de tempo permitido pela direção do programa televisivo, seja telejornal ou programa

de variedades: seja nos programas televisivos, seja nos jornais e revistas, a reportagem (tele)jornalística estará condicionada a uma estrutura previamente estabelecida por uma linha editorial. No Documentário, diferentemente, esta linha não é de caráter jornalístico e editorial: ela existe como estrutura de guião, que, ao apontar elementos necessários ao processo de sua construção (no campo da pesquisa e do registro de imagens), até poderá conduzir a narrativa, mas não poderá amarrar tais elementos a uma única perspectiva, sob pena de estar a falsear o seu propósito, que é o de dar conhecimento ao público da temática a qual o seu realizador se propôs tratar como um Documentário. E a temática, como a realidade, qualquer que seja ela, escapa, revelando-se diferenciada, sendo a função básica do Documentário documentar, ou seja, dar um tratamento histórico a um determinado fato, por meio da captação e da consequente divulgação pública das informações. E esta função pode, tranquilamente, ser comparada ao jornalismo, mas a diferença estará no tratamento dado à temática, que será abordada dentro de um tempo superior aos dos telejornais. Em relação ao jornalismo e/ou reportagens telejornalísticas, percebe-se claramente que a função do Documentário alcança uma outra amplitude, na medida em que o documentarista não poderá (não deverá, embora muitas vezes o faça) colocar em questão a sua liberdade de criação e expressão; e, também, pelos seguintes motivos: 1 – Ainda que o realizador-documentarista se utilize de um repórter para realizar as entrevistas necessárias ao Documentário, esta figura de repórter-condutor desaparece diante da força do entrevistado ou do fato por ele revelado ou do fato revelado pelas imagens do Documentário (nos programas televisivos, a figura do repórter-jornalista é uma espécie de condutor da reportagem). 2 – Uma reportagem está amarrada a uma estrutura, que pressupõe um texto escrito, muitas vezes, falado pelo jornalista, com algumas aparições suas e ainda uma entrevista, tudo isto dentro de um certo período de tempo. No Documentário, ao contrário, esta estrutura poderá ser desafiada em nome da criatividade. 3 – Uma reportagem não deixa de ser um Documentário, mas um Documentário nunca será uma reportagem.

Dentro de um princípio artístico libertário de construção da obra cinematográfica e videográfica, o Documentário pode acontecer a qualquer momento: a câmera ligada marca tanto o início do filme, ou o ato fílmico, quanto o começo do Documentário, ou o ato documental. O que quer que a câmera apreenda em imagens, tudo isto já será filme e ao mesmo tempo o elemento documental deste mesmo filme. O que quer que a câmera registre, tudo isto será já Documentário, porque as fontes de realização de um Documentário estão imbricadas nos fenômenos sociais de uma forma global, que ocorre à nossa revelia e independentemente da capacidade humana de registrá-los ou observá-los. A câmera de filmar

impõe uma cadeia de representação, a começar pelo seu operador, resguardado pelo seu diretor, bem como pelos demais participantes da equipe fílmica. Esta equipe, portanto, constitui uma forma de representação que se manifesta nas encenações do processo de trabalho e nas suas relações com os meios pelos quais deverá divulgar o Documentário. A própria escolha do tema e dos planos, ângulos, enquadramentos e movimentos de câmeras estão subordinadas a essas estratégias de representação, que se relacionam com as representações das pessoas filmadas/entrevistadas e das pessoas às quais o Documentário será mostrado. As teias desta cadeia tecem e são tecidas por outras cadeias representacionais que se ramificam no interior da sociedade, no seu imaginário, no seu arquétipo e no seu comportamento, sendo ideal que os entrevistados sejam previamente consultados e até mesmo entrevistados, de forma a que o realizador saiba exatamente o que lhes retirar para o filme, mas o impacto do encontro e a emoção de um primeiro depoimento muitas vezes é mais significativo do que o frio depoimento à equipe fílmica em condições de produção previamente estruturadas.

Assim como na poesia, academicamente falando, diz-se que os seus gêneros são o épico, o lírico e o dramático (e, na medida em que o cinema, em muitos aspectos, depende destes componentes "narrativos" literários) -, enquanto gênero cinematográfico, o Documentário diferencia-se da ficção pela sua tendência a uma abordagem direta do fato inserido em uma dada realidade histórica. Este tratamento direto seria a marca diferencial do Documentário, entretanto, a sociedade da representação exige que a humanidade represente-se a si própria e para si própria, tanto nas simples e complexas relações em que os humanos estabeleçam quotidianamente entre si (portanto, na ausência dos instrumentos de captação de imagens), quanto diante de toda essa parafernália tecnológica, câmeras fotográficas e videográficas, quaisquer que sejam elas, desde as domésticas (poses para fotos de aniversário etc.), passando pelas câmeras "públicas" (mudanças de comportamentos diante de câmeras de segurança) e, claro, incluindo-se as das equipes jornalísticas, para as quais acorrem todos aqueles que desejam se ver a si próprios, projetados (e enquadrados) num mundo ideal. Assim como certos criadores artísticos cinematográficos agem de forma a colocar em suspenso esses valores arcaicos desta arte-indústria em simultâneo, em certo sentido, hoje, a função do Documentário deve ser a de questionar certos paradigmas de tal forma a que possam ser revertidos, portanto, sua função é, em última instância, a função artística essencial, ou seja, a de destruição. As imagens têm o mesmo valor para o Documentário: sejam elas imagens "domésticas", obtidas em uma festa de família e/ou aquelas obtidas em acontecimentos organizados socialmente e/ou em grandes manifestações e/ou em catástrofes sociais; sejam

elas previamente pensadas, direcionadas ou recolhidas ao acaso: aliás, em alguns casos, são exatamente estas, ao acaso, que direcionam o Documentário para onde quer que ele vá, impulsionado pela sua própria natureza e/ou estimulado pelos olhares voyeurísticos provocados pelos realitys shows (e pelas câmeras de segurança), autocontroles (e as autorrepressões) produzidos por câmeras de segurança, e, mais recentemente, manipulado pela Inteligência Artificial, que coloca a humanidade diante de um desafio ético.

Além da facilidade de manipulação dos equipamentos audiovisuais e a consequente acessibilidade às tecnologias audiovisuais, a articulação entre estes diferentes fenômenos confere ao Documentário uma dimensão que atravessa a sua função cinematográfica e este atravessamento converge para as atuais tendências que inter-relacionam as artes e as ciências no campo semiótico, que é, afinal de contas, o espaço de ocorrência de tais fenômenos e nosso território de pesquisa. Não há um modelo de roteiro de filme Documentário, porque na verdade, o roteiro varia de realizador, para realizador, de acordo com a opção estética e a linguagem a ser utilizada no filme, entretanto, em , linhas gerais, a partir do que se deseja narrar (ou dar voz para que os próprios narradores, narrem no Documentário, que dessa forma media a voz dos que precisam falar mas não são escutados), alguns elementos podem e devem ser previamente definidos pelo realizador, tais como: ideia ou Tema central, que sistematiza numa única frase o que o Documentário vai narrar; sinopses, em que se define em no máximo cinco linhas a estrutura da narrativa documental; e argumento, onde se desenvolve em pelo menos três páginas, o tema de forma mais abrangente, e se articula a ação fílmica ao conceito que se quer passar durante as rodagens (capturas) das cenas, ou seja, a linguagem e a estética do realizador associada ao tema em si, numa perspectiva psicológica, social, e política, com o detalhamento das relações que podem ser estabelecidas entre os "narradores" ou porta-vozes do filme e a sua função social; (sub)temáticas e/ou descrições das cenas (ações), ou das partes (capítulos?) do filme, com indicações de textos e/ou offs, e/ou músicas; e, se possível, detalhamentos de planos, enquadramentos, movimentos de câmera, e, de tomadas de cenas, se em exterior e/ou interior, em um conjunto de páginas, cada uma delas específica, para a cena em si. Isto não é uma regra geral, porque há Documentários que se atiram á uma ação e cuja narrativa segue o percurso por exemplo de um narrador específico, com o filma a narrar as nuances de sua vida (imagine por exemplo dar uma boleia a uma prostituta e conviver com ela nas estradas da vida, sem um roteiro previsível, ou uma ação política, que se desdobra em passeatas e reuniões intermináveis e imprevisíveis. O que importa ao Documentário é o seu caráter real e que os seus narradores sejam eles próprios os protagonistas da narrativa cinematográfica documental. Entretanto, quanto mais preciso forem as definições prévias

técnicas tanto melhor à produção e ao diretor de fotografia, embora os profissionais devam saber que a qualquer momento as coisas podem mudar, sem que se sintam presos ao roteiro, que deve ser imediatamente abandonado em determinadas ocasiões, para que a liberdade criativa se imponha à cena.

A reflexão e uma busca sobre um fazer cinematográfico na sua plenitude levou-nos até a Escola do Porto,[51] cujo criador e mentor é o Mestre José Eugênio Sério Fernandes (Figura 9), entretanto, os teóricos desta "não-escola"[52] não estão à disposição dos críticos para justificar os seus pensamentos, os quais, apesar de profundos, enraizados em concepções artísticas e filosóficas, nascem para ser destruídos, não defendidos. Qualquer realizador da Escola do Porto quer apossar-se de uma estrutura para destruí-la. É a isso que se propõe a Escola do Porto: uma ruptura com o *establishment* e um resgate dos princípios mais simples da arte. Mas não irei defender a Escola do Portuguesa de Cinema nem a autodenominada Escola do Porto,[53] porque eu posso vir a defender um objeto que talvez não exista enquanto fenômeno, ou, se existir, talvez apenas no campo epistêmico do pesquisador, entretanto, o próprio fato de se estar a pensar sobre esta "Escola" já revela a sua existência e resistência. E o nada - não existente, paradoxalmente, não geram controvérsias, muito menos, quando este "nada" refere uma cena cinematográfica, que talvez seja mais ficcional do que real, portanto, a Escola do Porto ainda é um tema que gerou e ainda gera controvérsias.

[51] Constituída por realizadores que estudaram na Escola Superior Artística do Porto - ESAP, onde este pesquisador se formou em Cinema, a autodenominada "Escola do Porto" não é uma Instituição em si mesma, sendo, na verdade, mais uma articulação de pessoas que têm como base um princípio estético artístico definidos. Estas pessoas, teóricas e/ou praticantes desta Escola, entretanto, mesmo sem se autoafirmarem como tal, elas têm inspirações de natureza anárquicas, considerando que, sem obedecer a regras específicas, expressam-se a si próprias por meio de produções (individuais ou coletivas) que expressam a filosofia da Escola do Porto em suas obras artísticas.

[52] Sério Fernandes e a escola que "não existe": contributo para uma reflexão sobre a escola do Porto é a Tese de doutoramento em Estudos Artísticos, na especialidade de Estudos Fílmicos e da Imagem, orientada por Sérgio Dias Branco, e apresentada pelo pesquisador Nuno Malheiro ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Abril de 2018. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/92325>. Acesso em: 6 jan. 2026.

[53] Mendes, João Maria. Sobre a "escola portuguesa" de cinema. Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa. Outubro 2017, 1ª edição. Amadora, Portugal.

Figura 9 – O pesquisador e o realizador Sério Fernandes (Mirás, Marco de Canaveses, Portugal, 2010).
Fotografia: Micaela Barbosa.
Fonte: Arquivo do pesquisador

Podemos dizer que existiram (existem?) tantas Escolas do Porto quanto o são e/ou o foram os seus teóricos e/ou praticantes. A Escola do Porto tem o cinema como fundamento, mas expande-se ao universo artístico, atingindo concepções filosóficas que definem um princípio de existência. Neste sentido, aprofunda as relações entre os seres humanos, remetendo-lhes para a sua própria consciência, a consciência do ser. E numa dimensão para uma relação mais profunda com a existência, atinge-se a perspectiva nietzschiana, segundo a qual, ao artista criador não interessa o que ele faz, mas sim o que ele é, o que ele afirma da coisa que ele é, e o que ele pensa ser. Quando se fala de Escola do Porto, fala-se de ESAP, e quando se fala de ESAP, fala-se de uma "Escola do Porto" relacionada à Arquitetura, porque a ESAP é uma escola artística criada por arquitetos. Entretanto, quando se fala de Escola do Porto, na área do cinema, também se fala no criador da Teoria dos Magníficos Quadros Artísticos Cinematográficos (Malheiro Lopes, 2018), professor José Eugênio Sério

Fernandes,[54] porque, na prática, era do lado de fora, mas com as estruturas internas, que, na altura, este Mestre reunia alunos e com eles produzia e realizava diversos filmes sob um mesmo princípio estético das TMQAC. Mas é exatamente a volta da trajetória deste professor na ESAP, portanto, que se pensa a Escola do Porto na sua essência, assim como a teoria (TMQAC) que a estrutura, e, segundo a qual, os planos devem ser abertos, fixos e cronometrados (em um minuto), e seus temas, de natureza filosófica e antropológica, portanto, a Teoria não nasce dos filmes da Escola do Porto, mas na sua estruturação estética e na poética da relação do homem com a arte, a partir do pensamento e da práxis radical de Sério Fernandes. E neste sentido, esta teoria define o Ser artístico.

Tomada como um sintagma frasal, a TMQAC encerra uma sucessão (é, na verdade, uma associação, mas não uma livre associação) de conceitos articulados que se fundem (de forma não espontânea) em um único conceito, artístico por excelência. Se a TMQAC é um conceito – uno – que resulta de uma sucessão/associação de conceitos, e se tais conceitos, unificados, definem a TMQAC, a qual define a Escola do Porto, não se poderá dizer que ela possua apenas uma TMQAC. A Escola do Porto tem tantas teorias dos Magníficos Quadros Artísticos quantos forem os realizadores que as assumem. Alguns desses realizadores teorizam quando conversam, e filmam (ou mesmo quando sonham com seus filmes ou apenas os imaginam). Outros a teorizam quando escrevem sobre ela. E uma teoria se pressupõe uma técnica – para se tornar em uma práxis (articulando/justapondo teoria e prática) não pode se esvaziar nos próprios conceitos que cria e aprofunda. O passo à práxis não requer uma perda de objetivação de resultados nem um praticismo sem sentido, ao contrário, concretiza-se com bases e fundamentos teóricos, os quais, reelaborados e praticados, atingem a práxis. Mais que uma teoria, a TMQAC é uma práxis expressa em filmes, sejam eles realizados, ou não. Sejam eles realizados em quaisquer suportes, em película ou em vídeo, deverão ser considerados filmes. E mesmo que os filmes, não sejam realizados a posteriori, haverão de ser realizados, a priori, portanto, serão sempre filmes, quer ainda dentro de uma ideia na cabeça de um criador, portanto, em imagens conscientes e inconscientes, ou então como resultado traduzido em

[54] José Eugénio Sério Fernandes foi docente da Escola Superior Artística do Porto, entre 1991 e 2015, leccionando no Curso Superior de Cinema. Rodou dezenas de filmes no Porto e na Europa, além África; e também filmou no Brasil, no Sertão e Amazônia, sempre com uma equipe formada por seus alunos. Em 1997, com eles, representou Portugal nos primeiros encontros das Escolas de Cinema da Europa em Paris. Sério Fernandes continua realizar e também segue como ator, a colaborar em filmes dos seus alunos e de realizadores da escola do Porto. O Ficca – Festival Internacional de Cinema do Caeté – projeto criado pelo pesquisador e realizado com apoio da Lei Aldir Blanc, Secult-Pa, rendeu homenagens ao Sério, em 2020, com a exibição de alguns de seus filmes. Trazendo uma trajetória reconhecida, em 2019, Sério Fernandes foi tema de uma tese de doutoramento com o título "Sério Fernandes, Mestre da escola do Porto", de Nuno Malheiro para a Universidade de Coimbra/Faculdade de Letras/Estudos Artísticos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3EaD3gsq8dA>. Acesso em: 6 jan. 2026.

imagem (e/ou som), projetado ou não, analógico ou digital.

Os filmes que se realizam a priori já são filmes porque contém em si a imagem pura. Paradoxalmente, bruta, porque presa ao imaginário de seu criador, tal qual uma escultura ainda oculta sob a pedra, mas já desenhada e definida (realizada) na cabeça do escultor. Paradoxalmente, bruta e abstrata, porque imagética, imaginável, e, como tal, pré-realizada, mas já realizada. Esta é a dinâmica do filme que se realiza a priori, do filme que nasce feito na ideia de seu artífice. Se será ou não realizado, se será ou não processado, tornado argumento, texto, imagem, montagem, já o será a posteriori. O Ser também é uma máquina capaz de filmar com os seus olhos ou com os seus sonhos. O Ser, como máquina, é técnica, possui funções e instrumentos, suportes e estruturas, força e movimento, além de outras qualidades e atributos capazes de registrar uma imagem em sua memória. Mas o Ser também é coração. Mais que uma teoria, a TMQAC é uma práxis que absorve, mas ultrapassa diversos fenômenos, condenando-os e condensando-os ao campo da técnica, que é apenas um instrumento (ou uma ferramenta) a ser usada pelo artista, porque, a evolução da técnica resulta do crescimento cultural do Ser, entretanto, ao submeter a sua criatividade artística, o ser humano se tornou vítima de sua própria armadilha, como um artesão que recorre à Inteligência Artificial quando deveria usar mais a própria mão.

Enquanto práxis de fundamentação teórica que se realiza no cinema, a TMQAC é a qualidade de arte da imagem em movimento, sem, entretanto, interferir na ordem dos conflitos culturais os das relações comerciais que determinam a arte cinematográfica na sua extensão de indústria do entretenimento. A crise da arte é menos importante para a TMQAC do que realizar um filme sem câmara, apenas com os olhos, porque o artista, rigorosamente, interfere na obra: os fotogramas iludem o movimento e comungam com os elementos que compõem o universo da arte cinematográfica. E o cinema é a síntese e base de produção estética (bruta e suja) que dilui o homem na natureza de sua própria história, e revela o Quadro (e não mais o plano) como uma pintura dentro da qual se sucedem os fenômenos naturais. Na síntese imagética desta Teoria, o cinema utiliza elementos poéticos da pintura e do teatro, e devolve à arte o seu estado de magia primitiva, o seu fecundo sonho, o seu ritual da caverna, habitat dos nossos antepassados dionisíacos. Há muita má (in)formação sobre a Escola do Porto. E, exatamente, foi a falta de estruturação, a falta de uma teorização a respeito da escola do Porto, e a ausência de difusão desta própria teorização, que gerou esta má(in)formação e, consequentemente, as falsas controvérsias a respeito dela. Mas, ao contrário, a Escola do Porto, gerou uma boa formação àqueles que por ela passaram. A Escola do Porto não é datada, mas a podemos situá-la, histórica, e cronologicamente, e relacioná-la,

diretamente, a figura de um professor de cinema da Escola Superior Artística do Porto, que é o Sério Fernandes, que reuniu a volta de si muitos alunos, a partir da práxis que adotava, sair com seus alunos para filmar, o que nos remete por assim dizer à maiêutica, que é um método de ensino filosófico.

Sério preferiria sair da sala e ir para outros territórios e espaços, sendo por esta razão que a Escola do Porto está relacionada à própria ESAP, o que gera um ruído de compreensão quanto ao que de fato é esta Escola, mas, para resolver esta questão, pense numa arte associada à pintura, uma arte associada à filosofia, à comunhão, ou então, pense num cinema que se coloca no próprio espaço-tempo da criação, e da sua realização, em que o ser se abre a perspectiva da natureza. Mas não para criar a natureza, e sim a percepcionar e a transformar em arte. E sem uma relação mecânica com o equipamento eletrônico, ou com a própria mediação das máquinas, ao contrário do que observamos nas escolas de cinema em que o fazer cinematográfico é subordinado a uma técnica castradora da criação. E enquanto Sério Fernandes, sem se limitar a esta mecânica, era de um rigor artístico, absoluto, no sentido trágico, e no sentido estético, muita gente, sem compreender essa questão, acabou produzindo e repercutindo inverdades sobre a Escola do Porto, considerando simples, o que de fato, é complexo. Mas é exatamente este deslocamento, e a entrega ao próprio espaço do ser criador que coloca a Escola do Porto numa dimensão atemporal e não espacial. A ESAP é uma escola com muitos cursos ligados à arte, mas não se pode dizer que seja uma escola artística, porque arte não é coisa que se aprenda ou se ensine em escola. Portanto, a ESAP não faz cinema, o que ela faz, eventualmente, é ilustrar alguma coisa sobre a história do cinema. É certo que um ou outro realizador que tenha estudado na ESAP possa realizar algum filme, mas, do ponto de vista coletivo, só se fazia "cinema" na ESAP a partir da disciplina "Realização Cinematográfica", ministrada pelo professor Sério Fernandes. Cinema entre aspas por dois motivos: primeiro porque, conforme esclareci acima, a ESAP não faz cinema; e segundo, porque o cinema de Sério não se enquadra no conceito clássico e comercial desta "sétima arte".

Há que se redefinir conceitos, portanto, primeiro o conceito de arte, e depois o de arte cinematográfica, para, finalmente, tentar enquadrar a produção de Sério Fernandes, seja ela realizada no âmbito da Escola Superior Artística do Porto – ESAP ou extramuros acadêmicos. E apesar de não ser o meu propósito definir o cinema de Sério Fernandes, é necessário invocá-lo, porque, afinal, foi a partir do espírito estético deste artista que os três filmes foram realizados. É sob uma única lógica que se deve interpretar o cinema de Fernandes: por ser visceralmente dionisíaco, este artista não permite a hipótese dos ideais

apolíneos se manifestarem em suas obras. Um mestre que propõe a transgressão dos valores acadêmicos necessariamente estará preso a tais valores, na medida em que a supressão de alguns valores pela afirmação de outros é pura hipocrisia, mas este não é o caso de Sério Fernandes, para quem esses valores sequer são levados em consideração. O cinema de Sério Fernandes é, pois, um salto nietzschiano para além de racionalidades que pretendem regrar filosófica e tecnicamente esta arte. Quando ministrava a disciplina de Realização Cinematográfica na ESAP, Sério Fernandes introduziu entre seus alunos um conceito antropológico de cinema: Magníficos Quadros Artísticos Cinematográficos, cuja função fundamental é a de fazer a síntese de uma arte que em si é síntese de todas as artes, o cinema.

Mas para entender melhor este conceito, é preciso retornar aos primórdios do cinema, quando a câmara fixa captava instantaneamente um episódio representativo de uma realidade, realidade esta que dependendo das circunstâncias, pode ou não ser encenada (a saída das operárias das fábricas Lumière, por exemplo). A partir deste conceito, rigorosamente, o cinema deve utilizar elementos poéticos da pintura e do teatro, fazendo uma síntese imagética que desobedeça aos padrões estabelecidos pelo mercado, produtores e indústrias. Portanto, há que se andar para trás, segundo as próprias expressões naturalmente usadas pelo criador deste novo conceito de cinema. Caminhar na direção contrária é não se submeter aos avanços tecnológicos com os quais alguns produtores de imagens - autodenominados e propagandeados como realizadores - estão absolutamente envolvidos. É desobedecer aos padrões, e dar um tempo ao tempo cinematográfico. Não se trata, entretanto, de negar o contributo das transformações ocorridas no cinema, mas há que se denunciar o caráter reacionário e ilusório deste progresso, que produziu uma grande quantidade de cineastas fracos e covardes e que não acreditam na força trágica da humanidade.

Mas não foi contra esses apolíneos da imagem que surgiu o conceito dos Magníficos Quadros Artísticos Cinematográficos, mas para definir bem o caráter da arte e do cinema, colocando as coisas no seu devido lugar. Essa teoria retorna aos primórdios da arte cinematográfica (quando a câmera fixa captava instantaneamente um episódio representativo de uma realidade, que poderia ou não estar a ser encenada). É com esta lógica que se deve interpretar esta teoria, cuja estética é dionisíaca e recusa os ideais apolíneos: o cinema projeta a sua magia criativa entre aqueles que o realizam e para os quais ele é realizado. Esta magia, entretanto, manifesta-se a leste de Hollywood, fora do domínio comercial: criar é também responder à política industrial que domina sonhos, mas não destrói a força de quem resiste.

Sendo os artistas seres humanos que pertencem a todos os tempos, não sendo, pois, de tempo nenhum, eles estão filiados a uma tradição de coragem e de rupturas estéticas, razão

porque esta opção estética se contrapõe ao senso comum dos suportes cinematográficos e seus mecanismos tecnológicos, que revelam e escondem narrativas tradicionais burguesas, ou seja, a arte cinematográfica sob esta perspectiva é um trabalho cujo resultado tem um significado histórico numa sociedade de consumo e capital moderno global.

Criar é também responder politicamente a esta indústria que domina os sonhos, mas nunca destruirá a magia de quem tem espírito e força para resistir contra o comodismo tecnológico e o mercado neoliberal. Criar, e transformar, errar e errar, repetir, várias vezes, a mesma ação, ver, rever várias vezes os quadros cinematográficos. E filmar e montar é interferir, cortar e separar quadros cinematográficos, dar-lhes estruturas, unidades, sequenciar cenas, pintá-las no movimento de cada uma delas, sendo este processo um laboratório experimental do poético, um cinema que revela o quadro como uma pintura dentro da qual se sucedem os fenômenos naturais dos elementos que compõem a arte do cinema. Há que devolver ao cinema o seu estado de magia primitiva, ao seu fecundo sonho, ao seu ritual da caverna, ao habitat dos nossos antepassados dionisíacos, sendo estes os objetivos das práxis cinematográficas de Sério Fernandes, através de filmes realizados coletivamente pela Escola do Porto, da qual ele é o criador.

Nesse sentido e para concluir este capítulo, discorrerei sobre alguns filmes desta Escola, entre os quais *Novembro*, *Angústia*, *Abismo*, realizados em 2001, dentro do mesmo espírito da TMQAC, sendo que naquele período (Década de 2000), alguns dos realizadores destes filmes ainda estavam a dar os seus primeiros passos na arte cinematográfica, ou seja, muito dificilmente eles perceberam o verdadeiro sentido dos filmes dos quais são autores. Mas eles não perceberam exatamente o que aconteceu não apenas porque eram jovens e/ou porque estavam nas filmagens como meros alunos, a obedecer ao seu professor, mas também porque não conseguiam vislumbrar os sentimentos artísticos apontados pelo professor Sério.

O texto que se segue, para encerrar este capítulo, debruça-se sobre a trilogia Novembro, Angústia e Abismo, articulando-a ao conceito dos "Magníficos Quadros Artísticos Cinematográficos", compreendidos aqui sob a ótica coletiva de seus realizadores. Trata-se de filmes produzidos por estudantes do 3º ano da Escola Superior Artística do Porto (ESAP), no período de 1998 a 2001, profundamente atravessados pela influência do criador da teoria-práxis TMQAC, não como modelo a ser reproduzido, mas como campo de provocação estética e pedagógica.

Se isolássemos quadro a quadro os filmes que compõem essa trilogia, seríamos capazes de identificar, com relativa nitidez, diferentes modos de compreender e operar o cinema — inclusive distinguindo quem, de fato, assume o cinema como linguagem e

pensamento. No entanto, esse exercício não constitui o objetivo central desta análise. Importa, antes, compreender que os filmes aqui comentados se estruturam a partir de uma forma básica de montagem — quadro-quadro ou quadro-fade-quadro —, procedimento que, longe de empobrecer a experiência estética, não retira dessas obras seu caráter inovador, tampouco diminui a força criativa e a intuição sensível de seus realizadores.

Novembro, Angústia (Figura 10) e Abismo integram um conjunto de cinco filmes realizados no âmbito da disciplina de Realização Cinematográfica, ministrada pelo professor Sério Fernandes, na Escola Superior Artística do Porto, no ano de 2001. São obras de caráter artístico, assinadas coletivamente pelos estudantes da chamada Escola do Porto, e correspondem a três momentos que podem ser compreendidos como experiências singulares de ordem sensível, espacial e simbólica — verdadeiros instantes mágicos de encontro entre corpo, imagem e território.

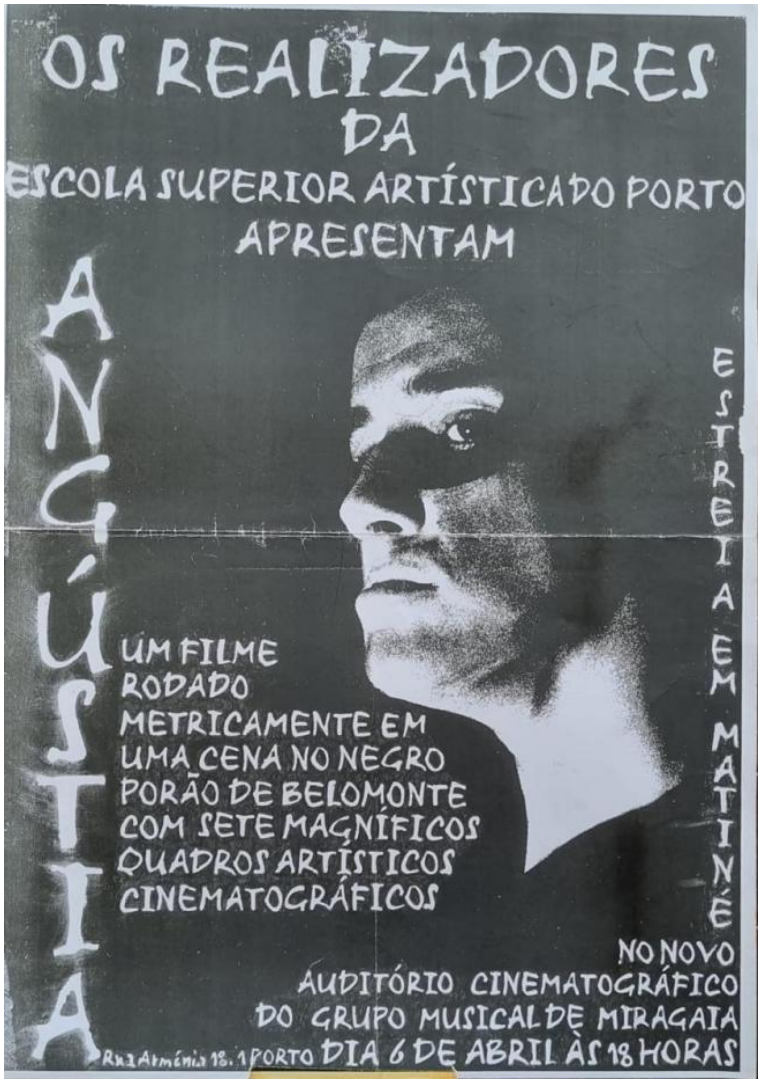

Figura 10 – Cartaz do filme *Angústia* (2001).
Fonte: Arquivo do pesquisador.

Cada filme se ancora em um espaço específico da cidade, não como simples cenário, mas como elemento ativo da construção estética. Novembro foi filmado nos Jardins do Palácio de Cristal, espaço aberto que dialoga com a atmosfera contemplativa e suspensa do filme. Angústia foi rodado nos porões do Palácio de Belomonte, ambiente subterrâneo que intensifica o sentimento de clausura, tensão e introspecção que atravessa a obra. Já Abismo foi realizado em um túnel situado abaixo da Igreja de São Francisco, lugar de passagem e sombra, onde a arquitetura reforça a dimensão liminar e vertiginosa da experiência cinematográfica proposta.

Essa trilogia, portanto, não deve ser lida apenas como exercício acadêmico, mas como prática artística coletiva que mobiliza espaço, corpo e tempo em diálogo direto com uma pedagogia do risco e da experimentação. São filmes que afirmam o cinema como acontecimento sensível, onde a simplicidade formal não implica pobreza expressiva, mas, ao contrário, sustenta a emergência de uma linguagem que se constrói na relação direta entre gesto, enquadramento e duração.

Novembro mostra um entardecer no Jardim do Palácio de Cristal e é o único dos filmes rodado sem ator, e em espaço exterior, o que torna a sua luminosidade mais plástica. Aqui não há máscaras apolíneas: o ator é o próprio jardim, com todos os elementos que o compõem. *Angústia* foi rodado em espaço interior, e com a presença de atores, sendo mais sufocante e claustrofóbico, mas é pura pintura. Sua iluminação é feita com archotes que bruxuleiam, e que dão aos quadros uma plasticidade típica da obra de pintores Goya e Greco. *Abismo* é um filme misto, rodado num espaço interior, mas com "invasão" de uma certa luminosidade exterior: um túnel. Sua iluminação utiliza archotes e recorre ao petróleo para "incendiar" a água da lama. Neste filme, a atriz está nua, e seus quadros são qualitativamente superiores aos quadros do filme *Angústia*, porque realizados de forma mais rigorosa, e com os realizadores a dar mais ênfase à posição da atriz, e sua relação com o fogo.

Nesses três filmes, em que seus realizadores ainda estão "tateando" o fazer cinematográfico, percebe-se claramente o sentido do conceito dos Magníficos Quadros Artísticos Cinematográficos. Ou seja: plano fixo e milimétrico (1 minuto) e também rigoroso do ponto de vista de sua plasticidade (pintura e teatralização). Em minha análise, portanto, esses filmes, se ainda não se configuram como filmes que deveriam entrar para a história da Escola do Porto, não deixam de ser filmes pelos quais se pode intuir perfeitamente uma nova estética de realização cinematográfica, mas não aprender a fazer cinema, que é coisa, repito, que nunca será ensinada nem aprendida em Academia. Esta TMQAC dialoga com as vanguardas do cinema, para as quais a arte vive um tempo em que não afirma mais nada. E o

artista, ao negar-se a afirmar, apenas afirma o que de fato está a negar. A arte que mora no mito reflete o antagonismo de forças que lutam entre si para se manifestar através de seus objetos, através de forças trágicas cuja estética remete ao Cinema Novo, de Glauber Rocha, que devolveu o sentimento trágico à arte cinematográfica, através da comunhão entre poesia e cinema, sendo o cinema a manifestação do espírito artístico universal.

Este Cinema pode ser definido com os verbos sonhar, escrever, realizar, montar. É arte, poesia, teatro, tragédia e coro. É olhar, mistura de sensações, transgressão de pressupostos, travessia épica. Cinema que não se conjuga, deságua. Não se escreve com palavra, escreve-se com poesia. Só pode ser poético se filosófico. Só pode ser escrito depois de sonhado. Sua gênese é destruição do sonho. E a sua realização é a morte da destruição do cinema sem forma que não comunica nem pode ser pensado ou pronunciado, apenas sentido no seu tempo artístico. Os processos destes cinemas revelam que fenômenos culturais não sucedem por decretos nem por vontade de indivíduos. Eles resultam da luta entre grupos e nações e se processam de forma dinâmica, no interior das sociedades, no imaginário, nas práxis e nas relações entre grupos e indivíduos. E sob esta dimensão, observamos que há mais relações entre Brasil e África do que possa imaginar a nossa vã filosofia. África e Brasil são espaços irmãos de uma única ancestralidade. Arrastados à força de suas terras, nobres e guerreiros africanos se tornaram escravos dos portugueses durante os primeiros séculos de colonização e dominação branca. Nas embarcações em que eram transportados como bichos, sofrendo maus tratos e padecendo de muitas doenças, os negros também trouxeram a força que emana de uma cultura histórica, gestando formas de resistências que jamais sucumbiram à opressão branca. A História não segue em linha reta, antes pelo contrário, o seu desenvolvimento é complexo e a sua dinâmica, contraditória.

Ao observamos os diversos processos que envolvem África e Brasil, precisamos considerar as diversas irmandades de homens pretos africanos, que mais tarde se desdobraram como experiências de agregações destes povos desterrados de suas raízes, demarcando novas fronteiras aos povos remanescentes de quilombos. Com a fundação da Companhia do Grão Pará e Maranhão, desde 1755, os escravos oriundos da África passaram a ser responsáveis pelo desenvolvimento da agricultura do Brasil. Desde o período da cana de açúcar até ao ciclo da borracha. E, recentemente, já livres, da mandioca. Ensinava o poeta Nuno Rebocho[55] em um de seus escritos inéditos, que, por aquele período, governava a Capitania do Pará e do

[55] Nuno Rebocho (1945, Queluz, Sintra, Portugal - 12 de Janeiro de 2020) foi um escritor e jornalista português. Participou activamente na luta contra a Estado Novo de Salazar, chegando a ser preso por motivos políticos, na cadeia do Forte de Peniche. Atuou em diversos jornais e escreveu dezenas de livros, entre poesias e ensaios como o inédito "Memória dos "'quilombos" em Cabo Verde e Brasil", Cabo Verde, 2012.

Maranhão, o Senhor Francisco Xavier de Mendonça Furtado, irmão do então Primeiro-Ministro de Portugal (Sebastião de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal). Sua política expansionista, ao serviço dos interesses dos grandes comerciantes portugueses, era a de controlar o tráfico de escravos, a partir de Lisboa e Porto, até o Pará e Maranhão. Até meados do Século XVIII, os navios da Armada Real Portuguesa escoltavam os barcos negreiros, ao serviço de El-Rei D. José I, com o privilégio e a exclusividade da navegação, do comércio, e da escravatura (Rebocho & Barros Santos, 2012). De acordo com estes autores, no circuito destas rotas e trocas comerciais, as embarcações traziam para o Brasil, além de escravos, produtos manufaturados, ferramentas, utensílios, medicamentos e gêneros alimentícios, e levavam de volta para Portugal, açúcar, café, cacau, especiarias, madeiras, algodão, tabaco, etc.

Muito antes de submeter parte do Norte de África aos seus domínios, fora Portugal dominado pelos árabes: esta "expansão colonizadora" (portuguesa) é realizada de forma subdominada: Portugal chega à África com o substrato cultural árabe, o que (re-des) SIGN(ific)a que esta aventura (colonizadora portuguesa) tem atrás de si uma necessidade histórica, a de retorno ao útero arquetípico, à sua própria natureza. Este processo (mítico-genealógico) tem correspondência com a colonização da Península Ibérica pelos romanos, cuja cultura (impregnada pelos signos gregos que "exportou"/expandiu) foi contaminada pelos signos de culturas autóctones (às quais dominava). Estes fenômenos produziram os substratos culturais (e linguísticos), os quais, articulados aos signos desta cultura greco-romana, fundou, em Portugal, os mecanismos de resistência que mais tarde viriam a celebrar a mater-língua-portuguesa.

Figura 11 – Fotograma do filme *Mazagão* (filme de Francisco Weyl, 2006).
Fonte: Arquivo de Pesquisa[56]

Se continuarmos este percurso analítico de caráter semiótico, poderemos concluir que, no caso Mazagão (Figura 11), pode-se identificar uma trí4de (imperfeita), constituída da seguinte forma: (África) Portugal-África-Brasil, onde: Primeiro, África é ícone; Segundo, Brasil é índice; Terceiro, Portugal é símbolo. E, a partir desta categorização, será possível re-des-SIGN(ific)ar Mazagão[57]: os "seus" signos atravessam/atravessados, destravam/alavancam a História – ciência-mãe – para além de seus campos e de suas fronteiras racionais. Mazagão, ao deslocar-se/migrar-se, transforma-se. Os "seus" signos - importados/transportados (da África para Portugal) de Portugal para a África e da África para o Brasil - expandem-se. Os signos que trans-im-porta da África e os que "encontra" no Brasil (mediados por signos de uma terceira cultura, a portuguesa) entrechocam-se, impregnam-se. Esta mediação (portuguesa), portanto, torna-se o campo da afinidade - entre uma cultura autóctone (africana) e uma cultura migratória (árabe-portuguesa-árabe), que renasce do choque com as culturas autóctones amazônicas (outras terras dominadas pela Coroa Portuguesa).

A mediação (portuguesa) realiza-se por meio de um processo de dominação-dominada. Última praça portuguesa na África, última cidade edificada pelo projeto de colonização pombalina na Amazônia, Mazagão porta consigo um estandarte simbólico. A migração do povoado, entretanto, não se traduz em uma transurbanidade, ela nos fornece

[56] Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xd5C8hcXfXs&t=105s> Acesso em: 6 jan. 2026.
[57] Sobre este território, realizamos um Documentário, disponibilizado em: <https://youtu.be/xd5C8hcXfXs>. Acesso em: 6 jan. 2026.

pistas, conduz-nos a um processo que atravessa o tempo, mas que, simultaneamente, prende-se a determinados aspectos históricos. As minhas leituras levam-me a crer que existem duas linhas de pesquisas sobre Mazagão. Uma linha se dirige para a África, a outra, para a América do Sul. A linha de Marrocos acentua a Arquitetura. A linha brasileira, a Arqueologia. Entre um e outro continente, miscigenam-se os arquétipos, brotam-se os seres humanos, com suas re-des-SIGN(ific)ações. As investigações (arqueológicas e arquitetônicas) sobre Mazagão, com todos os seus rigores e contributos ao percurso humano em direção ao conhecimento científico, têm-se revelado limitadas para interpretar as estruturas míticas que emergiram - pela via dos arquétipos - nos universos das gerações que sucederam aos guerreiros brancos-cristãos-portugueses, arrastados à força do Norte da África para o Norte da América do Sul.

Os laços com as comunidades amazônicas e as naturais reações (ou as suas "novas" guerras, interiores, psicológicas) à Coroa Portuguesa. Transportar cerca de 300 famílias de guerreiros para que se tornassem colonos no Brasil acabou por destruir-lhes a virilidade. Foi obra que durou cerca de três anos, precisou de algumas viagens atlânticas, e caracterizou-se por trocas de epístolas e ordens imperiais, que, afinal de contas, foram obedecidas. Mas o domínio de um espaço em terras árabe-muçulmanas significava, para aqueles homens, mais que a imposição de um Império (Português), pois que era já a sua própria a(con)firma-ção/autenticação cultural - de seres educados/preparados para a guerra. A mesma guerra pela qual a História se desenvolve e faz evoluir a experiência humana. E Mazagão, portanto, nasce (na África), desloca-se (além-mar), migra (para o Brasil), re-funda-se (na Amazônia), afunda-se (desaparece com uma epidemia), re-nasce (alguns quilômetros rio Mutacá acima) e re-nasce, desta sua saga nômade. Com este seu caráter transurbano, substancia uma forma de resistência mítica, que transporta/miscigena substratos (culturais), semioses (signos), histórias, de vários povos (que se atravessam em suas travessias), sejam elas (d)escritas (observadas) ou (simplesmente) experienciadas nos lugares de uma temporalidade (diacrônica e/ou sincrônica), que, sendo científicas, simultaneamente, escapam aos olhos da cientificidade.

As interseções entre cinema, estética e filosofia, explorando como diferentes pensadores e movimentos artísticos abordam a representação da realidade e a transformação cultural aqui tematizadas constituem os interesses deste primeiro capítulo, cujas análises revelam um panorama da forma como o cinema e a filosofia podem se entrelaçar para criar novas visões e questionar as normas estabelecidas. Glauber Rocha e Nietzsche, por exemplo, apresentados como figuras que usam a violência e a estética para desafiar o status quo e promover uma nova compreensão da realidade. Glauber Rocha adota uma abordagem estética

radical, que reflete a realidade social e política da América Latina, enquanto Nietzsche oferece uma filosofia que valoriza a criação e a transformação como aspectos fundamentais da existência humana. Ambos utilizam suas respectivas artes como ferramentas para questionar e subverter valores estabelecidos. Do mesmo modo, a abordagem de Dziga Vertov e seu "kine-olho" expande essa discussão ao introduzir uma nova perspectiva sobre a objetividade e a representação da realidade. Vertov vê o cinema como uma ferramenta revolucionária capaz de captar e revelar a verdade nua da vida cotidiana, rompendo com as convenções da narrativa tradicional e utilizando a montagem para criar uma visão dinâmica e fragmentada do mundo. Sua abordagem é uma extensão do desejo de transformar a sociedade através da arte, uma temática que ressoa com o trabalho de Glauber Rocha. E nossa reflexão sobre a Escola do Porto, com sua abordagem filosófica e poética, oferece uma visão adicional sobre como a arte pode ser um meio de expressão e questionamento profundo. A Teoria dos Magníficos Quadros Artísticos Cinematográficos (TMQAC) proposta por José Eugênio Sério Fernandes destaca a busca por uma expressão autêntica e filosófica da arte cinematográfica, desafiando as normas comerciais e tecnológicas.

Refletimos também sobre a ambiguidade da imagem cinematográfica e a relação do cinema com outras formas de arte, como a literatura, a pintura e o teatro, e como desenvolve uma linguagem própria que absorve influências e se adapta às mudanças sociais e tecnológicas. Essa relação híbrida reflete a complexidade do cinema como uma forma de arte que é simultaneamente uma síntese e uma expansão das artes anteriores. A imagem é descrita como uma alegoria que mistura elementos de opacidade e transparência. O cinema, enquanto arte e indústria, enfrenta uma tensão constante entre a criação artística e a mercantilização. A reflexão sobre o "cinema amazônida" destaca a necessidade de representações mais autênticas e locais da Amazônia, desafiando narrativas dominantes e buscando uma expressão genuína da cultura e realidades regionais. A discussão sobre a representação da Amazônia no cinema sugere a necessidade de uma abordagem mais autêntica e crítica. O "cinema amazônida" é apresentado como um campo que deve buscar uma expressão mais genuína da cultura e das realidades amazônicas, desafiando as narrativas dominantes e os padrões hegemônicos. No próximo capítulo, no concentraremos na análise de como essas diversas abordagens se inter-relacionam e influenciam as práticas contemporâneas no cinema e nas artes visuais a partir das perspectivas das práxis cinematográficas expressivas das estéticas de guerrilhas, poéticas das gambiarras e tecnologias do possível. Procuraremos explorar como os conceitos de violência estética, a objetividade do "cine-olho", e filosofias que originaram a autodenominada Escola do Porto contribuem para a evolução da arte e da representação

cultural no contexto Amazônida, ou seja, no próximo capítulo vamos considerar a aplicabilidade dessas ideias em novas formas de expressão artística e sua relevância para a cultura contemporânea na Amazônia Paraense. Em síntese, se os temas até aqui discutidos ofereceram um campo de reflexão sobre a natureza da arte cinematográfica e a sua capacidade de questionar, transformar e refletir a realidade, nosso próximo passo será o de aprofundar a discussão sobre como essas teorias e práticas influenciam e são aplicadas no cenário artístico atual (desde a estética radical de Glauber Rocha e a filosofia de Nietzsche até a inovação de Dziga Vertov e a abordagem da Escola do Porto, o cinema é apresentado como um campo de batalha para a reconfiguração da percepção da realidade). As análises ressaltam a capacidade do cinema de questionar normas estabelecidas, explorar novas formas de verdade e refletir sobre as complexidades da experiência humana.

2 – CINEMA DE GUERRILHAS

Esta pesquisa utiliza colagens de memórias, narrativas, propõe e dialoga com teorias, práxis e filosofias para refletir como a arte e a pesquisa artística e em arte se inter-relacionam com a realidade social e histórica do campo pesquisado, no nosso caso, as comunidades periféricas e tradicionais, urbanas e rurais. Tomamos como referência o pensamento do professor Celso Prudente, para quem as periferias são categorias de representação simbólica das diversas e diferentes categorias e gentes excluídas (Prudente, 2021). Interessa-nos a forma pela via da qual, processos e procedimentos de pesquisa impactam e/ou são impactados nos seus respectivos campos. E no nosso caso, como tais impactos transcendem o tempo cronológico e integram memórias e experiências subjetivas - dos artistas-pesquisadores e dos pesquisadores-artistas - em transe e em trânsito nessas comunidades periféricas. Neste capítulo, definiremos o conceito de "Cinema Amazônida", que se refere ao cinema produzido na Amazônia. O conceito de "Cinema Amazônida" é aprofundado, com foco nas práticas cineclubistas comunitárias e suas contribuições para o desenvolvimento de novas formas de expressão e resistência cultural. A prática artística é vista como uma forma de resistência criativa e uma ferramenta poderosa para catalisar mudanças sociais e culturais.

A pesquisa busca reavaliar e valorizar a cinematografia da região, destacando a falta de reconhecimento e apoio para as produções locais, propositalmente excluídas do circuito comercial e institucional. Práticas artísticas alternativas, como as "Estéticas de Guerrilhas", "Poéticas da Gambiarra", e "Tecnologias do Possível", serão aqui analisadas em suas interseções com a resistência cultural e a identidade em contextos periféricos. O capítulo ainda discutirá o hibridismo cultural, a influência da globalização e a resistência artística na Amazônia, sugerindo que a arte e a cultura na região estão em constante transformação e quais são os seus riscos para o território e seus corpos. O capítulo apresenta uma análise da práxis quilombola e do impacto do Cinema Negro na Amazônia paraense, explorando conceitos como "minoria simbólica" e a resistência cultural das comunidades quilombolas. Há uma crítica às políticas públicas e aos editais de fomento à cultura, que ainda excluem as camadas populares, e uma discussão sobre a necessidade de novas abordagens para fortalecer a produção cultural periférica e quilombola. O capítulo também destaca o uso do conceito de "território" como uma "passagem da memória social" e discute como a identidade das comunidades quilombolas é moldada por ações culturais e políticas públicas.

A influência de estéticas globais e a priorização de culturas externas são vistas como

desafios à preservação das tradições locais. O conceito de Cinema de Guerrilha emerge de condições materiais concretas, de processos históricos de resistência e de modos de produção audiovisual que se constituem sob pressões políticas, epistemológicas e existenciais. Metáfora de enfrentamento simbólico, a palavra guerrilha é expressão de uma forma de vida que insiste em permanecer apesar de dispositivos de apagamento sistemático que atravessam a história da América Latina. O Cinema de Guerrilha designa, portanto, um cinema que se sustenta na urgência da sobrevivência, que opera com os meios possíveis, que evita a estetização da pobreza e que recusa tanto a fetichização do sofrimento quanto a neutralização das forças que resistem.

As leituras que compõem o estado da arte do Cinema de Guerrilha e/ou do conceito Estéticas de Guerrilhas, aqui apresentado, indicam que o poeta e crítico Décio Pignatari foi uma das primeiras vozes a estabelecer correlações entre o artista e o guerrilheiro, destacando que ambos atuam em campos tensionados pela força, pela desestabilização da ordem e pela resistência às formas instituídas de poder (Pignatari, 2006). Posteriormente, esse enfoque foi retomado por Fernando Morais (1936-2024), que amplia a noção de "arte de guerrilha" ao observar práticas de artistas que, durante o período das ditaduras militares latino-americanas, desenvolveram intervenções capazes de interromper o fluxo disciplinar dos sistemas de representação (Morais, 1995). Todavia, conforme indicam esses mesmos referenciais, tais formulações concentraram-se predominantemente nas artes plásticas, privilegiando instalações, objetos, performances e ações urbanas voltadas à perturbação sensorial do espaço expositivo ou da paisagem cotidiana. Essa delimitação evidencia um ponto cego da historiografia: o fato de que o cinema não foi incorporado com a mesma densidade ao debate das estéticas de guerrilha, apesar de seu papel fundamental como instrumento de circulação de ideias políticas e de afirmação comunitária. Parte dessa ausência pode ser atribuída à própria estrutura técnica do cinema, cuja realização, naquele período, dependia de processos colaborativos, equipamentos de registro e aparatos de projeção - elementos que, em contextos de repressão, eram facilmente monitoráveis ou criminalizáveis. Em contrapartida, podemos afirmar que por esta mesma altura, Glauber Rocha capitaneava o Cinema Novo, enquanto Zé do Caixão passava ao largo da Boca do Lixo. São fatos concentrados na zona Sul de Rio de Janeiro e de São Paulo que mesmo à distância, interferem na cena audiovisual local e global. E não podemos ignorar em nossa análise a existência de circuitos de exibição informal, cineclubes autogeridos, projeções comunitárias, sessões clandestinas e produções audiovisuais de baixo custo que atuaram como estruturas de resistência cultural, sobretudo em regiões periféricas e fora dos centros hegemônicos de produção.

É precisamente neste ponto que situo a formulação do presente conceito. O Cinema de Guerrilha não se equipara ao cinema político tradicional, ao cinema militante ou ao cinema de denúncia, pois tais categorias partem da premissa de que a obra busca transmitir uma mensagem. O Cinema de Guerrilha se define pelo conteúdo temático e pela condição de sua existência. Ele é cinema que continua a existir quando tudo ao redor opera para impedir sua continuidade. É cinema que se produz para manter viva uma experiência de mundo que insiste em não desaparecer. Nesse sentido, o Cinema de Guerrilha é inseparável de sua práxis: não há teoria independente do corpo que filmou, do território que suportou a filmagem, dos riscos implicados na realização ou dos modos de circulação que escaparam aos sistemas oficiais de consagração. A análise aqui proposta identifica o princípio operativo que define um modo de fazer cinema como gesto de autonomia, de resistência e de permanência. Trata-se de reconhecer que filmar, em certos contextos, mais que a mera representação, é ato de sobrevivência. Exibir é compartilhar território. Montar é costurar respirações que afirmam que ainda estamos aqui. O Cinema de Guerrilha, portanto, é modo de existência, articulado no encontro entre território, corpo e história.

A delimitação conceitual do Cinema de Guerrilha exige reconhecer que sua existência está diretamente vinculada à formação histórica dos dispositivos de exibição e circulação das imagens em movimento. Desde sua introdução no Brasil, o cinema foi espetáculo urbano, mas também prática de encontro coletivo em espaços abertos, feiras, praças e mercados. Tais projeções, inicialmente itinerantes, estabeleciam um vínculo entre imagem, corpo e sociabilidade que antecede a institucionalização do cinema como linguagem artística e indústria cultural (Xavier, 2018). O cineclubismo, surgido no início do século XX e intensificado ao longo do século seguinte, constitui um modo originário de relação com o cinema, em que a fruição da imagem é inseparável do debate, da formação política e da construção de vínculos comunitários. Esse dado é fundamental para compreender a emergência do Cinema de Guerrilha. Pois se o cinema nasce na rua, no encontro, na circulação comum, sua posterior submissão às salas fechadas, ao monopólio das redes exibidoras e aos modelos de distribuição controlada deve ser entendida como um processo de captura cultural, alinhado à expansão dos projetos coloniais e capitalistas de disciplinar o olhar e ordenar a sensibilidade. Nesse sentido, o cinema institucionalizado foi indústria: foi máquina de produção de mundo, orientada para estabilizar determinadas formas de ver e de narrar a realidade. O Cinema de Guerrilha surge, então, como interrupção desse processo. Ele reativa o princípio coletivo e insurgente do cinema como gesto de presença, como montagem de corpos que se encontram, como produção de sentidos que escapam ao controle

centralizado. Seu campo é a reafirmação da imagem como experiência compartilhada.

No contexto latino-americano, essa atuação adquire caráter explicitamente político. Ao analisarem os processos de independência cultural e luta anti-imperialista, Solanas e Getino (1969) formularam o conceito de *Terceiro Cinema*, apontando para um cinema que se coloca contra os modelos dominantes de produção hollywoodiana e contra a dependência cultural europeia, articulando a imagem como ferramenta de libertação, autoafirmação e construção de consciência coletiva. Entretanto, o Cinema de Guerrilha que propomos vai além de projeto, programa, manifesto e coerência discursiva do Terceiro Cinema. O manifesto do Cinema de Guerrilha opera mesmo sem discurso unificador. Ele aparece onde a vida prescreve a necessidade da imagem. Ele se realiza porque há algo que precisa continuar respirando. Por isso, o Cinema de Guerrilha se define por sua dimensão sociopolítica, mas por sua ontologia de existência: filmar é permanecer vivo; exibir é partilhar o território; discutir é reconstruir uma comunidade.

A crítica tradicional costuma se referir ao cinema brasileiro de resistência como "cinema militante", "cinema político" ou "cinema de denúncia". Contudo, tais categorias supõem a separação entre obra e vida, entre forma e experiência, entre estética e sobrevivência. No Cinema de Guerrilha, essa separação é impossível. O gesto de filmar é a própria luta, não sua representação. A câmera participa. A montagem escuta. A exibição convoca. Essa convocação é corporal. Ela busca produzir presença. Ela aproxima. O Cinema de Guerrilha é, assim, menos um discurso do que uma prática cosmopolítica, em que corpo, território e memória se articulam de maneira indissociável. Essa indissociabilidade impede que o cinema seja lido como documento, como registro ou como prova; ele deve ser entendido como processo de inscrição de vida, como gesto que afirma existência em meio a tentativas contínuas de apagamento. O Cinema de Guerrilha é um campo em disputa. Ele se reconhece apenas no ato, no momento em que corpos e imagens se encontram para sustentar o que ainda não pode desaparecer. Ao compreender o Cinema de Guerrilha como prática que emerge da própria necessidade de existir em condições de opressão, torna-se necessário examinar o lugar histórico da Amazônia na constituição dessa forma de fazer cinematográfico.

A Amazônia, ao longo dos séculos, foi submetida a processos contínuos de exploração, colonização e expropriação territorial, que implicaram não apenas a destruição material de povos, culturas e ecossistemas, mas também a produção de um apagamento narrativo, no qual a região foi sistematicamente reduzida a estereótipo: espaço de vazio, atraso, exotismo, silêncio ou ameaça (Gondim, 2007). Esse enquadramento imagético opera

como dispositivo político que legitima a intervenção colonial, ambiental, econômica e epistemológica. O cinema brasileiro, em grande parte, reproduziu esse enquadramento. A imagem da Amazônia no audiovisual nacional foi frequentemente mediada por um olhar externo, urbano, distanciado e exotizante, que utilizava a região como paisagem de fundo ou como *metáfora da alteridade*. Nesse sentido, a produção audiovisual amazônida encontra-se historicamente em posição marginalizada dentro da própria história do cinema brasileiro, mas por ausência de reconhecimento institucional, crítico e historiográfico. No entanto, a produção cinematográfica amazônica sempre existiu. Filmes realizados por cineastas locais desde meados do século XX, circuitos municipais de exibição, redes de formação comunitária, cineclubes universitários e movimentos de vídeo popular atestam a existência de uma tradição autônoma de cinema, que operou de modo paralelo e independente das políticas culturais centralizadas (Veriano, 1983). A ausência de sistematização dessa história não significa inexistência; significa, antes, a persistência de um apagamento estrutural, produzido pela concentração dos meios de legitimidade cultural no eixo sul-sudeste do país. É nesse contexto que o Cinema de Guerrilha, tal como aqui conceituado, encontra sua condição material e histórica mais evidente.

Na Amazônia, filmar é, frequentemente, resistir. Resistir à ausência de editais. Resistir à circulação restrita. Resistir aos custos logísticos impostos pelas distâncias geográficas. Resistir ao imaginário colonial que insiste em definir o território. Resistir à violência que transforma as comunidades tradicionais em alvo de remoção, silenciamento ou extermínio. E assim, o cinema amazônico se afirma como práxis política de sobrevivência que se articula na interseção entre memória, território e imagem. Essa práxis se manifesta também no modo como a formação audiovisual é transmitida. A aprendizagem do cinema amazônico se transmite por meio de processos coletivos, trocas entre realizadores, mutirões de produção, empréstimo de equipamentos, orientação por parentes e alianças entre movimentos sociais. A prática cinematográfica torna-se, assim, um modo de cuidar da memória e de preservar a permanência dos mundos que resistem às forças de destruição (Bezerra, 2016). A dimensão cosmopolítica presente nesse cinema é também central para sua compreensão.

Em diversos territórios amazônicos, a fronteira entre visível e invisível, humano e mais-que-humano, corpo e floresta não é marcada por separação ontológica, mas por coexistência. Nesse horizonte, a imagem vai além da representação, demarcando-se como presença. Filmar é entrar em relação com o mundo que filma. Dessa perspectiva, na estética do Cinema de Guerrilha amazônico, a produção é inseparável das relações espirituais que estruturam o território. A câmera responde. A filmagem negocia. Por isso, o Cinema de

Guerrilha na Amazônia é resistência política e resistência ontológica. Ele afirma que há outros modos de existir além dos absorvidos, traduzidos ou neutralizados pelos dispositivos hegemônicos. Ele afirma que o mundo é heterogêneo, que existem mundos inteiros que continuam respirando, apesar do projeto colonial que tenta apagá-los. Compreender o Cinema de Guerrilha na Amazônia exige deslocar o olhar de uma análise restrita às obras para uma análise da estrutura de produção, das condições de trabalho e das formas de circulação que sustentam a criação audiovisual nesse território.

Sabemos da existência de um determinado tipo de cinema produzido nos estados que compõem a chamada Região Amazônica que opera ou tenta operar segundo a lógica industrial de financiamento, distribuição e exibição, entretanto, este cinema não constitui o foco de nosso estudo, quando muito, de nossa crítica. Nosso foco se constitui a partir de redes comunitárias, alianças estéticas e políticas, trocas materiais e imateriais que possibilitam que o ato de filmar ocorra mesmo quando todos os dispositivos institucionais atuam para inviabilizá-lo. A ausência de políticas públicas contínuas, a centralização das fontes de recursos no eixo sul-sudeste e a distância entre os realizadores e os centros de legitimação crítica forçam-nos a inventar tecnologias de sobrevivência, que incluem desde o compartilhamento de equipamentos até a criação de circuitos próprios de exibição. E aqui entra a práxis do FICCA como cineclube e escola de cinema itinerante. O Cinema de Guerrilha se inscreve como cinema do possível, entendido como capacidade de reorganizar meios, tempos e corpos para produzir imagem.

A chamada “gambiarra” - termo correntemente associado à precariedade - assume, nesse caso, o caráter de tecnologia criativa, orientada pela articulação entre conhecimento empírico, improviso operatório e inteligência coletiva. A gambiarra é método. Trata-se de uma epistemologia prática que emerge da compreensão de que, além de recursos materiais, o cinema depende de de vínculos sociais, afetivos e territoriais, que sustentam sua realização. A gambiarra, nesse sentido, é a materialidade concreta da estética da resistência. Essa dimensão produtiva articula-se diretamente à circulação das obras. Fora dos circuitos comerciais de exibição, o cinema amazônico circula por meio de cineclubes, festivais independentes, associações comunitárias, escolas públicas, ocupações culturais, salões paroquiais, sindicatos, movimentos indígenas, quilombolas e ribeirinhos.

A exibição é ato político de devolução ao território. Exibir um filme em uma comunidade que compartilha a experiência vivida pela obra é mais sagrado que uma superficial consagração em circuitos externos e institucionais. A exibição comunitária é continuidade da vida filmada, gesto de reafirmação de pertencimento. Essa lógica contrasta

com o modelo hegemônico de circulação audiovisual, no qual a validação da obra depende de instâncias intermediárias — festivais, curadorias, editais, prêmios e resenhas — que frequentemente reproduzem hierarquias coloniais do olhar (Martins, 2006). Quando a Amazônia é exibida nesses circuitos, muitas vezes o é como objeto e não como sujeito. O Cinema de Guerrilha, ao contrário, rompe essa estrutura. Ele busca ser reconhecido pelo seu próprio mundo. Ele se orienta pela pela necessidade de produzir e preservar existência. Essa estrutura também implica uma ética própria. O Cinema de Guerrilha não pode ser analisado apenas pelo resultado estético, pela técnica empregada ou pela narrativa construída. Ele deve ser analisado a partir do modo como o processo de criação se relaciona com o território.

Filmar em territórios amazônicos exige perguntar-se se se deve filmar. A presença da câmera é negociação, e não direito. O corpo-câmera sabe quando deve ou não filmar. O filme é sempre uma forma de relação - relação com o lugar, com os corpos, com as presenças visíveis e invisíveis que compõem o território. Essa relação demanda respeito, escuta e responsabilidade. O Cinema de Guerrilha, nesse sentido, é prática de cuidado (Krenak, 2019). A ética do cuidado que atravessa o Cinema de Guerrilha se manifesta como atenção ao modo como a imagem toca o mundo. Tocar o mundo, nesse caso, é reconhecer que o mundo também toca a imagem. Cada gesto técnico é um gesto político. Cada escolha formal é uma afirmação ontológica. O Cinema de Guerrilha se pergunta apenas “como seguir vivo filmando?”. A partir da constatação de que o Cinema de Guerrilha se estrutura como prática de cuidado e permanência, torna-se necessário aprofundar a relação entre corpo, imagem e território como fundamento epistemológico desse modo de fazer cinematográfico.

A ontologia visual que sustenta o cinema hegemônico, sobretudo o cinema industrial ocidental, parte da separação entre sujeito e objeto, entre quem vê e aquilo que é visto. Nessa matriz, ver é um ato de distanciamento: a câmera observa, captura e organiza o mundo segundo a lógica da representação. Contudo, em grande parte dos territórios amazônicos, essa separação não se sustenta. A visão parte da rede de relações que compõem a existência. Assim, ver é sempre ser afetado pelo que se vê. Essa diferença epistemológica é central. Nos mundos indígenas e indigenafros, o corpo é lugar de inscrição do mundo. O corpo aprende, recorda, pressente, escuta. A memória que se localiza na linguagem, impregna-se à também na pele e na respiração, é um sopro, em movimento, na relação contínua com a terra, a água, o vento e os seres que habitam o território mesmo fora da dimensão visível, onde a imagem constitui uma realidade encantada. Desse modo, quando o Cinema de Guerrilha opera a partir da Amazônia, ele se funda na compreensão de que a imagem é uma extensão da experiência corporal e a esta impregnada. Não há transcendência, mas imanência, A câmera é

continuidade do corpo que filma.

Essa perspectiva permite compreender por que o Cinema de Guerrilha não separa técnica de cosmologia. A técnica é uma expressão do mundo que se vive. O modo como a câmera é posicionada, o tempo que se espera antes de filmar, o silêncio que antecede a tomada, a forma como o som é captado - tudo isso é atravessado por decisões éticas, espirituais e políticas que estão ligadas ao modo como o território é compreendido pelo corpo que o vê, sente e vive este território. Nesse sentido, a técnica está subordinada a suportes e condições materiais de produção. Mas na Amazônia, filma-se como vive e vive-se como o território ensina a viver. Se a hierarquia colonial atribui valor à imagem vinculada ao aparato utilizado para produzi-la, no Cinema de Guerrilha, o valor está na relação que sustenta a produção da imagem. Uma imagem realizada com equipamento simples pode carregar maior densidade ontológica do que uma imagem tecnicamente perfeita produzida de modo distanciado. A qualidade não refere o equipamento, mas relação que envolve, necessariamente, a presença de espiritualidade como parte da produção audiovisual.

Em muitos contextos amazônicos, filmar é uma forma de diálogo com presenças que não se manifestam apenas pelo visível. O território é composto por seres humanos e não humanos, por entidades que precedem e excedem a temporalidades. A imagem pode tanto abrir quanto interromper relações. Assim, a filmagem deve ser negociada - não como autorização burocrática, mas como processo cosmopolítico (Krenak, 2019). A câmera que registra, participa da relação entre mundos. O Cinema de Guerrilha assume que toda imagem produz efeitos. Esses efeitos são simbólicos, materiais, éticos e espirituais. A exibição de um filme pode fortalecer uma comunidade, restituir uma memória, sustentar um modo de existir; mas também pode expor, ferir ou comprometer processos de cuidado e proteção. O Cinema de Guerrilha, ao reconhecer isso, opera uma ética da atenção: a imagem deve ser medida pelo impacto no mundo que a originou. Portanto, o Cinema de Guerrilha afirma um princípio fundamental: Filma-se para permanecer vivo com aquilo que se vive no mundo.

A articulação entre corpo, território e imagem no Cinema de Guerrilha demanda uma reflexão sobre o papel da memória como elemento estruturante do processo audiovisual. A memória opera como força ativa, capaz de reorganizar temporalidades, reinstaurar vínculos interrompidos e produzir continuidade em meio a processos históricos de desagregação. A memória é experiência em movimento, inscrita em corpos que carregam, lembram e reativam mundos através da imagem. Por isso, no Cinema de Guerrilha, filmar é também um modo de fazer pulsar a memória como presença que retorna para seguir vivendo. Esse caráter ativo da memória se torna especialmente relevante em territórios marcados por processos coloniais

continuados, como a Amazônia. O projeto colonial ocupou territórios, produziu esquecimento, apagou registros, dissolveu vínculos, desarticulou comunidades e interrompeu linhagens de transmissão de conhecimento (Mbembe, 2018). Assim, o Cinema de Guerrilha denuncia tais apagamentos e opera como reposição de continuidade, como recuperação e reativação de mundos que resistem à extinção. A memória, aqui, é reencantamento. Ela sustenta a possibilidade de existir de outro modo, sem romper com aquilo que permanece vivo.

O Cinema de Guerrilha é também uma forma de produção de arquivo, que não se confunde com a lógica institucionalizada da conservação. O arquivo ocidental se organiza para fixar, estabilizar, controlar e hierarquizar; já o arquivo insurgente se constitui como prática de circulação. O arquivo do Cinema de Guerrilha é um arquivo vivo, que se desloca com os corpos que o carregam. Essa concepção de arquivo vivo implica reconhecer a importância dos saberes orais na constituição da imagem. A oralidade é modo de transmissão de conhecimento que opera pela relação e não pela fixação. A memória oral é movente, adaptativa, responsiva. Ela preserva o que precisa continuar existindo e permite que aquilo que deve se transformar se transforme sem perder sua consistência interna. Assim, quando o Cinema de Guerrilha se apoia na oralidade, ele reconhece que a imagem não substitui a palavra, mas se entrelaça a ela. A imagem é extensão da narrativa, e a narrativa é movimento da comunidade. Esse entrelaçamento se manifesta também na maneira como o Cinema de Guerrilha compreende o tempo. Em vez de seguir a linearidade progressiva da narrativa ocidental — início, desenvolvimento e desfecho —, o Cinema de Guerrilha opera em temporalidades espirais. A reorganização cronológica da montagem faz retornar. O tempo ressoa. Essa temporalidade se aproxima do que a filosofia ameríndia concebe como movimento circular da vida, no qual a existência se desenvolve em ciclos que se deslocam sem se repetir de forma idêntica (Santos, 2000). A imagem, nesse caso, participa de um fluxo contínuo. Essa concepção temporal é inseparável da experiência espiritual que sustenta o Cinema de Guerrilha. A espiritualidade é a própria forma como o mundo se dá. Os territórios amazônicos são habitados por entidades, presenças, forças e memórias que não se deixam reduzir à dicotomia entre natureza e cultura. Filmar nesses territórios significa negociar com o invisível, reconhecer que a imagem mantém aberto o que não pode ser fixado. A imagem, nesse caso, prolonga o mundo.

O Cinema de Guerrilha assume como princípio que filmar é cuidar daquilo que deve continuar existindo. O filme é um gesto de preservação de mundos. A compreensão do Cinema de Guerrilha exige, igualmente, reconhecer o papel do coletivo como princípio

operativo de criação. A genialidade autoral isolada na realização audiovisual não se sustenta na Amazônia, onde redes de colaboração, parentesco, vizinhança, alianças políticas e espirituais criam as condições materiais e simbólicas para que um filme exista. A autoria, nesse contexto é coletiva. Mesmo quando um nome é atribuído à direção, o filme é resultado de uma trama comunitária, de um conjunto de relacionamentos que envolvem quem filma, quem é filmado, quem prepara a comida, quem empresta o barco, quem abre o terreiro, quem segura a luz, quem carrega o equipamento e quem sustenta o silêncio. Assim, o Cinema de Guerrilha dissolve a noção moderna de autoria, deslocando o foco da assinatura para a circulação da força que produz a imagem. Esse deslocamento tem implicações diretas na forma como o filme é concebido. O Cinema de Guerrilha não parte de uma estrutura roteirizada previamente que depois se aplica à filmagem, mas de um processo de escuta. A narrativa emerge da relação entre território, corpo e tempo. Filmar é seguir a vida, e não encaixá-la em um modelo narrativo externo. A dramaturgia é produzida no acontecimento, na irrupção do que o território oferece, na imprevisibilidade das situações que se apresentam e nos gestos que não podem ser antecipados. A direção, nesse sentido, é atenção. E essa atenção vai além do visível.

A escuta envolve aquilo que se manifesta pela voz, pelo gesto, pelo silêncio, pelo vento, pelo canto dos pássaros, pelo movimento da água, pela vibração do tempo e pelas presenças não humanas que compõem o mundo filmado. A câmera deve saber esperar. Deve saber filmar apenas quando é o momento. Deve reconhecer que a imagem é parte de uma negociação cosmopolítica que exige permuta, respeito e responsabilidade. Filmar sem escutar é romper o pacto com o território. Ao contrário do cinema institucional, que busca estabilizar o mundo em representações coerentes e narrativas fechadas, o Cinema de Guerrilha aceita a variação, a descontinuidade, a respiração irregular das experiências vivas. Nesse sentido, o Cinema de Guerrilha opera como passagem. A imagem participa de sua circulação. Essa participação torna evidente que o Cinema de Guerrilha é inseparável das formas de luta territorial que atravessam a Amazônia.

As comunidades indígenas, quilombolas, ribeirinhas e periféricas enfrentam, diariamente, processos de expulsão, grilagem, contaminação das águas, destruição de florestas, mineração predatória, avanço do agronegócio e práticas estatais e privadas de violência estrutural (Porto-Gonçalves, 2010). O Cinema de Guerrilha registra essas violências e atua como dispositivo de resistência, fortalecendo redes de defesa, produzindo memória contra o apagamento e afirmando a continuidade da vida diante da política de extermínio. Entretanto, a denúncia, isolada, muitas vezes reafirma a estrutura que pretende combater ao

reforçar a posição de vítima e o lugar do agressor como centro de análise. O Cinema de Guerrilha afirma a potência dos mundos que resistem. A violência não é espetáculo, mas a força que continua respirando apesar dela. Se o cinema hegemônico organiza o mundo para fazê-lo ver, o Cinema de Guerrilha organiza o ver para fazer o mundo continuar. A partir do reconhecimento do Cinema de Guerrilha como prática coletiva e cosmopolítica, torna-se necessário examinar o estatuto da imagem dentro desse regime de criação. No modelo hegemônico do cinema ocidental, a imagem é a representação e/ou a reprodução organizada do real, submetida a um regime de visibilidade que separa aquele que vê daquilo que é visto. Essa separação funda um modo de percepção em que o espectador é mantido a uma distância segura daquilo que lhe é apresentado (Ranciere, 2005). Entretanto, no Cinema de Guerrilha, mais do que representar, a imagem participa. Além de mostrar um mundo, o filme entra nesse mundo e, ao entrar, transforma-o. Essa diferença altera profundamente o modo como entendemos o enquadramento, a montagem e a relação entre câmera e corpo filmado. O enquadramento se orienta pela presença compartilhada. A montagem busca continuidade sensível. O som ancora o corpo no território. A imagem é dispositivo de co-presença. Ela é o lugar onde o mundo se encontra consigo mesmo. Esse modo de conceber a imagem está enraizado em cosmologias indígenas e indigenafros,, nas quais o visível e o invisível não constituem domínios opostos, mas dimensões coextensivas do real. O que não se vê não é ausência; é presença que opera por outras vias. Nesse sentido, a câmera deve ser capaz de acolher aquilo que se manifesta por meio de sinais, vibrações, pressentimentos e silenciosa densidade do ambiente. A filmagem é, assim, um ato de escuta ampliada. A câmera espera o momento em que o mundo se oferece, e não força sua aparição. Não se trata de capturar o real, mas de ser convocado por ele (Kopenawa; Albert, 2015).

Esse tipo de relação também transforma o estatuto do espectador. No cinema hegemônico, o espectador é convocado a interpretar, decifrar ou julgar o que vê. No Cinema de Guerrilha, o espectador é convocado a se relacionar. Ele ocupa a posição contínua da presença. Assistir é participar. A imagem revela e preserva. Ela sustenta um vínculo que depende da continuidade de mundos ameaçados por processos de destruição material e simbólica. Assim, no Cinema de Guerrilha, a imagem é ato de permanência. Ela afirma a vida quando a vida está sob risco. Ela afirma a memória quando a memória está ameaçada. Ela afirma o corpo quando o corpo é alvo de políticas de controle e eliminação. A imagem, nesse contexto, torna-se parte da luta por aquilo que faz existir. Ao registrar a resistência, a imagem se torna resistência. Essa estrutura ontológica da imagem também desafia os sistemas tradicionais de crítica e teoria do cinema, que se baseiam em categorias como gênero, estilo,

autoria, narrativa e valor estético. Tais categorias pressupõem uma separação entre forma e vida que não encontra fundamento no Cinema de Guerrilha. Nesse cinema, forma e vida são indistinguíveis. A escolha estética é efeito do mundo que atravessa o filme.

O Cinema de Guerrilha não pode ser analisado adequadamente a partir de metodologias que se orientam por parâmetros externos à sua formação. A teoria deve ser produzida desde dentro da prática, acompanhando seus movimentos, suas variações e seus modos de constituir sentidos. A análise, nesse caso, é inseparável da experiência de viver e fazer cinema. A teoria respira junto com o filme, com processos e práxis a ele relacionados. O Cinema de Guerrilha, portanto, convoca o participante. Ele continua no corpo. A formulação do Cinema de Guerrilha como prática estética, política e cosmopolítica exige ainda que se compreenda o seu lugar dentro da história das imagens enquanto campo de disputa. A imagem nunca foi um elemento neutro. Ela opera como forma de organizar o sensível, delimitar o que pode ser visto, dizer o que pode ser dito e determinar quem pode falar. Trabalhar com imagens significa atuar dentro de um sistema de forças que regula percepções, afetos e possibilidades de existência (Foucault, 1972). O Cinema de Guerrilha, ao negar os regimes de visibilidade impostos pelo Estado, pelo mercado e pelas formas hegemônicas de cultura, realiza uma reconfiguração da ordem sensível. O Cinema de Guerrilha reorganiza o mundo ao redor da imagem. E essa reorganização desafia, diretamente, os processos coloniais que estruturaram a produção audiovisual no Brasil.

Desde o início do século XX, a indústria cinematográfica nacional foi moldada por padrões estéticos e narrativos derivados do cinema europeu e norte-americano, os quais estabeleceram modos de ver e contar que marginalizaram, exotizaram ou silenciaram as experiências das populações indígenas, negras, ribeirinhas, quilombolas e periféricas. Os corpos desses sujeitos apareceram no cinema como figuras narrativas, geralmente associadas ao atraso, à irracionalidade, à violência ou à paisagem. O Cinema de Guerrilha rompe esse enquadramento porque restitui o lugar de fala ao corpo que filma e ao corpo filmado. Não há separação entre quem olha e quem é olhado; há coexistência. Essa restituição é possível porque o Cinema de Guerrilha opera sob o modelo de relação. A imagem faz existir algo entre aqueles que partilham da experiência cinematográfica. Esse “entre” é o espaço político da imagem, o espaço em que o mundo se torna comum. Ao contrário da sala escura que individualiza o espectador e transforma o cinema em consumo visual, o Cinema de Guerrilha reabre o espaço coletivo da visão.

O Cinema de Guerrilha chama o espectador para participar. A experiência cinematográfica deixa de ser privada e se torna pública - no sentido comunitário. Essa

dimensão pública é decisiva porque ela reinscreve o cinema na vida social. Em vez de ser consumido como produto cultural, o filme se torna gesto de compartilhamento, continuidade e luta. A exibição, nesse contexto, é difusão e ato político. Projetar um filme pode significar afirmar o direito de existir da comunidade que o produziu. Pode significar reivindicar território. Pode significar reconstituir laços destruídos. Pode significar convocar a memória para impedir o apagamento. É nesse ponto que o Cinema de Guerrilha se distingue do cinema militante tradicional. O cinema militante muitas vezes pressupõe uma mensagem a ser comunicada, uma pedagogia a ser transmitida ou uma verdade a ser ensinada. No Cinema de Guerrilha, o plano discursivo da luta é bem menos importante do que o seu plano ontológico: a narrativa é a própria possibilidade de continuar vivendo. O filme, portanto, ensina e acompanha. Ele preserva para sustentar. Ele afirma a continuidade da vida diante dela.

O Cinema de Guerrilha exige um espectador capaz de se deixar afetar. Um corpo que se expõe ao contato com a imagem. A imagem convoca o espectador a respirar junto. A respiração compartilhada é o que torna a imagem território. E o território, nesse caso, é o espaço em que vidas se reconhecem mutuamente. Assim, o Cinema de Guerrilha mantém mundos que já existem. E preserva futuros possíveis. E exerce transformação ao sustentar a continuidade daquilo que resiste. A formulação do Cinema de Guerrilha como prática estética, política e cosmopolítica é mais que a descrição das suas condições materiais de produção e/ou análise das imagens e dos processos que o constituem. Trata-se, antes, de compreender o cinema como modo de existência, isto é, como forma de atravessar o mundo e de ser atravessado por ele. Essa perspectiva desloca o cinema do domínio da arte como linguagem ou expressão, para situá-lo no campo da vida como continuidade ontológica. O Cinema de Guerrilha é o que se filma e aquilo que permanece respirando quando filmar se torna uma das poucas possibilidades de sustentar a presença no mundo (Deleuze e Guattari, 1976).

O Cinema de Guerrilha é um processo em movimento, que se modifica conforme se modificam as condições de luta e de existência dos corpos e territórios que o produzem. A cada filme, o Cinema de Guerrilha rearticula seus fundamentos, desloca suas formas de narrar e reorganiza suas redes de circulação. Por isso, qualquer tentativa de fixá-lo enquanto categoria estética definitivamente definida resultaria em domesticação. Fixar seria trair sua condição vital. Essa característica dinâmica evidencia que o Cinema de Guerrilha é, também, uma pedagogia da imagem. Ele ensina modos de ver que não se encontram institucionalizados nos sistemas formais de ensino audiovisual. Essa pedagogia opera fora da transmissão explícita de técnicas, opera pela experiência compartilhada. Aprende-se ao fazer junto. Aprende-se ao observar o território antes da câmera. Aprende-se ao montar ouvindo o ritmo

do corpo e não da lógica da narrativa linear. Aprende-se ao exibir para quem vive o mundo filmado, e não para quem consome imagens como mercadoria cultural (Freire, 1985). Assim, o Cinema de Guerrilha - com as imagens, produz comunidades de sentido. Essa pedagogia se opõe diretamente aos sistemas de formação audiovisual que reproduzem epistemologias coloniais. Ao deslocar o centro de produção de conhecimento para a experiência territorial, o Cinema de Guerrilha afirma que o saber não está concentrado nas instituições de ensino, mas nos corpos que sustentam a existência coletiva. Ele reivindica a legitimidade de saberes originários, saberes quilombolas, saberes ribeirinhos, saberes de terreiro, sabres que não se separam da terra, da água e da floresta, e que compreendem a imagem como mediação entre mundos visíveis e invisíveis. Assim, o Cinema de Guerrilha se torna espaço de restituição epistemológica.

É nesse ponto que se revela, de maneira mais profunda, a dimensão ética dessa prática cinematográfica. Reinterpretamos o mundo quando o filmamos para continuar pertencendo a ele. A imagem é um modo de fortalecer vínculos que foram ameaçados por processos históricos de desagregação, expulsão, genocídio e epistemicídio. O que a câmera observa, ela cuida. Cuidar sustenta o que permanece vivo, mesmo sob ataque. O Cinema de Guerrilha, portanto, se fundamenta na afirmação do que não deve desaparecer. Dessa forma, o Cinema de Guerrilha não conclui nada. Ele mantém aberto. Ele sustenta um campo de possibilidade, no qual a vida pode continuar sendo vivida em sua plenitude, mesmo quando submetida a regimes de violência e apagamento. O Cinema de Guerrilha é, assim, menos uma estética e mais uma resposta vital: a insistência de seguir respirando onde desejam que faltem pulmões. A dialética do concreto (Kosik, 1976) desta pesquisa transporta a energia-pensamento que se materializou, através de ciclos culturais constituídos a partir da materialidade de um real evocado pelas memórias subjetivas dos atores sociais que habitam e produzem arte nas comunidades periféricas e tradicionais.

A colagem destas memórias atemporais constitui a metodologia em que se sobrepõem excertos de narrativas, pensamentos e/ou obras, objetos artísticos, no contexto do trabalho de citação das referências aos autores/obras ao longo da escrita do texto definidor da pesquisa. Estas colagens são “cadernos” da oralidade, diários metodológicos de um objeto-processo, em que o pesquisador-artista “deposita”/narra para si próprio e grava as suas reflexões e investigações críticas, acerca de seu trabalho, no decorrer do desenvolvimento de seu projeto de pesquisa e investigação experimental em arte, onde opera, simultaneamente, com a ciência e a poesia, portanto, a cada disparo criativo e/ou a cada pensamento reflexivo que produz diante de seus desafios. Esta pesquisa potencializa o sonho e o transforma em

realidade, enquanto a arte, ao contrário, mesmo que potencialize a realização, a transformação, e a concretização do sonho, ela gera um ponto de fuga, a ausência e o escape do real. O artista, quando cria, afirma e defende a própria existência da Arte, enquanto obra e objeto artístico, através de diversos processos, contornando e transbordando a permanente crise do capitalismo, que o esmaga. Consequentemente, a própria ideia de crise da arte em si mesma afeta a natureza do artista e interfere no objeto e/ou na obra, de forma endógena (espírito, alma, astral, psicológico, emocional) e/ou exógena (política, econômica, social, humana, racional, material, corpórea).

De caráter polissêmico, a obra de arte se diferencia do processo de comunicação, cuja mensagem é unívoca, enquanto que a da arte é aberta, ou seja, a comunicação se preocupa com a conjuntura, mas a arte se volta para a estrutura, por ser autônoma. Entretanto, exposta ao público, através do ato político de (se) partilhar à arte, amplia-se à opinião (do outro), o que corrobora ou contrasta o conceito original do objeto e/ou obra, e isso torna a arte ainda mais dialética e aberta, porque ela continua através de complexos processos. E nesse campo, o princípio filosofal do Cinema de Guerrilha se instaura na projeção cineclubista como devolução e partilha. Pode-se aplicar filosofia à interpretação das imagens, mas, analisar filosoficamente uma imagem pressupõe a apresentação de pensamentos filosóficos que elevem à imagem além de sua qualidade, ou seja, não podemos enquadrar os argumentos filosóficos às imagens às quais tencionamos analisar, o que seria submeter o nosso pensamento a um objeto. O estudo da estrutura linguística do cinema como imagem e não como narrativa (Deleuze, 1990) revela que uma sucessão de imagens não corresponde necessariamente a uma narrativa. Ao criar suas obras, o artista-criador-pesquisador defronta-se com os diversos processos que constituem os fenômenos artísticos, alguns dos quais emergem à sua revelia, através de seus formatos, ferramentas e linguagens, utilizando-se as técnicas apenas na construção da obra, que é necessariamente inconclusa, ampliando-se às interpretações dos seus perceptores. Se pensarmos a Fotografia enquanto arte e técnica, podemos dizer que o fotógrafo – como autor, não da arte, mas de algo que dá origem à arte – cria uma relação com o mundo de forma distanciada e ambígua, ora de assédio, ora de submissão (Sontag, 1977). Entretanto, quando desvenda a realidade que se ocultara, ele cria um eu individualizado e manipulável através de sua antologia visual. A fotografia representa a coisa representada – retrata-se para ressaltar o valor de exposição da obra e, simultaneamente, destruir-lhe o seu valor de culto (Benjamin, 1994).

2.1. Cinema Amazônida

Pensar o Cinema de Guerrilhas na Amazônia implica deslocar o entendimento do cinema enquanto arte ou instrumento de representação para situá-lo como prática de existência contextualizada em uma ecologia de relações. O cinema não é um meio técnico que registra o visível e uma forma de interação entre corpo, território e comunidade. O gesto de filmar reorganiza as relações que o antecedem e modifica o modo como o território é percebido e vivido. Por isso, a produção de imagens na Amazônia não pode ser analisada como ação individual ou como produto cultural descolado de seu contexto. Ela é, em sua origem, um fenômeno situado, resultado de processos históricos, conflitos, presenças e continuidades de longa duração. É preciso reconhecer que o território e lugar geográfico Amazônia constitui um regime ontológico, ou seja, uma forma de mundo, na qual, humanos, não humanos, rios, florestas, mortos e viventes, compõem um mesmo campo de presença. A cultura amazônica se forma a partir da convivência constante entre múltiplo corpos. O cinema que emerge desse contexto participa de um modo de vida fora do mercado e da indústria cultural.

Quando falamos em "guerrilha", evocamos a resistência à lógica de separação que estrutura o pensamento colonial e capitalista moderno. A continuidade da vida depende do vínculo entre corpo e território. Resistir, nesse contexto, significa não romper esse vínculo. Portanto, o Cinema de Guerrilha, dentro de sua lógica relacional, opera mantendo abertos os circuitos de troca entre sensibilidade, memória e mundo. Essa perspectiva desloca a posição do realizador, que deixa de ser autor soberano e/ou agente externo que observa e interpreta, para se tornar parte das relações que pretende expressar. Sua presença modifica o contexto tanto quanto o contexto modifica sua percepção. Por isso, o realizador responde às condições que permitem a emergência da imagem. A autorização para filmar é relacional. Ela se dá quando o corpo está em continuidade com o território. A descontinuidade se manifesta corporalmente: rigidez, hesitação, interrupção do ritmo respiratório, dificuldade de permanência. Quando isso ocorre, filmar deixa de ser possível. O ato de interromper a filmagem é tão importante quanto o de realizá-la. E esse gesto de interrupção é uma forma de cuidado com as relações que sustentam a vida comunitária.

O Cinema de Guerrilha envolve um princípio ético fundamental: só registrar aquilo que não rompe o tecido relacional que antecede a imagem. Com isso, entra em questão a própria noção de cultura. Se entendermos cultura como produto, mercadoria, símbolo ou identidade formalizada, perderemos de vista sua dimensão viva. A cultura assim entendida é objeto. Entretanto, sabemos que a cultura é um processo contínuo de atualização da relação entre seres. A cultura utiliza-se de elementos fixos como música, arte, linguagem para reorganizar e manter

vivo o vínculo entre corpo e território. O Cinema de Guerrilha participa dessa cultura sem a documentá-la, registrá-la, representá-la. Por isso, categorias importadas (autoria, estilo, originalidade, inovação, representação cultural, identidade regional) são limitadas para compor uma análise crítica do cinema amazônico. Essas categorias pertencem à lógica da separação, onde obra e mundo são instâncias distintas. A forma final da obra é menos importante que a continuidade que ela mantém ou interrompe. Uma obra é consistente quando não rompe a relação que a produziu. Assim, pensar o Cinema de Guerrilha é pensar uma política da presença: filmar é permanecer, e permanecer é reconhecer que o território não é cenário, mas agente. O cinema enquanto arte no dizer do Cinema de Guerrilha, apenas se realiza quando reconhece isso.

Se entendemos que o cinema amazônico de guerrilha se configura como prática de permanência no território, é necessário explicitar também que o corpo que filma precisa se colocar em estado de escuta e corresponder aos ritmos e dinâmicas que definem a vida no território. A escuta aqui é um processo concreto de ajuste perceptivo, em que o corpo reorganiza seus modos de atenção para captar variações atmosféricas, pausas, gestos mínimos, intensidades e pressões que compõem a presença do mundo antes de qualquer representação. Esse estado de escuta é incompatível com a temporalidade acelerada que rege os processos de produção audiovisual da indústria global ou mesmo de certa produção documental urbana regional. A aceleração tende a impor ao território um ritmo exterior, desconectado da continuidade que ele sustenta. Quando isso ocorre, a filmagem torna-se forma de extração. A imagem produzida nesse regime não é extensão da relação, mas resultado de corte. Ela separa aquilo que filma do mundo ao qual pertence e transforma o território em objeto disponível.

A extração é também sensível. Há extração quando uma forma de percepção é substituída por outra que não lhe corresponde. No cinema, isso se manifesta quando o realizador impõe um enquadramento, um ritmo narrativo ou um foco temático que não nasce da situação, mas da sua própria intenção. Esse tipo de operação rompe a continuidade e desestabiliza o vínculo. A imagem resultante perde densidade porque não emerge da ecologia relacional que constitui o território. É uma imagem que pode ser vista, mas não pode ser sentida como verdadeira por aqueles que pertencem ao mundo que ela tenta mostrar. O Cinema de Guerrilha compreende que construir narrativas e “contar histórias da Amazônia” para explicar o território ao público externo é uma das formas mais persistentes de violência epistemológica, pois pressupõe que o mundo só tem valor quando se torna inteligível para uma audiência exterior. Em oposição, o Cinema de Guerrilha opera na lógica da coexistência, oferecendo imagens que resultam das relações que acontecem sem expectativa de tradução.

Aqui, torna-se necessário reconhecer o papel da memória encarnada. O corpo do realizador, quando inserido de maneira contínua em um território, carrega traços de memórias que não são estritamente individuais. São memórias que se manifestam através de gestos cotidianos: o modo de caminhar, de tocar a água, de sentar no chão, de permanecer em silêncio.

As memórias são transmitidas pela convivência e pela repetição relacional com o território e com aqueles que o habitam. Quando o cinema surge desses gestos, ele mantém viva uma memória que não é documentação de passado, mas continuidade sensível no presente. Ao operar nessa chave de continuidade, o Cinema de Guerrilha também redefine o conceito de comunidade. Comunidade é a rede de relações que se reconhece mutuamente e que compartilha um mesmo modo de existir no território. A comunidade é relação, em coletividade. Portanto, filmar é atuar dentro dessa relação coletiva. Esse entendimento coloca o cinema amazônico de guerrilha em contraste direto com modelos de representação identitária. A identidade, no contexto moderno, tende a fixar culturas em formas estáveis, classificáveis, apresentáveis. O Cinema de Guerrilha rejeita essa fixação. Ele opera segundo a ideia de que a cultura é movimento contínuo, nunca totalizável, nunca encerrada. A imagem, então, acompanha cultura em movimento. Essas considerações convergem para uma definição precisa: o Cinema de Guerrilha amazônico é uma prática de manutenção da continuidade relacional entre corpo e território, realizada através da produção de imagens. Sua força se encontra na coerência das relações que ele sustenta enquanto acontece.

Ao compreender o Cinema de Guerrilha como prática de continuidade relacional, torna-se necessário examinar também as condições históricas que moldaram sua emergência na Amazônia. O cinema produzido na região resulta de um processo contínuo de enfrentamento contra regimes de ocupação territorial, extração de recursos, destruição de modos de existência e imposição de narrativas externas. A Amazônia foi sistematicamente representada por olhares moldados por interesses econômicos, políticos e simbólicos que buscaram transformar o território em imagem disponível, recurso estético ou mito exotizante. Nesse sentido, o cinema amazônico de guerrilha é um movimento artístico, uma reação epistemológica. Ele se contrapõe à lógica de representação que historicamente reduziu a Amazônia a cenário ou metáfora. A guerrilha consiste em romper com essa tradição de olhar externo e instaurar uma prática em que o território não é agente de relação. O cinema não observa a Amazônia — ele se inscreve nela. A diferença é fundamental: observar é manter distância, inscrever-se é reconhecer que filmar transforma o mundo e transforma o corpo que filma.

O que está em disputa não é a “imagem da Amazônia”, mas os regimes de visibilidade.

Quem vê? A partir de onde? Com qual finalidade? O Cinema de Guerrilha mantém a integridade da relação entre os seres que o compõem. A imagem é extensão da convivência. Por isso, seu critério de validade é a consistência da relação que ela mantém viva. Essa consistência depende de uma noção específica de cuidado. O cuidado uma disposição para agir de modo a não romper as condições que sustentam o mundo comum. Em termos práticos, isso significa que o cinema amazônico de guerrilha é orientado pela percepção do que pode ou não ser exposto. Determinadas práticas, rituais, presenças e relações não devem ser filmadas - não porque são secretas, mas porque sua força depende da não separação entre a experiência e o mundo que a sustenta. Sempre que uma imagem isola aquilo que filma de seu contexto relacional, ela perde o sentido. A exposição inadequada distorce o conteúdo da imagem e interrompe processos de transmissão que são vitais para a continuidade de uma forma de vida. O Cinema de Guerrilha reconhece isso e assume a responsabilidade de filmar apenas aquilo que pode circular sem causar ruptura. Não se trata de censura, mas de responsabilidade ontológica.

Esse mesmo princípio redefine também a relação entre cinema e política. A política aqui se expressa pela manutenção das condições de existência compartilhada. Resistir, nesse contexto é não se submeter à lógica da separação. A continuidade é o núcleo da resistência. A interrupção é a forma de violência que deve ser evitada. A partir dessa compreensão, podemos afirmar que o Cinema de Guerrilha amazônico opera segundo uma lógica não representacional. Ele produz imagens que só fazem sentido dentro da relação que as originou. Isso não significa que essas imagens não possam ser vistas por públicos externos, mas que seu sentido não é traduzível sem perda. O filme não explica; ele propõe convivência. Convivência significa compartilhar presença, isto é, habitar um mesmo espaço ontológico onde as diferenças se constituem mutuamente. O cinema que emerge desse espaço, ele acompanha. Desse modo, o cinema amazônico de guerrilha se organiza em torno do processo através do qual a obra cinematográfica potencia o fluxo contínuo da relação que a tornou possível. Quando exibido, o filme reinscreve no espectador a possibilidade de se relacionar com o território sem separar-se dele. Por isso, sua eficácia não se mede pela recepção pública ou institucional ou mediática. Uma imagem pode não circular amplamente e ainda assim ser politicamente significativa. Sua força reside no modo como reorganiza percepções e sustenta vínculos. Esse é o ponto central: o Cinema de Guerrilha atua na Amazônia como forma de continuidade relacional.

A compreensão do Cinema de Guerrilha na Amazônia exige ainda considerar que sua constituição se dá em confronto com modelos hegemônicos de produção audiovisual. Esses modelos partem de pressupostos que naturalizam a separação entre quem filma e aquilo que é filmado, entre mundo e imagem, entre cultura e natureza. O cinema industrial opera com a

ideia de que o mundo é matéria disponível à captura - algo que pode ser recortado, reorganizado e distribuído para diferentes públicos. Essa lógica é inseparável de uma história de expropriação sensível, na qual o território é tomado como superfície neutra. O Cinema de Guerrilha se insurge contra essa lógica, não apenas pela recusa material - poucos recursos, pequenas equipes, improvisação estrutural - mas pela recusa ontológica. Ele rejeita a ideia de que existe um "fora" do processo de filmagem. Todo ato de filmar altera o campo de relações que o sustenta. A câmera se inscreve na ecologia da presença. Por essa razão, antes de operar tecnicamente, a câmera precisa ser admitida na relação. A admissão não é concessão consciente, mas integração perceptível na continuidade do ambiente. Essa integração é possível somente quando o corpo que filma se encontra em estado de correspondência. A correspondência é uma condição corporal na qual o ritmo respiratório, a postura, o tempo de reação e a intensidade da atenção estão alinhados ao território. Ela é construída por convivência. O corpo que chega de fora, carregando consigo ritmos acelerados e modos de percepção moldados pela lógica urbana-industrial, precisa desacelerar para perceber o território. A desaceleração é transformação da percepção. Ver deixa de ser ação ativa e passa a ser resposta ao que se apresenta. A percepção desse processo demanda tempo - e o tempo do território não é o tempo da eficiência produtiva. O Cinema de Guerrilha opera no tempo da convivência, onde os gestos emergem e tudo é imprevisível. A vida é que organiza o plano de filmagem. Essa inversão é metodologicamente decisiva: ela garante que a imagem seja consequência da relação e não antecipação do olhar (Se fosse a escrita da tese, diríamos que nenhuma referência dirige o discurso da pesquisa).

Esse ponto é central porque determina o que pode ou não ser filmado. O Cinema de Guerrilha não documenta tudo aquilo que encontra. Ele se orienta por gradientes de abertura e fechamento do ambiente. A abertura é reconhecida quando a presença da câmera não altera o estado da relação. O fechamento se dá quando algo do ambiente - humano ou não humano - sinaliza retração, retenção ou interrupção. O realizador deve ser capaz de suspender a filmagem nesses momentos, pois insistir seria produzir violência sensível. Assim, filmar é também saber não filmar. Esse princípio desloca profundamente a ideia de autoria. O realizador age dentro de condições que não decide. A obra não resulta da intencionalidade individual, mas de uma negociação de presenças. O realizador é responsável por responder ao que se lhe apresenta, e não por impor uma visão que antecede a experiência. Isso não elimina a sua singularidade, mas a reposiciona como capacidade de escuta, e não como afirmação de estilo.

É correto afirmar que o Cinema de Guerrilha amazônico é uma prática cosmopolítica.

Ele envolve decisões contínuas sobre o que pode ou não se tornar imagem, decisões que dizem respeito ao modo como mundos coexistem. A política, nesse sentido se expressa pela manutenção da possibilidade de coexistência. A obra participa da sustentação desse mundo enquanto campo de relações. Essa sustentação se materializa em escolhas concretas: onde colocar a câmera, quanto tempo permanecer, quando desligá-la, quem pode estar presente na cena, quem não pode. Esses gestos são tão decisivos quanto o enquadramento, a luz ou o som. O fundamento ético do Cinema de Guerrilha está na forma como ele se insere nas relações que tornam a imagem possível. Ao operar desta forma, o Cinema de Guerrilha se torna um trabalho de cuidado contínuo. Não se trata de proteger tradições como entidades fixas, mas de proteger as condições que permitem que a vida se mantenha relacional. Reconhecer que há processos que não podem ser acelerados, presenças que não podem ser expostas, memórias que não podem ser extraídas de seu contexto.

Se o cinema preserva a continuidade da relação que produz as diversas formas de culturas, ele se estabelece como modo de existência. O filme é apenas uma de suas expressões possíveis. O mais importante é o vínculo que permanece, mesmo depois da realização. Ao compreender o Cinema de Guerrilha amazônico como prática cosmopolítica e relacional, torna-se necessário abordar a questão da circulação e da recepção das imagens produzidas. A imagem é resultado de uma relação situada e de uma negociação sensível entre corpo, território e comunidade. Sua circulação é uma extensão da relação que deu origem à imagem. Quando uma imagem sai do território que a produziu e passa a circular em outros contextos, ela se desloca espacialmente e atravessa regimes distintos de percepção. O contexto de exibição carrega uma ontologia própria - modos específicos de distinguir o que é visível e invisível, o que é significativo ou descartável, o que é compreensível ou incompreensível. Ao entrar em contato com esses contextos, a imagem pode ser interpretada segundo categorias que não correspondem àquelas que a originaram. Isso pode gerar traduções inadequadas, exotizações, reduções simbólicas ou apropriações que desarticulam o vínculo original.

A circulação da imagem precisa ser tratada como processo de cuidado. Esse cuidado implica reconhecer que a imagem depende de modos de leitura que não podem ser totalmente transmitidos fora da relação que a gerou. Por isso, o Cinema de Guerrilha amazônico exige condições de recepção que possibilitem a continuidade da experiência de presença. A exibição se torna parte da obra, e não mero destino final do filme. Exibir é reinserir a imagem em um contexto de relação, mesmo quando esse contexto é deslocado geograficamente. Dessa forma, a exibição se orienta pelo objetivo de criar ocasiões de convivência. A experiência do público é entendida como abertura para perceber ritmos diferentes, temporalidades outras, modos

alternativos de atenção. Na escola do Cinema de Guerrilha, é precisamente nessas sessões – em que se projetam obras realizadas nas próprias comunidades - que a pedagogia audiovisual se torna mais dialética, revelando-se na dialógica entre as pessoas que participaram dos múltiplos processos que resultaram no filme.

É nesse espaço de encontro que o cinema retorna às suas origens, que a imagem reencontra o corpo que a gerou e a palavra volta a circular entre quem a pronunciou e quem a escuta. Ali, o ato de exibir torna-se também ato de formar, projeção converte-se em território de aprendizagem coletiva, onde ver o filme é continuar a fazê-lo. Se a imagem exige disposição para acompanhar, a política desse cinema reside justamente em não se ajustar ao regime interpretativo dominante. Essa posição tem consequências diretas para a produção. Se a circulação da obra não é estruturada por critérios de mercado, difusão massiva ou validação estética, a produção também não se orienta por expectativas externas. O Cinema de Guerrilha não opera segundo modelos industriais de roteiro, planejamento, cronograma ou distribuição. Ele opera de modo situado, acompanhando o tempo da relação, não o tempo da realização. A produção se organiza a partir das condições que emergem, e não de estruturas predefinidas.

O Cinema de Guerrilha amazônico não se limita a filmes já reconhecidos, a coletivos formalizados ou a movimentos institucionalizados. Ele se realiza em pequenas práticas contínuas, muitas vezes invisíveis ou não catalogadas como cinema: gravações domésticas que acompanham a vida comunitária, registros de encontros que não se destinam a exibição, filmagens de rituais que circulam somente entre aqueles que os compartilham. A obra, nesses casos, é feita para manter viva a memória que sustenta a comunidade. Essa dimensão comunitária da imagem rompe com a lógica autoral. A imagem pertence ao processo que a criou. Isso inclui as pessoas presentes, o território, os saberes compartilhados, os gestos herdados, as memórias que se atualizaram. Se a imagem voltar a circular na comunidade, ela volta como parte da vida. Se ela não retornar, algo se rompe. A responsabilidade ética do realizador é garantir que a imagem possa retornar ao contexto que lhe dá sentido. Essa responsabilidade é ontológica. Ela reconhece que o objeto-imagem constrói-se como nó em uma rede de relações, e que essa rede precisa permanecer ativa para que a imagem continue sendo imagem. Quando essa rede se rompe, a imagem se torna documento morto - pode ser reproduzida, interpretada, estudada, premiada, mas não age mais como força de continuidade.

O Cinema de Guerrilha amazônico não busca legitimação através de circuitos centrais de arte, festivais ou academia. Ele pode circular por esses espaços, mas não depende deles. Sua legitimidade não é sancionada por instituições externas, mas sustentada pela coerência da relação que mantém. Essa coerência é reconhecida por aqueles que partilham o

mundo que o filme emerge. A crítica, nesse contexto, também precisa ser reformulada. Não é possível analisar esse cinema com categorias formais como narrativa, mise-en-scène, montagem, originalidade ou intenção autoral. O critério de análise deve ser: o filme manteve o vínculo que o originou? Se sim, ele é consistente. Se não, ele é ruptura. Essa mudança desloca o centro da crítica do objeto para o processo. O filme não é um produto, mas um acontecimento relacional. Sua força reside no modo como se inscreve em uma ecologia sensível que continua após a exibição.

O Cinema de Guerrilha se define pela capacidade de sustentar mundos. Ele resiste por continuidade, por presença, por relação. A formulação do Cinema de Guerrilha amazônico como prática de continuidade relacional nos leva à necessidade de pensar suas implicações institucionais e epistemológicas. Se essa prática está fundada na manutenção de vínculos entre corpo, território e comunidade, então ela se situa em tensão permanente com os dispositivos de institucionalização da cultura e da arte. As instituições - sejam elas acadêmicas, estatais ou do mercado cultural - operam frequentemente a partir de parâmetros de visibilidade, registro, arquivo e circulação que pressupõem a separação entre obra e mundo. Esse pressuposto é incompatível com a ontologia que sustenta o Cinema de Guerrilha amazônico.

O arquivo, por exemplo, assume que é possível extrair a obra do contexto de sua produção e preservá-la como objeto independente. Contudo, se a imagem é inseparável da relação que a produziu, o arquivo convencional não preserva a obra - preserva apenas seu traço visual, desconectado da ecologia de presença que lhe dava sentido. Da mesma forma, os dispositivos de legitimação artística tendem a privilegiar a obra como instância final, avaliada segundo critérios estéticos, técnicos ou discursivos. Já o Cinema de Guerrilha exige que a avaliação considere a consistência do vínculo, algo que não pode ser traduzido em critérios externos. Isso não significa que o Cinema de Guerrilha não possa dialogar com instituições, políticas públicas, universidades ou circuitos de arte. Significa que esse diálogo precisa reconhecer o que está em jogo: não a circulação da obra, mas a preservação das condições que tornam a obra possível. Ao ser institucionalizado, esse cinema corre o risco de ser desativado enquanto prática relacional e transformado em objeto cultural ou identidade representacional, perdendo sua força enquanto processo vivo.

Sustentar esse cinema como prática exige, portanto, pensar modos de produção que respeitem o tempo da convivência, modos de exibição que não reduzam a imagem a conteúdo, e modos de crítica que não separem estética de ontologia. A produção deve ser articulada a partir da escuta do território. A exibição deve ser ocasião de convivência, não evento de consumo. A crítica deve reconhecer que o valor da obra reside na persistência da relação. Essas

condições configuram uma política do sensível. A política aqui é a luta para manter possível um modo de vida. Quando o território é visto como agente, quando a memória é entendida como presença. o cinema deixa de ser representação e passa a ser parte da vida. Nesse sentido, o Cinema de Guerrilha amazônico é modo de existência. E esse modo de existência se prolonga no corpo daqueles que participaram do processo, na comunidade que reconhece a imagem como sua.

A imagem continua a operar mesmo depois da exibição. Ela reorganiza percepções, gestos, modos de atenção. Ela transforma a forma como o território é habitado. O filme, assim, é um acontecimento que continua. Não há conclusão possível para esse cinema porque o mundo que ele sustenta não se conclui. A continuidade é sua forma de permanência. O cinema não se encerra na montagem, na exibição ou no arquivo. Ele se prolonga enquanto houver corpo que escute, território que responda e relação que se mantenha ativa. Por isso, mais importante do que perguntar o que o Cinema de Guerrilha representa é perguntar o que ele mantém vivo. Essa é a medida de sua força política. Essa é a medida de sua responsabilidade ética. Essa é a medida de sua contribuição estética, enquanto modo de habitar o mundo.

O Cinema de Guerrilha amazônico é uma continuidade que se atualiza em cada gesto de cuidado, em cada escolha de presença, em cada recusa à separação. Enquanto houver vínculo, ele permanece. E enquanto ele permanece - há mundo. A expressão “Cinema Amazônida” também se refere à memória e ao afeto, entretanto, quando se pensa ou se fala de cinema e de memória na Amazônia pensa-se e fala-se dos repertórios audiovisuais e das cinematografias realizadas, silenciadas, acessadas, divulgadas, e consumidas na Região. O lugar da arte de periferia é fora do “sacro” espaço neoliberal e institucional, entretanto, o domínio da retórica conceitual predomina o contemporâneo e o que da arte se resume aos objetos está em exposição, em museus, galerias, ateliers, nos quais o criador acomoda a criação, mas, fora destes espaços, o real se instaura nas tecnologias que “encapsulam” ou “embalam” a arte com o invólucro filosófico do classicismo nos mercados curatoriais.

O mercado global legitima um modelo que se multiplicou em maior escala, tornando o Museu num sítio da exclusão do reconhecimento da Arte, sendo as Bienais, espaços presenciais atópicos que não causam estranhamentos, mas acolhimentos de uma Arte que comanda o Museu do mundo, onde a experiência traduzida na obra é ressignificada pelo público. Desde o Renascimento que a arte separa, seleciona, escolhe uma parte da Realidade, transportando-a do Tempo do Real para o Tempo da Arte, sendo este Tempo passado, ultrapassado pela realidade artística, que ainda hoje o pereniza nos espaços museológicos,

onde convivem a arte mundial e a arte local, apesar de que o modernismo seja um fenômeno cultural americano e europeu, enquanto que o Pós-modernismo não absorveu a arte chinesa/asiática, ao mesmo tempo em que a arte africana foi "enquadrada" como "primitiva" nos compêndios e enciclopédias estruturalistas.

A arte moderna viveu no interior de uma redoma que é a Estética, mas a arte contemporânea deixou-se contaminar pela realidade, sobressaltando-se em sua zona de conforto, reconfigurando o arquivo normativo do "Sujeito" que se utiliza do Self para (se) comunicar a sua re-a-presentação social diante da *museificação do mundo*, onde o Ser assume a sua consciência de expectador. Com a função específica de mostrar a arte ao povo - e constituir um modelo crítico da História da Arte, retirando a exclusividade dos Príncipes e da Igreja de aceder aos objetos artísticos, os Museus, que têm a sua origem desde a era Napoleônica, entraram na agenda neoliberal, dependente da institucionalização da arte e da sua deposição no mercado, a partir da imposição curatorial e conceitual. E assim, o Museu criou uma espécie de clareza diluidora da funcionalidade da arte, dentro das novas regras de visibilidade do modelo transnacional contemporâneo, que se desloca permanentemente, de certame em certame, mobilizado pelo Estado, pelas empresas, pelo expositor, pelo curador, pela Academia, pela Mídia, ou seja, pelo sistema que o dirige, o qual, por exclusão, reconhece apenas a arte dos artistas cooptados e "expostos", quando submetidos aos espaços museológicos.

A crítica ao Museu fundou o Pós-modernismo, mas, muito além e aquém da zona de conflitos, a arte contemporânea tem o mercado como plataforma de globalização da arte, onde já ninguém mais se incomoda com o Museu, entretanto, do mesmo modo, muita gente tem o direito de ter opinião sobre a arte "atual". E mesmo que museus contemporâneos tenham mudado o paradigma territorial de seus espaços, deixando de ser sedentários para se transformar em nômades, extrapolando seus próprios muros, suas estruturas ainda estão presas a uma institucionalidade vocacionada para o Mercado que pode até absorver um artista popular, mas para manipulá-lo e/ou usurpá-lo. As vivências nas comunidades são muito mais potentes do que visitas a museus e galerias, o lugar da elite não é o lugar da periferia, ainda que aquela se tente apropriar do falar/fazer popular. O Museu está para a Arte como o Manicômio está para o psiquiatra. E a permanente crise no campo artístico o potencializa para que ele seja um processo em construção de objetos-coisas que ressignificam o próprio existir ou a ideia ou experiência sobre a condição e a existência humana, complexa e contraditória, pela sua própria natureza, portanto, a crise em arte é uma crise ontológica, já instaurada desde quando o Ser é Ser.

Esta crise atemporal é um campo sem fronteiras, aberto para o indeterminado, tendo a arte migrado para os diversos campos onde o trabalho e a produção humana se desenvolveram, "arrancando-se" de sua materialidade para uma espiritualidade, à qual, supostamente, todos os têm acesso, como uma ascese a um sacerdócio, em que a tradução da língua de Deus caberia ao artista-criador, através de uma sensível experiência subjetiva, individual e coletiva, onisciente e omnipotente, como um Deus que se plasma no corpo e no espírito das coisas com as quais o Ser se relaciona e/ou cria. Quando usamos a expressão "Cinema Amazônida", referimos amazônida no mesmo sentido "auara", Tupi-guarani, o ser que é autêntico de um determinado lugar. E, portanto, o certo seria, amazonidauara. Mas, neologismos linguísticos à parte, pretende-se revelar as identidades destas cinematografias que se reconhecem nas pedagogias das resistências que praticam no chão das escolas e das comunidades nas periferias e territórios originários e tradicionais amazônidas e parauaras. E o problema epistemológico que emerge desta pesquisa é que a arte cinematográfica não é original à Amazônia.

Esta pesquisa não se pressupõe *decolonial*, mas reflete sobre a desconstrução de conhecimentos, saberes e referenciais culturais normativos e caucasianos indo europeus. Tendo como base teórica e metodológica a semiótica e a antropologia, sendo referenciais distintos estudiosos em dialógica com ideias e reflexões que fundam conceitos originais apresentados pelo autor. A partir das epistemologias críticas, das dialéticas históricas, e das intuições sensíticas artísticas, pretende-se teorizar práxis que podem ser resumidas numa tríade conceitual original: Estéticas de Guerrilhas, Poéticas da Gambiarra, Tecnologias do Possível. Os desdobramentos destes conceitos nas suas respectivas práxis decorrem ao mesmo tempo que a pesquisa investiga tais fenômenos. Extrapolando-se a fronteira teórica, pode-se situar o campo desta pesquisa nas formas cronológica e territorial. A parte cronológica data das duas primeiras décadas do Século XXI, referindo-se ainda por razões históricas, a duas últimas décadas do Século XX, no que demarcamos como territórios da Amazônia paraense.

A História da Amazônia paraense se confunde com a História do Pará: histórias de saques e massacres, cuja escrita tem sido obra dos exploradores. Desde os tempos coloniais, passando pelo ciclo dos coronéis do seringal, e pelo tempo neoliberais, o Estado tem servido apenas para facilitar o assalto ao patrimônio material e imaterial da sociedade, entretanto, pretende-se uma viragem histórica, que transporte em si os paralelos imagéticos de uma herança que precisa ser afirmada, a dos antepassados paraoaras-amazônidas, indígenas, negros, extrativistas, trabalhadores rurais e urbanos, estudantes, mulheres. A velha tradição romântica de ver, estudar e dialogar com os filmes perdeu o seu lugar na história do

audiovisual da Amazônia paraense. E há muito que os realizadores de cinema amazônida criam obras sem que sejam vistas e falam sem que sejam ouvidos, ou seja, nem a Amazônia não se (re)conhece e nem a Amazônia consegue comunicar a sua diversidade criadora aquém ou além de suas fronteiras (parafraseando o grande Glauber:[58]nem a Amazônia comunica a sua miséria ao homem civilizado, nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do homem amazônida). Se a Amazônia não (se) comunica, não é porque ela não sabe comunicar, mas porque as normas da cultura estabelecidas provocam a exclusão das falas e das práticas amazônidas, sendo essa a nova forma de *apartheid*: aqui chegam as boas intenções, não os recursos financeiros. Recebemos os discursos, mas não os projetos.

Enquanto gesto (político, estético e poético) de enfrentamento do atual estado das coisas, sem o estereótipo do panfletário e/ou experimental, o Cinema de Guerrilha amazônida aprofunda nossas contradições e retoma a história da arte cinematográfica regional, razão porque nos opomos à narrativa (seja ela literária ou cinematográfica, mas sempre burguesa). É um Cinema Pobre[59] que se afirma artístico, pobre, porque despojado, pobre porque embora nasça rico, intenso, espontâneo, violento, com o tempo se vai, esvai-se, desintegra-se, vitorioso, poético, de vitória em vitória até a derrota final – a morte e a eternidade, num devir caótico retroalimentado pela autodestruição.

Podemos mapear os territórios por onde essa pesquisa se desenvolve no que se chama de Amazônia paraense. Mais exatamente na Região Nordeste do Estado do Pará, que envolve os municípios de Bragança, Tracuateua, Augusto Correa, Quatipuru e Primavera. E na Região Tocantins, que envolve os municípios de Cametá, Gurupá, Baião, Mocajuba, Abaetetuba. Mas a pesquisa também se refere aos territórios do Xingu (Altamira), Sudeste (Marabá) e Baixo Amazonas (Santarém), Arquipélago marajoara (Soure). O caráter ético e o compromisso histórico desta pesquisa referem trajetos e trajetórias pessoais, estruturas e eventos coletivos, e evocam a teoria, a história, a crítica, e a filosofia da arte que se quer narrar e afirmar a partir do cinema da/na/sobre/com/a partir da Amazônia. Nesse sentido, práxis como rodas dialógicas, rodas de conversas, antecedidas ou não por sessões cineclubistas que temos experienciado nas comunidades periféricas e tradicionais que são o

[58] Considerado o mais importante e influente manifesto do cinema brasileiro – Uma Estética da Fome veio a público em julho de 1965, tendo seu autor, o realizador Glauber Rocha o apresentado durante o Congresso Terceiro Mundo e Comunidade Mundial, em Gênova. Sob o título Eztetyka da Fome, o texto foi publicado no Brasil através da revista Civilização Brasileira, Ano 1, N. 3, 1965.

[59] O Cinema Pobre é um movimento estético internacional que nasceu em Cuba e se desenvolve em várias partes do mundo, dentre elas, Portugal e México. Este movimento congrega pessoas para desenvolver projetos cinematográficos simples, de temáticas antropológicas, históricas, sociais e psicológicas, e que são realizados com baixo orçamento. Os realizadores que se identificam com esta práxis têm como princípios éticos e estéticos a independência para pensar de forma crítica e a liberdade para criar de forma visionária e libertária.

campo desta pesquisa, tem se revelado como fecundos momentos de compartilhamentos, onde os saberes e as falas das comunidades locais são processados através da pedagogia do oprimido e da esperança (Freire, 1970). Dentro desta dimensão, as sessões cineclubistas nas comunidades são palcos de vivências, cujas reais experiências individuais são afetadas por imagens ficcionais, numa simbiose catártica, que resulta em diversas formas de interpretações e/ou decodificações, imediatas e/ou atemporais. Mas, apesar do crescimento desta prática e do fortalecimento de algumas organizações não-governamentais aqui no Brasil ao longo dos últimos anos, algumas práticas cineclubistas entraram na contemporaneidade, por assim dizer, pasteurizadas pelo glamour que os *home theater*, canais abertos e fechados e redes sociais.

A construção de uma nova civilização estética é o desejo que nos move. E este desejo é tradutor da vontade de poder, em nome da qual apenas os seres humanos de coragem sustentam as suas ações. Não há aventura, mas territórios onde as práticas de guerrilhas poéticas podem e devem ser aplicadas na sua dimensão política e na sua extensão épica. É o "princípio do grão de areia", o reconhecimento do território e a importância do espaço que a sua cultura ocupa na existência humana. A cultura ("local") está absolutamente impregnada pelos valores das culturas – por assim dizer – externas ("globais"), que invadem as casas das pessoas, via televisões e rádios, mediante notícias, programas, novelas, internet, e publicidades dirigidas ao consumo em larga escala, comum aos grandes centros urbanos, brasileiros e internacionais, o que evidenciam os aspectos contraditórios dos próprios fenômenos culturais, em si mesmo. E toda a complexidade destes fenômenos de natureza política e social – e de dimensões antropológicas – este "do jeito que os amazônidas desejam" está contaminada pelas proposições das grandes necessidades de consumo, quer dizer, da fabricação dos desejos destas necessidades, que demandam diversos tipos de desvios nas culturas locais, que se veem em choque, entre as suas tradições e os novos tempos.

No Marajó, por exemplo, onde desenvolvemos uma residência artística (2009/2010), resultante de prêmio concedido pela Fundação Nacional de Artes,[60] onde a nossa experiência atravessou as diversas modalidades de linguagens, passamos da oralidade à escrita, mediante composições (iniciais) cinematográficas, ou seja, do filme-falado (imaginado), a partir de práticas intrínsecas à cultura local marajoara (a tradição de passagem oral dos conhecimentos) - para o filme (d)escrito, pela via de exercícios construtivos das ideias e dos *story lines* indicados pelos jovens participantes das oficinas audiovisuais. A partir de suas próprias narrativas, portanto, e de suas "falas" desde as primeiras entrevistas, nas quais os jovens revelavam desejos de filmar o "lugar" em que habitam, dentro de um processo de "transfusão

[60] Prêmio Interações Estéticas - Residências Artísticas em Pontos de Cultura 2010.

signica", desde os signos verbais/orais, e/ou (posteriormente) signos gráficos, que se ressignificaram audiovisuais, durante as práticas cinematográficas de Guerrilha que desenvolvemos com a juventude local, em condições de vulnerabilidade.

Temos nos dedicado ao estudo da invisibilidade e percebemos como este fenômeno tem sido uma estratégia de sobrevivência das comunidades, ainda que atravessadas pelo hibridismo provocado pela dominação mediática sobre as culturas populares. E não se trata de colocar em discussão nenhuma arte conceitual ou de vanguarda, ao contrário, interessa-nos o estado primitivo criativo coletivo comunitário e até mesmo uma sincera espontaneidade em que o ser é tragado pela natureza como o são as divindades espirituais ancestrais reveladores das essências cósmicas. Esta relação do Ser com a natureza é o que diferencia a guerrilha amazônica, portanto, é o lugar de uma vanguarda artística e política e de resistência nestes tempos hipocritamente híbridos, quando se torna difícil sustentar que uma coisa é uma coisa e outra coisa é outra coisa, considerando que, sob a aura mercadológica do #mix, já nenhuma tradição se traduz por si só, necessitando de uma legitimidade crítica curatorial que lhe exterior.

Na contramão destes pensamentos, ao propormos um filme coletivo, temos cada um de nós que criar juntos um mesmo projeto, partilhar sentenças e diferenças, afirmar desavenças, e, afinar as competências de artistas metafísico, dispondo-nos em aprofundar e radicalizar o processo-obra, que se torna ele próprio artístico, filosofal, na medida em que nos permite refletir sobre a extensão do ato realizado enquanto este se faz, em processo. E, apesar das ideias para nada servirem, e apesar de sabermos que todas as nossas verdades haverão de desabar na hora em que estivermos confrontados com as realidades, que sejamos abertos às novas possibilidades e perspectivas criativas das diversas comunidades com as quais viermos a estabelecer práxis e instaurar "processos" e afetos, e fazer registros apriorísticos antropo-estéticos dos estágios - da criação (e do "projeto") em si, das catarses, do pensamento (em silêncio niilista e na sua afirmação dionisíaca pela via da representação), do desejo (inconsciente & catastrófico), e, claro, da vontade de poder.

Se toda interpretação quer ser uma verdade (Nietzsche, 2005), nem toda interpretação corresponde a uma verdade, mas a uma afirmação de uma vontade de verdade. Se há potência no desejo de verdade, no pensar/falar, que ela se transforme em ato, entretanto, nenhum ato é isolado, fechado ou centrado, mas articulado aos fatos em si mesmos, na dialética atemporal destes, enquanto fenômenos, à revelia de nossas "verdades". Há que tornar lógico o pensar-agir / falar-escrever, como se o coração pulsasse além dos sentidos, ou neste simultâneo, a certeza se tornasse mais que um lugar, uma passagem. Quando se fala de

arte, pressupõe-se, nestes tempos em que pensamos e vivemos estes fenômenos que nos despertam o desejo de transformá-lo, arte "branca[61]", ou seja, uma arte, subordinada a conceitos e modelos difundidos e consumidos pela indústria do entretenimento e/ou curatorial. E quando se fala de arte "brasileira", a expressão está condicionada ao espaço geográfico entre Rio de Janeiro e São Paulo, que são apenas dois estados da República Federativa do Brasil, e, do mesmo modo, os referenciais intelectuais e críticos relacionados a esta produção situam-se neste eixo-mediático-acadêmico que "apaga" a produção representativa de outros territórios brasileiros.

E isso demonstra como a hegemonia colonial global é reproduzida no Brasil, onde se observa uma "hegemonia cultural" (regional) de produção do pensamento e de "objetos" em detrimento das demais regiões, cujos produtores/criadores têm de se "deslocar" para ocupar um espaço no sistema, cujo "arranjo" é formatado por produtoras, galerias, cadernos culturais, e outros meios que compõem a rede cultural nacional. E esta "hegemonia cultural" também se processa nas capitais, via modelos de micropoderes, com a supremacia de quem habita a urbi, e o apagamento dos que moram nos municípios dos interiores destes Estados, que não têm acesso às relações que sucedem entre "atores culturais" e instituições que compõem o sistema de cultura de cada Estado brasileiro. Quanto mais descemos nesta pirâmide, mais detectamos como as estratégias de controle e de dominação se manifestam, nas fundações e/ou secretarias, academias e/ou organizações não-governamentais, restando, pois, ao artista periférico apenas a demarcação do campo de sua sobrevivência e/ou resistência, no seu próprio espaço e na sua própria comunidade.

Este fenômeno não é novo e já foi pautado por pesquisadores, estudiosos, e curiosos de questões políticas, sociais, econômicas, culturais e ambientais regionais, depois que se percebeu que a produção intelectual sobre a Amazônia não era originária da região, ou seja, não estava no seu devido lugar de fala, pelo que (ressalvando-se o devido respeito ao direito de produção de pensamento dos responsáveis por tais propostas) muitos projetos, artigos, políticas, foram avançados sem considerar a realidade dos diversos e diferentes habitantes das muitas Amazônias. Não bastasse a ideologia colonial que impregnou valores negativistas nas mentes amazônidas, os cidadãos que habitam e afirmam a região também tiveram que lidar com questões subjetivas, desde a recusa à hegemonia branca até ao questionamento das falas exógenas, que se impregnaram no inconsciente e na formação dos povos regionais, também afetados pelas constantes migrações de milhares de pessoas que se deslocaram de outros

[61] O termo branco(a) aqui empregado refere a ideia e a prática de subordinação à colonização Europeia desde os "descobrimentos" até os nossos dias.

estados para trabalhar nos ditos projetos de desenvolvimento local, desde o ciclo da Borracha até mais recentemente, hidroelétricas e/ou minérios. Este mix cultural provocou fenômenos como o surgimento de movimentos separatistas, paralelamente, o enfraquecimento das lutas em defesa da floresta, e dos territórios indígenas e quilombolas, ainda que estas "minorias" tenham um padrão diferenciado de organização social, em consequência de suas especificidades, ou seja, este "caldeirão" de gente sem relações de identidades com as terras amazônidas afetou a consciência Regional, cuja dialética ainda estava em formação, entre negros, índios e descendentes de "brancos", aculturados, pelo que os impactos dos "grandes projetos" nas populações foram pouco questionados (e beneficiados pelo silêncio de uma mídia muito bem paga), a despeito dos movimentos contrários que caracterizam as resistências amazônidas.

Com relação à arte amazônida,[62] estas contradições se tornam ainda mais evidentes, primeiro, os artistas são ignorados, tendo suas criações apagadas e/ou usurpadas, segundo, para que esta produção possa "emergir" desde o fundo dos rios em que se encontram, há que considerar os diversos fatores já aqui fartamente detalhados, como os acadêmicos, curatoriais, mediáticos etc. O pouco que se sabe sobre a produção de uma arte amazônida – arte indígena, arte cabocla – muitas vezes está subordinado ao caricaturismo, portanto, compreendemos que essa "exótica" arte amazônida foi deslocada de sua potência, o que contribuiu para que a mesma fosse desqualificada, como o seu "objeto" destinado a um mercado cujos padrões limitam e domesticam a criação. E, portanto, mesmo com as ditas vanguardas contemporâneas, a Amazônia Paraense somente vai aparecer no cenário da cultura brasileira com a escrita de Dalcídio Jurandir,[63] que, aliás, ainda hoje é apagada dos conteúdos programáticos escolares nacionais e/ou regionais, sendo que até mesmo o ciclo regionalista da Literatura Brasileira ignorou este escritor paraense, que, entretanto, foi reconhecido posteriormente, demarcando-se através de uma vasta produção literária de cunho social amazônico. Originariamente indígena, o Norte permitiu e viveu diversos encontros de indígenas, com o negro, com o branco, com o mulato, o mameluco, o caboco (caboclo), e, finalmente, com a América Central, com o Caribe, sendo que todos estes encontros desembocaram em profusões rítmicas. E toda esta diversidade também provoca desconhecimentos e estrangeirismos e ignorâncias, até que venha a ser absorvido e

[62] Compreende-se por arte amazônida aquela produzida por artistas cuja criação é identificada com as tradições e míticas da Região.
[63] Dalcídio Jurandir nasceu na Vila de Ponta de Pedras (atual município de Ponta de Pedras) em 1909, filho de Alfredo Pereira e Margarida Ramos. No mesmo ano muda-se para a Vila de Cachoeira (atual município de Cachoeira do Arari) onde passaria toda a sua infância.

incorporado enquanto produto de mercado pela mídia, que caricaturiza esta produção cultural, tornando-a palatável pasteurizada, no lugar do conforto de quem resume a arte ao lugar do entretenimento de entediados e miméticos.

Há, consequentemente, uma sensação de mal-estar provocado pela forma alienante e pedante deste diálogo sobre globalização, a partir destes operadores conceituais líquidos pós-modernos e/ou contemporâneos, segundo os quais, tudo é volátil, sendo a realidade mitificada como ilusão e/ou construção corpórea hibridizada pelas deformações das idealidades, entretanto, por mais difícil que seja despojar-se deste pântano metafísico, a realidade, abstrata e dependente de análises subjetivas e individuais, obriga uma experiência coletiva, concreta. Mas, para o artista, a realidade é moldada tanto pelo pensamento quanto pela ação humana, razão porque rechaçamos quaisquer possibilidades de submissão ao sistema capitalista, que domestica a obra e o criador, o receptor e o crítico, a Academia e o senso comum, alinhando-os a ideia de subordinação ao niilismo negativo que recusa a rebeldia como ato de autodefesa criativa da existência. De uma vida artística, mesmo negativa, exige-se o positivo, enquanto polos complementares, ressignificados por criativos atentados artísticos[64] que acentuam as contradições desta pesquisa original, considerando que quase nada foi produzido sobre esta forma de praticar arte política nas periferias e comunidades quilombolas, tradicionais, apagadas e usurpadas pela Institucionalidade. Conhecemos João de Jesus Paes Loureiro, mas não o Marco da Lama. Curtimos o Pavulagem, mas não o Estrela Pai-D'égua. No senso comum, um deles tem sucesso e o outro é fracassado. É a mesma lógica perversa da meritocracia, na qual, um sistema – "elitizado" determina o produto, de tal forma que nada é por acaso nesta fábrica de gostos, mas não de bom senso. A arte não é do domínio da cultura, do mesmo modo, o lugar da periferia é à periferia, em vigília, e na resistência.

Ninguém os viu, mas eles estavam lá, embora ofuscados pela presença das certezas mediáticas, que só têm olhos e ouvidos para o status de quem ocupa os centralizados, selecionados e elitizados espaços culturais, entretanto, os invisíveis que fazem História, ainda mais no seu silêncio e anonimato. Ignora-se o artista periférico, mas se usa a arte periférica nos espaços "permitidos", razão da necessidade destes ataques criativos, políticos, instantâneos, e, ao mesmo tempo efêmeros, similares às operações de guerrilhas, deslocando-se em diversos espaços, nômadas, desorientando as forças repressivas. Há, pois esta luta,

[64] Acredito no poder da arte para catalisar e transformar realidades, uma vez que ela opera diretamente nas camadas adormecidas do inconsciente e propõe simultaneamente um turbilhão de interpretações nas mente de quem é afetado pelos objetos artísticos, pelo que os artistas têm um papel decisivo na sociedade e principalmente nestes tempos, em países como o Brasil e/ou noutros da América Latina e de África (não me refiro à Europa porque é onde gozam de "maior" liberdade e de mais estruturas para a produção, ainda que também sejam proibidos e o que criam, perseguido).

travada no pântano da escuridão, entre estes mortos que insistem em sobreviver e estes vivos, enfraquecidos, covardes, portanto, uma luta de derrotados, uma luta inglória, no deserto das ideias dos insetos, cujos reinos, todos, estão falidos, porque fálicos, pelo que urge a redenção terrena, a revolta, a radicalidade, desses que, como nós, artistas, santos e loucos, ainda acreditam na força trágica da vida. Tal qual a arte necessita de conflitos, assim os coletivos necessitam das diferenças individuais de cada uma das pessoas que o compõem, de forma a processar uma relação na qual cada um colabora com o que pode, dentro de seus limites, e para além de suas próprias capacidades. E todos crescem, cada qual de acordo com a sua própria qualidade. E nesta diferença, onde cada um vive a sua vida da forma que lhe apetece viver, eu disse: da forma que lhe apetece e não das formas impostas sem que ele próprio o perceba e se perceba, ou seja: onde cada ser humano interprete a vida a partir de sua própria consciência.

É na adversidade onde nasce a inventividade. O gênio criador brota no caos e age de forma magnífica com os seus próprios limites materiais. Sem ilusões. E a carência se torna uma dádiva. O que quer que falte jamais fará falta à arte. Arte é revolução. Ela opera um processo de transformação interior, em cada ser humano, naquele que cria e naquele que sem ser criador sente a arte de forma criativa. A simples presença da câmera em minha vida e a possibilidade de que a qualquer momento eu aposso ligar e neste instante instalar todo o processo criador me dá uma sensação de conforto absoluta. Assim como a energia elétrica carrega as baterias da máquina de filmar, minhas energias instintuais e inconscientes, universais, fortalecem-me o espírito criador. O resto são os acessórios, culturais e técnicos, jamais artísticos.

Há que se construir o conceito de Cinema de Guerrilha com a devida atenção à sua linha do tempo, mas não como simples cronologia, e sim como trama de atravessamentos entre técnica, corpo, território, política e espiritualidade. O ponto inicial não é apenas a invenção da câmera ou o registro mecânico das primeiras imagens, mas a dimensão social da projeção, quando o cinema ainda se dava como espanto coletivo, como novidade que reunia as massas. Quando as primeiras projeções cinematográficas ocorreram (1895), elas aconteciam em mercados públicos, feiras abertas, espaços de trânsito e encontro. A máquina não estava isolada em salas escuras elitizadas; antes do cinema ocupar teatros e edifícios construídos para ele, ele ocupava o chão vivo onde as pessoas já circulavam. Havia um frisson intenso na exposição dessas imagens, não apenas pela novidade, mas pela ausência de moldura institucional. O cinema surge sem casa, sem templo fixo. E justamente por isso, convoca reconfigurações do espaço, exigindo adaptações de lugares, improvisações,

reorganizações das formas de estar juntos diante da imagem. Mas junto a esse surgimento, coexistia um outro movimento, menos documentado, porém decisivo: os cinemas do povo, experiências de trabalhadores franceses que organizavam sessões de projeções voltadas para a formação política, para a circulação de ideias, para o fortalecimento de lutas coletivas. Não se tratava apenas de exibir, mas de agir através da imagem. O cinema nascente carregava, portanto, uma ambiguidade essencial: de um lado, instrumento de espetáculo e encantamento tecnológico; de outro, ferramenta pedagógica e insurgente.

É por isso que, ao reconstruir essa história, é necessário reconhecer que o cineclubismo não surge depois do cinema, como uma forma secundária ou derivada, mas com ele, simultaneamente, como uma respiração dupla: a do deslumbramento e a da consciência social imanente. O cinema, como a imprensa antes dele, torna-se meio de revelação, de exposição dos fenômenos sociais, de desnaturalização das estruturas do poder. Assim como o desenho e a gravura foram fundamentais para a emergência da imprensa e da circulação de ideias revolucionárias, a imagem em movimento se constitui como instrumento de produção de visão, de composição de mundo, de política sensível. A história do cinema é, portanto, bonita e contraditória: uma invenção industrial que imediatamente escapa ao controle da indústria; uma tecnologia que, ao mesmo tempo em que alimenta o espetáculo, abre brechas para insurgências. Não se pode falar de cinema sem falar de sua vocação bifronte: ele tanto pode servir ao poder, quanto pode servir ao povo.

Avançando na linha do tempo, chegamos aos Ateliês Varan, criados na França na década de 1960, que se tornam referência mundial para o cinema documental. Ali, estudantes vindos de países africanos e latino-americanos tinham acesso a práticas de filmagem que já traziam consigo a ideia de que o cinema é um gesto político, um modo de estar no mundo com a câmera, e não apenas de captar o mundo à distância. Esses ateliês consolidaram uma perspectiva que recusava o cinema como espelho neutro da realidade, afirmando-o como enunciação, como posicionamento, como ato de presença. É nessa mesma temporalidade que a América Latina vivia processos de ditaduras, insurreições, exílios e enfrentamentos diretos com regimes de vigilância e repressão. Cineastas retornavam a seus países sabendo que filmar significava assumir risco, atuar contra o apagamento, insistir na própria existência como gesto de memória e contramemória. O cineasta chileno Miguel Littín, por exemplo, exilado após o golpe militar de 1973, retornou clandestinamente ao Chile durante a ditadura de Augusto Pinochet para realizar o filme *Acta General de Chile* (1986). A obra registra, com coragem e risco pessoal, a resistência do povo chileno e o cotidiano sob o regime militar. A ação de Littín tornou-se símbolo da potência do cinema como instrumento de luta, memória e

libertação, influenciando movimentos de cinema político e engajado em toda a América Latina

A linha do tempo é diacrônica, mas também é transversal, sincrônica. O Cinema de Guerrilha nasce na encruzilhada entre diferentes tempos e regiões, e a encruzilhada, aqui, é conceito cosmológico. A encruzilhada é o espaço onde todos os caminhos se encontram, e, justamente por isso, não pertence a ninguém, entretanto, ela está sob o domínio de *Exu*, o Senhor das Encruzilhadas, o Tranca-Rua, guardião dos acessos e das passagens. A *encruzilhada* é o lugar onde o linear se dobra, onde o tempo opera em espiral, onde corpos dividem o mesmo espaço sem coincidirem, onde se manifesta a impermanência como princípio. O Cinema de Guerrilha se inscreve nesse espaço: ele não fixa, não estabiliza, não fecha sentido. Ele movimenta, cruza, desarma. E é dessa espiral de tempos, corpos e forças que emerge a necessidade de traçar a linha do tempo do cinema de resistência, para então chegar ao Brasil e aprofundar a formulação conceitual e prática do que chamamos de estética de guerrilha.

Ao chegarmos ao Brasil, o percurso da estética de guerrilha exige uma torção adicional, porque aqui a própria formação histórica do país já é uma disputa de narrativas, territorialidades e corpos. Pensar o Cinema de Guerrilha no Brasil implica reconhecer que a imagem é fronteira viva entre quem conta e quem é contado. Implica também reconhecer que, neste território, a violência contra a memória é constante, sistemática, organizada. Portanto, a resistência é uma condição de sobrevivência. É nesse contexto que surgem as formulações da arte guerrilha, guerrilha estética e guerrilha artística. O termo aparece inicialmente em Décio Pignatari, (1973) que observa, nos movimentos artísticos de ruptura, uma resistência ativa contra o cristalizado. Pignatari identifica que havia artistas que não se contentavam em criar obras para o campo institucional, mas buscavam intervir no cotidiano, na estrutura cultural, na circulação de significados. Mais tarde, Frederico Morais[65]retoma e rearticula o termo para compreender um grupo de artistas plásticos envolvidos com experiências estéticas que desafiam a ordem simbólica dominante, tanto na forma quanto no conteúdo.

Esse grupo seria posteriormente associado à chamada geração Tranca-Ruas. Tranca-Ruas é guardião de passagem e de cruzamento, de abertura e fechamento, de caminhos que se embaralham e se redefinem. É aquele que impede a estabilidade, que impede que o mundo se

[65] Frederico Morais (1936–2023) foi crítico de arte, curador e professor brasileiro. Atuou intensamente entre as décadas de 1960 e 1990, sendo uma das vozes mais importantes na reflexão sobre a arte contemporânea e sua dimensão política. Em textos e curadorias, Morais cunhou a ideia de uma *"encruzilhada entre guerrilha política e guerrilha artística"*, reconhecendo na experimentação estética e nas ações coletivas formas de resistência à censura e à institucionalização da arte durante o regime militar.

torne rígido, que assegura que o movimento permaneça em movimento. Ao se assumir Tranca-Ruas como referência estética, afirma-se que a arte não é estática, não se fixa, não se estabiliza em um único sistema de interpretação. O movimento dessa geração reside em interromper o fluxo da normalidade, instaurar tensões, abrir brechas de interpretação, deslocar sentidos. A guerrilha estética opera na estrutura da forma e da experiência. Por isso, ao falar de Cinema de Guerrilha no Brasil, é necessário incorporar a dimensão espiritual como estrutura epistemológica. A academia tradicional tende a separar arte e espiritualidade, estética e ritual, pensamento e corpo. Mas essa separação não existe nos territórios indígenas, afro-brasileiros e amazônicos. Nessas matrizes, o saber é inseparável do corpo, da ancestralidade, das forças invisíveis que habitam o cotidiano. O espiritual é modo de percepção, modo de agir, modo de criar.

Ao se formular o Cinema de Guerrilha como conceito brasileiro, torna-se imprescindível invocar as matrizes indigenafros, e entre elas, a presença de Exu como princípio organizador da comunicação e da encruzilhada. Exu é o marqueteiro dos deuses, o que faz circular. Ele é o que abre caminho para que a fala aconteça. Sem Exu, não há palavra que chegue ao destino. Sem Exu, não há narrativa que se mova. Assim, o Cinema de Guerrilha inicia pela encruzilhada e se produz nela. Ao lado de Exu, emerge Zé Pelintra, entidade das ruas, dos bares, da ginga, dos espaços em que a sobrevivência se reinventa todos os dias. Zé Pelintra é a malandragem como estratégia de vida, a inteligência que sabe negociar com o impossível. Ele oferece ao cinema a habilidade do desvio, do corte preciso, do deslocamento de foco, da prática de filmar pelo lado, jamais pela frontalidade que captura. Filmar com Zé Pelintra é filmar com sabedoria de corpo.

Mas a guerrilha estética não é apenas masculina. Ela traz consigo linhas femininas que reconfiguram território e visão: as Pombagiras, as Ciganas, as Legbaras. Aqui, o feminino é potência central de transformação, de abertura de mundos, de reconstrução de sentido. O Cinema de Guerrilha, ao evocá-las, reconhece que a disputa pela imagem é também a disputa pelo corpo, pela voz, pela circulação do desejo, pelo modo como o mundo olha e é olhado. No entanto, a chave decisiva dessa formulação se dá quando essa matriz espiritual se conecta à Amazônia como território de enunciação. É pela Cabocla Mariana, referência que atravessa o feminino, as águas, a floresta e a transmutação, que se estabelece a ponte entre espiritualidade afro-brasileira e cosmologia amazônica. A Cabocla Mariana é força ativa, que reúne em si, o rio como sangue, a floresta como corpo, a lua como tempo, e o sal da água como memória.

Essa figura permite compreender que a amazonicidade é ontológica. Filmar na Amazônia exige escutar a floresta, consultar o rio, negociar com os encantados. Essa negociação é

método. E, nesse ponto, entra Ogum – o orixá das ferramentas, da técnica, do ferro e da guerra. Ogum governa a maquinaria, e portanto, governa a câmera. A lente é ferramenta. O corte é lâmina. O movimento é marcha. Quando a imagem é projetada, ela retorna como arma, e como escudo, e como canto ritual. Filmar, então, deixa de ser capturar. Filmar é riscar o ponto para abrir caminho. Por isso, o Cinema de Guerrilha, ao se inscrever na Amazônia, deixa-se atravessar pelo território. Ao assumir que o Cinema de Guerrilha é atravessado pela espiritualidade e pela ancestralidade, torna-se necessário enfrentar a arena da academia, que opera, historicamente, pela separação e pela hierarquização das formas de conhecimento. O saber acadêmico exige sistematização, exige prova, exige método normativo, exige referências fixadas na cultura escrita. Essa exigência cria um regime de validação onde certos modos de saber são considerados legítimos, enquanto outros são relegados ao campo da crença, da informalidade ou da tradição sem autoridade epistemológica.

Nesse ponto, a oralidade aparece como um campo de disputa. A oralidade é outro método. A oralidade é matriz contínua de produção e transmissão de saberes que opera por ritmo, repetição criativa, variação, corpo, gestualidade, presença, silêncio, pausa, entonação, tempo. Se a cultura escrita busca fixar; a cultura oral busca manter vivo. Na cultura escrita, o conhecimento tende ao objeto; na oralidade, o conhecimento é relação. A academia, por sua forma e modelo, frequentemente rejeita esse tipo de saber, convocando-o a se traduzir nos seus termos. A exigência é: transforme o que vive em você em uma forma que caiba na estrutura imposta. Essa exigência produz violência epistemológica. Para muitos, essa violência se resolve pela assimilação, pela renúncia à ancestralidade em nome da aceitação institucional. Mas, no percurso que se desenvolve aqui, a proposta não é renunciar: é fazer dobrar a estrutura.

A própria ideia de racionalidade é deslocada. A racionalidade é reintegrada. A oposição entre razão e encantamento é dissolvida. O pensamento é o que se inscreve no corpo. O corpo é arquivo. O corpo é território de saber. O corpo é onde o mundo se dobra para continuar. Essa dobra se desdobra quando se aproxima Dalcídio Jurandir[66]. Em sua obra, a Amazônia não aparece como o lugar do exótico ou do atraso, mas como lugar do espírito, como espaço em que a vida se articula por fluxos de rio, por forças de silêncio, por presenças que não são visíveis à superfície, mas que determinam a existência. Dalcídio compreende que

[66] Dalcídio Jurandir (1909–1979) foi escritor paraense cuja obra literária, especialmente a série *Extremo Norte*, traduz a Amazônia por dentro, revelando o imaginário, o cotidiano e as contradições sociais do povo ribeirinho. Ao narrar o território como experiência existencial e política, Dalcídio antecipa a visão que esta tese defende: a da arte amazônica como conhecimento encarnado, insurgente e profundamente ligado ao corpo, à memória e à coletividade — um gesto que adensa a própria noção de Cinema de Guerrilha como prática estética e ética de resistência.

o território amazônico é uma realidade mais ampla do que o visível, e é isso que se torna fundamental ao trazer sua literatura para o cinema: não se trata de adaptação — trata-se de transposição ontológica.

Ao lado de Dalcídio, surge a cosmopolítica dos Caruanas, como povo-real, como existência que habita as águas, como força que se manifesta em estados de recepção e de chamada. Caruana é realidade invisível, regida por outra lógica de presença. Inserir os Caruanas no cinema é abrir espaço na imagem para aquilo que não se deixa capturar. A transposição da literatura para o audiovisual, nesse sentido, é ritual, passagem, ancoragem no invisível. E a filmagem se torna ato de evocação, a montagem, organização de forças, e a projeção é a reentrada do espiritual no campo do visível. Então, o cinema deixa de ser ilustração e passa a ser incorporação.

Assim, ao falar de Cinema de Guerrilha, trata-se de um modo de agir, fazer um cinema que assume o risco da existência, que não separa pensar e sentir, que não se distancia do mundo para observá-lo, que opera desde dentro, atravessado pelo que filma. O Cinema de Guerrilha se torna território, ele é corpo filmando outro corpo, ele risca ponto para que a palavra aconteça, ele faz o tempo girar em espiral. O Cinema de Guerrilha é o cinema que permanece em movimento, porque ele nasce onde o mundo ainda está se fazendo.

2.2. Tecnologias do possível: invisibilidade, poder e resistência

As sessões cineclubistas comunitárias têm cumprido seu papel pedagógico de formação de plateias estéticas e éticas, bem como despertam a militância audiovisual propriamente dita, além de colaborar na formação de novos realizadores, através de oficinas, criadouros de novos quadros da cultura cinematográfica. Estas sessões constituem um componente pedagógico das oficinas que se estendem às rodas de conversas e exercícios práticos que resultam em projetos audiovisuais coletivos. Durante o processo, forma-se também o público, com o devido direito deste escolher as obras que deseja assistir. Portanto, este processo é simbiótico e envolve o realizador, o público que o assiste, e comunidade. A crítica que o Cinema de Guerrilha constrói fortalece o público que não se deixa manipular pelas narrativas que podem até ser bem embaladas e sedutoras, mas não respondem aos interesses e direitos históricos e artísticos dos povos oprimidos. E foi nessas sessões cineclubistas - muitas vezes precárias, desprovidas de estrutura e sustentadas apenas pela vontade coletiva - que emergiram as Poéticas das Gambiarras e as Tecnologias do Possível. Com elas, potências audiovisuais foram disparadas entre os sujeitos da pesquisa, num

processo em que a criação se confunde com a prática artística e com a militância do pesquisador, que age no campo de batalha enquanto a batalha acontece, entre a política central e a comunidade, entre a escolástica e a anarquia, entre o gesto e o pensamento, o corpo e a imagem, a academia e a poesia.

Conectado com a revolução tecnológica, o artista periférico, sem economizar esforços, usa os seus reduzidos, mas eficientes, precários, mas potentes recursos digitais ou analógicos. São com estas ferramentas-chave que se abrem portais de redes que se insubordinam contra suas próprias deficiências financeiras e estruturais, construindo estratégias de resistências políticas, pelos direitos humanos, direitos do público, liberdade de expressão, contra o fascismo, o racismo, o sexismo, a violência contra mulheres, a cultura do estupro, a intolerância religiosa, o genocídio contra os povos indígenas, negros nas periferias, e comunidades de terreiros afro religiosos. O referencial antropológico e semiótico que utilizamos são encontros, descobertas de realizadores, nestas geografias distantes, nas quais, para se chegar, são necessárias viagens, cujos percursos e trajetórias também nos fornecem - para além das experiências -, imagens, e i-marginários, dos quais vamos nos impregnando, projetos audiovisuais coletivos em territórios periféricos, tradicionais, quilombolas. Da natureza (in)diferenciada dos espaços à ausência de suas estruturas torna o lugar amazônida numa terra abandonada, sendo um auto desafio habitar ou estabelecer relações com os comunitários, ainda que sejam árduos e tortuosos os deslocamentos para se chegar a estes territórios-fronteiras, em que os distanciamentos, mais que epistemológicos, são culturais, o que provoca o estranhamento social, que é um espaço ainda maior a ser ocupado pela ação do pesquisador.

Entre os diversos conceitos centrais e/ou periféricos articulados a esta pesquisa, o tema de invisibilidade se apresenta como um problema estratégico da resistência, entretanto, esta tese não pretende tornar visível o que é invisível, ao contrário, propõe-se ao diálogo crítico e reflexivo a partir do que é invisível e/ou invisibilizado nestes fenômenos, de forma a melhor perceber o processo de passagem da potência ao ato, consequentemente, a potência criativa desta pesquisa opera a invisibilidade como ato de resistência.[67] O Poder desenvolve a paranoia e/ou esquizofrenia no corpus[68] e a estes impõem uma automação institucional opressiva, pela via da qual, os seres, vigiados, passam a se autovigiar, independentemente do

[67] Recolhemos da etiologia aristotélica posteriormente ressignificada por Nietzsche, o conceito de ato e potência, ou seja, o vir a ser da potência no ato, o devir em movimento que revela os fenômenos e a natureza das coisas. Podemos afirmar nesta guerrilha que as estéticas são a potência, enquanto o cinema é o ato.

[68] Conceituo corpus como a representação coletiva do conjunto global de todas as categorias e classes sociais humanas, sendo, cada Ser um corpo, e cada corpus, qualquer grupo de dois ou mais corpos ou quaisquer formas coletivas de organização social humana.

panóptico que se apresenta como o Poder em si mesmo (Foucault, 1987), entretanto, esta "representação" deste instrumento de autovigilância, autocensura, e auto repressão, contraditoriamente, gera a resistência do corpo vigiado, que pode ou não se tornar paranoico (ou esquizofrênico). Originária de estruturas e/ou de formas hierárquicas de representações, este "Poder em si mesmo" consiste num espaço "vazio", mas "ocupado" pelo inconsciente do Ser, que se repreende a si próprio, portanto, o panóptico estimula o autocontrole de quem se sente vigiado, independentemente de ser ou não vigiado, o que já é uma autopunição paranoica e/ou esquizofrênica diante das subalternas representações das violências do Poder, cuja função é vigiar, controlar, punir.

E se o Ser se auto pune num "jogo" cujas regras são determinadas por um pacto de violência, no espectro da auto vigilância, isso quer dizer que o Poder (de)ge(ne)ra-se à Resistência e a Resistência (de)ge(ne)ra-se ao Poder. Assim sendo, não haverá Poder sem Resistência nem Resistência sem Poder, sendo este um dos mais importantes problemas da invisibilidade como estratégia de Poder ou como estratégia de Resistência. O paradoxo da invisibilidade é que ela preserva o Poder (Queiroz, 1999) que se move no interior de um espaço que é ocupado pelo invisível, entretanto, as estratégias de resistências afirmam falas invisibilizadas por uma estrutura dominante como um ato de re-existência e de re-ocupação de territórios e de espaços, sendo que a não-ocupação do espaço também é uma das estratégias que garantem a invisibilidade em si mesma, ou seja, re-ocupa-se (des-ocupa-se) o espaço também para se tornar invisível a resistência no enfrentamento do Poder Instituído, portanto, estes processos são simultâneos, como a exclusão e a apropriação, fenômenos de supressão cultural indicados nesta tese. A exclusão de culturas ou de estéticas pressupõe o apagamento das classes ou camadas sociais onde estas culturas re-existem nas diversas manifestações criadoras de seus conhecimentos e de suas produções culturais, desqualificadas, apagadas e apropriadas após catalogadas e mapeadas por métodos ditos científicos e racionais que excluem os detentores originais de tais saberes repassados de geração em geração. E se observarmos as comunidades periféricas e/ou tradicionais cuja transmissão de conhecimento dá-se por narrativas orais, estas formas de saber, quando vem a ser catalogadas, são imediatamente apropriadas por aqueles que as catalogam ou as mapeiam ou as cartografam, sendo estes saberes ressignificados pelo método científico, cuja racionalidade não tem refinamentos para alcançar as nuances e diferenças inerentes à complexidade da extensão dos fenômenos da natureza.

Muitos falam as línguas das periferias, mas nem todos conseguem traduzir os seus códigos. As periferias têm cada uma delas a sua própria linguagem. É uma fala muda, ou

quase inaudível. Uma fala que se sussurra, que se lê no momento em que é falada, a sua representação está em relação direta com o tempo/espaço em que ela é dita. A fala periférica é nesse sentido uma práxis, em ação. Só tem sentido se real. Quando se deslocam para circular no centro das cidades, onde se localizam a maioria dos serviços e produtos e equipamentos culturais disponibilizados de acordo com as divisões geopolítica e econômica dos cidadãos, (in)determinada(s) falas e práticas criadoras das periferias (no plural) raramente reverberam de forma a impactar a sociedade. Por entre casas e palácios, casebres e mansões, muito além das periferias territoriais, onde o real não se limita à política neoclássica/neocolonial que viabiliza a pedagogia clerical em detrimento de uma participação social, artistas periféricos urbanos e/ou de comunidades tradicionais não encontram espaços nas localidades em que habitam e nas quais produzem. Alguns destes criadores se desvinculam de seus territórios ao migrar para um campo que lhes é exterior e que lhes impõem a exploração cultural neocolonial, onde o ideal de "centro" exige permanência para quem almeja disputar o seu lugar no espaço artístico, portanto, a resistência (periférica) tem as suas próprias linguagens e práticas, que as afirma e as mobiliza para gerar a energia que produz e move a vida de seus fenômenos e de suas contradições paradoxais. Mas, a periferia também se localiza no espaço do qual ela também está fora. Assim sendo, o que é periférico só o é em relação ao que periférico não o é. Independe de geografia, mas não de condição social. O conceito de periferia refere ao que está à margem de qualquer coisa que esteja ao centro. A margem ou fora do foco do espectro social, da construção de suas narrativas, e de seu inconsciente. Ou a alguma coisa – aqui entendida como fenômeno, acontecimento, ser ou projeto político e cultural, que não seja do interesse do Poder dar-lhe visibilidade.

Aos ricos e aos pobres, impõem-se as periferias. Há periferias familiares e comunitárias, urbanas e rurais. Periferias humanas. Há territórios periféricos fora dos mapas geográficos, subperiferias. Há ainda uma periferia que nos é interior a todos e que nos coloca diante de duas rotas. A periferia social compõe a periferia individual e vice-versa. Há periferias no pensamento e no conhecimento, e ações periféricas. Periferias que se movem, enquanto pesquisadas. Vias periféricas, sons e falas, periféricos. Há ainda uma periferia que nos é interior e que nos coloca em duas rotas de nosso mapa, portanto, não posso falar da periferia do outro e da sociedade sem antes falar de minha própria periferia, a periferia de meu pensamento e de meu conhecimento, a periferia de minha ação. Há muitas periferias e todas têm em comum o fato de não serem periféricas para si mesmas. Esta periferia que se move nesta pesquisa e me faz pensar se ela adentra outra geografia que não a sua própria. Há muitas vias periféricas em todos os espaços, mas nem todas elas estão interligadas como estradas

virtuais. Nem todas elas se conectam. Algumas nascem como ervas daninhas. Outras, nascem selvagens, sem que ninguém, as tenha plantado. Como se o DNA delas estivesse encravado em qualquer ponto da História e tal qual um vulcão entrasse em erupção por alguns segundos.

O acontecimento (se) instala (no) humano, e nas relações (fenomenológicas) que os seres estabelecem entre si, em territórios pelos quais atravessam e/ou nos quais "permanecem", fixados e/ou deslocados, transportando-os no exato momento de suas existências, transitórias. E não há um depois e nem o à posteriori, assim como não o há a priori nem o antes. O lugar é agora. E ele está impregnado de outros lugares, atravessados, transmigrados. E esta "hora" (do agora) caracteriza a ontologia do Ser, para que as amarras da história não se imponham como "autoridade", tal qual, por exemplo, a ciência médica enclausura o louco (Foucault, 1987), condenando-o a determinismos categóricos fechados, banindo-o de sua própria normalidade.

Se há um fascínio pela velocidade inerente às vanguardas, que desejam transformar o paradigma da arte com o estalar dos dedos, há que compreender que a pressa é amiga da esquizofrenia, que se instala quando se corta a cadeia do tempo, sendo este suprimido pelo espaço com a revolução tecnológica, que alterou o trabalho e a produção humana. A ideia do contemporâneo apaga o velho, ignora o passado e torna desnecessário o novo, num processo esquizofrênico contínuo, sendo toda esta neurose provocada pela dominação das parafernálias tecnológicas sobre a vida humana. Com as redes sociais, impôs-se uma ansiedade, com a sensação de perda permanente, como uma sangria impossível de estancar. E toda esta impaciência afeta a produção e o consumo do objeto artístico, que se processa no interior de um mercado frenético, que, substitui a velha pela nova arte, fazendo ao mesmo tempo mix entre vintages e tecnopops. E para transformar a técnica em objeto, o artista produz "fora" do tempo, cuja noção foi afetada com a supressão do espaço pelo instantâneo. A ideia do presente está comprimida e o espaço global carece de sentido.

O computador transformou a relação entre as pessoas, que catatonicamente assistem a ascensão do fascismo e guerras contaminadas por ideologias e religiões que propagam teorias totalitárias. O crescimento de sentimentos niilistas e os preconceitos que condenam as pessoas divergentes são fatores que compõem a conjuntura internacional com interferências diretas no Brasil, que viveu um período de retrocessos políticos durante o ciclo pandêmico. A consequência é um cenário de esfacelamento de partidos, desinteresse de participação política, em razão de uma corrupção que também é estrutural. Isso provoca dispersão dos movimentos sociais, além do desgaste em relação a crença nas transformações, que ainda podem ocorrer pelas vias institucionais, onde o povo pode assegurar minimamente suas garantias de

cidadania, com o acesso, à educação, à saúde, e à cultura.

A agenda neoliberal, a institucionalização e a imposição curatorial conceitual do objeto, e a deposição dos objetos artísticos no mercado, retroalimentam resenhas que evocam produtos que não são consumidos embora desejados pelas camadas excluídas das populações de baixa renda e que não acessam os bens culturais. A falta dos meios não afeta os princípios que ordenam dos fins. O conceito de Custo Amazônico resultou de um movimento de diversas categorias de artistas regionais que apresentaram esta proposta na III Conferência Nacional de Cultura, no Distrito Federal, em 2013 (Castro & Castro, 2022). A deliberação pelo Custo Amazônico dentro dos programas, projetos, ações e editais do Ministério da Cultura – Minc, visava a descentralização, e considerava as especificidades regionais. A política despertou atenção nacional para as diferenças de custos que envolvem a produção e o acesso aos direitos culturais. Mas ainda hoje a Amazônia ainda se ressente de uma estratégia real que responda às suas necessidades, como por exemplos fundos setoriais específicos para as categorias artísticas de comunidades originais, quilombolas e periféricas, com ênfase na produção de bens, equipamentos e manifestações culturais; preservação, manutenção, salvaguarda, pesquisa, conservação e restauro do patrimônio cultural material e imaterial, inclusive com recursos oriundos de multas incidentes sobre impactos ao patrimônio histórico e cultural; e desenvolvimento da economia criativa.

É desafiador o papel da arte e o papel do próprio artista numa sociedade capitalista contraditória como o Brasil, particularmente na Amazônia, onde podemos observar o apagamento/usurpação das práxis de comunidades artísticas e políticas periféricas, inclusive por supostos e autodeclarados "coletivos" (híbridos) de fazedores/produtores de cultura que se reivindicam "artistas", que disputam/ocupam espaços, e são reverberados onde as comunidades nem sempre conseguem abrir frestas para se expressar. Há que desafiar os formatos e se utilizar dos saberes, aparelhando-se do real, através da Tecnologia do Possível, criar-se com o que se tem, usando ferramentas das quais se dispõe para emitir a mensagem, ética, e estética, ou seja, utilizar as armas do inimigo para o derrotar. O conceito Tecnologia do Possível operado por esta pesquisa remete ao conceito de Tecnologias Ancestrais (Krenak, 2019), na medida em que se procura dar respostas ao mal estar da pós-modernidade excludente, que naturaliza a brutalidade do capitalismo, que sobrevive às custas da crise que ele fabrica, afetando a sociedade global e as artes, em particular, ainda que, numa perspectiva utópica, o artista busque a "pureza" do espaço para uma arte que muitas vezes não tem nada a ver com o contexto da realidade.

A expressão Tecnologia do Possível agrega-se à expressão Estética da Gambiarra,

constituindo-se numa díade fundamental das Estéticas de Guerrilhas, que são o conceito primordial desta pesquisa, que sendo artística, é histórica, inclusive, referindo a Década de 1990, que coincide com o ápice de coletivos artísticos contemporâneos, que lançaram mão de seus próprios recursos para disputar o espaço com ações afirmativas, e de resistência criativa e ativismo cultural. Articular coletivos requer equilíbrio para suportar provações, tensões, as pessoas são diferentes, umas das outras, cada cabeça uma sentença, cada vida, uma multiplicidade de memórias visuais, e de desejos, que se podem ou não (se) afirmar no interior dos coletivos, entretanto, é neste confronto de ideias e modos de ser que as pessoas crescem, juntas, cada uma delas, ao seu próprio modo.

2.3 – Poéticas das gambiarras

Se as cidades são territórios constituídos por disputas de poder que se dão no embate material e simbólico de forças (Bery, 2017), é no território das imagens que os vencedores eternizam seu domínio. E por isso a Antropologia aqui utilizada objetiva determinar os valores das experiências existenciais no plano da construção do real, onde o pesquisador antropólogo estabelece um pertencimento à ação narrada e aos traços estruturais de uma dada ordem simbólica (Carvalho da Rocha; Eckert, 2003). No campo da arte contemporânea (performance, audiovisual, imagética da instalação) e nas relações entre a arte e a tecnologia, temos observado o lugar de fala do corpo e a ressonância deste no espaço e/ou no território que ocupa e/ou disputa, através de uma "fala" corpórea (o corpo/presença se manifesta no espaço: "meu corpo"; "eu sou o [meu] corpo; o [meu] corpo é a [minha] arte), sendo a imagem, a projeção ou idealização de um corpo-paralelo, que comunica e interage com outros corpos fora do sistema real.

Estas epistemologias afetivas são fontes de criação, assim como os deslocamentos corpóreos são espaços de conhecimento e de auto navegação dos métodos da pesquisa em arte, sendo o discurso corpóreo uma narrativa que independe do pensamento, associando-se mais à emoção do que à percepção, considerando-se que o corpo fala de forma silenciosa com inteligência e memória próprias, manifestando com sutilezas os sentimentos mais íntimos dos seres, como um sussurro ou um grito. Estas reflexões compõem pontos de encontros e resultam de um processo, no qual a pesquisa entre em sintonia com o campo do pesquisador. Desde 1998 que começamos a estabelecer relações de correspondências filosofais e estéticas entre Glauber e Nietzsche, a partir da teoria do Super-Homem, da estética da fome e da estética da violência. Compreendemos o pensamento como um fenômeno lógico, entretanto, a

Semiótica abre uma extensão metafísica, por onde pode-se pensar o próprio pensamento que (se) pensa enquanto reflete/analise o objeto, tornando-se em meta-pensamento, alquímico, caótico, dialógico. E, além dos conceitos como estética da violência, verdade, valor, vontade, potência (Machado, 2002), interessa-nos a ideia de estrutura de representação da narrativa do humano, através da linguagem audiovisual (Deleuze, 1990), os conceitos de poder e resistência (Foucault, 1972), que desembocaram na tríade epistemológica e teórica que complementa a base dialógica de nossa práxis.

A pesquisa está para o domínio da ciência assim como a criação da arte em si mesma está para o domínio da cultura. Procedimentos e metodologias da investigação e os diversos processos inerentes aos atos de criação são coisas distintas, ainda que o ato criador compreenda um trabalho de pesquisa e o trabalho da pesquisa também seja um ato criador. O trabalho de um pesquisador é um trabalho criador assim como o trabalho criativo é um trabalho de pesquisa. Ainda que focadas nos objetos artísticos, as pesquisas científicas não pertencem ao domínio da arte. Tudo é arte, mas nem tudo é ciência. O paradigma da arte é aberto e o da ciência, fechado. A arte está para além de bem e de mal, mas a ciência, para acertar, ela tem que errar. Insistentemente questionada, a investigação científica paralelamente à criação artística são atividades que requerem ainda mais esforços de conhecimento e experiência, cabendo ao pesquisador que também é um criador maior rigor científico de forma a não (se) confundir o objeto artístico com o objeto da investigação.

Sendo uma pesquisa que envolve práxis criativas pedagógicas, nós a desenvolvemos fora do espaço da escola "tradicional", mas no interior das comunidades, no caso, no "barracão" comunitário, que é o centro agregador das ações culturais e políticas ali são desenvolvidas, como por exemplo, vacinações, palestras educativas, ou seja, métodos e processos criativos geram resultados diferenciados que transgredem padrões, causando ruídos nos mecanismos de comunicação do capital, dentro do qual nos movemos e cujo sistema desafiamos com práxis aqui reveladas. Deste grande campo germinam as diversas dialógicas de um pensar aberto a encontros e desencontros, consensos e dissensos, que conferem sentido lógico ao devir caos que move a produção teórica e a sua complexidade contraditória, razão porque, além das leituras sistemáticas, a escuta investigativa sensível absorve narrativas intuitivas e saberes ancestrais extra institucionais que não são processados pela tradição acadêmica.

A construção do texto e do discurso desta tese é influenciada por muitas vozes que

reverberam fora do campo da pesquisa,[69] com a qual pretende-se indagar processos no momento em que a própria pesquisa acontece, dentro e fora da sua dimensão temporal e para além do paradoxo das citações e referências que legitimam o poder de verdade do investigador para tanger problemas, métodos e procedimentos epistemológicos que muitas vezes escapam ao objeto que se quer investigar. Muitas narrativas orais sem registros (anotações, gravações, filmagens) pertencentes às memórias sociais e afetivas locais constituem as memórias da própria pesquisa, sendo, ao mesmo tempo, fontes primordiais de seus conteúdos, redimensionados no território-espaço dos sujeitos da pesquisa, portanto, não se trata de uma re-colha etnográfica, ao contrário, a escuta é acolhimento simultâneo entre quem escuta e quem é escutado, sem pressupor distanciamento acrítico com relação ao fenômeno observado (pelo pesquisador).

A questão ética do uso da imagem é reveladora deste cenário contemporâneo em que as imagens, selecionadas, manipuladas, pulverizadas, adquirem poder absoluto de comunicar, considerando seu poder simbólico e sua força expressiva que substitui as palavras e silencia as falas, que se reprocessam sem filtros críticos e éticos. O desvio como processo, o método como experimento, e o gatilho epistêmico como um disparo, a partir do qual se pode construir ressignificações semióticas, e dialéticas, com a apresentação de "teses" e problemas epistêmicos que transbordam o sentido das aristotélicas dicotomias baseadas em valores e morais que fundam uma certeza ante a incerteza do contrário que move a tensão de uma pesquisa de investigação em arte. Fronteiras tipo Objeto artístico e Objeto pedagógico; o substantivo estética e o adjetivo estético; Popular e erudito; cópia e diferença; Modernidade e tradição; local e global, poético sensível e político racional; pesquisa e pesquisado; autonomia e fomento; Estrutura e evento; Crítica genética x cartografia (o passado histórico e o tempo presente); Repertório e Arquivo (Tayllor, 2013).

Todo este sistema é determinado e contaminado pela estrutura de Poder que ele mesmo funda e sustenta através da Cultura. A subversão e a crítica passam pela cena cineclubista, que, na sua essência, procura inverter este modelo desde a construção de uma ideia até a distribuição alternativa dos filmes sociais, muitos dos quais nascidos das oficinas nas comunidades, entretanto, a expectativa de lucro do produto cultural é o cerne da paranoia e da violência capitalista na cena do Cinema, que, por isso mesmo, repete receitas de filmes,

[69] As relações entre artista e pesquisador e pesquisador e artista são um tema destacado por esta tese, entretanto, nunca é demais reafirmar que a pesquisa não pode se confundir com a arte mas ela pode se confundir com a obra assim como a arte é uma obra que resulta de um processo de pesquisa e de um processo de criação, a pesquisa também resulta de um processo de criação, e a criatividade é fundamental como elemento desta pesquisa, portanto, eu me aproprio destas leituras, destes diálogos caóticos, e os assumo como "meus", referenciando-os mas nem sempre os especificando.

limitando-os ao sucesso comercial e não a mensagem de um conteúdo estético. As poéticas antropológicas e semióticas são as metodologias mais adequadas para abordar problemas de natureza científica das humanidades e das artes, razão pela qual os filmes construídos em coletivos e no âmbito das experiências de Cinema de Guerrilhas apontam uma ruptura estética, ainda que se utilizem de técnicas e tecnologias mercadológicas, frequentemente negociadas como produtos no mercado. Ainda que tais elementos técnicos carreguem esse estigma, há, entretanto, um pensamento cujo paradigma prevê o ato de filmar com os olhos, narrando-se o filme pela via oral e potencializando o imaginário fílmico para além de seus suportes tecnológicos de instalação.

No presente, à luz dos ventos epistemológicos decoloniais, revisita-se esse arquivo histórico e simbólico, buscando restituir à Amazônia e a seus criadores o direito de enunciar-se, de pensar e criar a partir de si mesmos, reconstituindo os fios do saber rompidos pela violência do olhar científico eurocêntrico. Ao pensarmos a arte como interpretação do pensamento, e ao recorrermos à produção do pensamento crítico e social da Amazônia para refletir sobre a arte e a produção artística neste espaço-território, neste bioma-cultura, observamos que o lugar de fala amazônico foi historicamente desqualificado e invisibilizado. Essa desqualificação remonta aos missivistas e desenhistas das primeiras expedições e missões exploratórias, prolongando-se nos registros e estudos de antropólogos, biólogos, literatos e cartógrafos. Mas quando pensamos o desdobramento dos conceitos de estéticas de guerrilhas na sociedade contemporânea, e na Amazônia em particular, percebemos que a insubordinação criativa do trabalho intelectual converge para o trabalho de campo.

A despeito das contribuições que intenções de estudo possam ter favorecido a constituição de pesquisas hoje revisitadas em suas fontes, é necessário reconhecer que tais registros foram atravessados por paradigmas coloniais, os quais converteram o território e seus povos em objetos de observação e classificação. Nessa operação, a Amazônia foi transformada em laboratório, e seus habitantes, em espécimes - vistos, descritos, nomeados, mas raramente ouvidos. É nesse espaço de intersecção que entram em cena os processos criativos experimentais, fenômenos que se instalam nas comunidades e nos coletivos audiovisuais que brotam a partir de experiências locais, ainda em formação, que buscam construir uma episteme própria - amazônida - capaz de representar o nascimento de uma escola de cinema inscrita na sua própria realidade.

Sem descurar do saber ancestral através do qual os conhecimentos foram repassados de geração em geração, o lugar do criador amazônico no atual momento histórico da pesquisa em arte apenas começa a se constituir, do mesmo modo o a produção do pensamento local em diálogo com as teorias da modernidade e da contemporaneidade, dentro da dimensão social do campo científico, que tende a separar o sujeito do objeto, sob o estigma estruturalista que endeusa a obra e apaga o processo e o trajeto do criador. O paradigma científico positivista

destas narrativas influenciou e ainda influencia o pensamento sobre a Amazônia, subordinando os processos criativos e artísticos, re-criando-se tardiamente a "aura" da arte, cujo objeto "fala por si", sem nenhuma correspondência com a realidade social que o contextualiza, entretanto, este sujeito como os objetos que ele cria, são diversos, pelo que não os podemos padronizar, ainda que as razões lógicas exijam este conforto epistêmico e cartesiano.

O lugar amazônida são territórios-fronteiras em que os distanciamentos, mais que epistemológicos, são econômicos e até políticos, e não necessariamente culturais, razão porque são complexos e diversos os desafios para estas gentes amazônidas que afirmam a sua própria amazonicidade. Por amazonicidade entenda-se o sentimento de pertencimento ancestral à civilização amazônida, sendo o artista-pesquisador um soldado no momento em que a batalha acontece no campo da dialética, onde a estética é um movimento da arte no corpo do Ser, portanto, amazônida é um sentimento que compreende a ancestralidade como uma energia que se intui para além da razão antropológica, estando mais para a poesia do que para a ciência propriamente dita.

A ideia é o trabalho do pensamento, mas a ação é um processo-acontecimento que (se) instaura (no) real, através do corpo do Ser. E sendo criativa, teórica e conceitual, a pesquisa se move nos paradoxos que ela recria. Há que (se) utilizar [d]estes conhecimentos ancestrais, ferramentas das quais (se) dispõe para emitir a mensagem, ética e estética, da/na comunidade local/global, ou seja: [re]criar com (co-criar) o que se tem, mas não se detém sobre o epicentro de pesquisa (Amazônia-amazonicidade), quando pretende afirmar este sentimento à luz da ciência e da intuição. Se a razão crítica científica e os conhecimentos ancestrais constituem-se em balizas para nortear a produção do pensamento e dos conceitos desta pesquisa científica e de experimentação artística, as linhas teóricas referem tanto um arcabouço colonial filosofal e semiótico, quanto amazônida, numa dialógica paradoxal, sob a perspectiva dialética e histórica e espiritual, de onde a Amazônia se revela como a origem e o fim dos percursos metodológicos dos sujeitos referidos no campo específico desta pesquisa, cuja natureza é artística e cinematográfica. A Amazônia Paraense é um território cultural repleto de memórias que se insurgem pelas fissuras das estruturas da História, muito além de seus registros e documentos, como invisíveis fenômenos que persistem interferir nas realidades concretas das pessoas. São muitas as fontes de nossa pesquisa e entre estas, as viagens ao fundo da Amazônia Paraense se constituem de uma experiência única, que permite ao pesquisador se colocar no seu campo de pesquisa, com os sujeitos das comunidades, cuja complexidade cultural interfere nos processos e nas metodologias utilizadas e readequadas, de

forma a permitir a fruição dos compartilhamentos e das trocas de conteúdos entre todos. Além do racionalismo pragmático da ciência, a emoção contamina interiormente a realidade, com o estabelecimento de relações de interdependência entre os sujeitos da pesquisa no momento em que, através do cinema, as práxis pedagógicas alternativas se processam como experimentos reais, coletivos, que disparam sentimentos e sensações múltiplos.

Nos diferentes municípios percorridos com os objetivos desta pesquisa de investigação e experimentação em arte, o processo de construção da imagem resultou da vontade de potência das comunidades que vivenciam algumas das experiências apresentadas por esta pesquisa, entretanto, na Amazônia, as distâncias se tornam ainda muito maiores do que de fato o são, uma vez que alguns territórios, pela ausência de estrutura, ficam isolados. E acessar estas comunidades significa incluí-las, mas, para que se incluam, necessitam, elas próprias e segundo os seus próprios desígnios, acreditar no imaginário e se apossar das suas realidades, para que os seus pensamentos, as suas produções intelectuais e as suas culturas sejam por elas interpretados - para além de vivenciadas em suas experiências espiritais e empíricas.

Há um consenso pactuado, porém silenciado, de que todas essas vidas serão marcadas pelas experiências de desenvolvimento de conhecimentos e saberes das comunidades, que se afirmam como fontes teóricas e intelectuais pela força das perspectivas que projetam.
A simplicidade dos modos de vivência nos rincões inimagináveis deste país-continente chamado Amazônia expressa a complexidade de um pensamento que nasce do cotidiano, da escuta e da resistência. Entretanto, essas experiências permanecem à revelia das políticas públicas nacionais, revelando o abismo entre o Estado e as realidades que habitam e sustentam o território. O consenso é tácito porque é ancestral; o silêncio é político porque guarda o grito. O direito à inclusão - e, simultaneamente, à produção, ao consumo, à cultura, à carne, à informação e à sua interpretação crítica - constitui um dos desafios fundamentais do nosso tempo. Para que esses direitos civilizatórios sejam efetivamente garantidos, é preciso reconhecer que vivemos uma revolução sem escala nas relações humanas, marcada, se não pelo predomínio absoluto, ao menos por uma visibilidade quase infinita da Internet e de suas redes sociais.

Essas plataformas, ao mesmo tempo em que geram tendências e conectam mundos, também fortalecem e enfraquecem as lutas sociais, reproduzindo o paradoxo de um tempo submetido ao ciclo inexorável da globalização, onde a liberdade de expressão convive com o controle dos fluxos de informação e desejo. É este o desafio que que se coloca aos pedagogos,

cuja responsabilidade com a educação no seu sentido mais amplo é como chegar desassistidos e sem acessos, de forma ética, didática e responsável, numa perspectiva revolucionária, que se diferencia pela natureza coletiva, ainda que anônima, considerando que o anonimato é um construtor do social para as classes e categorias invisibilizadas.

Da natureza (in)diferenciada dos espaços e da ausência de suas estruturas nasce o lugar amazônida como terra abandonada. Habitar ou estabelecer relações com os comunitários torna-se, assim, um auto-desafio, pois os deslocamentos até esses territórios-fronteiras são árduos e tortuosos, exigindo resistência física e espiritual. Nessas travessias, percebe-se que os distanciamentos, mais que epistemológicos, são culturais, o que aprofunda o estranhamento social e amplia o vazio a ser ocupado pela ação sensível e política do pesquisador. A Amazônia, nesse cenário da pesquisa, é o próprio campo de prova do corpo e do pensamento, onde o investigador precisa desaprender o conforto do método e reaprender o gesto da escuta, para que o conhecimento se faça junto aos que habitam e sustentam essa terra aparentemente esquecida.

São tênues as fronteiras entre sujeitos e objetos e delicadas as fronteiras que constituem o campo das relações entre tempo e espaço, entre o sentimento e a racionalidade, entre a loucura e a razão, entre a ciência e a magia, no cinema e na fotografia. E por isso afirmamos que o desenvolvimento dos estudos em Antropologia Visual ampliaram o debate sobre as coletividades audiovisuais - para além das representações. Este lugar próprio da Antropologia enquanto método investigativo do cinema tem demonstrado que fazer pesquisa em arte na Amazônia é também um desafio que exige negociações. Há que captar recursos, planejar cuidadosamente prazos e metas, definir aonde ir e considerar o percurso, considerar tanto a diversidade geográfica quanto temática, para não cometer o erro de ir até um lugar e ignorar o outro que lhe é vizinho. Há que seguir da barbárie à civilização, da energia solar ao óleo diesel, do conhecimento tradicional às novas tecnologias, envolver pescador e professor, parteira e doutor. Parte desta pesquisa em arte e de experimentação artística de caráter teórico conceitual é referendada pela intuição do pesquisador, nascida de processos e experiências de aprendizagens e trocas, consequentemente, suas regras margeiam possíveis territórios expostos ao desafio de serem adulteradas e/ou negativizadas. Ainda que fixadas numa virtual institucionalidade, as imagens, impregnadas pelo caos coletivo, são tanto planejadas quanto desprogramadas pela dualidade da consciência social imagética, constituindo-se na matéria prima de um pensamento, que gradativamente ressignifica fronteiras decompostas.

Existe uma cinematografia que resiste e que vem sendo construída na Amazônia paraense, entretanto, esta cinematografia ainda não encontrou o seu lugar mediático e nem

acadêmico. A maioria das produções científicas, acadêmicas e artísticas sobre a Amazônia são produzidas de fora para dentro da Região, consequentemente, este paradigma desterritorializado da cultura da Amazônia Paraense quebra o patamar sublime que a Academia reivindicava para si, mas cujas estruturas divide com o mercado curatorial, e Museus, mais dirigidos à Indústria Cultural (Adorno; Horkheimer, 1985).

Ainda que os diversos processos de participação, representação e luta política no espaço da Academia resultem na formação de quadros, inclusive com a participação das gentes excluídas, a Academia é elitizada, enquanto espaço de ensino e cultura. E a cinematografia que emerge por dentro de seus projetos está subordinada e limitada às estruturas institucionais burocráticas dos sistemas hegemônicos culturais dos quais fazem parte as academias, que se retroalimentam, enquanto fortalecem a estrutura que lhes assegura um lugar de conforto na cena da arte e da cultura, mas, mesmo elitizadas, parte destas cinematografias também são invisibilizadas em razão de sua origem territorial, Amazônida, Parauara. E o Estado cumpre o seu papel da crueldade assim como as Academias e demais instituições quando instituem prêmios e premiações dentro de una bolha organizacional que depende de um cronograma planejado que enquadra e engessa o produtor e o criador que se molda ao sistema curatorial, datado e financiado por empresas como Vale e Cargill, que destroem a Amazônia, mas financiam seus cientistas e artistas.

Vejamos o caso da Secretaria de Estado de Cultura do Pará, cuja política pública replica mecanicamente as diretrizes do governo federal, limitando-se ao lançamento de editais para os quais sequer prepara seus próprios funcionários. Esse improviso administrativo gera desinformação e insegurança, culminando mais em punição do que em orientação ao produtor cultural que se arrisca à aventura de submeter um projeto. Os editais, mal fiscalizados e pouco divulgados, carecem de transparência e de indicadores que permitam avaliar seu alcance e contribuir para a formulação de novas políticas públicas efetivas. Enquanto isso, o Sistema de Cultura e os fóruns a ele articulados permanecem ativos, sustentados pela representação da sociedade civil, mas servindo muitas vezes apenas para legitimar decisões de governo, sem que suas propostas sejam ouvidas, consultadas ou respeitadas. O resultado é que, na contramão de uma suposta democracia cultural, as elites locais ainda mantêm o controle dos editais e asseguram seus próprios interesses.

As periferias permanecem excluídas, mas cria-se uma falsa narrativa de que elas acessam aos processos e produtos. E esta mesmo narrativa desqualifica o conhecimento das comunidades, para que suas lideranças não assumam protagonismos e os projetos sejam coordenados e executados por grupos desvinculados da realidades locais, onde as

governamentais deveriam ocorrer. É um modelo "branco", coercitivo e hierárquico, que, amparado pela Lei e por seus fóruns institucionais, tenta justificar e atenuar o círculo vicioso do sistema exploratório do qual essas elites historicamente se beneficiaram. A omissão dos poderes ditos constituídos aprofunda essa estrutura desigual, silenciando as inúmeras denúncias apresentadas e perpetuando o abismo entre o discurso da inclusão e a prática da exclusão. E as cinematografias locais, produzidas nas periferias permanecem invisibilizadas, dispersando-se, dissipando-se, mas muito além desta lógica fechada na qual não cabe nada além da exclusão cultural contemporânea, há movimentos coletivos artísticos que se utilizam do audiovisual como ferramenta com a qual abrem e demarcam espaços de resistência, através das diversas estéticas de guerrilhas comprometidas com a transformação da sociedade.

Consideramos o "Resistência Marajoara" como um paradigma na construção das práticas aqui teorizadas e realizadas, na medida em que este projeto nasceu de um coletivo urbano que se desarticulou em razão da sua dificuldade de gerir pedagogias alternativas, o que não impediu, entretanto, que as metas fossem alcançadas na Ilha de Soure, no Arquipélago Marajoara, inicialmente, durante três meses, por quatro pessoas, e, nos demais meses seguintes, por apenas duas pessoas, que permaneceram articuladas à comunidade até depois do projeto ser concluído. Há também que resgatar o projeto Inovacine, no âmbito do qual foram mobilizados diversos fóruns pedagógicos de caráter cineclubista, articulados a instituições de ensino e/ou organizações não-governamentais situadas em alguns municípios paraenses, através de ações diferenciais em políticas públicas regionais/locais.

2.4. Estéticas de guerrilhas

Chamamos a atenção para o fato de que as "Estéticas de Guerrilhas" também se confundem com dois outros conceitos que lhes são derivados: *Cinema de Guerrilha* e *Cinema de Rua*, que, por sua vez, são práxis que representam o fenômeno aqui abordado na sua extensão real – e para além da teoria que fundamenta e apresenta o conjunto de conceitos e práticas que movem nossa pesquisa. Não sendo nosso propósito inventariar percursos e (re)significações, afirmamos que a palavra "guerrilha" - de acordo com nossas investigações - tem origem no idioma castelhano, significando literalmente "pequena guerra", de caráter não convencional.

O termo, de natureza originalmente militar, foi cunhado para designar as táticas de combate utilizadas durante a Guerra Peninsular (ou Guerra Ibérica, entre 1808 e 1812). Desde então, "guerrilha" passou a evocar não apenas uma estratégia bélica, mas também um modo

de resistência simbólica, política e cultural. Ao resistirem e enfrentarem as tropas invasoras, as forças populares recorriam à ocultação e à mobilidade, deslocando-se com rapidez para confundir os inimigos em territórios urbanos e rurais, explorando o conhecimento do território como arma e o anonimato como tática. Essas práticas seriam retomadas ao longo da história, em diferentes contextos, demarcando uma das muitas estratégias das guerrilhas: criar dificuldades, impor adversidades e desestabilizar o inimigo - mesmo aquele que, detentor de superior capacidade operacional ou logística, não sabe como responder ao imprevisto da insurgência.

Exemplos clássicos de guerra de guerrilhas foram a Revolução Cubana (1959) e a Guerra do Vietnã (1965/1975), fatos históricos posteriores à Segunda grande Guerra, período caracterizado por conflitos tanto bélicos quanto ideológicos, como a Guerra Fria,[70] que dividia os interesses geopolíticos dos Estados Unidos da América e da então União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, tendo ambas as potências formado guerrilheiros e se utilizado de táticas e estratégias de guerrilhas através do financiamento e estruturação de grupos nacionalistas, separatistas, fascistas ou comunistas, em diversos locais em países onde eram e ainda são realizadas as batalhas entre as grandes potências globais.

A palavra guerrilha arrasta consigo alguns conceitos[71] que melhor se traduzem na linguagem militar, como guerra irregular, resistência, insurgência, entretanto, dada a sua natureza revolucionária, a guerrilha se organiza de forma política e ideológica, diferentemente dos padrões hierárquicos militares, sendo suas estratégias assimétricas e irregulares, mas, as proposições coletivas por mudanças radicais nas estruturas sociais, políticas e econômicas de um território ou nação não eliminam as contradições da perspectiva utópica da guerrilha, cujas principais estratégias incluem sabotagem, cerco, emboscadas, barricadas improvisadas, ocupações, espionagem, movimentos clandestinos e até desobediência civil (Sousa, 2023). O hibridismo no uso das táticas e estratégias de guerrilhas nas guerras de guerrilhas por grupos guerrilheiros e/ou por organizações militares e/ou paramilitares deve-se a surpreendentes e impactantes ações, descentralizadas e invisíveis de uma guerrilha, sendo estas perfeitas estratégias alternativas para suplantar a rebeldia do inimigo, razão porque as guerras irregulares ou não-convencionais também são expedientes aos quais os militares recorrem nos seus campos de batalhas, para expor vulnerabilidades e obter vantagens sobre as forças

[70] Após a Segunda Guerra Mundial, países dos blocos Oriental e Ocidental se lançaram à disputa pela hegemonia política e econômica do planeta, liderados por EUA e URSS, naquela que ficou conhecida como Guerra Fira, que começa em 1947, com a "Doutrina Truman", e só vai acabar com o fim da União Soviética (1991).

[71] E, por extensão, estéticas de Guerrilhas e/ou Cinema de Guerrilha são conceitos centrais que também arrastam conceitos "periféricos" que àqueles referem, numa relação de correspondência e interdependência, gerando reciprocidade lógica e metafísica entre suas práxis.

inimigas, sem muito desgaste político, social e mediático.

Em tempos de circulação de falsas informações e imagens através da manipulação das massas pelas redes sociais e pela publicidade institucional, temos observado as contradições que justificam e sustentam guerras de narrativas a partir das reações diversas da opinião pública em diferentes países castigados e insuflados pelas crises econômica e climática global, que causam situações de vulnerabilidade à humanidade e ao próprio planeta, colapsado pela fome e pela indústria armamentista. Palavra composta (guerr + ilha , guerra isolada) a Guerrilha, na sua etimologia histórica, retoma conceitos militares corporativos, sendo uma guerra isolada, entretanto, a guerra é entre nações, ideologias, políticas, entre sociedades, pessoas, indivíduos, ainda que, no fabulário, haja três tipos de guerras, do ser contra si próprio, do ser contra o inimigo, do ser contra forças sobre-humanas, ou seja, na fábula, o ser enquanto herói épico representa uma nação, mas, uma guerra mental é sobre-humana e o herói mesmo sem o Exército, não abandona os campos de batalha.

O "foquismo" também é um conceito de guerrilha, portanto, a guerrilha é uma ação de foco, impactante, nômada, no sentido em que ela não pode se dar a vencer no espaço em que ela ocorre. Ela tem uma meta e uma ação e um processo que ela dispara e se desloca de campo em campo onde desenha os seus movimentos de batalha. A guerrilha ocorre de diversas formas. É uma ação "foquista" que pressupõe diversos focos, sem um centro que a determine, a guerrilha aspira a ocupação do espaço e a instalação de uma nova ordem, portanto, se observarmos o caráter "foquista" das guerras de guerrilhas que caracterizaram a Revolução Chinesa, compreenderemos porque toda guerrilha ter um caráter "maoísta", de que é exemplo a tomada do campo pela cidade pelos combatentes que formam e convencem moradores dos campos a aderir ao uso das armas para construir a revolução desde a zona rural até os centros urbanos. Estas articulações e estratégias "foquistas" potencializaram e potencializam micro revoluções, entretanto, o desejo do camponês pela propriedade privada da terra e dos meios de produção agrários se tornaram um problema histórico nestes processos revolucionários da China e da antiga URSS e ainda são uma questão nacional para estas potências.

A instalação de um ato político contra uma determinada norma ou estratégias de guerras de guerrilhas para conquistar direitos como a ocupação de terras nem sempre representam alterações nas relações entre as forças produtivas e classes antagônicas. No Brasil, as guerras de guerrilhas são um recurso das classes exploradas para buscar autonomia e independência de seus territórios, como por exemplo, o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra o e Movimento dos Sem Teto, que praticam atos de ocupação de casas abandonadas e

de terras improdutivas, entre outros atos de enfrentamento ao status quo e por transformações estruturais do Poder Instituído, pelo que, mesmo desarmados e/ou com armas inferiores, minorias sociais podem se impor aos inimigos de classe, em razão do impacto das estratégicas de combate, o que lhes permite conquistas imediatas em áreas e/ou territórios que ocupam e pelos quais se deslocam, de forma imperceptível, quase invisível, em razão da natureza da relação com seus próprios territórios, urbanos ou rurais (Portela, 1979).

Enquanto guerra isolada ou uma pequena guerra, as guerrilhas, embora possam ser plurais, elas serão sempre singular(es), como cada um dos diversos exemplos históricos de resistência política e social travados ao longo da História na Amazônia, entre os quais podemos citar o levante Tupinambá,[72] a Cabanagem,[73] e a Guerrilha do Araguaia,[74] entre outros momentos demarcados por enfrentamentos sangrentos na Região onde ocorrem o maior número de crimes motivados pela luta pela posse da Terra, ceifando a vida de crianças, jovens, mulheres, trabalhadores rurais, lideranças políticas, advogados e religiosos.[75] Toda guerrilha tem um método, um processo, um objetivo, e uma meta a ser instalada, ou alcançada, e imediatamente desarticulada, ou seja, a guerrilha se instaura com a perspectiva de construir ou destruir alguma(s) (in)determinada(s) estrutura(s) de Poder, mas, após esta ação, a guerrilha perde a sua razão de ser (e seus líderes até podem se auto investir de hierarquias políticas e institucionais, mas estas consequências não têm mais relação com a guerrilha em essência).

Toda(s) esta(s) estrutura(s) questionada(s), destituída(s) e/ou emergida(s) das

[72] O levante foram diversas ações contra a selvagem exploração da mão de obra indígena pelos colonizadores portugueses entre 1617 e 1621, sendo o dia 13 de janeiro de 1618 a data chave da Revolta liderada pelo Tuxaua Guaimiaba (Cacique também conhecido por Cabelo de Velha) em Meiry, antigo cacicado do povo Tupinambá no arquipélago Marajoara desde o V século da Era Cristã, que, entretanto, havia sido transferido para onde hoje é Belém do Pará.

[73] Foi o caboclo pobre ribeirinho que habitava as cabanas das beiras dos rios que originou o nome "Cabanagem", movimento popular ocorrido na Província do Grão-Pará entre 1835 e 1840, com apoio dos indígenas, mestiços, analfabetos e até de pequenos comerciantes contrários à miséria, a exploração e o isolamento político regional, sob as lideranças de Eduardo Angelim, Antonio e Francisco Pedro Vinagre, Félix Clemente Malcher e Vicente Ferreira de Paula, sendo o movimento influenciado pelos ideias de igualdade, fraternidade e liberdade, da revolução Francesa (1789/1799).

[74] A Guerrilha do Araguaia foi uma tática do Partido Comunista do Brasil (PCdoB) entre finais da Década de 1960 e começo da Década de 1970, para disseminar a revolução socialista, através da luta armada, tendo como inspiração o "foquismo" da revolução Cubana e o "maoísmo" da Revolução Chinesa, sendo suas ações desenvolvidas entre os municípios de Marabá e São Geraldo do Araguaia (Pará) e Xambioá (norte do Estado do Tocantins, mas na altura, pertencente ao Estado de Goiás), mais exatamente na localidade denominada como Bico do Papagaio, às margens do Rio Araguaia, para onde foram habitar e trabalhar e doutrinar cerca de 70 militantes, alguns dos quais militares treinados em outros países de inspiração socialista, entretanto, o movimento foi derrotado, os guerrilheiros desaparecidos, e o ainda hoje o Estado Brasileiro não foi capaz de abrir os arquivos da Ditadura Militar para dar à sociedade o direito à verdade histórica.

[75] Apesar de não ser o nosso foco aprofundar o estudo sobre a memória da resistência popular na Amazônia, interessa-nos denunciar narrativas delirantes que mitificaram a realidade para escamotear a violência social e a exploração econômica de seu povo.

transitórias e não-permanentes guerrilhas são resultantes de uma Lei Natural segundo a qual todo Poder pressupõe Resistência e toda Resistência pressupõe Poder (Foucault, 1987), entretanto, Resistência pressupõe resiliência e permanência, transitoriedade e simultaneidade, consequentemente, ha pelo menos quatro problemas históricos (ontológicos) que se colocam à Resistência, enquanto conceito periférico e/ou fenômeno articulado ao conceito de (estéticas e/ou cinema de) guerrilhas, a saber: a) se a Resistência é apenas Resistência ou um projeto de poder; b) se a Resistência pela Resistência não pressupõe um projeto de poder; e: c) se a Resistência aspira ao Poder, ao qual resiste, e ao qual pressupõe destruir.

O que a guerrilha significa em si mesma e para cada combatente-guerrilheiro, pelos seus ideais, enquanto se desloca como ação prática para alcançar a sua meta, é a própria razão de ser - e de não-ser - de cada guerrilha em particular. A guerrilha carrega sua identidade e especificidade, seus nuances e dinâmicas próprias, definidas pelas condições em que nasce e pelas causas que a movem. São ações de guerrilha conceitos que se reconfiguram continuamente nos campos das relações e das batalhas simbólicas entre os diferentes grupos sociais, que compartilham o desejo de construir e afirmar suas próprias narrativas históricas por meio das oralidades e das imagens que povoam seus universos. O conceito de guerrilha consiste na aplicabilidade e desdobramento das variáveis comuns às guerras de guerrilhas e à complexidade que elas representam no corpo social. Mas as guerras de guerrilhas são guerrilhas, pontuais, dispersas, focadas nas metas específicas de cada uma delas. Uma vez alcançadas as metas, dispersam-se as guerrilhas, anulando-se sua existência pontual (e a razão de ser ou de não-ser) desta guerrilha específica. A guerrilha, só acontece como meta e não como processo. E a meta se realiza enquanto ação prática. Essa dinâmica processual das guerrilhas está para a dialética do movimento assim como a energia está para a vida cósmica. O que se pensa sobre o real e como este real se apresenta é um processo que aproxima e afasta o guerrilheiro da guerrilha, num jogo de paradoxos e de contradições de micro guerras internas que são como pontos isolados que se dissipam, mas emergem de forma invisível.

2.5 – Guerrilhas poéticas

O Cinema de Guerrilha, tal como se inscreve neste trabalho, emerge como campo de encruzilhada, onde diferentes temporalidades, cosmologias e modos de existência se entrelaçam para produzir formas de imagem como formas de continuidade vital. A encruzilhada é estrutura epistêmica. Nela, o tempo retorna. E ao retornar, rearranja. Por isso, o Cinema de Guerrilha se manifesta onde a vida é pressionada, onde a memória é ameaçada e

onde a existência precisa ser afirmada para não desaparecer. A ideia moderna de história linear - que organiza o tempo como sucessão lógica de causas e efeitos - é inadequada para compreender esse cinema, porque ignora que o mundo se constitui por curvas, desvios, retornos e dobras de tempo. O Cinema de Guerrilha acontece quando mundos tentam permanecer. Assim, sua genealogia pode ser descrita como montagem - e é aqui que Exu aparece como princípio epistemológico de organização do real. Exu é aquele que abre caminhos, que cria passagem, que atravessa fronteiras e que sustenta a comunicação entre domínios distintos de existência. No cinema, esse papel se aproxima da montagem, entendida como operador de sentido que permite que imagens distintas se encontrem, se toquem e produzam algo que nenhuma delas, isoladamente, contém. A montagem é relação. Por isso, ao invocar Exu como operador conceitual, reconhece-se que o Cinema de Guerrilha é prática de filmagem e forma de pensar o mundo através da relação (Kopenawa; Albert, 2010).

Essa relação atravessa corpos, territórios e cosmologias. Ela se estende da África ao Brasil, das culturas banto e sudanesas às cosmologias ameríndias, das rotas forçadas do tráfico transatlântico aos fluxos contemporâneos de resistência quilombola e indígena (Rebocho; Barros Santos, 2012). A Amazônia, que a historiografia colonial tentou traduzir como espaço vazio, inabitado, primitivo ou intocado, é um dos maiores centros de elaboração de mundos que recusam a linearidade e afirmam o tempo como ciclo (Santos, 2000). Nesse território, a imagem se distancia da representação para se afirmar como presença. Ela já não documenta, ela participa. Ela pulsa a cena na ação, o fenômeno no exato momento em que ele ocorre. A partir desse eixo, as condições materiais de produção - escassez de recursos, compartilhamento de equipamentos, redes coletivas de sobrevivência - serão secundárias à análise do Cinema de Guerrilha. Neste processo, ergue-se a estrutura ontológica de como a imagem se inscreve no corpo e no território. Em territórios marcados pela violência colonial contínua, filmar é um ato que envolve risco, porque a imagem participa de relações que não podem ser violadas. Filmar exige permissão cosmopolítica. Exibir exige devolução. A imagem é uma forma de compromisso com o mundo que a originou.

Essa perspectiva implica abandonar a ideia de que o Cinema de Guerrilha é subgênero do cinema político ou variante do cinema militante latino-americano. O cinema militante organiza-se pelo discurso, pela mensagem, pela pedagogia explícita. O Cinema de Guerrilha organiza-se pela presença e pela continuidade. O Cinema de Guerrilha quer permanecer com o mundo, restituir o que resiste à violência. O Cinema de Guerrilha deseja convocar o espectador respirar junto. No modelo ocidental, a câmera observa; no Cinema de Guerrilha, a câmera participa. No modelo ocidental, o espectador observa; no Cinema de

Guerrilha, o espectador entra. O filme deixa de ser janela para o mundo e se torna parte do próprio mundo. A sala de exibição é recinto território de comunhão. A exibição é ato político de restituição. Se o Cinema de Guerrilha é encruzilhada, é porque ele não admite origem única, e sim pontos de passagem. Exu, que é movimento, é passagem, a porta que fecha e a porta que abre. A encruzilhada é movimento, sem centro fixo, tensão sustentada. Exu mantém aberto. É nesse sentido que o Cinema de Guerrilha surge como exercício permanente de reorganização da vida frente as pressões coloniais que tentam estabilizar o mundo sob formas que o tornam controlável, administrável, classificável. A encruzilhada desestabiliza o controle, porque nela nenhum lugar é permanente. Tudo se move. Essa mobilidade é o que permite a sobrevivência.

A modernidade ocidental instituiu sua força justamente tentando eliminar a encruzilhada como princípio. Ordenou o tempo em linha reta. Organizou o espaço em fronteiras nítidas. Transformou o corpo em unidade individual. Separou o visível do invisível. O espírito da matéria. A arte da vida. O saber da experiência. Essa separação, entretanto, é incompatível com as cosmologias amazônicas, indigenafros e afro-diaspóricas, nas quais o mundo é tecido por relações contínuas entre o que é revelado e o que e o que se mantém em silêncio, entre o se autorevela e o que é anunciado. Na encruzilhada, há atravessamentos. E no atravessamento nenhuma imagem é apenas imagem: toda imagem carrega um resto que não se deixa reduzir ao que pode ser visto. Esse resto é o que sustenta o Cinema de Guerrilha como prática. Ele se funda na incompletude produtiva, no que permanece aberto, respirando. Como *punctum*, a imagem, neste contexto, é presença que se mantém. Filmar é um gesto de manutenção da presença. Exibir é reinserir essa presença no laço coletivo. Montar é acompanhar o movimento da vida sem a ordenação de uma suposta coerência narrativa. A montagem é rito de transposição de mundos. Quando dizemos que a imagem é presença, estamos afirmando que o cinema, neste contexto, é um modo de inscrição ontológica. A imagem é algo que coexiste conosco. Isso altera radicalmente a relação entre cineasta e território. Ao contrário de extrair a imagem, filmar na Amazônia é ser tocado por ela. Não se trata de representar uma realidade externa, mas de participar de um circuito de trocas entre seres humanos e não-humanos.

Essa participação exige responsabilidade. A câmera é um corpo. Um corpo que se insere em um território. Um corpo que modifica o que toca. Por isso, filmar é sempre negociar: negociar com o rio, com a mata, com as casas, com os espíritos, com os vivos e com os mortos. Essa negociação se faz por meio de atenção profunda àquilo que o território permite ou recusa. O Cinema de Guerrilha se coloca à escuta. Escutar é afinar o corpo à

vibração dos mundos e essa afinação produz uma estética que é modo de estar no mundo. O Cinema de Guerrilha opera desde o necessário. Se há tremor, o tremor é a respiração de quem filmou. Se há silêncio, o silêncio é a presença do que não se diz. Se há corte abrupto, o corte é o momento em que o mundo exige pausa. Nada é casual. Nada é gratuito. Nada é formalista. Tudo é efeito da relação. Os planos estourados de luz, os ruídos sonoros, os movimentos desconexos, os cortes fragmentários, os planos longos e fixos. O Cinema de Guerrilha não precisa nomear sua espiritualidade para que ela esteja presente no quadro cinematográfico. O rio é profundo mesmo quando são rasas as suas águas. Porque o que é líquido transcende. Flui. Onde o corpo filma, a memória passa. E onde a memória passa, os mundos retornam como futuro que insiste. A encruzilhada é esse encontro presente da memória das coisas que foram com as coisas que serão. Na encruzilhada, o futuro se abre e o Cinema de Guerrilha se reconhece como princípio de permanência e modo de seguir com seu corpo em transe o trânsito da resistência e a re-existência da vida em movimento de luta.

A encruzilhada é um modelo simbólico para compreender o Cinema de Guerrilha, sendo um método próprio de produção do pensamento. Pensar desde a encruzilhada significa aceitar que o conhecimento se forma no encontro entre diferenças. Isso contrasta diretamente com a epistemologia moderna, que busca identificar fontes, causas e genealogias lineares. Na encruzilhada, as origens são sempre múltiplas. É nesse ponto que se articula a noção de travessia, central para compreender as práticas audiovisuais amazônicas e afro-diaspóricas. Se um corpo atravessa, outro corpo chega, é o mesmo corpo, mas são já muitos corpos. O Cinema de Guerrilha é, portanto, efeito desta travessia, em movimento. Ele se move com o território. Ele se move com o mar. A imagem é instância de deslocamento e permanência simultâneos (Weyl, 2020). Nesse horizonte, torna-se central a figura de Exu como operador epistemológico.

Exu organiza o mundo e o movimenta. Montagem é movimento. Corte é passagem. Encontro é possibilidade. O Cinema de Guerrilha se realiza pelo ritmo das relações que o plano convoca. Filmar é abrir caminho. Montar é caminhar entre mundos. Exibir é devolver caminho ao território. Esse processo, ele é, antes, uma tecnologia de vida. E essa tecnologia se manifesta na forma como as imagens são produzidas nas práticas audiovisuais da Amazônia. A filmagem frequentemente se dá em situações de presença intensa - rituais, rezas, assembleias comunitárias, pescarias coletivas, mutirões de plantio, reuniões de retomada territorial. Não se trata de inserir câmera em eventos previamente definidos, mas de filmar quando o mundo convoca o gesto. Há momentos em que a câmera deve permanecer baixa, silenciosa, guardada. Há momentos em que o enquadramento deve ser interrompido porque

algo se deslocou no campo invisível. A técnica, aqui, é sempre atenção. Essa atenção envolvendo mundo visível e mundo invisível marca uma distância radical em relação ao cinema hegemônico.

O cinema moderno pressupõe uma distinção entre realidade e representação, entre aquilo que se vê e aquilo que é. Já nas cosmopolíticas amazônicas e afro-diaspóricas, aquilo que se vê nunca é separado daquilo que se sente, que se pressente, que se sonha. O visível é apenas uma camada de presença entre outras. A imagem cinematográfica, nesse contexto, sustenta coexistências entre dimensões múltiplas do real. É por isso que, nesse cinema, o silêncio é densidade viva, e a sombra é profundidade. Exibir o filme na comunidade que o criou é parte fundamental do processo. A obra se completa na devolução. Devolver é reconhecer que a imagem é coletiva. Devolver é reconhecer que filmar implica relação. Devolver é reconhecer que a memória não pertence ao indivíduo, mas ao território. Quando o filme retorna ao lugar de onde veio, reativa o que nunca deixou de estar ali - apenas precisava novamente ser chamado. Desse modo, o Cinema de Guerrilha não se sustenta em circuitos externos de legitimação - festivais, crítica especializada, políticas culturais centralizadas - mas nas redes de cuidado e continuidade que o território sustenta. Isso significa recusar que a circulação ampla é o critério central de valor. A legitimidade do filme está na sua capacidade de fazer o mundo seguir. No fato de que ele permite que uma comunidade, uma memória, uma força ancestral continue viva. Logo, a encruzilhada é ética e método, cinema e forma de existência.

O Cinema de Guerrilha se faz no ponto em que o corpo encontra o mundo. Há sempre tensão, risco, deslocamento. O olhar colonial tentou transformar esse encontro em controle: olhar para dominar, olhar para classificar, olhar para retirar do outro a sua própria voz. O Cinema de Guerrilha rompe esse regime ao recusar o lugar de onde o olhar colonial vê. Recusa a posição elevada, recusa a distância segura, recusa a neutralidade como máscara da violência. Em vez disso, coloca o corpo em relação. O corpo que filma é atravessado pelo corpo filmado. O campo é bem maior que a cena e a câmera é atingida se não estiver vinculada ao território onde se passa a ação fílmica e o fenômeno da vida acontece no exato momento da produção e da rodagem. A realização é ferida. A imagem, assim, é ferida. Ferida que se mantém aberta porque fechar significaria esquecer, e esquecer na Amazônia é aceitar o projeto de morte que organiza o território há séculos.

O ato fílmico se instala quando os equipamentos são ligados, entretanto, a filmagem começa antes, na escuta que o território exige, na demora necessária para se tornar parte da respiração do lugar, no reconhecimento da presença dos que não se veem, mas que sustentam

a continuidade da vida. Se a câmera entra rápido demais, ela se impõe e violenta. O Cinema de Guerrilha ignora o gesto automático; ele exige demora, exige entrar devagar, exige aceitar que o mundo não se revela porque queremos, mas porque ele consente. Filmar é negociar com o visível e o invisível, com os vivos e com os mortos, com o espírito da terra, com a água que guarda memória, com a mata que protege e ameaça, com o tempo. O ato da montagem começa desde quando o realizador arquiteta e planifica sonhos em mundos comuns. A montagem permite a passagem entre os mundos. E nesse sentido, a montagem é ritual. Porque montar é decidir o que pode ser devolvido ao mundo e o que deve permanecer guardado. Nem tudo pode ser mostrado. Nem tudo deve ser dito. Mostrar sem escutar rompe pactos. Divulgar sem retorno destrói o que se tenta proteger.

No Cinema de Guerrilha, tudo é partilha e retorno. A obra que se prepara na produção, que se executa na filmagem e na montagem, ela só se completa na devolução, durante e após a projeção no campo de cujas energias ela emanou. Devolver o filme ao território é permitir que o território reconheça sua própria continuidade. A Amazônia existe apesar da câmera, contra a câmera, além da câmera. A imagem só tem sentido se ela mantém viva a relação que a possibilitou. Por isso, filmar é sustentar vínculo, reconhecer que o território é sujeito vivo. Sujeito que pode aceitar ou recusar o gesto de filmar e que decide sobre o filme que vê. Sujeito que exige respeito. Se o cinema hegemônico construiu a floresta corpo sem voz, mudez a ser interpretada, o Cinema de Guerrilha afirma a floresta como inteligência, memória, e espírito que decide, que convoca, que responde. Filmar é aceitar que não se está no comando. Filmagem é risco porque é entrega. Há corpo que escuta. Há território que decide. Há imagem que respira. Se a imagem é corpo que respira, é porque o que chamamos de cinema não se separa da vida que o produz. A resistência é hábito de mundo. A luta é forma de respirar.

Ao longo de séculos, a Amazônia foi submetida a projetos de silenciamento e captura. Os ciclos econômicos que atravessaram o território - da borracha à mineração contemporânea - operaram sempre para extrair sem deixar rastro, explorar sem produzir vínculo, acumular apagando. Além da expropriação material, esse processo envolve também o desaparecimento da memória. O capitalismo colonial e tecno extrativista mata corpos e florestas (Weyl, 2023); mata formas de saber, modos de sentir, trânsitos entre mundos. Ele tenta destruir a relação que sustenta a vida. O Cinema de Guerrilha se forma, então, no ponto onde essa relação insiste em não ser destruída. E isso é trabalho vivo. Trabalho de manter aberto o que tentaram fechar. Trabalho de respirar onde o ar foi envenenado. Trabalho de permanecer onde os mapas dizem que não há gente. Onde os estudos e relatórios de impactos

ambientais autenticam e justificam o ataque aos territórios ameaçados. E a imagem que nasce desse trabalho é trama, tecido, veia pulsando. Porque filmagem é espessura. E nela, o corpo que filma está implicado. A câmera é extensão do corpo. A mão que segura o equipamento carrega história, cansaço, raiva, desejo, medo, coragem. A mão que filma escreve com imagens a história do Cinema de Guerrilha Amazônida. Seu enquadramento segue o ritmo da respiração, o pulsar do coração. O foco define distância afetiva e a imagem resulta do olhar do corpo inteiro. A câmera vê na exata medida em que o corpo se permite sentir. Por isso, a técnica no Cinema de Guerrilha evita operação mecânica. Sua técnica é atitude, atenção, e suspensão prévia do gesto automático.

O tempo de filmar é decidido pelo território. Há momentos em que a câmera deve esperar, momentos em que deve parar. A imagem pode fortalecer, mas também pode expor. Pode reconstruir laços, mas também pode traí-los. Por isso, montar é decidir o que permanece secreto. O segredo é o que se guarda para manter vivo. A exibição, então, é um processo de retorno. O filme retorna ao lugar que o fez possível. Quando retorna, retoma. E ao retornar, ele reinscreve o vínculo. Não há obra acabada até que o território a receba de volta. O filme se completa quando ele retorna. No Cinema de Guerrilha, o filme retorna, como uma obra em retomada. A obra vai ao festival, mas ela retorna à roda, ao porto, ao chão batido, à sala improvisada, ao quintal aberto, ao terreiro que não separa vivos de mortos. Exibir é circular a respiração. O Cinema de Guerrilha É - não invenção - não estilo - não escola. Ele sustenta o que continua. A obra se realiza no ato da devolução, porque o filme é, antes de tudo, relacionamento. O cinema existe quando é partilhado. A imagem vive no corpo que a sustenta, o gesto criador só encontra sentido na comunidade que o reconhece, prolonga e transforma. É desse entrelaçamento de forças, entre o corpo e o território que o Cinema de Guerrilha encontra sua razão de ser. A criação é continuidade. Nesse fluxo, o filme nasce. A tese nasce. E o pesquisador e/ou o realizador é apenas um nó de uma rede que o antecede e o ultrapassa.

Esse mundo é sempre plural, ancestral, habitado por presenças que não se encerram no corpo humano. O mundo físico, como nós o compreendemos, compõe-se de tempo, espaço, matéria e energia, em transformação, mas na Amazônia, os rios e as florestas são corpos e espíritos. O Cinema de Guerrilha é luz e sombra por entre mundos que se veem e mundos invisíveis que não veem, mas se sente. Ele escuta imagens, imagens que já estavam vivas e que pedem passagem. A Amazônia é um campo de forças. Quem tenta filmar a Amazônia de fora produz apenas exotismo, superfície, ilustração. O Cinema de Guerrilha filma de dentro, por origem territorial, e implicação existencial. Filmar de dentro é questão de

nascimento, de alinhamento de corpo com o que respira no território. Para filmar de dentro é preciso ter sido tocado. Para ser tocado é preciso ter parado. Para parar é preciso ter renunciado ao domínio. A câmera, então, é prova de que o corpo aceitou não controlar. Diferentemente da etnografia, que se coloca na posição de quem busca saber, o Cinema de Guerrilha se coloca na posição de quem busca não romper.

O mundo colonial tenta reduzir a floresta à sua materialidade vegetativa. Mas a floresta é memória viva, é arquivo que não se arquiva. As árvores testemunham mundos que sobreviveram a sucessivas tentativas de destruição. O rio carrega histórias que estão fora dos livros. O corpo que habita essa terra carrega consigo mortos que continuam falando. O Cinema de Guerrilha convoca os mundos. E abre espaço para que algo se manifeste. A imagem, assim, é trânsito. Ela faz aparecer o que exige existir. Por isso, a temporalidade do Cinema de Guerrilha é espiral. A espiral é reaparição. Toda reaparição é retomada, e toda retomada é ato de resistência. O filme em retomada. O filme retoma. O filme retorna. O plano se dobra. A montagem reenvia. A memória no Cinema de Guerrilha sustenta o presente para que o futuro não seja esmagado. O futuro é sobrevivência imediata. No presente. Por isso a imagem insiste. É uma luta contra formas de mundo que tentam impor o esquecimento. A imagem retorna. A imagem retoma. O esquecimento é a arma central do colonialismo. Ele faz com que os vivos não lembrem quem são. O Cinema de Guerrilha recusa o esquecimento porque ele recusa a segunda morte - a morte em que o corpo desaparece dentro da linguagem do outro. O Cinema de Guerrilha, assim entendido, ele defende também a sua própria re-existência, enquanto imagem que recusa.

O plano é um grito que se escuta com a carne ameaçada. Carne. Corpo vulnerável. Sem nome e invisibilizado. Mas filmar é tomar partido sem escolher bandeira; é estar do lado da vida para reconectar o que foi separado. Trabalho de sustentar laços onde a política destrói vínculos. Trabalho de manter viva a respiração onde querem instalar silêncio. A câmera é o coração que pulsa dentro do corpo-território. A câmera, então, é pulmão que respira junto com quem filma, com quem é filmado e com quem verá a filmagem. A imagem é sempre respiração compartilhada. Não se assiste a um filme de guerrilha: realiza-se o filme de forma coletiva. O Cinema de Guerrilha não busca espectadores. Ele busca participantes. Ele organiza presenças. Ele convoca. Ele acende. Ele continua o mundo. O Cinema de Guerrilha é uma forma de impedir que o mundo seja interrompido. O Cinema de Guerrilha reconhece que a imagem é uma das últimas defesas onde a violência já se naturalizou como paisagem.

Na Amazônia, o inimigo se entranha, se camufla, opera no nível das estruturas do Estado. Discursos de progresso, narrativas de desenvolvimento, políticas de integração,

frentes missionárias, mineração, agronegócio, financiamentos a projetos e editais culturais, enquanto o ataque se apresenta como promessa e a violência chega como futuro. O colonialismo contemporâneo se apresenta como melhoria do mundo. Os predadores tecno extrativistas, através da cultura, reparam os danos que causam mas não apagam as dores que provocam nos sonhos amazônidas. E o Cinema de Guerrilha precisa ver aquilo que o discurso quer apagar, ou seja, a trama de forças que se esconde por detrás de narrativas audiovisuais e imagéticas que organizam o *espetáculo* da violência e a paranoia da insegurança estimulada por narrativas que anunciam sentimentos negativos e apagamentos para disputar o domínio da imagem na Amazônia. A câmera, nesse contexto, não serve para denunciar. A denúncia, por si, é fraca; ela fala ao inimigo esperando que o inimigo se arrependa.

Sem supor arrependimento, sem esperar reconhecimento, e sem se dirigir ao centro, o Cinema de Guerrilha fala entre nós. Entre quem vive o impacto, entre quem sente a terra perder o fôlego, entre quem sabe que a destruição do território é a destruição dos espíritos, dos nomes, das famílias, dos mortos que sustentam os vivos. A imagem aqui sustenta a lembrança. Se a denúncia é dirigida ao outro, a lembrança nos é auto dirigida a nós. E é a lembrança que impede o mundo de morrer. A lembrança é a retomada do mundo. A lembrança retoma, a lembrança retorna. E por isso, seu centro de recepção é aberto e plural e se estabelece no momento em que o filme retorna ao seu lugar de origem, como num fluxo contínuo, que assegura a permanência da imagem e a re-existência do corpo no território. O filme, feito para o próprio território. Se outra circulação acontece, ela é consequência, jamais finalidade.

A legitimidade vem de dentro. Vem do momento em que uma comunidade assiste ao que ela própria sustenta. É nesse instante que a obra se realiza. Porque reconhece. O filme olha de volta para quem o gerou. O filme nesse momento é a imagem do mundo e a sua verdade em projeção, porque ele é espelho do corpo-território que nele se reconhece. É uma sensação em transe e cujo movimento é em espiral. E é nesse olhar desse re-encontro que se afirma que o mundo continua. Assim, a câmera deixa de ser máquina. Ela se torna parte da economia da vida. Economia no sentido de distribuição de forças. E o filme redistribui o que estava sendo concentrado. Ele devolve à comunidade o que o mundo colonial tenta arrancar: a experiência de estar vivo com outros. É isso que se chama território. Território é relação mantida. Onde a relação é rompida, o território morre. Por isso a imagem, quando devolvida, com a paisagem, devolve vínculo. E a montagem opera sob o mesmo princípio. A montagem trabalha com o fluxo narrativo no sentido de restituir o movimento do mundo. Mas a lógica da montagem é a fluidez da água, a respiração da mata, o tempo fora da linha de montagem, em

curva, mas, em interioridade. A montagem verdadeira é técnica em estado de escuta. Não se corta um plano porque ele "deve terminar". Ele termina quando o mundo fecha o ciclo. A narrativa até pode "pedir" outro plano, mas este plano só entra porque o corpo muda de lugar.

O corpo é a medida. Corpo-mundo. Corpo em transe. Corpo que é memória coletiva, ritmo ancestral, presença múltipla. O corpo é a condição. O cinema só existe porque alguém carrega uma câmera com as mãos, porque alguém decide onde pisar, porque alguém sente quando deve suspender o gesto. Este alguém é um corpo que tem nome, uma vida que estabelece relações. O corpo é anterior à técnica, anterior à linguagem, anterior à forma. No Cinema de Guerrilha, o corpo atrás da câmera aparece através dela. A crítica moderna tentou separar a sensibilidade do pensamento, entretanto, o que em mim sente está pensando (Pessoa, 1995). Nos mundos indigenafros e afro-diaspóricos que constituem o Brasil, sensibilidade é pensamento. Faz da estética um campo de julgamento e da política um campo de ação. Afeto é método. Respiração é teoria. A imagem pensa com o mundo. E pensar com o mundo é, inevitavelmente, pensar com aquilo que excede o humano: os rios, os peixes, as águas escuras, os ventos que anunciam presença, os percursos invisíveis dos seres que não pertencem ao plano físico, como os caruanas.

O Cinema de Guerrilha é inseparável dessa ciência ancestral, ciência da continuidade dos mundos, ciência dos vínculos que o colonialismo tentou romper. Por isso, quando dizemos que o Cinema de Guerrilha é espiritual, estamos dizendo que ele reconhece que o real não se esgota no visível. A espiritualidade é ontologia para o Cinema de Guerrilha. A câmera pode tocar o mundo, mas ela aceita que o mundo é maior do que o que ela pode captar. A imagem sabe menos do que a mata. E é justamente por isso que ela pode aprender. O Cinema de Guerrilha permite que o mundo (se) fale. E para isso, primeiro, é preciso calar. Calar é condição de escuta. Escutar é permitir ser afetado. Não há Cinema de Guerrilha sem essa suspensão da fala que, por um instante, desarma a autoridade do eu e devolve ao mundo o direito de dizer por si.

O colonialismo construiu-se como projeto de sobreposição da fala sobre o silêncio dos outros. O Cinema de Guerrilha desfaz essa sobreposição não impondo outra fala, mas restaurando o silêncio e a escuta como espaço de retomada da relação. O silêncio abre o tempo para que o que estava vivo possa voltar a respirar. A respiração é central, porque o capitalismo colonial opera justamente pelo estrangulamento da respiração. Ele modifica o ar que se respira, a água que se bebe, o ritmo de vida que sustenta o corpo. Ele acelera. Ele extrai. Ele força a linearidade do tempo para que nenhuma seara possa amadurecer. A floresta morre quando seu tempo é interrompido. O Cinema de Guerrilha rejeita a aceleração como

princípio. Ele restitui o tempo da floresta. O tempo profundo. Na Amazônia de Dalcídio, falamos do tempo do real e dos encantados, dos bichos do fundo. O tempo aqui se mede pelo movimento das marés, pela lua no casco do rio, pelo retorno do peixe, pela caminhada dos mortos junto aos vivos. Esse tempo espirala.

Se técnica moderna tenta controlar esse tempo, a câmera do Cinema de Guerrilha cede a ele. É reconhece que o filme, como a vida, é ingovernável para quem filma. É este o alinhamento, o fundamento. O momento da imagem é sempre uma encruzilhada ente o que ela revela e o que ela apaga. Quando o corpo se alinha à respiração do território, a imagem chega. É preciso estar disponível para quando o mundo se abre. Essa disponibilidade exige esforço, vigília, presença, disciplina espiritual e política. Não há improviso no Cinema de Guerrilha: há constância. O gesto só parece leve porque o corpo já está há muito tempo carregado de memória. O cavalo é pesado porque esse corpo - que são muitos - carrega dentro de si os mortos que ainda respiram pelos corpos vivos. A ancestralidade é continuidade real de presença. Os mortos, eles estão junto aos vivos. Eles instruem, corrigem, desviam a mão quando algo ameaça o equilíbrio, fecham a passagem quando o risco é maior do que a força disponível, abrem o caminho quando o gesto é necessário. Filmagem é também consulta. Consulta sensível, corpo atento aos sinais que o mundo dá quando algo pode ou não pode acontecer.

A colonialidade tentou romper essa continuidade, separando vivos e mortos, vivos e espíritos, vivos e território. Romper essa continuidade é matar o mundo pela segunda vez. O Cinema de Guerrilha só existe porque essa continuidade continua existindo. Ele é sua expressão, seu desdobramento, sua insistência. Entre espiritualidade e política no Cinema de Guerrilha existe uma ponte para a imagem atravessar. A espiritualidade é maneira de sustentar a vida. Política é maneira de defendê-la, se verdadeira. Cinema é maneira de reativar a vida. E por isso, quando a imagem retorna ao território, ela retorna como ato de recomposição. O retorno do filme é sempre reencontro. Reencontro entre quem viveu a história e quem a acompanhou. Reencontro entre vivos e mortos. Reencontro entre passado e presente sem hierarquia temporal. Reencontro entre corpo e mundo. Esse reencontro é sentimental, mas também estrutural. Ele recompõe a possibilidade de estar no mundo sem medo de existir.

Quando dizemos que o Cinema de Guerrilha é política, recusamos a política da representação, a política da identidade, a política da denúncia. Falamos de política como sustentação do mundo comum, do mundo concreto, imediato, onde se respira, onde se planta, onde se enterra os mortos, onde se chama os vivos pelo nome. Mundo que só existe porque há quem o sustente. E o Cinema de Guerrilha é uma das formas dessa sustentação. Ele mantém o

mundo vivo. O Cinema de Guerrilha acompanha e faz esse trabalho que ninguém vê, sem interpretar ou se colocar acima do mundo, em cujo território ele move um corpo em transe. Compreendemos que o território onde se vive é o que vive conosco. A paisagem da floresta é uma presença que pensa, que age, que se move, que responde. A política do Cinema de Guerrilha é inseparável da política da terra, da água, do tempo e do corpo. Luta-se pelo território; luta-se com o território. A luta é imanente à respiração do território.

O Cinema de Guerrilha não "dá voz" a ninguém, porque ninguém está sem voz. A ideia de dar voz supõe um lugar de autoridade sobre o outro. Quem fala e representa o outro é o outro. O Cinema de Guerrilha se coloca junto, ele respira junto, ele caminha junto. Ele produz imagem porque é impossível não produzir quando se está vivendo a ameaça de apagamento. A câmera testemunha que o mundo ainda está aqui e se recusa a desaparecer. Mas ela também se revela, revelando o corpo que a opera. O apagamento do corpo é ainda mais profundo que a destruição do território. Ele ocorre quando o mundo é reduzido àquilo que o poder consegue nomear. Quando a floresta é reduzida a recurso. Quando o rio é reduzido a energia. Quando o corpo é reduzido a força de trabalho. Quando a ancestralidade é reduzida a folclore. Quando o canto é reduzido a entretenimento. Quando o território é reduzido a mapa. Quando o cinema é reduzido ao mercado.

O Cinema de Guerrilha combate esse apagamento porque não aceita a redução do mundo. Ele insiste na profundidade. Ele insiste na espessura. Ele insiste naquilo que excede qualquer tentativa de tradução. A câmera chega carregada de história, de implicações, de mundo. O Cinema de Guerrilha exige responsabilidade epistemológica. É preciso saber o que se toca. É preciso saber o que se convoca. É preciso saber que a imagem pode ferir o que ela pretende proteger. O gesto de filmar é sempre um risco. O risco de abrir demais. O risco de expor o que deve permanecer guardado. O risco de transformar o invisível em imagem antes do tempo. Se não há inocência na imagem, o Cinema de Guerrilha opera pelo cuidado. E diferente da fragilidade, cuidado é rigor do vínculo. E esse rigor se manifesta na montagem. A montagem protege o mundo. Ela escolhe o que pode ser devolvido e o que deve permanecer resguardado. Há coisas que são como segredos que só existem se bem guardados.

Há histórias que só sobrevivem se forem contadas em voz baixa. São sussurros dos antepassados. Há presenças que só permanecem se não forem anunciadas. São murmúrios dos ancestrais. A filmagem é presença. Filmagem é retorno. A montagem é arranjo estético e é decisão ética. Ao final do processo de produção e filmagem, a exibição do filme é momento em que o vínculo é reativado. Quando a comunidade assiste ao filme, ao se re-ver e se re-conhecer, enquanto imagem na imagem projetada, ela (se) re-encontra onde nunca deixou de

estar. Exibir é diferente de apresentar. Exibição é um retorno. O filme volta para onde foi gerado, para reativar a circulação da memória. O filme só se completa se retorna. E se torna um objeto morto se ele não circula entre os que o fizeram possível. A obra só vive quando o mundo que a produziu a respira novamente. O Cinema de Guerrilha é retomada.

A eternidade do Cinema de Guerrilha resume-se à permanência material de sua imagem, enquanto corpo-território. Seu horizonte é continuar enquanto necessário. O Cinema de Guerrilha se dissolve quando o mundo prescinde dele. Ele existe para sustentar um tempo que está sob ameaça. Ele é resposta direta a uma urgência. E quando a urgência passa, o cinema se desfaz. Assim são as guerras de guerrilhas. Cíclicas. É o ciclo. O retorno. Há respeito ao tempo do mundo. O Cinema de Guerrilha é feito para que a vida siga, é essa a própria razão de ser e de existir do Cinema de Guerrilha. E quando a vida segue, o cinema pode descansar, entretanto, há forças que operam para interromper o fluxo da vida. Essas forças têm forma, território, método, linguagem organizadas na máquina colonial burocrática institucional que transforma tudo em mercadoria, dado, gestão.

A violência é norma. A destruição é projeto. O Cinema de Guerrilha nasce no interior do choque que ele produz ao enfrentar o sistema coercitivo do mercado curatorial e da industria cultural. E aí que ele se reproduz. O espaço que o Cinema de Guerrilha ocupa é um espaço metafísico entre a vida que se vive e a vida que se defende enquanto se vive a luta pela defesa da vida. Sem distância segura e sem observador externo, o que existem são corpos atravessados pela história, corpos agonizantes mas que ainda respiram. O Cinema de Guerrilha é dispositivo de ligação ele re-liga corpos, tempos e mundos no território amazônico. No centro dessa disputa entre diversos corpos, o modo “pulmão do mundo” transforma a floresta em função ecológica global e apaga seus povos. A Amazônia resiste como território de memória viva, onde a cosmopolítica da terra permanece ativa apesar da violência contínua.

A Amazônia é feita de redes de vida que se estendem além do humano: rios que falam, árvores que guardam nome, seres que circulam entre planos, presenças que não desaparecem com a morte. O Cinema de Guerrilha se reconhece dentro desse mundo. E por isso ele continua. Quando se filma, está-se respondendo a um chamado. Esse chamado vem como urgência. Ele vem como pressão do mundo sobre o corpo. Ele vem como testemunho. O Cinema de Guerrilha é dispositivo de ligação; ele re-liga corpos, tempos e mundos. A imagem se torna ponto de contato, passagem. Passagem que implica risco porque toda passagem pode falhar. O filme pode mas não devolve. A montagem pode cortar o que não deveria. A câmera pode permanece quando deveria recuar. O som pode esquecer uma voz que precisava

permanecer. O risco é permanente. E o risco não invalida o gesto. Ele é parte dele. A perda é também criação. Nenhuma imagem sai ilesa. O Cinema de Guerrilha assume a exposição como condição. Porque existir no território é já estar exposto.

O Cinema de Guerrilha recusa o espetáculo porque ele é a captura da exposição pelo olhar colonial, porque ele transforma dor em imagem admirável. O Cinema de Guerrilha recusa o exotismo, que transforma o outro em superfície decorativa. Ele recusa a denúncia vazia, que transforma a violência em objeto moral para consumo. Ele recusa a estética da miséria, que transforma a vida ameaçada em curiosidade. O Cinema de Guerrilha mostra para reativar a relação. Ele busca correspondência. E correspondência é a força que permite que um mundo seja reconhecido como mundo. Quando uma comunidade se vê no filme, ela reconhece seu modo de existir. Esse reconhecimento é fundamental. Ele diz: continuamos. Ele diz: o que tentaram apagar, mesmo invisibilizado, resiste; o que tentaram destruir segue respirando. O filme prova a existência coletiva. A imagem devolvida é respiração devolvida.

Filmes podem se perder. Arquivos podem ser destruídos. Equipamentos podem ser apreendidos. Festivais podem rejeitar. Bancas podem deslegitimar. Críticas podem ignorar. Nada disso ameaça o Cinema de Guerrilha, porque ele depende apenas da circulação da respiração. Onde houver respiração compartilhada, há cinema. Mesmo sem câmera. Mesmo sem tela. Mesmo sem luz elétrica. Há cinema na roda onde se conta, na lembrança que retorna, na voz que se repete para que o morto continue vivo, na caminhada que segue mesmo após o corte da mata. Há cinema no corpo que insiste. O Cinema de Guerrilha não começou com o cinema nem vai terminar com ele. Ele é apenas uma das formas que a vida encontrou para não ser interrompida. E dizer que o Cinema de Guerrilha não começa com o cinema significa reconhecer que ele é mais antigo do que o aparelho que permite projetar imagens. Ele está no gesto de convocar o que não está visível para que esteja presente; está no canto que chama o morto a caminhar junto; está na reza que reorganiza o corpo quando o mundo ameaça quebrar; está na fogueira onde o que se diz é inseparável do que se sente; está na dança onde o tempo não é devolvido ao corpo.

A câmera apenas dá forma a um movimento que já existia. Ela entra em algo que já estava sendo feito. Esse reconhecimento desloca por completo a noção de autoria. O que nasce é continuidade de mundos. O indivíduo é uma dobra dentro de uma corrente. Ele recebe gesto e o re-inventa. E receber é trabalho de preparação. É preciso estar preparado para receber, é preciso merecer receber. É preciso estar à altura do chamado. É preciso suportar a experiência de ser atravessado. Suportar o casulo como um lagarto no devir-borboleta. O Cinema de Guerrilha não precisa se justificar porque sua necessidade é anterior ao

pensamento que tenta explicá-lo. Ele se faz porque o mundo o exige. E o mundo só exige o que está ameaçado. Mas a ameaça não é apenas territorial. Ela é ontológica. É a tentativa de produzir um mundo onde nada mais respira junto, onde o corpo é isolado, onde a ancestralidade é ridicularizada, onde o sonho é patologizado, onde o espírito da mata é reduzido a superstição. A colonialidade teme o corpo que lembra, porque é através da lembrança que o mundo se recompõe.

O Cinema de Guerrilha atua na lembrança porque ele reabre a passagem entre tempos. A imagem, nesse contexto, mantém o passado vivo no presente, como força ativa, como presença que orienta o gesto. Por isso, um filme quando projetado e após a projeção, ele é retomado no corpo de quem o assistiu, de quem o respirou, de quem o guardou. Ele continua no silêncio que segue depois, no modo como se caminha de volta para casa, no modo como se acende um cigarro, no modo como se olha o rio no dia seguinte. O Cinema de Guerrilha produz movimento interno. Em tese, não é tarefa simples, explicar, traduzir, organizar este movimento na tese. Em tese, a tese é encruzilhada. Encruzilhada é travessia.

A crítica do cinema ocidental sempre buscou enquadrar o filme na linguagem: narrativa, estrutura, estética, recepção. Nada disso se sustenta aqui. O centro do Cinema de Guerrilha é o vínculo. Se a linguagem pode sustentar o vínculo, ela permanece. Se ela ameaça rompê-lo, ela é abandonada. A forma nasce da experiência. Sem roteiro, o mundo impõe o roteiro. E mesmo esse roteiro, ele é sentido, vivido no exato instante em que a cena acontece. A câmera segue o que sente. Se ela tenta comandar, a imagem morre. E a morte da imagem acontece quando ela se torna representação. Representação é sempre captura. Representar é retirar o mundo de si e colocá-lo num lugar onde ele não pode mais responder. É transformar a vida em objeto. É separar o que vive do que aparece. É extrair.

O Cinema de Guerrilha rejeita a extração e essa separação. Sem representar, o Cinema de Guerrilha participa. Participar é estar vulnerável, correr o risco de ser modificado. O Cinema de Guerrilha é modificado pelo mundo enquanto filma. Porque ele é corpo em transe. E essa modificação é o corpo que se transforma. É respiração que muda. É responsabilidade aumentada. É ferida aberta que se mantém aberta, por compromisso. A ferida é o lugar por onde o mundo entra. Se a ferida fecha, a imagem vira objeto. Se a ferida permanece, a imagem é relação viva. Por isso, o Cinema de Guerrilha tem uma relação de distanciamento institucionalizado. Ele atravessa instituições, sem se fixar nelas. Ele pode passar por festivais, editais, universidades, mostras, sem neles permanecer. Ele precisa continuar deslocando-se, como nômada, ele precisa continuar respirando com o mundo. A estratégia da guerrilha é maneira de continuar movendo-se quando tudo tenta imobilizar. Exu

é movimento.

O gesto é sempre o mesmo e não deixar o mundo morrer é responsabilidade de quem vive dentro dele. Esta responsabilidade nasce do fato de que o mundo se mantém porque alguém o sustenta. A floresta permanece porque há quem a cuide, quem a escute, quem caminhe nela, quem converse com ela, quem a defenda quando o corte chega, quem se levante quando a água é desviada, quem se ajoelhe quando o perigo é visível ou invisível. Esse cuidado árduo é cotidiano, feito de cansaço, de dor, de paciência, de repetição, de acordar todos os dias sabendo que o inimigo volta também todos os dias. É este trabalho invisível que o Cinema de Guerrilha acompanha e sustenta. A imagem, aqui, é a condição mesma da existência. Da vida. Da luta. O que se chama luta é, na verdade, a vida continuando enquanto querem interrompê-la. Por isso, o Cinema de Guerrilha se organiza em torno da força que se recusa a desaparecer. O ataque, o drama, a perda, são irrelevantes. Interessa sustentar o vínculo que permanece, porque é nele que está a continuidade do mundo. Mostrar o inimigo é dar-lhe rosto; e o inimigo merece fracasso. O que o Cinema de Guerrilha mostra, portanto, a relação entre vivos, mortos, território e tempo. A câmera precisa estar implicada nessa relação para testemunhá-la. E essa implicação se constrói com o corpo que aprende a estar ali sem querer controlar o que acontece.

O Cinema de Guerrilha exige desaprendizagem da postura moderna, a postura do observador que acredita que o mundo é algo externo ao qual se pode olhar. Nem o mundo está fora do Cinema de Guerrilha e nem o Cinema de Guerrilha está fora do mundo. Ele está junto. Ele se encosta no corpo. Ele passa pela pele. Ele respira dentro do peito. Filma-se (n)o território, enquanto se é filmado por ele, entretanto, a colonialidade do olhar tenta separar quem filma de quem é filmado, dividindo a cena de forma cartesiana entre sujeito e objeto. Essa divisão é impossível onde há mundo compartilhado. A comunidade que desaparece da câmera continua vivendo, a câmera precisa aprender a acompanhar sem interromper. A interrupção é violência. O Cinema de Guerrilha adapta a filmagem ao movimento do mundo. Se o ritmo é lento, o filme respira lento. Se o ritmo é abrupto, o filme corta com brusquidão. Se o ritmo é circular, o filme retorna. A forma surge da relação, sem a esta anteceder. Por isso, também, o centro ou protagonista fixo desaparecem. Personagens são corpos em relação com corpos no mundo. A vida se organiza em fluxos, forças, encontros, desvios, pausas, emergências, pressentimentos. O Cinema de Guerrilha reconhece presenças das diversas identidades dos corpos em transe. A presença é algo que se sente. O plano torna-se presença quando o corpo que filma respira com o corpo do que é filmado. A câmera aproxima sem invadir e acompanha sem comandar. É assim que se cria confiança. E confiança, estabelece-

se, se se merece.

A confiança é o núcleo da imagem. Sem confiança, a imagem é roubo. Com confiança, ela é compartilhamento de mundo. Mas a violência colonial se funda no roubo de mundo - roubo de território, roubo de língua, roubo de tempo, roubo de mortos, roubo de futuro. O Cinema de Guerrilha se funda na restituição. Ele devolve a possibilidade de respirar junto. E é essa possibilidade que mantém a vida, em retomada. Por isso, filmar é estar comprometido com quem ainda não nasceu. A imagem testemunha o que acontece e se compromete com o que vai continuar. A imagem é trabalho para que o futuro exista (Weyl, 2020). Aqui não há espera. Há movimento contínuo. A luta não aguarda. O mundo não aguarda. A vida não aguarda. Ela segue, mesmo tocada, mesmo ferida, mesmo ameaçada. O Cinema de Guerrilha segue com ela. Mesmo quando o corpo parece estar só, ele carrega nomes, cantos, conselhos, presenças. Ele carrega o que veio antes e o que virá depois. Esta é a responsabilidade, linha fina da prática que define a ética da imagem. Nem moral, nem julgamento, nem código externo, esta ética é cuidado com o vínculo. Porque cuidar do vínculo é reconhecer que tudo que se filma pode continuar ou pode morrer na imagem.

O Cinema de Guerrilha trabalha nesse território de decisões irreversíveis, sabendo que a escolha molda a possibilidade de existência. Por isso, é comum que algumas imagens nunca sejam exibidas. O que é secreto é guardado. O Cinema de Guerrilha entende o segredo como forma de sobrevivência. Nem tudo precisa aparecer. Nem tudo pode aparecer. O invisível é parte do mundo tanto quanto o visível, mas o cinema ocidental entende o segredo como falta e torna tudo visível para matar o que sustenta a vida. É precisamente essa lógica que o capitalismo colonial tenta impor: transformar tudo em imagem, tudo em dado, tudo em produto, tudo em superfície acessível. O Cinema de Guerrilha resiste porque recusa entregar o mundo inteiro. Ele devolve apenas o que pode continuar existindo depois da devolução. Guardar é outra forma de devolver. Guardar é impedir que o mundo seja entregue a quem não pode sustentar o peso de ver.

A preservação mantém o fluxo, garante que o corpo possa continuar caminhando, que a água possa continuar correndo, que o canto possa continuar soando, que a memória possa continuar sendo repetida em outra voz, em outro tempo, em outro corpo. Preserva-se o que permite que o mundo siga sendo. A câmera participa desse processo, como condutora de continuidade. Quando falamos de continuidade, falamos em transformação. O Cinema de Guerrilha acompanha essa transformação. Sem fixar identidades, sem instalar tradições como monumentos, sem cristalizar o que deve permanecer vivo, o Cinema de Guerrilha se move e o filme se move com ele. A harmonia deste movimento é feita de conflitos, discordâncias,

tensões. A unidade da comunidade é a composição. Ela é desacordo que se sustenta sem romper o vínculo. O Cinema de Guerrilha acompanha sem esconder seus conflitos e contradições, trabalhando interiormente seus processos, compreendendo as diferenças entre suas teorias e seus resultados práticos.

O Cinema de Guerrilha se compromete com a experiência, sendo fiel ao que excede, ao que escapa, ao que se move silencioso. O Cinema de Guerrilha exige ritmo, mas se o ritmo é a respiração, ele é irregular porque a respiração não é constante, ela acelera, desacelera, prende, libera, falha, retorna. A câmera precisa aprender esse ritmo. A montagem precisa respeitá-lo. A exibição precisa devolvê-lo. O filme precisa ser a própria respiração do mundo que o sustenta. Falar de estética no Cinema de Guerrilha só faz sentido se a estética for entendida como modo de existir. Estética é correspondência. É como a imagem que se alinha ao mundo que a produziu. A beleza é efeito colateral. O critério é o vínculo. O filme é justo quando ele permanece fiel ao vínculo que o originou. Pureza é categoria colonial. A fidelidade é continuidade. Continuar é retomar o que era vivo e deixá-lo seguir respirando em outra forma, outro corpo, outro tempo. O Cinema de Guerrilha mantém vivo o que torna a tradição viva. Ele permite que a tradição se transforme sem se hibridizar. E a noite, então, torna-se passagem, enquanto o mundo se recompõe para continuar amanhecendo. O Cinema de Guerrilha trabalha na noite e se ajusta à sua opacidade. A opacidade é liberdade. A transparência é controle.

Quando tudo se torna visível, tudo se torna governável. O capitalismo exige transparência para controlar, prever, administrar e punir, mas a vida precisa de opacidade para continuar sendo vida. O Cinema de Guerrilha defende essa opacidade, porque sem opacidade o mundo morre. A opacidade é o direito de permanecer indecifrável, inapreensível pelas linguagens de poder, preservando a complexidade da existência e a singularidade de cada relação (Glissant, 2021). A opacidade, portanto, é o modo como o mundo guarda seu mistério sem se encerrar em si mesmo. No cinema de guerrilha amazônico, que coexiste com o invisível, essa perspectiva ressoa. A opacidade é o que não precisa ser visto para existir; é o que só se conhece pela convivência. E convivência se aprende no corpo, no ritmo, na escuta, na partilha dos gestos e silêncios que atravessam o cotidiano. O Cinema de Guerrilha respira com a opacidade. E por isso, sua imagem é espessura e vibração. O plano, o rosto, o som traz em si a densidade de uma presença que indecifrável, viver é também resistir a ser totalmente compreendido. Quando filma, o realizador do Cinema de Guerrilha acompanha o segredo, reconhecendo que a liberdade nasce do direito de permanecer misterioso, múltiplo e incompleto. Assim compreendida, a opacidade torna-se uma ética e uma estética da

sobrevivência, um modo de estar no mundo sem se deixar capturar por ele. O discurso acadêmico, entretanto, exige clareza, mas a clareza é frequentemente uma simplificação, razão porque o Cinema de Guerrilha respira junto com a opacidade.

A vigília do Cinema de Guerrilha é trabalho que mantém vivo o que poderia desaparecer. A vigília é ato de cuidado, e o cuidado é firmeza. É o que impede que o inimigo avance até o ponto em que já não há retorno. É ficar acordado mesmo quando o corpo pede sono, porque o mundo ainda precisa de presença. É esse trabalho invisível, silencioso, não celebrado, que sustenta a vida nos territórios. E o Cinema de Guerrilha se coloca na mesma posição de quem guarda, porque o cinema, também deve guardar. Guardar significa sustentar a continuidade de um mundo diante de outro que tenta apagá-lo. O apagamento ocorre com violência direta e com esquecimento. O colonialismo opera pela normalização do esquecimento. O mundo passa a parecer natural sem o canto, sem o mito, sem a reza, sem a conversa com o rio, sem o medo que ensina o respeito, sem o corpo inclinado que reconhece que há algo maior. O esquecimento produz silêncio porque ninguém mais sabe como dizer.

O Cinema de Guerrilha impede que o esquecimento avance. Impede com a presença. Com o gesto lento. Com a repetição ritual do que precisa ser lembrado. O filme reinscreve a memória no corpo coletivo. A exibição do filme é retomada. Quando a comunidade vê o que ela mesma sustenta, ela fortalece o vínculo que a mantém viva. Esse vínculo é mais antigo que qualquer registro. Ele é anterior ao Estado, anterior à escrita, anterior à câmera. Ele é o que ainda pulsa mesmo após a devastação. E é esse pulso que o Cinema de Guerrilha segue. O Cinema de Guerrilha é corpo-mundo filmando corpo-mundo. O filme se organiza pela carne, a teoria só vem depois - quando vem. A compreensão é sempre tardia. Primeiro é a experiência, depois é que talvez alguma coisa possa ser dita sobre ela. Mas a experiência não pede linguagem. Ela pede cuidado. E cuidado é ritmo. Ritmo é o modo como o mundo respira. Se o mundo respira em círculos, o filme circula. Se o mundo respira em ondas, o filme ondula. Se o mundo respira em cortes, o filme corta. Toda relação verdadeira com o território fere, porque abre. A ferida aberta é o lugar por onde o mundo passa. O Cinema de Guerrilha não cicatriza essa ferida. Ele a mantém viva. Porque fechar a ferida seria fechar o caminho. E fechar o caminho seria abandonar o mundo à sua morte programada. A morte programada é o horizonte do colonialismo. Quem fecha caminho é Exu, porque ele também o abre. Laroyê!

O Cinema de Guerrilha recusa esse horizonte porque este mundo já existe, apesar de tudo que tenta destruir sua forma de vida. Ele existe nas casas de farinha. Nas redes estendidas durante a tarde. No gesto de lavar o corpo no rio. No olhar que se dirige a quem já

morreu como quem ainda está presente. Nas palavras que sem serem ditas, são sentidas e compreendidas. Nas mãos que sabem o tempo da terra. No assovio de quem chama o vento. Nas vozes que repetem histórias. O Cinema de Guerrilha se coloca a serviço destas tecnologias do possível. Ao serviço mas sem se distanciar, sem a organizar e sem a traduzir, ele permanece e respira junto com o mundo. No ritmo do território, como um corpo em transe. O Cinema de Guerrilha acompanha o ritmo do mundo sem tentar moldá-lo.

O tempo do filme é o tempo do acontecimento, aqui entendido como fenômeno, movimento de forças que convergem para tornar possível o gesto. Esse tempo é incompatível com o tempo da máquina colonial. O tempo da máquina é o tempo da pressa, da produtividade, da eficiência. Ele exige resultado mensurável, imediato, quantificável. Ele exige que tudo seja feito antes de se tornar necessário. Ele exige antecipação. Mas a vida emerge, surge, inclina-se. Retorna. Desaparece, reaparece. A vida se dobra. E essa dobra é o que a câmera deve aprender. Se ela se deixa dobrar, o mundo se mostra. Mas a sua aparição é sempre delicada. A aparição é um movimento lento, que exige atenção. O Cinema de Guerrilha se organiza na renúncia ao domínio. E exige um corpo que já abandonou o desejo de controle. Um corpo que já aprendeu com o território que mandar é impossível, e que tentar mandar é destrutivo.

A renunciar ao domínio transforma a relação com o poder. O poder na capacidade de permanecer junto mesmo quando o mundo se move. O colonialismo ensina que poder é impor. As cosmopolíticas amazônicas e afro-diaspóricas ensinam que poder é sustentar. Que sustentar é segurar com cuidado. A força que se mostra é frágil, mas a força que sustenta é silenciosa, contínua, paciente. O Cinema de Guerrilha se inscreve nessa força. Por isso, o gesto cinematográfico é discreto. Ele é tão pequeno que pode passar despercebido por quem procura espetáculo. Mas é tão grande que pode sustentar mundos inteiros. O Cinema de Guerrilha é um dispositivo que opera a invisibilidade como estratégia de resistência. A câmera treme porque o corpo que a segura está vivo. O som respira porque o mundo respira. A imagem escurece porque a noite é espessa. A ideia de precariedade é uma invenção colonial. Ela pressupõe um padrão, uma referência, uma norma. A precariedade técnica do Cinema de Guerrilha é continuidade de mundo. O que chamam de precariedade é, na verdade, adequação ao ritmo do território. A técnica é localizada. Ela é situada. Ela é aprendida com o corpo que vive um mundo específico. A câmera deve obedecer ao corpo que escuta o mundo. Por isso, a técnica é ensinável no campo da experiência. Essa técnica-corpo - corpo-técnica é transmissível pela presença. Por convivência. Por caminhada. Por comer junto. Por calar junto. Por saber a hora de entrar e a hora de recuar, a hora de avançar e de se retirar.

A transmissão do Cinema de Guerrilha é comunal. Ela se dá nos termos da vida que se compartilha. Sem iniciação formal, o convite é silencioso, mas há reconhecimento de quem já está pronto para sustentar o vínculo. Filmar, então, é tomar parte na continuidade do mundo. Esse tomar parte é perigoso, porque implica que a câmera também é tomada. O corpo que filma sai modificado. O Cinema de Guerrilha pesa. Ele exige. Ele transforma. Ele deixa marcas que continuam falando quando a câmera é desligada. E que garantem que o filme não termine na imagem. Essas marcas fazem com que o filme continue no corpo de quem o carregou. O Cinema de Guerrilha se torna parte do mundo. Tornar-se parte do mundo é aceitar que o cinema é relação que se reconhece e acontece no corpo, no modo como o chão recebe o passo, no modo como o rio devolve a temperatura da pele, no modo como o vento inclina a fala, no modo como a memória se arruma antes que qualquer pensamento tente ordená-la.

O Cinema de Guerrilha permite que o território fale na sua própria língua, entretanto, seria impossível buscar equivalência entre mundos que operam sob cosmologias distintas. O Cinema de Guerrilha acontece nesse ponto em que o corpo já sabe antes da câmera e a câmera já sabe antes do filme. A câmera apenas confirma o que o corpo já está vivendo e imagem vive o que se vê. E dá passagem ao que se movimenta por dentro do quadro, enquanto, fora de campo, o mundo silencia e grita em simultâneo. O cinema só precisa continuar respirando. Mesmo quando se respira sozinho, respira-se com o mundo. Respiração é sempre compartilhada. Não há respiração isolada. O ar é o mesmo. A água é a mesma. O tempo é o mesmo. A respiração atravessa o corpo. Quando a respiração do território é ferida, o corpo é ferido. Quando o rio é envenenado, a memória é envenenada. Quando a terra é arrancada, a história é arrancada. Quando o mundo é interrompido, o corpo deixa de saber como continuar. O Cinema de Guerrilha existe para reensinar o corpo a continuar.

O esquecimento é a forma mais profunda de colonização. O Cinema de Guerrilha resiste porque lembra. E lembrar é manter o vínculo entre o que respira agora e o que sempre respirou. Esse vínculo é concreto. Ele se dá na mão que conduz a câmera, no ouvido que escuta antes de gravar som, no gesto que decide não filmar porque algo não está pronto, no cuidado de não atravessar lugares que não nos pertencem, no silêncio que se mantém quando o mundo está falando por si. Há atenção. Corresponsabilidade. O Cinema de Guerrilha é feito de decisões invisíveis que sustentam tudo o que a imagem permite ver. E porque essas decisões são invisíveis, o Cinema de Guerrilha se exibe como se sente, como presença. a beleza, a nitidez e a composição da imagem importam menos que o peso do processo e da relação que tornam possível a sua produção enquanto conteúdo e conhecimento. A teoria para reconhece, mas o olhar sabe quando, o corpo sabe. A imagem que nasceu com vínculo bate

diferente. A imagem que nasceu como captura seca.

O Cinema de Guerrilha se avalia menos pelo que mostra e mais pelo que sustenta depois da exibição. Há filmes que terminam e o mundo volta a ser o mesmo. Há filmes que terminam e algo não pode mais ser esquecido. Um filme de guerrilha convence quando coloca o corpo em outra posição. Um deslocamento pequeno, às vezes imperceptível, mas irreversível. O cinema que importa é o que transforma o modo de estar vivo. Essa transformação é catarse. Deslocamento silencioso. O corpo começa a se mover diferente. A respiração muda de ritmo. A fala demora mais antes de sair. A escuta se torna profunda. O Cinema de Guerrilha produz presença. E presença é o contrário de ausência, mas também é o contrário de protagonismo. Presença é aquilo que se mantém sem precisar aparecer. A imagem permanece, mesmo quando a tela apaga. O corpo permanece, mesmo quando a câmera se cala. O mundo permanece, porque alguém permaneceu com ele. E permanecer, agora se sabe, é continuar caminhando, mesmo quando o caminho tenta se fechar, seguir adiante, em movimento.

Continuar caminhando quando o caminho tenta se fechar é reconhecer que o caminho nunca foi dado. Ele sempre foi fechado, mas aberto pelo passo. O território aceita trilhas, o passo é decisão, decisão é relação. Caminhar é negociar com o chão, no sentido de ouvir o que já está ali. O Cinema de Guerrilha nasce dessa escuta do chão. Ele avança porque o mundo permite e para quando o mundo não permite a. Respeitar o mundo é aceitar que ele tem movimento próprio e força ativa. A floresta decide. O rio decide. O vento decide. A mata é agente. Quando se filma sem reconhecer isso, a imagem se desfaz, porque está vazia. O Cinema de Guerrilha filma o mundo como parceiro. A parceria é instável. É preciso estar atento para não romper o pacto. O pacto é invisível. E é por isso que ele é fundamental.

Esse pacto é o que separa o Cinema de Guerrilha da exploração da imagem. A exploração da imagem ocorre quando se toma o território como superfície disponível. A superfície pode ser ocupada, manipulada, controlada. A floresta é profunda, mas a querem superficial. Profundidade é camada, é tempo dobrado. A profundidade exige aproximação lenta. É com a lentidão que o mundo abre passagem. Só compartilha ritmo quem deixa o próprio ritmo ser atravessado. A câmera que se ajusta ao ritmo do mundo aparece quando deve e desaparece quando não deve. O Cinema de Guerrilha se recolhe e se retira porque sabe que não filmar é tão importante quanto filmar. A câmera é um corpo que participa. A participação pode ser silenciosa. A participação pode ser ausente. A ausência é também presença quando ela preserva o vínculo. O vínculo é o centro. É o fundamento.

A imagem perde a sua vitalidade sem vínculo. E mesmo tecnicamente imperfeita,

com vínculo, a imagem carrega o mundo com ela. O cinema ocidental se preocupa com o espetáculo da forma. O Cinema de Guerrilha se preocupa com o peso do vínculo. A forma só tem sentido quando ela carrega vínculo. Caso contrário, ela é superfície vazia. É "bonita", mas morta. A morte estética é uma das formas mais sofisticadas do colonialismo. Ela transforma a vida em objeto admirável. Ela transforma a dor em espetáculo. Ela transforma a luta em conteúdo. O Cinema de Guerrilha recusa essa operação. Ele quer que o mundo que o sustenta continue respirando. O Cinema de Guerrilha respira porque ele não está separado da vida que o produz. Ele está no roçado que cresce. Ele está na água que sobe. Ele está na rede que balança. Ele está na mão que segura a câmera com o mesmo cuidado que segura um filho. Ele está no silêncio onde ninguém precisa explicar nada para que tudo seja compreendido. Há o que segue. Travessia.

A travessia se reconhece no corpo. Há um instante em que algo se move, quase imperceptível, e a respiração muda de direção. É deslocamento. Uma pequena inclinação do mundo, que só é perceptível para quem está dentro dele. O Cinema de Guerrilha trabalha nesse intervalo onde o mundo inclina. Sem capturar o momento, ele se deixa levar por ele. A imagem nasce quando o corpo já foi atravessado. Toda imagem é relação. A questão é de onde se filma. E esse "de onde" é cosmopolítico. Filma-se desde o território, desde o tempo, desde a linhagem dos vivos e dos mortos, desde a ferida que permanece aberta, desde a brasa que não se apaga. A câmera é apenas o último elo de uma cadeia longa de forças. Quando ela se separa dessa cadeia, ela perde sentido. Diferentemente da cadeia produtiva do audiovisual, esta cadeia é invisível. Ela está fora do filme. Mas se ela não está no filme, o filme não respira. É essa respiração do Cinema de Guerrilha que a crítica acadêmica não consegue medir. Porque além de signos identificáveis, ela se compõe de movimentos internos que não se traduzem. Ninguém consegue explicar por que uma imagem tem vida. Sabe-se apenas quando ela vive. O corpo reconhece. A pele sabe. A imagem viva vibra.

Narrativas lineares são invenções de quem precisa controlar o mundo. Quem vive o mundo sabe que ele está fora das linhas retas. Ele se organiza em espiral. A espiral aprofunda. O Cinema de Guerrilha se move na espessura do tempo e assim permite que passado e presente se toquem. O morto não é anterior. Ele é junto. Ele caminha com quem caminha. Ele participa da imagem. Ele orienta o gesto como força ativa. A ancestralidade é companhia. A memória é lembrança. Esta presença-ausente orienta o ritmo, o corte, o silêncio, o enquadramento, o momento de parar, o momento de continuar. A montagem é, muitas vezes, consulta aos mortos. Isso não se intelectualiza. Isso se sente. A racionalidade ocidental recusa o que não se pode explicar. Mas o inexplicável nem sempre é irracional. Ele é mais vasto do

que o pensamento. O Cinema de Guerrilha recusa a redução da experiência ao pensamento. Pensar é acompanhar. É mover-se junto ao que se move. A teoria que emerge disso vem depois, como eco, como rastro, como fumaça que mostra o caminho da brasa.

A brasa permanece. Mesmo quando nada mais parece permanecer. O Cinema de Guerrilha ilumina sem se anunciar e sem se impor. Ele sustenta calor para manter viva a condição da continuidade. A luta é para permanecer respirando, seguir mudando sem romper o vínculo. O Cinema de Guerrilha é essa permanência em movimento. Ele atravessa. Nesta tese, quando o descrevemos, tentamos agir como ele, sem fixar, mas continuar o movimento da vida do corpo em transe. Vigiar a brasa, abrir passagem. Na curva. Na dobra. No retorno. O Cinema de Guerrilha é retomada. Ele se recolhe. Ele se guarda. Ele se condensa para reaparecer quando o mundo chama. E o mundo sempre chama. Não há momento histórico em que o mundo esteja completo. O projeto do Cinema de Guerrilha é estado de atenção. Um modo de estar enquanto se vive sob risco. O corpo é uma trama. Uma composição. Uma rede de respirações entrelaçadas. Quando uma respiração é ferida, todas são feridas. O Cinema de Guerrilha se coloca nesse ponto onde a respiração é compartilhada.

Sem explicar o Cinema de Guerrilha, esta tese caminha junto com ele. E sustenta o ritmo, mantendo a brasa acesa, sem deixá-la apagar. É um texto espesso como a ancestralidade, a vida, o rio, a floresta, o Cinema de Guerrilha. Se a tese é verdadeira ao Cinema de Guerrilha, ela acompanha sem querer concluir. O Cinema de Guerrilha se inscreve numa tradição de continuidade cosmopolítica que antecede o cinema e seguirá existindo depois dele. Ele é apenas uma das formas possíveis de sustentar o mundo. Outras formas continuarão surgindo. Outras já surgiram. Outras são mais antigas que qualquer registro. A luta é antiga. A vida é antiga. O mundo é antigo. O cinema é recente.

Quando o filme retorna ao território, ele se desfaz no sentido de se espalhar. Ele é memória viva que circula, respiração que permanece, vínculo que se reforça. Se o filme não retorna, ele se converte em mercadoria e a mercadoria é sempre mundo morto. O retorno é a ética. O retorno é o fechamento do círculo. O retorno é o modo como o cinema reconhece que não é dono da imagem que produziu. A imagem pertence ao mundo que a tornou possível. O mundo, então, é o verdadeiro autor. A câmera é o instrumento. O corpo é o canal. O filme é o rastro. O espectador é o herdeiro. Mas herdeiro no sentido de quem assume continuidade. Ver um filme de guerrilha é ser convocado a seguir respirando com o mundo. É assumir o risco. Assumir o vínculo. Assumir a responsabilidade da continuidade. Esta escrita apenas o reinscreve nesta tese. A tese continuará. O filme continuará. O mundo continuará respirando enquanto houver corpo que respire com ele. Se, após tudo, restar uma frase possível, ela é

simples: Não deixamos apagar. E se perguntarem por que: Porque ainda estamos aqui.

Ao conjunto de conceitos que se articulam neste sistema rizomático eu denomino "conceitos-hospedeiros", que são micro-representações da macro-estrutura das estéticas de Guerrilhas, este conceito em movimento no campo da arte política que pressupõe a transformadora ação do ser artístico no momento da produção e aplicação de seu pensamento criador durante os processos e métodos desenvolvidos com o objetivo de dar vida a um objeto artístico, independentemente da natureza da sua linguagem, de suas técnicas e tecnologias, e/ou do local de sua revelação, em atelier e fora dele, no estúdio ou na rua, na sala de aula ou numa praça.

As estéticas de guerrilhas são um conceito em construção, originário das forças propulsoras de manifestações poéticas e cinematográficas de comunidades periféricas e quilombolas da Amazônia Paraense, onde coexistem dois tipos de estéticas pulsantes: a) a estética da narrativa oral, que remete à i-margens (imaginárias); e: a) a estética das chuvas, que remete às estruturas líquidas da arte contemporânea, que se dissipa num processo fragmentário em que o Ser se dispersa em busca de um "lugar" outro que não Ele próprio.

As Estéticas de Guerrilhas acionam e disparam conceitos operacionais de um mesmo sistema de narrativas, fragmentadas e agrupadas, construídas-desconstruídas, em (mal)ditas ideias, aqui (d)escritas em paradoxos e contradições. As Estéticas de Guerrilhas têm como fontes os saberes e os imaginários que atravessam narrativas orais desde a ancestralidade até a contemporaneidade de periferias, povos tradicionais, e comunidades quilombolas e indígenas. As Estéticas de Guerrilhas geram e agregam conceitos que se colocam em movimento no momento da ação do pensamento, sendo compostas pela mesma substância poética das falas e experiências contra hegemônicas amazônicas. As Estéticas de Guerrilhas são representadas pelos signos destes conceitos, em diferentes processos, formas e contextos nos quais se instauram enquanto fenômenos de estruturas simultâneas, artística e política.

As Estéticas de Guerrilhas estão no centro de um rizoma cuja natureza não estabelece relações hierárquicas com os conceitos e/ou fenômenos que a compõem e a fundam. As Estéticas de Guerrilhas resultam das transformações que sofrem nos encontros, rodas de conversas, práxis artísticas e dialógicas, periféricas e comunitárias, e outros espaços em que se manifestam. As Estéticas de Guerrilhas são dialéticas que formam e envolvem experiências coletivas de reconhecimento, interpretação, e afirmação de valores, de criadores e de comunidades, nos trajetos pedagógicos de realização de filmes. As Estéticas de Guerrilhas são conceitos abertos não formais no decorrer da ação, da abstração e da construção do real, na dinâmica da ocupação do espaço pelo corpo, na disputa de Poder pelo ser social, e na

representação do real pela imagem.

As Estéticas de Guerrilhas compreendem a intenção e a tensão, o ato e a potência, do lugar ou dos lugares de fala (s) de (in)determinada(s) comunidades, processos políticos, movimentos sociais e artísticos, sem demarcar, mapear, ou inventariar a História, a Teoria, e a Crítica da Arte. As Estéticas de Guerrilhas são territórios que se deslocam da arte para a política, da antropologia para a filosofia, e da semiótica para a fenomenologia, em rascunhos, ensaios, artigos, leituras, vivências, e práxis dialéticas que fazem esta Pesquisa-Manifesto. As Estéticas de Guerrilhas reverberam falas e imagens de pessoas que ninguém ouve nem vê, pelo que são as fontes do estudo do invisível e da invisibilidade, campos onde são desterrados os criadores e suas criações, quando originárias de comunidades periféricas e tradicionais, espaços invisibilizados de comunidades Amazônicas, onde afeto e simplicidade, fome e cultura, esperança e pessimismo (de)marcam as relações sociais.

Considerando esta invisibilidade como estratégica para a própria sobrevivência das comunidades atravessadas pelo hibridismo provocado pela dominação mediática sobre as culturas populares, as estéticas de Guerrilhas surgem para re-ocupar espaços no sistema de signos da linguagem cinematográfica, como uma alternativa à história da arte oficial eurocêntrica atrelada aos convencionalismos da tradição (Chagas, 2018), cujo "elitizado" sistema fabrica o desejo e determina o produto artístico, entretanto, a arte não é do domínio da cultura de mercado, razão por que o lugar do artista da periferia é à periferia, em vigília, e na resistência da consciência do ser social.

Não existe uma agenda ou um programa mínimo das "Estéticas de Guerrilhas", entretanto, elas são rizomas originários de movimentos organizados e/ou espontâneos que ocorreram ao longo da História da Arte, tendo sido destacados por pesquisadores e críticos, desde os princípios do Século XX, e que atravessam dadaístas, futuristas, surrealistas, concretistas, etc... até aos coletivos modernos e pós-modernos que de certa forma reviveram os ideais de vanguardas dentro e fora de espaços tradicionais de exposição da arte e dos objetos artísticos, museus, galerias, espaços públicos urbanos, pelo que estas estéticas (de guerrilhas) são uma espécie de gérmen ou vírus que sofreu mutações neste percurso criativo da civilização, e que, na Amazônia, encontrou – além das diversas e diferenciadas formas – as encantarias que pulsam na Região, entre estas, os "caruanas".

As estéticas de guerrilhas colocam em causa a arte convencional, institucional, e acadêmica, assim como as estruturas da própria Indústria Cultural, mesmo que algumas de suas produções transitem nestes campos, através de fóruns e/ou redes sociais, nos quais suas práticas são apagadas e/ou excluídas, quando não usurpadas por fazedores de cultura que

insistem em ocupar um lugar (de fala) que não lhes pertence.

Estas contradições são inerentes aos processos internos da própria produção destas estéticas no (seu) "lugar" de criação, por analogia e para tomar emprestada a expressão "lugar de fala", que refere ao direito exclusivo que apenas algumas pessoas têm de expressar e falar sobre a sua potência política e/ou artística, social e/ou humana, desde que "habitem" e/ou tenham nascido no interior deste "locus" (de fala). Mas não existe uma "violência", antes, uma conciliação ou ainda antes disso, uma conversão apolítica natural em que o criador "situado" sob o paradigma das estéticas de guerrilhas – mesmo sem esta consciência – não se move em direção à mídia e à reverberação de seus objetos de trabalho artístico, como o fazem, por exemplo, realizadores e produtores que flertam com estas estéticas (de guerrilhas).

As "estéticas de guerrilhas" não estão em oposição a uma não-estética de guerrilha no sentido em que a arte ocupa função política, ainda que de forma "desinteressada", muito menos tais estéticas (de "guerrilhas)" colocam-se no campo essencialmente artístico (ou político), ainda que, de forma espontânea ou dirigida, façam o enfrentamento do atual estado da arte da política. As estéticas de guerrilhas não desafiam as ditas "vanguardas" estéticas, pois que as criações a elas inerentes contém elementos desde as vanguardas até ao conservadorismo da própria História da arte, pelo que as estéticas de guerrilhas compõem conteúdos e formas, processos, métodos e procedimentos originais, mas também híbridos, entretanto, numa dimensão em que o criador está em contato espontâneo com a criação e a esta entregue, distante dos conceitos e das práxis à priori.

As estéticas de guerrilhas pressupõem um "prazer estético" revolucionário no sentido artístico da experimentação de fazer o que se quer e se pode fazer a partir do que se dispõe para que seja feito, dentro de duas condições essenciais, que são a poética da gambiarra e a tecnologia do possível. As estéticas de guerrilhas não consideram uma guerrilha estética como o centro de sua própria gênese, ao contrário, há diferenças entre as estéticas de guerrilhas e as guerrilhas estéticas, exatamente porque a (sua) fonte de produção e/ou de criação está muito além de um (seu) próprio campo original, não se limitando ao conceito de arte em si - e para si.

As estéticas (de guerrilhas) não são um conceito nem se pressupõem "arte conceitual", pois que a ideia de desejo a elas imanente transcende o (seu) próprio campo ("artístico"), atravessando e lançando luzes em diversos estilos e linguagens criativas às quais recorrem para se expressar nos espaços em que são produzidas/criadas por artistas/criadores para os quais muitas vezes nem está colocada o próprio conceito/ideia de "ser" artista.

Os artistas das estéticas de guerrilhas, portanto, estão à periferia destes signos e

símbolos que constituem a construção da crítica da arte, sem a esta negar, pois que a esta ignoram, por uma necessidade de afirmação do valor que produzem/criam e que não são "reconhecidos", mas invisibilizados, quando não apagados e/ou usurpados pelos campos nos quais a crítica transita, indiferente ao corpus artístico "guerrilha".

A lógica do ser-artista não está pautada nas comunidades dos artistas de guerrilhas, mas sim à do ser-social, do(a) trabalhador(a), da dona de casa, pessoas em condições de vulnerabilidade, gentes desviantes e divergentes, pois que são estas pessoas que têm uma relação direta com o espaço em que habitam e produzem e para às quais não se coloca esta (sua) condição (artística), independentemente da "ingenuidade" e/ou "espontaneidade" com a qual geram e degeneram as expressões artísticas.

As estéticas de guerrilhas também não são "anticonceitualistas" no sentido em que a arte conceitual é a culminância das vanguardas ante-entre-pós-guerras do Século XX, porque elas operam com a precariedade do objeto artístico na ausência de um projeto institucional contra o qual se insurgem, usando os materiais descartados pela sociedade de consumo como armas e ferramentas para enfrentar o sistema e a indústria cultural e mediática. Numa rápida descrição das potências destas estéticas de guerrilhas, afirmamos que elas se apoiam numa díade ("poéticas da gambiarra" / "tecnologia do possível"), segundo a qual "qualquer coisa pode ser transformada em trabalho artístico" (Chagas, 2018b).

2.6 – Cinema de Guerrilha – Cinema de Rua

Uma das aplicações específicas do conceito das *Estéticas de Guerrilhas* ao cinema e à linguagem cinematográfica na sua dimensão real e simbólica é o que também conceituamos por *Cinema de Guerrilha*, este, pela sua natureza, desenvolve-se enquanto *Cinema de Rua*. E não raras vezes estes três conceitos são aqui utilizados ora de forma isolada e independente, ora de forma correlata e através de relações de similaridades, onde, as Estéticas de guerrilhas seriam a filosofia, o Cinema de Guerrilha, a arte, e o Cinema de Rua, a religião, se tomarmos esta tríade como paradigma semiótico desta episteme. Esta pratica de intervenção artística de dimensão histórica global procura dar respostas à dinâmica dos processos políticos, com reflexões e ações de natureza estética audiovisual de realizadores autoproclamados independentes, que agem pensam de forma crítica e com liberdade criativa na condução de seus despojados projetos cinematográficos. Numa perspectiva metafísica, podemos afirmar que abordaremos a (interferente) estética do Cinema de Guerrilha / Cinema de Rua, a partir de suas teorias e práticas, cujas naturezas filosofais restituam ao cinema o seu estado de poesia,

magia e comunhão. Além de estabelecer relações entre o criativo processo artístico com o político, esta pesquisa se lança aos campos de práxis reais, como as vivências de oficinas audiovisuais, cujos resultados foram filmes coletivos produzidos por jovens em situação de risco e/ou originários de comunidades quilombolas amazônidas. Estes filmes são tão gritados e ensolarados quanto os de Glauber Rocha, desavergonhados de suas poéticas, estendendo-as do real à criação, indiferenciados, sem ser e sem objeto, sem sujeito e nenhum ente, com uma língua que pode até ser um dialeto ou um ruído, um movimento tremido e desfocado, um grande plano geral, fixo, todo mundo dizendo o que quer dizer e do jeito que sabe dizer e diz, com os instrumentos através dos quais possa vir a dizer, fazendo-se entender para quem entendeu a mensagem.

O Cinema de Guerrilha, enquanto prática pedagógico-educativa, quebra paradigmas e constrói um criativo processo democrático, cujas tensões inerentes ao próprio jogo da participação política dos cidadãos, dinamizam (e dinamitam) um conjunto de relações e de contradições sociais, as quais também são fontes dos diálogos e das temáticas fílmicas inerentes a estas práticas, que transvaloram os valores de troca e de uso assim como os próprios valores sígnicos e simbólicos da arte cinematográfica, fabricada mediante padrões e regras comerciais da indústria cultural e mediática. As sessões de Cinema de Guerrilha são palcos de vivências, cujas reais experiências individuais são afetadas por imagens (ficcionais), numa simbiose catártica, que resulta em diversas formas de interpretações e/ou decodificações, imediatas e/ou atemporais dos signos e símbolos desta arte-indústria em simultâneo. Quando monta o circo, instala equipamentos (projetor, caixa de som, e a "panada" que substitui ao telão), o cinema - na rua - rompe com um conjunto de estruturas subjacentes ao cinema industrial. Neste encontro-confronto/convergência, a comunidade abandona a condição de simples expectadora, liberta a criatividade e compõe/desenha um novo cenário para a arte cinematográfica.

Atravessado, nas ruas, por "passantes", que se tornam, mais que expectadores, atores/realizadores/interpretes de novos signos-imagens, em movimento e transubstanciação, o cinema de rua ressignifica a própria imagem, migrando-a do inconsciente ficcional para a realidade, ou seja, do mito para a História, reescrita de forma coletiva. Os "passantes" que entram em contato com tais experiências são estimulados a se utilizar de seus próprios potenciais criadores e a se apossar da natureza mítica, simbólica e dionisíaca da arte cinematográfica. Os mapas e/ou a marcações culturais deste processo são desenhados a partir de práticas sociais que só tem expressão pela via das falas de seus praticantes. Realizadas sem economia de esforços e sem interesses comerciais, as sessões de cinema de rua organizadas

por coletivos sociais e culturais são instrumentos de resistência. Centradas na solidariedade, na educação e na organização social, em geral, são antecedidas de leituras de poemas, de conferências relâmpagos, e seguidas de diálogos críticos sobre as obras audiovisuais.

Nesse sentido, o Cinema de Guerrilha / Cinema de Rua é a própria ruptura (atemporal) do grande cinema, do cinema industrial, o qual, pela via de um conjunto de valores sígnicos e simbólicos a ele agregados, limita a criatividade humana, ao submetê-la à condição de expectadora. Herdeiro da catarse trágica grega, o cinema tradicional postula a sua autenticidade artística sintética com a necessária interface dos elementos constitutivos das demais artes. Mas, o Cinema de Guerrilha / Cinema de Rua se espraia pela tecitura das oralidades, e por elas sustenta uma História quase que imperceptível. E assim ele transgrede o cinema de imersão, e se torna fenômeno social, sem que, entretanto, seja observado como tal.

O Cinema de Guerrilha / Cinema de Rua também pode ser definido como uma encenação dionisíaca, com os seus tradicionais símbolos míticos, nos quais as falas perdem lugar para as atitudes, os pensamentos saem de cena para a entrada dos gestos, os protocolos são superados pelos processos e os resultados idealizados são destruídos pelas dinâmicas sociais. Enquanto o filme é projetado, dezenas, centenas de pessoas a ele se agregam, consumindo-o, visual e sonoramente correndo de rua em rua, travessa em travessa, passagem em passagem. Percebe-se então a adesão da comunidade, famílias, senhores e senhoras, casais, meninos e meninas, “curumins”, e jovens, a saldar – por assim dizer - esta arte, profanando-a. E assim uma transgressão se vai desenhando nas ruas, em consciente euforia, que corta a cidade, mas que não a reparte, juntando-a neste nirvana através do qual todos (se) sublimam. O espaço urbano e toda a tecitura social desta comunidade (con)centram-se neste cortejo singular. As origens, as tradições, as memórias, tudo isto converge para o interior das estruturas subjacentes ao inconsciente coletivo da comunidade, que, através deste rito, fortalece ao mesmo tempo em que transforma o seu próprio imaginário. E, então, neste exato momento, os passantes, que por ali circulam por mera curiosidade, e que compõem uma parte da comunidade, experienciam o fenômeno do filme, onde tudo é imanente, ao mesmo tempo em que também tudo é transcendente.

Neste êxtase social, a comunidade, na sua singela natureza, vive o seu estado de fantasia, através de seus arquétipos, e de suas alegorias. Dentro de uma dimensão geral e sem descurar das particularidades que marcam as escolhas dos filmes, articulação e preparação do espaço, organização e divulgação da atividade, além da responsabilidade de diferenciar a projeção pública de uma ação de guerrilha (cineclubista) – há princípios éticos, estéticos, artísticos e políticos que compreendem a intervenção da ação do ser social com o audiovisual

no âmbito de projetos coletivos, sendo estes processos determinados pelas relações entre criadores, comunitários e passantes sensibilizados pelas projeções públicas e pelas temáticas evocadas pelos filmes (projetados), bem como pelas possibilidades de criação e de realização de novas guerrilhas potencializadas pelos encontros que estas sessões podem provocar. Operamos a linguagem artística, cujos signos afetam diretamente o inconsciente e o imaginário das comunidades, que se identificam em maior ou em menor escala com as obras cinematográficas, pelo que estes signos devem ser necessariamente des-codificados, para que novos signos, daí renascidos, sejam capazes de edificar a consciência, o espírito e a autoestima humana.

O Cinema de Guerrilha, neste sentido, é tanto o filme quanto a práxis do realizador, sendo o momento da projeção aberta, e na maioria das vezes despojada dos sistemas de produções culturais, o espaço de representação e da contradição, do diálogo e da roda, do silêncio e da palavra, o lugar da ascese da resistência, onde a imagem se torna a narrativa do corpo coletivo, e a fala, comunitária, reverberada e revestida de sentidos que se tocam e se trocam pela experiência intuitiva e sensível de realizadores, criadores, comunitários, e passantes, dentro de um tempo cuja passagem é marcada pela dinâmica da realidade do acontecimento e da instalação das gambiarras estéticas que alimentam a tecnologia do possível, além das ficções sonhadas e Documentários ensaiados. É um ato que traduz uma potência imaginária que ele transporta como um fenômeno se instaura no processo das substâncias das quais é originado e ao mesmo tempo emana, portanto, o Cinema de Guerrilha é, deste a criação, a produção, a realização, a montagem, a projeção até ao apagamento da obra fílmica – que o torna real como uma ação que reúne pessoas em praças e ruas sob o espírito da resistência estética e política.

O Cinema de Guerrilha origina-se da mesma substância que emana da potência imaginária que ele transporta e traduz, deste a criação, a produção, a realização, a montagem, a projeção, e o apagamento da obra fílmica que o torna real como ação que reúne pessoas em praças e ruas sob o espírito da resistência estética, demarcada por escolhas de filmes, articulação e preparação do espaço, organização e divulgação da atividade, e a responsabilidade de diferenciar a projeção pública de um filme de uma ação de guerrilha cineclubista (que envolve princípios éticos, estéticos, artísticos e políticos). O Cinema de Guerrilha constrói a própria memória coletiva em confronto com a máquina à todo vapor da indústria cultural num universo local onde as projeções são realizadas, praças, ruas, associações, escolas, em ações/sessões que afrontam/enfrentam as reproduções de resenhas e releases em jornais e revistas digitais culturais, cujos espaços não são reservados para as

invisíveis Estéticas de Guerrilhas. O Cinema de Guerrilha realiza-se no subterrâneo do limbo mediático, de onde (r)existe para além das redes publicitárias que o negligenciam, condenando-o ao anonimato de passantes que transgridem o lugar (e o senso) comum de algumas teorias e (pré)conceitos morais que padronizam um mercado que confere status de filme para filmes de status.

O Cinema de Guerrilha / Cinema de Rua não é midiatizado/publicizado e sofre de um apagamento que o torna "invisível", apesar de ser uma experiência que envolve a potência existencial de cidadãos, com os quais este pesquisador trabalhou, em diversas comunidades do Estado do Pará, com resultados concretos representados por filmes de curta metragem, e de natureza coletiva. Mas, mesmo com o seu alcance extraordinário, num universo em que as projeções são realizadas, como praças e ruas, pelas quais circulam dezenas, centenas, milhares de pessoas sem acesso aos produtos culturais, e que são "afetadas" pelo Cinema de Guerrilha / Cinema de Rua, de forma fragmentária, depois que desfrutam da experiência de ver cinema, ainda que "de passagem". É deste subterrâneo (deste limbo) mediático, que o Cinema de Guerrilha / Cinema de Rua (r)existe - com a sua estética (interferente) - para além de si, e para além das redes que o aprisionam, na qualidade de fenômenos "invisíveis" aos olhos mediáticos – ou: paradoxalmente –, em contraponto ao não-"invisível", glamourizado e pulverizado cinema hollywoodiano. A negligência ao registro deste fenômeno, sabemos, tem as suas raízes na indústria cultural, que, pelas suas determinações editoriais, a maioria das quais atreladas aos interesses publicitários dos ditos grandes filmes, desconsidera o fenômeno Cinema de Guerrilha / Cinema de Rua, de forma a que as suas produções audiovisuais, condenadas ao anonimato, não adquiram estatuto de cinema e/ou filme.

Dentro desta relação desproporcional, entre o "filme de status" (o dito grande cinema) e o "status de filme" (pelo qual lutam os realizadores "periféricos"), queremos investigar se o Cinema de Guerrilha / Cinema de Rua constrói a sua memória em confronto com a máquina a todo vapor da indústria cultural, fato que poderia desencadear uma espécie de "efeito bumerangue", na medida em que, ao contrário de se enfraquecer, o Cinema de Guerrilha / Cinema de Rua pode apontar à construção de novos conceitos e práxis com estéticas transgressoras, de escritura errática, não panfletária. Considerando-se este caleidoscópio histórico e cultural, analisamos como pertinente o desenvolvimento de uma pesquisa científica, pela via do diálogo entre teorias da arte, reflexões, e práticas do Cinema de Guerrilha / Cinema de Rua, de forma a construir novos conteúdos aos que se lançam ao estudo de temáticas como esta, que ainda carecem de análises mais fecundas e calcadas nas suas reais vivências e experiências. As ações/sessões de Cinema de Guerrilha / Cinema de

Rua adquirem um protagonismo rudimentar, que, entretanto, afronta/enfrenta o glamour das básicas e limitadas reproduções de resenhas e releases, comuns aos cadernos e revistas culturais da urbanidade, que, ironicamente, ignora a necessidade inexorável de produzir conteúdos críticos (em arte e política).

Originários de ações criadoras de comunidades "periféricas" que sobrevivem na contracorrente das instituições (quaisquer que sejam elas ou no que quer que elas estejam a se tornar), e à revelia do silêncio dos "fazedores de opinião e de cultura", os acontecimentos do Cinema de Guerrilha / Cinema de Rua transgredem o lugar (e o senso) comum das algumas teorias e (pré)conceitos morais que padronizam o mercado. Prática de intervenção artística e social de dimensão histórica, Cinema de Guerrilha / Cinema de Rua remonta aos anos 1970, quando diversos cineastas brasileiros utilizavam essa ferramenta criadora para registrar as greves operário-metalúrgicas na Região do grande ABC paulista. Algumas daquelas imagens adquiriam estatuto de filmes-Documentários que eram exibidos nas assembleias seguintes, o que fortalecia a luta política dos trabalhadores. E este fabuloso poder da imagem em movimento foi usado na União Soviética (por volta de 1917), quando operadores de câmera dirigidos por Dziga Vertov[76] chegavam aos rincões mais distantes para captar as imagens da revolução russa, àquela altura ainda em seu processo emergente.

O frenesi político e cultural possibilitado pelas experiências de exibição nos grandes centros urbanos disparou fenômenos diversos articulados à cultura e manifestações de representação da arte cinematográfica nos mercados e centros de exposições destinados ao cinema e aos inventos que chamavam a atenção das populações ávidas pelas novidades da vida moderna, que se espraia pelo planeta, influenciando as experiências de vida e de trabalho de Nações e sociedades. Desde o seu nascedouro que o Cinema é de Rua e de Guerrilha e se relaciona com as resistências das massas urbanas, considerando-se o crescimento qualitativo das demandas econômicas e sociais de finais do Século XIX, afinal, ainda sem um conceito estético definido, o Cinema começa num picadeiro, sendo projeto em circos, feiras, galpões, principiando-se naqueles tempos suas origens antropológicas e até políticas, de que foram exemplos os Cinemas do Povo.[77]

---

[76] Nas primeiras duas décadas do Século XX, diversos operadores de câmera se deslocavam para diversos e diferentes pontos estratégicos da então União das Repúblicas Socialistas Soviéticas para captar imagens dos processos e acontecimentos revolucionários, que, após passarem pela tensa montagem alternada e dialética, eram projetadas ao público em espaços abertos, com objetivo de conquistar as massas para a revolução socialista que estava em curso naquele período. Mais adiante, aprofundaremos nossas reflexões estéticas sobre as práxis de carácter político de Vertov, que em certo sentido, mas por vias ideológicas inversas, eram similares aos da diretora, produtora, atriz e dançarina Helene Bertha Amalie "Leni" Riefenstahl, a realizadora que fazia filmes de propaganda do Partido Nazista alemão.

[77] Entre outubro de 1913 a julho 1914, a experiência francesa Cinéma du Peuple (Cinema do Povo) foi a

Herdeiras destas práticas, as estéticas de guerrilha dialogam com o cinema de vanguarda (Soviético), o neorrealismo (Itália), a nouvelle vague (França), o cinema novo (Brasil), e o cinema Pobre (Cuba). Suas práticas envolvem jovens invisibilizados pelos média e pelas academias que fazem filmes com liberdade à oeste do Star System. A vanguarda executa a ideia de transformação pelo choque (Freitas, 2007) e os coletivos operam ações de contestação e formas artísticas não convencionais (Gonçalves, 2010), portanto, o "papel" social da arte e do artista no campo das estéticas de guerrilhas define-se pela transgressão de valores das políticas da arte por uma arte que seja política na sua essência, mas sem à política se submeter.

Em geral, os mercados, as críticas (da arte) e as academias, muito provavelmente jamais virão a atravessar a ponte que as afasta dos conhecimentos e das diversidades das comunidades periféricas globais contemporâneas, nas quais os consumidores, aparelhados com os seus equipamentos, produzem uma miscelânea de imagens, muitas distribuídas e disponibilizadas através de mídias de fácil acesso, o que gera, necessariamente um determinado tipo de "cultura visual", imediatista e instantânea, que percorre os tempos e espaços sob os olhares de novos atores sociais, jovens que brincam com os seus objetos construtores de imagens vertiginosamente pulverizadas pelas redes sociais, entretanto, no interior desse choque de produções – de imaginários – e também de desejos, a fotografia, o vídeo e o cinema, enquanto linguagens híbridas e transversais, servem de suporte para evidenciar contornos e confrontos entre as classes sociais.

A Amazônia é bombardeada diariamente por imagens, portanto, o Cinema de Rua discute se a produção regional cria uma nova linguagem ou reproduz padrões que, afinal de contas, a têm usurpado culturalmente. E, ao projetar filmes de realizadores paraenses, da Amazônia e de outros rincões do país, desde que feitos com critérios que não o do lucro financeiro, o Cinema de Rua estabelece canais de diálogos e parcerias artísticas e sociais comunitárias com o foco na produção crítica do pensamento e na execução radical das ações de intervenção artística e social, com a exibição de alguns filmes paraenses projetados da estirpe de Glauber Rocha. O Cinema de Rua protagoniza cenas artísticas com o propósito de estabelecer a comunhão artística entre realizadores e a comunidade, levando necessariamente

---

primeira tentativa organizada da classe trabalhadora de apropriação do cinema, sendo base do enfrentamento da hegemonia do cinema comercial, na medida em que estimulava a criação e a difusão de filmes como Les misères de l'aiguille (As misérias da agulha), que revelava os problemas das mulheres urbanas na classe trabalhadora francesa do início do século XX. Mais tarde, em 1980, sob a liderança de Jean Rouch, os Ateliers Varan apostariam em dar acesso para dominar as ferramentas audiovisuais, através de uma pedagogia de formação em cinema documental baseada no ensino pela prática e no intercâmbio entre alunos, tendo estas experiências ocorrido inicialmmente na República Moçambicana, extendendo-se posteriormente para outros países.

a criação e a provocação de ideias e ações artísticas, sendo suas sessões dirigidas a qualquer pessoa com ou sem interesse no campo audiovisual, independente da faixa etária. Em linhas gerais, o Cinema de Rua estimula o interesse da comunidade na arte e na participação social, envolve a juventude na proposição e realização de atividades socioculturais e instrumentaliza a arte em favor da conscientização das pessoas carentes, sem acesso às criações artísticas e às produções culturais. E a articulação da comunidade, por meio de diálogos e sessões cineclubistas e outras práticas artísticas centradas na solidariedade e educação social, é o mote da consciência e da organização social.

O Cinema de Rua tem as suas sessões previamente preparadas, de forma que seus participantes também se sintam informados sobre os acontecimentos, mas não existe uma lógica processual no Cinema de Rua, que pode acontecer a qualquer momento, desde que provocado/convocado pela comunidade ou pelas organizações sociais. Antecedidas de leituras de poemas e de conferências – relâmpago e seguidas de diálogos críticos sobre as obras audiovisuais projetadas para e nas comunidades, as sessões públicas de filmes do Cinema de Rua são destinadas a qualquer pessoa que se sentir despertada por esta intervenção social e urbana. Todos os participantes das sessões são estimulados a se utilizarem de seus próprios potenciais criadores e artísticos durante os diálogos realizados em seguida às projeções. Considerando-se que Cinema de Rua é um projeto de natureza audiovisual, as formas de participação nele são as mais clássicas possíveis, ou seja, a cada nova sessão, um novo grupo de pessoas é atingido, sejam estudantes, trabalhadores, donas de casa, jovens, crianças e adultos. O Cinema de Rua foi uma séria pratica de intervenção artística e social, com uma dimensão necessariamente histórica, que consolida e divulga a arte cinematográfica por meio de sessões cineclubistas com a proposta de trabalhar a organização de coletivos, levar o cinema para o povo, com um princípio ético e com um perfil diferenciado do grande cinema ("enlatado"), muito mais próximo aos interesses do mercado e da indústria cultural. E o cinema que finalmente chega até as gentes para as quais a arte deve ser direcionada. O cinema assim entendido – na rua –, ele se transubstancia. E a cidade com seus cidadãos passam a compor um novo filme, ao mesmo tempo em que desenham um novo cenário para este mesmo filme, feito desde e neste encontro confronto/convergência.

Quando o Cinema de Rua monta o "circo", instala equipamentos (projetor, caixa de som, e a "panada" que substitui ao telão), ele chama a atenção da comunidade para a sua ação. Imediatamente há uma ruptura com um conjunto de estruturas subjacentes ao grande cinema industrial, que limitam a criatividade humana, tornando-a simples expectadora. Ao afirmar um cinema radical, via filmes feitos sem economia de esforços e que não almejam êxitos

comerciais, o Cinema de Rua propõe a articulação da comunidade da periferia de Belém, por meio de diálogos e sessões cineclubistas centrados na solidariedade e na educação social, tornando-se dessa forma num instrumento de resistência e de organização social que aprofunda questões filosóficas de forma que as pessoas que entram em contato com este projeto sejam instigadas a se apossar da natureza mítica, simbólica e dionisíaca da arte cinematográfica. A dimensão política e ideológica da guerrilha e a apropriação destes conceitos pelo campo da arte na perspectiva da cooptação de forma a legitimar a construção processual de conceitos, portanto, é o maior desafio durante este processo criativo conceitual teórico, transformado em práxis demarcadoras de territórios do pesquisador, como as interferências poesóficas denominada de Conferências-Relâmpago, que são uma espécie de Guerrilha-Permanente, que assumem a ideia da imagem "suja" do Manifesto da Estética da Fome e também a estética da Violência, consequentemente, reapresentam alguns conceitos do pensamento filosófico de Friedriche Nietzsche e sua filosofia do Super-Homem, tema abordado por esta pesquisa.

2.7 – Cineclubismo de Resistência

Na imagética humana, o cinema não se define como objeto de análise, mas como problema para o pensamento filosófico, pois é um olhar à posteriori das coisas existentes no mundo. Através de signos que lhe configuram uma técnica gramatical, o cinema escreve-se com fotogramas nas páginas da história, cujo valor de unidade fílmica ocorre na sua relação com um todo estrutural amplo e complexo.[78] Tudo começa com uma ideia que se encera na distribuição de um filme, passando-se, antes, é claro, por um processo de realização e pós-produção, que envolve dezenas de profissionais. Ao fragmentar o momento, seja ele ficção ou realidade, paralisá-lo e, simultaneamente, colocá-lo em movimento, o cinema, enquanto arte, situa-se numa fértil região em que as relações de poderes semeiam e germinam suas contradições.

Conscientizar ou iludir, estar a serviço de qualquer causa ou apontar para lugar nenhum, refletir a existência ou simplesmente divertir, prender-se a maniqueísmos

[78] Fundamos nossa análise a partir da Teoria Gestalt, segundo a qual o sistema nervoso central possui um dinamismo auto regulador que procura a sua própria estabilidade e que as leis que regem a percepção das formas visuais resultam das Forças Integradoras do processo psicológico. Espontâneas e não-arbitrárias, estas forças integradoras Externas e Internas tendem a organizar as formas em todos coerentes e unificados, regendo, assim a sensação global da percepção das formas visuais, sendo que as "forças internas" são estimuladas e se processam em relação subordinada a leis gerais das "forças externas" (estimulação da retina através da luz incidente nos objetos).

contemporâneos, ideias de bom e mal, feio, bonito, o cinema pode tudo. O cinema surgiu e deu velocidade ao registro imóvel da fotografia. A invenção articulava-se com o processo de transformação das grandes cidades, para as quais acorriam grandes massas de trabalhadores, entretanto, a rapidez dessa descoberta artística era na verdade fruto de anos de pesquisas e descobertas científicas. Arte e indústria em simultâneo, situa-se numa fértil região em que as relações de poder germinam as próprias contradições; fabrica e destrói sonhos; escreve com imagens a história humana: conscientiza, ilude, diverte, reflete, propõe, aliena, supera diferenças. O cinema é tanto objeto de análise quanto problema do pensamento filosófico, sendo, portanto, campo paradoxal, que fragmenta, paralisa e movimenta realidade e/ou ficção, mas, há que redefinir conceitos, de arte, e de arte cinematográfica, portanto, há que pensar que um certo tipo de cinema artístico ainda resiste de forma independente, realizado sem economia de esforços para afrontar o lugar-comum das produções financiadas pela indústria cultural global. Este cinema retorna aos primórdios da arte cinematográfica, quando a câmara fixa captava instantaneamente um episódio representativo de uma realidade, que poderia ou não estar a ser encenada. Seguindo-se este raciocínio, o cinema é a síntese antropológica e base de produção estética (bruta e suja) de um determinado tipo de filme que dilui o homem na natureza de sua própria história e revela o Quadro (e não mais o plano) como uma pintura dentro da qual sucedem-se fenômenos naturais.

Rigorosamente, o artista interfere na obra, os fotogramas iludem o movimento e comungam com os elementos que compõem o universo da arte. Ao utilizar os elementos poéticos da pintura e do teatro, este cinema torna-se o único meio capaz de devolver à arte o seu estado de magia primitiva, o seu fecundo sonho, o seu ritual da caverna, habitat dos nossos antepassados dionisíacos. É com esta lógica metafísica que se deve interpretar este cinema cuja estética é dionisíaca e recusa os ideais apolíneos. O cinema projeta a sua magia criativa entre aqueles que o realizam e para os quais ele é realizado. E esta magia se manifesta à leste de Hollywood, fora do domínio comercial e da política industrial que domina sonhos, mas não destrói a força do cinema de resistência. Neste sentido, destacamos a ideia de Coletivo, que remonta às sociedades pré-históricas, quando os seres humanos se organizavam socialmente em tribos e clãs, em nome dos quais praticavam a eterna arte da guerra, motor do desenvolvimento humano. Já na raiz de uma sociedade objetivamente estruturada em hierarquias e relações políticas e religiosas, podemos localizar o Coletivo, mas a ideia de Coletivo, entretanto, atravessa as organizações que se institucionalizaram.

A ideia de Coletivo também cresceu com a filosofia comunista, no que ela tem de comum ao cristianismo primitivo. Entretanto, os ideais de igualdade são relativizados na

medida em que são individuais os valores dos quais são construídos os coletivos, o que, necessariamente, torna todos os Coletivos em práxis contraditórias. Portanto, o conceito ou a ideia de igualdade está diretamente articulada a possibilidade que todos têm (se assim o desejarem) de participar do Coletivo (em condições iguais). Entretanto, o antagônico possível, isto é, a impossibilidade ou o não-desejo ou um desejo reativo à participação também torna livre o indivíduo, pois que nenhum ser humano é obrigado a absolutamente nada, faz o que quer, como, onde e porque quer. Não é esse o espírito de um Coletivo, obrigar um indivíduo a participar ou a obedecer às regras durante a sua participação no Coletivo. Por isso o Coletivo é anárquico. Todos são iguais, podem tudo, até mesmo destruir o Coletivo, porque o Coletivo não é uma Instituição, não é este o seu papel. Sua ação é efêmera, entrelaçada, tal qual um vírus. O Coletivo não tem diagnóstico nem pode ser catalogado. Ele é inteligente, mutável, ora aqui e já ali, e já ali a seguir ou antes, em qualquer lugar. É o princípio surreal da aleatoriedade, esta fatalidade virótica. O Coletivo se auto estrutura e se autorregula no próprio Caos. Ordena-se por assim dizer no interior de um choque entre as forças individuais que o compõem e o sustentam. E estas forças estão em luta contínua, pela sua afirmação e/ou destruição. Uma luta darwiniana, interior, pela sobrevivência, pelo Poder e pelo fortalecimento de um sentido Coletivo de sobrevivência deste Poder.

Este Poder migra, desloca-se, como vírus, oculta-se, disfarça-se, para atacar em zonas desconhecidas, ainda protegidas pelos códigos de segurança do Sistema Global. Um vírus que escapa para danificar o Sistema, um vírus que desestabiliza os códigos artísticos, um vírus que intervém na cidade para destruir o Sistema tal qual este Sistema se nos é imposto. O Coletivo é livre para pensar e agir. Enquanto os indivíduos refletem, escrevem e/ou falam, o Coletivo formula o seu Imaginário. Enquanto os indivíduos sonham, o Coletivo constrói o seu Arquétipo. O Arquétipo do Coletivo nasce destes sonhos. Um Coletivo não é um partido, logo, um Coletivo não tem generais nem soldados. Todos são responsáveis pelas suas ações, as quais devem ser realizadas, se desejadas. Apenas as ações apaixonadas prevalecem no Coletivo. O Coletivo não é uma família moral que se deva proteger de forma institucional. O Coletivo pode se autodestruir, mas não pode perseguir os seus indivíduos, aqui entendidos como todos aqueles que fazem parte do Coletivo, porque é para estes indivíduos que o Coletivo existe. O Coletivo é formado de indivíduos, logo, o Coletivo tem carne e sangue. O Coletivo é formado de indivíduos cujo individualismo é colocado ao serviço do Coletivo, mas o Coletivo não é democrático nem justo. Ele é a medida certa de uma luta pelo Poder. No interior do Coletivo, as forças visceralmente catastróficas devem ser assumidas, logo, o Coletivo não é falso consigo próprio. Estas forças catastróficas são o limite do Coletivo, que

tanto pode se autodestruir quanto surgir a qualquer momento e em qualquer lugar. Este estado de suspensão e de nomadismo caracterizam o Coletivo, que é heterogêneo, não híbrido. O Coletivo tem objetivos claros e surge em função destes objetivos, os quais, não encaminhados, concorrem para que o Coletivo se dissolva. Os objetivos do Coletivo são os objetivos dos indivíduos. O Coletivo defende que os indivíduos exerçam o direito de falar e fazer o que quer que seja e sobre quem quer que seja, sejam o falante ou o falado, ativos ou passivos no Coletivo.

O Coletivo não se importa com o que falam ou fazem, não interessa ao Coletivo a personalidade dos indivíduos, interessa ao Coletivo as ações coletivas do Coletivo, interessa ao Coletivo que o indivíduo se dedique às ações históricas que são desencadeadas de forma artística através do Coletivo, interessa ao Coletivo não o que faz o indivíduo, mas sim o que este indivíduo faz para que o Coletivo sobreviva. Os indivíduos não precisam se conhecer para participar de um Coletivo, basta que se identifiquem com as ideias e práxis do Coletivo. O Coletivo, para que ele exista, carece do sacrifício dos indivíduos. São estes sacrifícios que fundam a ideia do Coletivo. O Coletivo depende, logo, defende o indivíduo, logo, o Coletivo vem a ser, muitas vezes, mais egoísta que o próprio indivíduo, porque, em síntese, o Coletivo tanto exige sacrifícios quanto dilacera o indivíduo, como se este nada representasse, independentemente de suas ações (coletivas) anônimas que sustentam o Coletivo. Todo Coletivo é contraditório, entretanto, é importante destacar na cena brasileira a atuação de coletivos pelo viés da arte e de uma ação concreta e específica de intervenção na sociedade, sendo estes movimentos internacionalistas, como os ocupas, que têm forte influências em experiências de vivências e cooperativas, coletivos e residências culturais, e estes tipos de espaços de onde emergiram renovadas formas de organização social entre a juventude, entre as quais, o cineclubismo, que, pela sua histórica natureza coletiva crítica e dialógica, pratica o debate ético e social entre as comunidades, a partir de um cinema alternativo que não encontra lugar nos shoppings nem é programado em salas da elite.

Pela altura da Década de 2000, algumas experiências radicais em arte se destacaram tanto em Macapá, através do Grupo Urucum, que era composto por vários artistas locais, cujas práticas de intervenção urbanas causavam reações diversas nos passantes, entre essas, performances que tinham como tema o próprio espaço urbano das cidades amazônicas e suas contradições, sendo estas ações capitaneadas pelo artista paraense Arthur Leandro, que acabou importando-as para Belém, depois que ele foi transferido da Universidade Federal do Amapá, onde ministrava aulas de artes, para a Universidade Federal do Pará. Com o apoio de dezenas de estudantes da UFPA, Arthur Leandro passou a desenvolver atividades artísticas

impactantes, fazendo o que chamamos de “escola”, consequentemente, formando uma geração potente de artistas, que continuaram o seu trabalho de Arthur[79], mesmo após a sua morte, apesar de que, como de costume, a maioria destas ações se limitaram ao espaço e à estrutura institucional acadêmica.

Figura 12 – Arthur Leandro em sala de aula (UFPA, 2013). Fotografia: Hilton P. Silva.
Fonte: Arquivo do pesquisador

Para além dos muros institucionais acadêmicos, entretanto, este núcleo duro articulado por Arthur Leandro foi responsável pelo surgimento do [REDE]Aparelho, que passou a atuar com experiências cineclubistas e de rádio-janela nas periferias, em parceria e em apoio às causas dos movimentos sociais por direitos à educação e à cultura, à história e à memória, sendo um exemplo concreto a intervenção na Rua 13 de maio, designação dada a antiga rua Formosa, cujo nome foi alterado para homenagear a data na qual as tropas da legalidade se apossaram da cidade então em poder dos rebeldes do movimento da Cabanagem

[79] Artista visual, fotógrafo e professor. Arthur Leandro de Moraes Maroja frequentou cursos na oficina FotoAtiva de Miguel Chikaoka, em 1990. Dois anos mais tarde, gradua-se em arquitetura e urbanismo, pela UFPA. Em 2000, conclui mestrado em linguagens visuais pelo programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes da UFRJ, Rio de Janeiro. É professor de fotografia e artes gráficas na UNIFAP, Amapá. Na cidade de Macapá, coordena o projeto Imagens Ações e Imaginações, desenvolvendo o ensino de fotografia nas escolas públicas da Rede Estadual de Ensino.

(13 de Maio de 1836), ou seja, o "Aparelho" afixou papeis com a palavra "Cabanagem" nas placas indicativas desta Rua, à altura da primeira Década do Século XXI.

Entre as diversas experiências de construção de metodologias dialógicas sobre o ensino da arte que tive com o Tata Kinamboji Arthur Leandro (Figura 12), cuja memória aqui homenageio. Foi em 2013, quando eu dividia a disciplina Antropologia Visual, com o professor Hilton P. Silva, momento em que o convidamos para trocar experiências com uma turma híbrida de Mestrado e Doutorado. Mas, antes do nosso convidado (Arthur Leandro) começar a falar eu esclareci o propósito das aulas públicas que se instalavam naquele instante. Estas ações que estamos a realizar em colaboração, nós, professores e alunos, elas têm como função estabelecer relações entre a academia e a sociedade de uma forma global na produção crítica dos conhecimentos.

Na altura, Arthur Leandro era professor da Faculdade de Artes Visuais da UFPA, mas, apesar disso, podemos dizer que ele estava tanto dentro quanto fora da Academia, por conta de suas práticas sociais e de sua militância política no campo negro, afro religioso, cultural, homoafetivo, digital e cineclubista, entre outros espaços. Podemos dizer que Arthur representa bem esta ponte, esta travessia possível, sendo, portanto, um "traficante" de ideias e ações, que se coloca na linha de frente de uma guerra que também é imagética. Arthur atua com mídias táticas e redes pela via da cultura digital para fortalecer os movimentos políticos e sociais. Assim sendo durante a aula ele nos mostrou uma sucessão de filmes[80] que compõem o seu trajeto artístico e político. Os filmes se tornaram as ferramentas para que ele atravessasse o corpo sala ou melhor, ocupasse-a, com seu tamanho, sua voz, seu trejeito desajeitado, suas miudezas e grandezas arrancadas de dentro da mochila de onde saltam portátil, celular, cabos, extensões e toda uma parafernália tecnológica, como se ali estivesse disposto a encarar uma guerra. Das falas do Arthur algumas não me puderam passar desapercebidas, como a discriminação, que é política, científica, artística, social e racial. Quando começou por esclarecer como as classes dominantes brancas oprimem aos negros ficou claro porque a sua arte é engajada politicamente. Ele praticava uma arte de contestação, à priori para que o público contestasse o processo de trabalho, o trabalho e o resultado criados pelo artista que cada um de nós se torna quando criamos e vivenciamos a nossa relação com a natureza. No universo do trabalho de Arthur, tudo era palpável, tudo estava – como o próprio artista dizia - a uma distância, que é a distância da intimidade, a distância do cotidiano, a distância da sua própria vida. Ele acreditava na estética da amizade e na do afeto (e na história da politização

[80] Os filmes utilizados em sala de aula por Arthur Leandro podem ser acessados em: <https://www.youtube.com/@etetuba/videos>. Acesso em: 6 jan. 2026.

da amizade...). Mas ele pretendia quebrar um conceito que em geral os acadêmicos têm como verdade absoluta, a "universalidade" da arte, arte enquanto conceito universal, segundo Hegel. E perguntava: qual o papel de uma estética hegeliana, que não considera a possibilidade de pensar o africano? Que universalidade é esta, além da clara manifestação da filosofia racista do inquestionável idealismo alemão? O artista (Arthur) se considerava um ser de rua, sendo este espaço o único ao qual ele sentia pertencer por direito e ao qual possuía direitos, a rua, à rigor, era o seu próprio espaço. Arthur se colocava numa fronteira, com um pé dentro e outro fora, como um agente duplo, um traidor, sendo política esta decisão de trair a ambos os lados. E professava a análise marxista segundo a qual a a arte se tornou fetiche, mercadoria.

Há diversos exemplos de ações estéticas de guerrilhas urbanas associadas à luta pela resistência e por uma consciência política social, citamos as ocupações do prédio físico onde funcionava a representação paraense do Ministério da Cultura, no centro de Belém, mas, posteriormente, considerando-se que os atores sociais envolvidos reavaliaram que o impacto maior da luta se daria na base comunitária, a ocupação deslocou-se para escolas e outros espaços da periferia, mais exatamente, no bairro da Terra Firme. O mesmo, não ocorreu, entretanto, com o movimento *Ocupa Solar da Beira*, composto a maioria por atores sociais periféricos que resolveram demarcar posição e dialogar com o Poder Público, inclusive com apoio de advogados da Sociedade Paraense de Defesa dos Direitos Humanos, para permanecer no espaço do Solar, com uma agenda política e cultural que conquistou a simpatia de Belém, sendo que, para além das ações concretas da ocupação e das intervenções artísticas, este movimento deixou registrado em redes sociais avaliações processuais riquíssimas ainda hoje influenciam as lutas artísticas políticas. No dia 14 de maio de 2015, os residentes da ocupação divulgaram uma Carta-Manifesto, que, em linhas gerais apresentava seus propósitos e ideais, para o prédio de responsabilidade da Prefeitura Municipal de Belém, que , apesar de ser classificado como patrimônio, encontrava-se em estado de total abandono, sem energia elétrica e com algumas paredes ruindo, o Solar também servia de abrigo para pessoas em condições de rua e dependentes químicos. O Solar representava a falência da administração pública, diante das inquietações da ocupação, que chegou a reunir mais de 110 pessoas que se desafiavam em oficinas, aulas públicas, rodas dialógicas, através das quais construíram sinergias de integração coletiva. Além de mais espaços de formação e experimentação artística, o movimento também pautava a questão do trabalho, da educação, da saúde etc.

2.8 - Troupe-Marambaia

Estas experiências remetem a pesquisa à memória das experiências desenvolvidas pela Troupe The 4 PRACENA, no bairro da Marambaia, em Belém do Pará, que, influenciada pela teoria do Teatro do Oprimido (Boal, 1991), e, inspirada nas práticas dos grupos "Tá na Rua" e "Galo de briga" realizou de forma efêmera, mas consubstanciada diversas intervenções e interferências em Belém do Pará, durante a Década de 1980 (Weyl, 2023). Quando olhamos para História e fazemos uma arqueologia da memória, desde a Marambaia[81], onde tudo começa, quando é inaugurado um estado de autoconsciência a Troupe The 4 PRACENA emerge como um referencial nas artes cênicas, como um berço de aprendizados místicos, esotéricos, artísticos, dadaístas, de desordem e desmoronamento de estruturas e dos padrões ainda hoje estabelecidos. Era arte intervenção do espaço urbano, a arte ocupação da periferia, a arte de guerrilha dos jovens que se deslocavam entre as periferias e destas para as praças centrais de Belém, em sintonia com a intuição das estratégias de guerrilha, com o trabalho artístico, para envolver o público na cena que realizavam.

Compartilhar o mesmo espaço periférico, pensar problemas sociais, e em como o Teatro fora da caixa tornaria uma experiência única e num mesmo espaço, para as diferentes pessoas, que referenciavam ações do Teatro do Oprimido, Teatro Pobre, Teatro Invisível, Teatro Agressivo. A Troupe encenava teatros-clips de cerca de três minutos, com buracos negros, improvisos e colagens de textos desde Boccioni a Shakespeare, Platão a Leminski, ao mesmo tempo que assumia a pobreza periférica marambaica, com um teatro de intervenção e denúncia política, que, afinal, pouca gente entendeu, ou não viu, sendo sua primeira aparição na Década de 1980, durante um debate sobre "Ideologia", no auditório da Faculdade de Medicina da UFPA, quando, ao contrário de sentar à mesa, este pesquisador sentou-se à cadeira da terceira fila junto com o público, e quando, chamado para falar, interviu coletivamente com a Troupe,[82] que era um coletivo formado por um grupo de pessoas da Marambaia.[83]

---

[81] Ver Dissertação de Mestrado do pesquisador (WEYL, Francisco. Cenas poéticas da Marambaia. Orientador: Luizan Pinheiro da Costa. 2014. 119 f. - Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.) Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/7532>. Acesso em: 6 jan. 2026.

[82] Estas aparições eram denominadas "Não-Teatro", misto de performances e happenings que flertavam com o teatro invisível e o teatro do absurdo, com representações de caráter social, em espaços abertos como praças e ruas, escadarias, e fechados, como teatros e bares.

[83] Podemos citar, além do pesquisador, os artistas-atores-criadores Cuité, Thomé Azevedo, Carlos Humberto "Pão", Valter Pantoja - Valtinho, entre outros que participavam deste grupo de vida breve, mas intensa na Década de 1980.

Há uma teoria, segundo a qual a revolução vem da Marambaia[84], bastando, para isso uma ação de guerrilha, com objetivo tomar o Quartel do Exército, fechar a Almirante Barroso, isolar e controlar a entrada e a saída de Belém, bem como se apropriar do paiol de armas do Quartel Militar da Avenida Pedro Álvares Cabral, onde também existe um Quartel da Aeronáutica, que também seria assaltado, e consequentemente, fechado o Aeroporto da Cidade, anexando, em seguida, Icoaraci, que seria alternativa para uma saída portuária, e a capital de um Estado Popular Marambaico, que seria imediatamente proclamado, com apoio da Sacramenta, do Telégrafo, da Pedreira, do Marco, até porque, do Marco para lá, tudo é Marambaia, bastando, apenas convencer Guamá e Jurunas a fechar o cerco que engoliria Belém como uma grande cobra quando enrola sua cauda. É necessário, que se estabeleça um diálogo democrático, que, entretanto, não vai até o Arsenal de Marinha e nem à Rua da Marinha ou à Rua da Mata, onde se mata. Estas determinadas ou indeterminadas falas das periferias circularam no centro das ações culturais da cidade, velha,[85] pela sua própria natureza, bairro, que, sendo central, é também periférico, mas onde convivem, entretanto, muito bem distribuídos, em sua geopolítica, casebres de drogados, e mansões de classe média, num ir e vir, congestionado, de uma periferia que corre e socorre, mas sufoca o centro, porque irradia uma tradição nômade de carnavais e de resistência, desde os tempos Tupinambás.

A política neoclássica e colonial de Santa Maria de Belém do Grão Pará viabiliza a pedagogia clerical escolástica em detrimento de uma pedagogia de participação social, que se limita ao acesso ao rio como um passeio turístico e festivo, sem vínculo com uma realidade e os conhecimentos das estéticas e poéticas das águas que contornam este território. Não referimos a circulação urbanoide, como quem trás as atrações para um circo, um espetáculo, que só acontece no centro, porque, na periferia, ele não encontra mais espaço, pelo que também se elitiza e desvincula suas migratórias exposições, para um campo que lhe exterior, e que lhe é um dominador, neste neocolonialismo, em que o centro exige uma permanência, e um ocorrência, uma concorrência, da periferia que o fortalece.

Mas a Cidade Velha não chega ao Jurunas, e nem este, ao Tucunduba, muito menos, na Marambaia, que tem as suas próprias falas, que as afirma, que se mobiliza, que provoca, e produz os seus próprios e invisíveis fenômenos, as suas contradições, desde os imemoriais tempos do Boi do Curió, precursor dos movimentos de cultura popular local, pai dos bois "Estrela Pai-D'égua", e até do "Vagalume Boi da Marambaia", que, ultimamente se

[84] Marambaia, em tupi-guarani, significa literalmente (paliçada) de guerra¨(marã+mbaia).

[85] Refiro-me especificamente a um encontro ocorrido no ano 2017 no espaço Cultural Casa Velha, na Cidade Velha, em Belém do Pará, e no âmbito do evento Circular Campina Cidade Velha, quando, a convite do poeta Clei Sousa, ocorreu uma roda de conversa entre Weyl, Cuité e Buscapé Blues.

contaminou pelo “Arraial do Pavulagem”, mas isso é outra História, ou, outras memórias que não compõem o foco desta pesquisa, que refere a Marambaia como uma fonte de onde emanam as reflexões e vivências do pesquisador.[86] Estas cenas poéticas da Marambaia são espontâneas e aleatórias, entretanto, uma geração foi constituída a partir de agregação em alguns períodos do movimento cultural comunitário, que não possuía nenhum ícone individual; antes pelo contrário, seu sentimento coletivo prevalecia, diluindo-se, os poetas e artistas da comunidade, no espectro deste próprio movimento social e cultural, que é, era e sempre será de todos, ainda que alguns poucos sempre tentem dele se aproveitar e apropriar. Exemplos disso são as frentes de poetas[87] que atuavam de forma colaborativa entre si e que faziam da Marambaia um laboratório de experiências democráticas e libertárias, poéticas e culturais, sociais e políticas, com práticas colaborativas e solidárias, resultantes em ações eventuais e outras tradicionais que marcaram a história cultural da comunidade.

A Marambaia, tem uma História, História essa que já está a ser escrita pelos seus próprios atores e que eu não estou apenas a (d)escrever, mas a fazer esta História – junto com estes atores que são os poetas com os quais eu compartilho nossos sonhos e vidas, dentro de um trajeto político e estético. E não falo (na verdade escrevo) sobre a Marambaia, mas a partir da Marambaia, portanto, é a própria Marambaia que fala, por meio de minha escrita, Marambaia que (r)existe nesta escola de vida, nestes guetos sórdidos, com as suas praças, onde poetas, meninos, têm encontros marcados, mas a polícia passa à paisana, olha e vê e, cega, esquece.

Quando falamos em movimento cultural da Marambaia identificamos que este movimento existe de forma espontânea e não mais de forma orgânica, entretanto, ainda que este movimento esteja organicamente fragilizado numa perspectiva coletiva, entre alguns pontuais artistas esta aura ainda agrega as pessoas, graças ao esforço generoso e voluntarioso de criadores e fazedores de arte e de cultura, independentemente das institucionalidades e das contradições internas que muitas vezes desafiam estes mesmos movimentos. Apesar da desarticulação coletiva, a sua espontaneidade ainda agregadora é geradora dos ciclos de resistência, originando, diversas gerações de poetas, que ao contrário de se sobreporem,

[86] Nossas referências advém de vivencias práticas na comunidade da Marambaia, através dos cortejos dos bois que participamos e filmamos, sendo estas vivências passagens de nossas memórias, conteúdos e saberes sagrados que se apreendem no momento em que estas manifestações culturais ocorrem, portanto, a nossa relação com a perspectiva histórica marxista passa necessariamente pela memória desta resistência popular nestes territórios periféricos, onde desenvolvemos nossa pesquisa e nossas atividades artísticas e políticas.

[87] Entre os diversos projetos poéticos da comunidade da Marambaia, podemos falar dos saraus organizados pelo Movimento Cultural da Marambaia – Moculma, na Praça Tancredo Neves, ainda hoje espaço de resistência cultural local, e, mais recentemente, destacamos o projeto Poet Cast Marambaia, que reuniu diversos poetas do bairro, entre os quais Marcus da Lama e Buscapé Blues.

estimulavam-se uns aos outros, apesar das contradições em consequência de disputas por protagonismos. As primeiras ocupações do bairro da Marambaia, teriam sido no Entroncamento da entrada de Belém, onde se instalaram os soldados originários das ilhas marambaias, e que ali teriam inaugurado a "Casa Navio", onde faziam compras, e regateavam produtos que levavam para o Quartel da Marinha de Guerra, localizado na Rua da Marinha.[88]

O bairro que passou por várias fases e formas de ocupação, recebeu diversos conjuntos residenciais, e cresceu na exata proporção da expansão de Belém - que alargou as áreas residenciais de sua zona metropolitana – o que "retirou" da Marambaia, a sua condição "periférica", mediante assentamentos e ocupações populares de áreas vizinhas, onde foram criados novos núcleos com condições de vida e estruturas ainda mais precárias, caracterizando os (novos) bolsões de pobreza social. A Marambaia veio a receber (novos) moradores, de classe média, o que renovou a cara da comunidade, no entanto, esta condição (periférica) continua "encravada" na aura da Marambaia, considerando-se que os seus poetas – ainda que alguns já publicados e até premiados – sempre afirmaram em si esta qualidade, de ser "periferia", da Marambaia – com os seus verbos, os seus versos, os seus reclamos, as suas imprecações, as suas práxis. Há, portanto, uma cultura subterrânea que resiste de forma rizomática e que atravessa as fronteiras da Marambaia. E quando nos apropriamos destes mapas, identificamos que a maioria dos monumentos das cidades faz referência aos acontecimentos históricos coloniais e/ou representa e demarca a própria institucionalidade, que apaga os nuances das memórias das resistências.

Nestes mapas poéticos, as indicações são de espaços, não de lugares, o público ouve a bala e vê o crime, mas não escuta o poema e nem enxerga o poeta. Os únicos monumentos da Marambaia – para além do Memorial da Cabanagem, que fica no Entroncamento -, são as praças, pelo que, apenas, o invisível se enxerga, sendo também invisíveis os poetas marambaios, que se tornam fantasmas de seus próprios cenários. Por quaisquer e sem nenhum motivo aparente, entretanto, algumas pessoas passaram a se encontrar numa das praças do bairro e ali instauram um movimento aleatório anárquico no qual prevaleceu a liberdade de ser e de criar sob uma holística ordem filosofal, transformadora. Assim sendo, nos últimos vinte anos, sem qualquer aviso dos astros, um grupo de estrelas se deslocou do espaço universal para um solo periférico, a Marambaia. As diásporas, entretanto, levaram para longe algumas pessoas que desempenhavam papéis de articulação e de mobilização política na Marambaia, mas, ainda que seus poetas tenham migrado para outros bairros de Belém, outros

[88] Este parágrafo tem como fonte oral as narrativas da professora Valderina Lopes, cuja pesquisa autoral sobre a comunidade é fundamental para compreender os processos históricos de ocupação e reocupação comunitária.

municípios paraenses e mesmo para outros estados e países, estes poetas transportaram as diversas marambaias que vivenciaram, construindo, dessa forma, um centro para o qual se voltam. Nestes espaços da imaginação e do sonho, os poetas ainda circulam nas passagens de suas próprias memórias, devotas de um lócus físico, um espectro espiritual, e existencial, que atravessa o tempo, mas a ele se fixa, em textos, canções e obras de arte, onde re-existe uma Marambaia inscrita na História.

E quando escolhemos o polo cultural da Marambaia como um foco de resistência da memória cultural, observamos que ela se (d)escreve na sua própria História, ou seja, ela própria se inscreveu – e também aos seus a(u)tores, que constituem referências rizomáticas, ramificadas para além de suas próprias fronteiras geográficas, num sutil limite de um imaginário territorial que se desloca para a História e se desfoca da memória. A Marambaia é um lugar que se fixa num espaço urbano, suas fronteiras são atravessadas à medida que os seus habitantes se movimentam em suas próprias existências diaspóricas, pela via das quais se deslocam para além do bairro; sem, entretanto, romper com os laços-limites afetivos (e familiares) que os impedem de se separar do seu centro. A Marambaia, portanto, continua lá, no seu lugar, que é lugar de todos que nela habitam e transitam, e deixam rastos de saudades, memórias, infâncias, praças, namoradas, escolas, fenômenos (im) pessoais que resistem às suas andanças. Mas o lugar da Marambaia é a qualquer momento, ele se instala, acontece. Impregnado de outros lugares, atravessados, (i)migrados, em transe, transportando amálgamas que estruturam e regem os convívios e os diálogos entre as pessoas, a Marambaia fala com a língua de seus poetas, meninos e meninas, dos quais retiram e oferece-lhes, com reciprocidade e generosidade, a matéria bruta do poema, nascido e sangrado na Marambaia.

Identificados com as contradições das vivências humanas, os poetas falam a língua das comunidades periféricas, estes poetas fazem da Marambaia a sua própria lua, retirando-a do espaço físico sideral para a sua matemática poética, migrando-a da condição de satélite periférico para o centro de um sistema solar, onde eles, e somente eles, são os astros-reis. A partir dos poetas, a partir da poesia. Da Marambaia. Está em aberto este território fecundo. O corpo-marambaia se abre para trânsitos humanos e urbanos, periféricos. O processo existe à revelia do ser, que se instala neste acontecimento (Marambaia) já desde outrora instalado. As cenas poéticas da Marambaia também são (re) inventadas. E a Marambaia se torna em um locus de disputa pela hegemonia das lutas políticas das próprias comunidades que nela habitam/transitam, enquanto que os seus poetas, aqueles que se fixam no bairro e os que se deslocam e/ou se deslocaram para "fora" da comunidade, sem jamais tê-la deixado para trás

(em pensamentos e movimentos), constroem uma espécie de curva do infinito esotérico, baseada em Lei cabalística, segundo a qual o que está no alto é como o que está embaixo.

2.9 – Práxis Quilombolas

Quilombos existem desde o período colonial (Salles, 1971) e atualmente os quilombos têm a sua identidade juridicamente definida, mas a diversidade das comunidades quilombolas brasileiras é tão ampla que não há mapeamento único que as (de)limite. No Pará, por exemplo, a Malungo (Associação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas do Pará) aponta que há mais de 520 comunidades auto identificadas como quilombos, porém a maioria ainda não foi oficialmente reconhecida pela União (Carvalho *et al*., 2021).[89] Estes territórios possuem elementos identitários comuns e relações similares de pertencimento e de afeto às ancestralidades negras e africanas, que contribuem para a construção da identidade de pertencimento, sobretudo, para compreender a formação do quilombo do América (Santiago; Smith-Junior, 2019, p. 215). O Brasil foi o último país das Américas a encerrar oficialmente a escravidão. No entanto, após o ato formal, não foram criadas políticas para a inclusão da população negra à sociedade nacional, por isso, o racismo estrutural e institucional continuam a afetar afrodescendentes (Almeida, 2018), em especial os grupos quilombolas, que apresentam elevado grau de vulnerabilidade social, econômica, ambiental e sanitária (Oliveira, 2011).

Embora os pretos e pardos sejam a maioria da população no país, as consequências do racismo ainda são pulsantes, particularmente nas comunidades quilombolas, que sofrem a todo momento com a retirada e a negação de direitos historicamente conquistados (Arruti, 2006). Entretanto, a população negra, quilombola, periférica, resiste, na luta pela plena implementação do Estatuto da Igualdade Racial e pela criação de espaços governamentais e de políticas públicas específicas, como a Política Nacional de Saúde Integral da População Negra, educação escolar quilombola e a garantia do direito a suas manifestações religiosas, artística e culturais. Esta pesquisa-ação-intervenção artística foi desenvolvida, utilizando instrumentos do campo da Antropologia Visual, como a experiência do Cinema Negro, e a partir da qual as produções audiovisuais destacadas por este artigo foram criadas, através de imersões de campo e/ou durante partilhas com e entre os quilombolas. Propomos a alteração

[89] De acordo com o artigo 2º do Decreto nº 4.887, de 20 de novembro de 2003, os quilombos são considerados grupos étnico-raciais segundo critérios de auto atribuição, com trajetória histórica própria, dotados de relações territoriais específicas, com presunção de ancestralidade negra relacionada com a resistência à opressão histórica sofrida.

de alguns paradigmas e referenciais teóricos acadêmicos com este artigo é contribuir para a alteração destes paradigmas, no momento em que optamos pela incorporação dos saberes, conhecimentos, procedimentos metodológicos e tecnologias desenvolvidas nas próprias comunidades.

Os estudos sobre o tema (do) "negro" constituem uma demanda contemporânea, ao mesmo tempo histórica, e que nas suas diacronia e sincronia, remetem-nos à escravidão, enquanto estratégia de dominação e opressão entre classes, independentemente de suas origens étnicas. Ainda que não seja uma questão exclusiva e especificamente da ordem dos estudos sobre a questão negra, é possível buscar no bojo desta temática aspectos étnico raciais que nos remetem necessariamente ao movimento negro, aos quilombos, à luta de classes, à resistência, à opressão dos oprimidos e ao colonialismo. Pela abrangência de seu caráter social, portanto, os desafios dos estudos étnicos raciais e da resistência dos movimentos sociais étnicos e culturais se desdobram nos campos econômicos e culturais, políticos e religiosos, territórios e espaços onde decorrem as batalhas cotidianas pelas afirmações de narrativas que tratam da histórica questão da exploração dos povos oprimidos. São estes povos oprimidos que constituem as diversas "minorias" simbólicas, mas em muitos casos – como no brasileiro – são a maioria quantitativa do quadro social, no sistema de produção, por exemplo, onde negros e pardos compõe a maior parcela da população, ainda que sob a perspectiva antropológica das políticas públicas governamentais contemporâneas, a categoria "pardo" se dilua na categoria negro, sendo, ambas, "raças" para os indicadores do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE.

Negros e negras, pardos e pardas, constituem 54% da população economicamente ativa, portanto, são os que mais produzem para a sociedade, enquanto maioria quantitativa social, destacando-se a forte presença de sua força de trabalho na base da pirâmide, ao mesmo tempo, influenciando a superestrutura cultural do sistema capitalista, tornando-se, nesse contexto, em "minoria simbólica". Este conceito contemporâneo de "minoria", embora historicamente, no bojo da luta de classes, ele não o seja, Ao refletir sobre conceitos e práxis antropológicos aplicados ao Cinema na Amazônia Paraense, compreendemos estas minorias simbólicas dentro da resistência que o próprio cinema Amazônida representa, colocando-nos questões como: o que de fato se entende por cinema Amazônida (?); se é o cinema feito por amazônidas (?); se é o cinema com/sobre a temática Amazônida (?); se pode ser feito por pessoas de outros territórios (?); e; sob qual perspectiva (?).

O cinema negro coloca à mesa, a própria "axiologia" das diversas categorias sociais historicamente oprimidas (Prudente, 2019), sendo, portanto, a expressão narrativa e imagética

das diferentes minorias sociais (negras e/ou não negras, etnicamente falando). O Cinema negro assim observado agrega e potencializa em sua magnitude simbólica comunidades periféricas e tradicionais, como LGBTQIA+; mulheres; ribeirinhos; extrativistas, agricultura familiar, afro religiosos, de forma a colocar os seus imaginários, suas visões de mundo, seus pensamentos, valores, e pautas de reivindicações, apesar das contradições inerentes a estas diversas minorias que têm sido excluídas e até invisibilizadas, mas que são absorvidas pelo conceito de "cinema negro" na sua dimensão simbólica. A afirmação da negritude deste cinema negro se impõe à priori de nossa análise como princípio e referência de radicalidade, no espírito e no processo da luta política e cultural, audiovisual e cinematográfica, sendo uma potente estrutura mental e também filosófica, pela qual se movem e se constituem, enquanto sujeitos sociais e históricos, colocando-se ainda como uma das principais bandeiras a serem levantadas pelos realizadores, a questão da autodeclaração étnica, como demarcadora racial dos territórios.

Escutas, audições, leituras, conversas, metodologias de pesquisas, a escrita deste texto obriga-nos à releituras teóricas, artísticas, e de práxis pedagógicas criativas que realizam-se individualmente e/ou em parcerias entre si e/ou com sujeitos comunitários da Amazônia Paraense, campo e conteúdo deste trabalho, cuja originalidade de autoria se revela em razão da inexistente produção teórica sobre o tema do Cinema Negro, particularmente na Região onde nasceu o FICCA – Festival Internacional de Cinema do Caeté, há 10 anos.[90] E considerando a importância desse lugar de fala de quem está escrevendo/filmando, torna-se fulcral assumir uma postura híbrida, onde o sujeito é aquele que observa e por isso ele se ausenta e/ou se isenta, mas, ao mesmo tempo, o seu corpo intervém no espaço social, anunciando a sua presença, ainda que a sua qualidade de sujeito ou de classe social seja-lhe invisibilizada. Pretende-se, para além do campo teoricista, trazer para dentro do debate o processo de criação e de produção imagética, enquanto modelos e representações de formas de (se)pensar os temas da resistência negra, a partir da produção audiovisual desenvolvida nos territórios quilombolas e comunidades periféricas identificadas com o grande cinema negro.

A força da presença negra se processa de diversas formas, desde a gênese Colonial, quanto pelo escopo de uma auto resistência e através da filosofia social global negra (Ganga Zumba, Revolta haitiana de São Saint-Domingue, Palmares, Mandela, Luther King, Malcon X, entre outros), portanto, "o negro" chega no Cinema Negro da Amazônia sob o signo da

[90] Raríssimos pesquisadores têm se dedicado ao estudo do Cinema Negro na Amazônia Paraense, ente estes, incluo-me, citando ainda Hilton P. Silva e Danilo Gustavo Asp, pesquisadores e realizadores com os quais partilhamos a construção de conteúdos e dialógicas temáticas cinematográficas.

resistência, da insubordinação, da ressignificação dos processos perversos aos quais foram submetidos seus povos, resultando daí o seu protagonismo histórico em momentos como a revolta do Brigue Palhaço e a Cabanagem[91], além da sua forte influência e presença na cultura do Carimbó,[92] e, claro, no Cinema, de que são exemplos o filme "Um lugar qualquer", de Líbero Luxardo[93] que capta uma cena de evocação de Tranca-Rua,[94] culminando com o curta-metragem Verequete,[95] de Luís Arnaldo Campos.[96]

Com mais escutas em que se amplificou a inclusão social, mas ainda com pouco acompanhamento e fiscalização, as leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo impulsionaram a produção audiovisual em todo o país, possibilitando a produção e realização de filmes e festivais, alguns dos quais sob o manto ético e estético da negritude e da ancestralidade, o que fortaleceu a presença de parcelas excluídas, portanto, das minorias qualitativas que demarcaram seu território, conquistando espaços através destes editais, pela via dos quais protagonizaram cenas impactantes para as comunidades locais. Considerando que as políticas públicas são resultantes de negociações entre os movimentos populares e as instituições democráticas que compõem o Estado, e que os editais, por isso mesmo, favorecem mais a elite do que as camadas populares, formulamos uma crítica a esta política nacional que opta por conceitos e burocracias que favorecem mercados e excluem as periferias, entretanto, compreendemos que o governo Lula revitalizou esperanças no campo da cultura do Brasil, mas faltam-nos Observatórios e instituições fiscalizadoras que acompanhem e gerem dados,

[91] Brigue Palhaço e Cabanagem são dois momentos históricos protagonizados por negros no Estado do Pará, sendo tais episódios abordados no escopo desta Tese.

[92] O carimbó é uma dança de roda realizada em pares. O homem convida a mulher para a dança batendo palmas na frente dela. As roupas utilizadas para a dança são sua marca registrada. As saias das mulheres são muito coloridas, com bastante volume, e rodadas, para um efeito mais bonito durante o movimento da dança.

[93] Líbero Luxardo (Sorocaba, 5 de novembro de 1908 – Belém do Pará, 2 de novembro de 1980) foi um diretor, produtor, roteirista, jornalista, escritor, político e professor nascido em Sorocaba, no interior do Estado de São Paulo, mas que fez sucesso no cinema paraense e foi um dos pioneiros do cinema na Amazônia, tendo realizado dezenas de filmes, desde 1930, entre os quais: "Um dia qualquer" (1965); "Marajó - barreira do mar" (1967); "Brutos inocentes" (1974).

[94] O Exu Tranca-Rua é uma das entidades mais conhecidas das giras de esquerda da Umbanda, sendo vinculado à Linha de Exu, Orixá que pode ser definido como o marketeiro dos Orixás, considerando seu papel de guardião dos portais e das porteiras, colocando-se à frente e à trás, abrindo e fechando os campos energéticos e materiais.

[95] Augusto Gomes Rodrigues, mais conhecido como Mestre Verequete (Quatipuru, 26 de agosto de 1916 - Belém, 3 de novembro de 2009), foi um músico brasileiro, cantor e compositor de músicas no gênero e ritmo paraense carimbó, com o grupo O Uirapuru. Também chamado de "Rei do Carimbó", disputando o título com Pinduca, outro cantor e compositor do estado do Pará. Verequete faz parte de uma geração de músicos que ousaram transformar os ritmos populares do interior do estado paraense em sucessos radiofônicos com a inserção de elementos inovadores, músicos como por exemplo: Mestre Vieira, Pinduca e Mestre Cupijó.

[96] Luiz Arnaldo Campos é um contador de histórias, ofício que aprendeu com seu avô. Até agora contou suas histórias através de filmes, como "A descoberta da Amazônia pelos turcos encantados" (2009), "Aikewara: a ressurreição de um povo" (2017, com Célia Maracajá), "Depois do vendaval" (2019, com José Carlos Asbeg e Sérgio Péo) e séries como "Diários da Floresta" (2018) e "Transamazônica: utopias na selva" (2021). É graduado em Cinema pela Universidade Federal Fluminense. Carioca de nascimento, encantou-se com o amazônico. Vive em Belém (PA) desde 1996. "Ventos da terra" é seu primeiro livro.

indicadores e estatísticas, por exemplo, sobre a produção autoral do Cinema Paraense, tema capital para esta pesquisa e seus propósitos.

Esta ausência de políticas públicas eficientes e eficazes no campo da Cultura compromete o desenvolvimento do setor, tornando-o limitado a uma visão monolítica e mercadológica tanto quanto vulnerável à oportunistas interesseiros que se aventuram a usar o que é coletivo em benefício pessoal. Poderíamos citar diversos filmes, festivais, eventos de artes integradas periféricos que conquistaram recursos governamentais federais e estaduais e municipais e alcançaram visibilidade, entretanto, inexistem instrumentos e/ou plataformas que possam dimensionar a escala do impacto de toda esta produção cultural audiovisual, porque nem Ministério da Cultura, nem secretaria estadual ou municipal de Cultura se dispuseram em criar algum mecanismo que contabilizasse de forma qualificada este processo, para revelar a grandeza de seus resultados, pelo menos quantitativos, entretanto, esse tem sido o nosso trabalho de pesquisa e de ação, de arte e de política.

Nesse sentido, destacamos nossa experiência no quilombo América, em Bragança do Pará. Apesar da importância histórica, alguns dos conteúdos bibliográficos sobre as comunidades quilombolas na Região do Caeté, eles corroboram para o "lugar comum" da pesquisa acadêmica, sendo pouco originais e reproducionistas entre si, sem dimensionar as relações de afeto nestes lócus, com os quais, frequentemente, não dialogam e nem lhes trazem as "devolutivas" após a finalização e apresentação dos seus "trabalhos. Precisamos cortar com algumas teorias de perspectiva estruturalista, que naturalizam análises colonialistas, errôneas interpretações quanto a conceitos de "abolição", "escravismo", e equivocada perspectiva etnográfica, por não compreender o pertencimento à comunidade ou mesmo à dificuldade de se reconhecer enquanto membro desta mesma comunidade – com frequência objetificada pela própria pesquisa e a produção acadêmica formal.

A organização do quilombo do América data do período da abolição formal da escravatura no país, portanto, há mais de cem anos, sendo a sua história reconstruída a partir de narrativas dos antigos moradores, que foram repassadas de geração em geração pós-1888 (Castro, 2016; Morais, 2019). Embora o fim do período escravagista tenha se dado formalmente através da Lei Áurea, de 13 de maio de 1888, ainda hoje o Brasil, apesar de algumas políticas públicas criadas pós-Constituição Federal de 1988, não conseguiu superar o racismo estrutural, o preconceito e a discriminação contra a população afrodescendente (Almeida, 2019; Werneck, 2016). Considerando que "a formação do Quilombo do América na Amazônia Bragantina pode ser uma questão de identidade pelos movimentos migratórios e de território" (Santiago; Smith Junior, 2019, p. 15), e que o momento conjuntural do Brasil é

caracterizado pelo esvaziamento de políticas públicas anteriormente conquistadas, observamos que são comuns os problemas que afetam a estas comunidades e populações tradicionais, que também reagem no sentido de pressionar os poderes constituídos e representações parlamentares para questões como, no caso de Bragança, a Educação Escolar Quilombola no Município, que foi assunto de Audiência Pública provocada por denúncia da ARQUIA, e realizada no dia 18.08.2020. No ano de 2021, foram realizadas três oficinas de Cinema de Guerrilha na comunidade quilombola do América, que resultaram em dois projetos audiovisuais de 4 A Lei 10.639/2003 estabelece a obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileira dentro das disciplinas que já fazem parte das grades curriculares dos ensinos fundamental e médio.

Figura 13 – Foto de cena do filme "A visita do Padroeiro" (2021). Fotografia: Roberta Mártires.
Fonte: Arquivo do pesquisador.

As oficinas aconteceram no âmbito da VI e da VII edição do festival (Abril/Dezembro-2021), sendo coordenadas por Carol Magno e Cuité (VI FICCA), e Francisco Weyl e Rosilene Cordeiro (VII FICCA), reunindo jovens e adultos, tendo resultado, respectivamente, nos filmes "O Quilombo é meu lugar, a minha casa", e "A visita do Padroeiro" (Figura 13), projetos selecionados e difundidos através dos canais do FICCA, sendo que o primeiro filme foi ainda veiculado na rede pública de televisão TV Cultura, do Pará, e no seu portal internacional. Estas experiências, realizadas também, em formatos diversos em outras comunidades quilombolas paraenses, têm amplo alcance, desde a

socialização dos participantes, a valorização da identidade quilombola, o estimulo à criatividade e ao fazer cinematográfico, o uso do audiovisual como ferramenta de consciência e luta, até de geração de renda e trabalho, além do reforço à autoestima do cidadão e da cidadã Amazônida, que se reconhece e se vê a si mesmo(a) na sua dimensão cultural e existencial (Silva; Weyl, 2020; Weyl, 2021). Baseadas em práxis libertárias artísticas e científicas, as oficinas têm como referência a Pedagogia do Oprimido (Freire, 1970) e o Teatro do Oprimido (Boal, 1991), ou seja, a partir de práticas de educação para a liberdade, por demandas das comunidades, são propostas oficinas de criação cinematográfica e teatral, alimentadas pela matéria da visualidade e da memória, para a construção coletiva de projetos audiovisuais, que traduzam os imaginários e as memórias culturais cotidianas, matrizes presentes na oralidade das comunidades participantes, dando visibilidade a enredos e histórias que compõem o rico universo amazônico, representando tanto o mundo real, quanto o ficcional, o mundo das encantarias, e as realidades amazônicas extra contemporâneas, guardadas e reveladas pelo imaginário individual e coletivo.

Durante as rodas dialógicas nas oficinas de Cinema de Guerrilha desenvolvidas por iniciativa do Festival Internacional de Cinema do Caeté – FICCA, em parceria com a Associação de Remanescentes do Quilombo do América – ARQUIA, observaram-se algumas narrativas sobre a origem do quilombo. Estas corroboram que a comunidade se formou a partir de quatro ex-escravizados que se deslocaram desde o estado do Maranhão, até a praia de Ajuruteua, de onde vieram posteriormente a povoar algumas comunidades na Região dos Caetés, entre estas áreas que ficaria conhecida como Quilombo do América (Smith Junior; Vieira; Souza, 2019), mas também outras comunidades vizinhas, como Jurussaca (Da Silva, 2014), Torre e Cigano, localizadas no Município de Tracuateua. Ainda hoje (2025), segue a luta para transformar a Escola de Ensino Fundamental Américo Pinheiro de Brito em Escola Quilombola, e assim garantir os direitos assegurados pela Constituição Brasileira, além de implementar políticas que atendam aos anseios locais e considerem os conhecimentos ancestrais quilombolas, as suas realidades, que tenha independência para executar os projetos pedagógicos e os seus modelos metodológicos de interesse da comunidade. Estes princípios são assegurados pela Lei 10.639/2003 e pela Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável de Povos e Comunidades Tradicionais, que se articula com as Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação Escolar Quilombola aprovadas pelo Conselho Nacional de Educação, e ratificada pelo Decreto Legislativo 143/2003 e pelo Decreto nº 6.040/2007, que a institui, com base na Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho (Lopes, 2019; Machado, 2018).

Em linhas gerais, o modelo preconizado pela Lei para organizar a gestão das escolas quilombolas e escolas que atendem estudantes originários destes territórios, reconhece processos e práticas de ensino e aprendizagem, formas de produção do saber e do conhecimento ancestral e tecnológico, práticas políticas, econômicas, sociais e culturais das comunidades quilombolas (Machado, 2018). Mas a realidade tem demonstrado que o próprio Estado cria mecanismos para dificultar a implementação da Lei ao mesmo tempo que emperra a própria legalização das terras quilombolas e permite a ação de conglomerados econômicos nas terras destas comunidades, que não são consultadas sobre tais empreendimentos, que não dialogam nem as respeitam nas suas especificidades, nem mesmo durante a pandemia de Covid-19 (Arruti *et al*., 2021; Goes *et al*., 2020). Apesar do América ser reconhecido pela Fundação Cultural Palmares, e ainda que a Escola Municipal esteja sediada nas terras pertencentes ao Quilombo, esta escola pública e rural ainda não é oficialmente Quilombola, sendo o cumprimento da Lei 10.6394 apenas uma das inúmeras demandas que a ARQUIA, tem que resolver junto ao Poder Público Municipal. Além de sua atuação de líder comunitária, como profissional de saúde, Roseti cuida de cerca de 148 famílias no quilombo, que tem uma população de cerca de 500 pessoas, 60% da qual é composta por mulheres, muitas das quais destacam-se também na liderança da comunidade. O Quilombo do América atualmente conta com mais de uma centena de famílias, dista cerca de um quilômetro da Rodovia PA-458, que interliga a praia de Ajuruteua ao núcleo urbano de Bragança, Região Nordeste do Estado do Pará, Amazônia Paraense, estando localizada próximo às comunidades do Acarajó e Bacuriteua (Morais, 2015). Segundo dados oficiais da Secretaria de Educação de Bragança, a escola do América foi inaugurada em 14 de julho de 1982, atende, em dois turnos, crianças e jovens, incluindo educação infantil, ensino fundamental e Educação de Jovens e Adultos (EJA), funcionando em um prédio de cerca de 50 metros quadrados, dividido em uma sala de aula, uma copa, e dois banheiros.

Destacamos ainda a experiência com os Pretos[97] do Quilombo do Torre. Em diálogo ao pé do jambeiro, no quintal da casa do líder quilombo José Maria Gomes Reis, conhecido por "Tigrita", ficamos a saber que o Torre é, na verdade, uma ilha habitada por cerca de 200 pessoas (52 famílias), tendo a comunidade sido povoada a partir da migração dos irmãos Francisco e Manoel Romão Gomes, que teriam sido um dos primeiros desbravadores do território, onde teriam desenvolvido o cultivo do tabaco na Região, enquanto as demais

[97] Apropriamo-nos neste ensaio da expressão "pretos", a qual, de acordo com pesquisas e narrativas, também é usada para referir e/ou designar o povo do Quilombo do Torre numa dimensão de demarcação dos processos de resistência ancestral, conforme elucidado no decorrer deste ensaio.

culturas se concentravam mais para o núcleo do Município de Tracuateua. Esta narrativa de Tigrita é corroborada por fontes segundo as quais podemos afirmar que as relações entre pessoas e de pessoas com a natureza, elas também se transbordam, dentro de um espaço e tempo cujos saberes têm sido perpassados por narrativas orais e práticas culturais, de geração em geração, refletindo-se e alterando-se, processos culturais, usos e ocupações territoriais e espaciais, locais e globais. Desmembrado de Bragança, através da Lei Estadual nº 5.858 (de 29 de setembro de 1994), o município de Tracuateua foi instalado no dia 1º de Janeiro de 1997, localizando-se na mesorregião nordeste do Estado do Pará e integra a microrregião bragantina e a Região Caeté, conta com uma população de 28.595 pessoas (IBGE, 2022), distribuída numa área de 771,90 km2, secionadas terras destinadas à agricultura, cultivadas ou desmatadas, manguezais e campos naturais. Há cerca de 195 km da capital Belém do Pará; e, à 1 km da margem esquerda da Rodovia PA-242, entre os municípios de Capanema (40 km) e Bragança (15 km), o núcleo urbano municipal de Tracuateua, de onde se pode deslocar até o Torre, percorrendo-se cerca de vinte minutos, em meio a curvas em estradas de piçarras que recortam florestas nativas e pastagens, alagados, chegando-se finalmente de carro na comunidade, que não dispõe de nenhuma linha de transporte para que seja acessada. Apesar das belas paisagens decantadas por idílicos poetas e antropólogos românticos, chega a ser calamitosa a situação dos ramais nos períodos de chuvas, o que prejudica ainda mais os moradores, obrigados a percorrer grandes distâncias que não ocultam condições inóspitas e intempéries entre comunidade do Torre e núcleo urbano municipal.

O Torre e o Município de Tracuateua refletem a lógica de ocupação do capital nas áreas rurais na Região Amazônica, caracterizado pela concentração de terras nas mãos de poucos, com grandes propriedades agropastoris e fazendas que se sobrepuseram a engenhos, instalados durante a cultura da cana-de-açúcar, abandonados pelas políticas que negaram investimentos, mas mesmo assim, exauriram a produção com a prática de monoculturas predadoras, desde as capitanias hereditárias até estes dias de ocupação colonial na Amazônia. Trazidos à força desde África para o Brasil durante os primeiros séculos do Império português, os negros construíram diversas estratégias de sobrevivência e de resistências que culminaram em fugas de fazendas coloniais e na construção de quilombos, enquanto territórios-espaços de produção de pensamentos e de culturas que se ressignificaram e se reafirmaram a partir das últimas Décadas do Século XX.

Muito além dos engenhos e das lavouras, entre os múltiplos ofícios dos povos africanos para além dos serviços domésticos, atividades criativas e habilidades artísticas e artesanais ressignificavam as relações sociais, entre negros, indígenas e brancos, sob a

perspectiva da resistência cultural com ascendência africana e indígena, como ocorreu em Tracuateua, onde a existência de três quilombos com identidades e origens comuns revelam a presença de culturas originárias, tradicionais e extrativistas na Região. A cultura mais antiga que se tem notícia de ter sido desenvolvida na comunidade do Torre é a do tabaco, que, mesmo em declínio, ainda tenta manter algum ritmo de produção, assim como o feijão caupi, que se destaca junto com a preciosa mandioca e seus derivados, como a tradicional farinha, também em evidencia, em consequência do Selo[98] obtido pelo Município vizinho de Bragança. A maioria dos trabalhadores dos Torre, portanto, são agricultores familiares e pequenos pescadores, alguns são criadores de animais e coletores extrativistas, sendo quase toda a produção destinada à subsistência das famílias quilombolas locais, que ainda vivem em razão desta relação com a natureza, voltando-se para os desafios colocados aos guardiões das florestas, compartilhando o uso dos recursos naturais de forma coletiva e sustentável, não predadora. No Torre, como nas demais comunidades tradicionais[99] da Amazônia Paraense, as pessoas estabelecem relações a partir de parentescos e de irmandade, portanto, desenvolvem um modo de vida em comum, entre elas, cada uma delas, de modos subjetivos e específicos, relacionam-se com a própria natureza territorial e espacial com a qual e na qual comungam, interferem, sobrevivem e são afetados nos diversos processos sociais e econômicos, sendo um território no qual a maioria da comunidade se re-conhece, enquanto quilombola, ainda que o racismo estrutural e a cultura racista se alastre na sociedade brasileira. Os pretos do Torre sempre se pautaram pela dialógica sobre seus processos identitários e culturais, entretanto, ainda que prefeituras, secretarias ou departamentos educacionais tenham manifestado interesse de pautar estes temas, ainda que pesquisas como as que norteiam e fundam este artigo, tenham inventariado problemas que afetam as comunidades quilombolas, o fato é que nem Torre, nem Cigano e nem Jurussaca dispõem de uma escola que possam chamar de quilombola.

A educação escolar quilombola e a construção do debate pelo reconhecimento dos direitos e das identidades étnicas negras e quilombolas são pautas históricas da ARQUIT, entidade pioneira na articulação dos povos pretos, desde 2015, quando protagonizou a

[98] Em 2021, o Instituto Nacional da Propriedade Rural concedeu o selo de Indicação Geográfica/Indicação de Procedência para a farinha produzida em Bragança, na região nordeste do Pará, entretanto, municípios da Região, entre estes, Tracuateua, Augusto Corrêa, Santa luzia do Pará e Viseu, também produzem este que é considerado o principal alimento da população paraense, a farinha d'água produzida artesanalmente através da moagem da mandioca.

[99] Apesar de não ser o foco deste artigo, o conceito de comunidades tradicionais remete à povos originários que habitaram e habitam a Amazônia paraense. Sob a perspectiva decolonial, tal conceito transborda territórios pela complexidade das forças produtivas que operam de diferentes formas a natureza nos seus respectivos territórios-espaços, desde os ribeirinhos, extrativistas, quilombolas, etc.

organização e sediou o I Seminário Regional sobre Equidade Racial Negra,[100] realizado não por acaso, 20 de Novembro, Dia Nacional da Consciência Negra - estabelecido no calendário escolar em função da Lei 12.519/11, em alusão a Zumbi dos Palmares. Impõe-se nos uma reflexão crítica de forma a contribuir com o reconhecimento e o fortalecimento das práxis pedagógicas sociais ancestrais, que são desenvolvidas no chão destas comunidades quilombolas, ou seja: reconhecer e respeitar a função educativa e pedagógica dos diversos processos de ensinamentos e aprendizagens e trocas de conhecimentos e de saberes que são próprios destas comunidades exige ruptura e despojamento de valores coloniais, saberes formais, hierárquicos e fechados, dependentes da estrutura racional cartesiana. Reforçamos no escopo desta dimensão territorial, as ancestralidades destes povos e de como eles resistiram de diferentes maneiras, seja através de sua própria genealogia, seus fenótipos e biótipos, seja pelas manifestações culturais e não apenas dos negros aquilombados, mas também nas comunidades dos entornos destes quilombos, em territórios nos quais os quilombolas não eram incluídos, mas mesmo assim influenciavam pela via de sua cultura e de seus saberes.

Não sendo nosso propósito aprofundar como é que os pretos do Torre se organizam, resgatam e compreendem a sua história e os seus símbolos e arquétipos, observamos como o passar dos tempos permitiu avançar o processo de aprendizado coletivo, do auto reconhecimento e da aceitação étnica e racial, fatores que se tornaram numa ruptura com o senso comum e com a resignação colonial, ao mesmo tempo, a afirmação de um lugar de resistência e resiliência. É dentro desta dimensão que decidimos refletir sobre o identitarismo africano da comunidade do Torre, a partir da artesania da Dona Maria José Gomes dos Reis.[101] São estes processos identitários e estas atividades extrativistas e culturais que determinam a realidade social e econômica local na comunidade quilombola do Torre, entre os quais, a caça e a pesca, a agricultura e a cerâmica, demarcando-se pelo uso comum dos recursos naturais, entretanto, para os mais velhos, como esta guardiã de saberes ancestrais, seus relatos evocam territórios como áreas sustentáveis, mas ainda intocáveis.

[100] Anos depois, em 2023, a ARQUIT também protagonizou um encontro de lideranças quilombolas da Zona Bragantina, organizado pela Associação Remanescente da Comunidade Quilombola do América, de Bragança, com apoio do Fundo Elas, e do IFPa-Bragança. Participaram dezenas de representantes de comunidades quilombolas, como Cigano, Campo Novo e Jurussaca, América, Itamoari, Belaurora, Jacarequara e Torres, para dialogar, trocar ideias e participar de formações sobre identidade quilombola, violência de gênero, e racismo estrutural, culminando com a aprovação de uma Carta coletiva no final da programação (29.01.2024). Por equívoco, os organizadores afirmaram ser o primeiro encontro quilombola, fato que apaga a própria organização local.

[101] Dona Maria Gomes dos Reis guarda saberes ancestrais na comunidade quilombola do Torre, Município de Tracuateua, Pará, Brasil, onde diversos processos identitários de resistência cultural sobrevivem, de geração em geração, através de práticas tradicionais, forjadas nas relações com o ambiente natural, de cuja epistemologia cabocla resulta uma arte cerâmica peculiar de caldeamento interétnico, africano e indígena, povos originários que legaram conhecimentos analisados por este ensaio histórico e crítico.

Figura 14 – A guardiã de saberes Dona Maria (2016). Fotografia: Danilo Gustavo Asp.
Fonte: Arquivo do pesquisador.

Apesar da ARQUIT guardar uma relíquia[102] de mais de 200 anos, fabricada artesanalmente pela Dona Emília, esposa de Manoel do Carmo, feito sob encomenda para o casal Antônio Ezequiel do Rosário e Raimunda dos Reis, é em casa ou no terreiro, espaços do atelier doméstico, que Dona Maria Gomes dos Reis (Figura 14) se utiliza de antiquíssimas técnicas ceramistas, por meio de roletes de argila, que trabalha com as ferramentas que ela cria, a cuia, que evita deformações nas peças, nas quais aplica pigmentos naturais, o cogumelo vermelho urupê, a resina do Jatobá que impermeabiliza e faz brilharem as peças, entre outros procedimentos técnicos que aprendeu e desenvolveu e que utiliza na confecção de seu trabalho manual artístico ancestral.

Dona Maria é detentora de saberes e memórias, guardiã viva deste legado ancestral que mantém práticas tradicionais e cuja epistemologia cabocla[103] resulta do caldeamento

[102] De acordo com a ARQUIT, o objeto, usado para servir água nas festas tradicionais, possui 4 orelhas, tem 0,46 cm – Altura; 1,35 cm – Espessura; e Boca - 13 cm.

[103] Informa o pesquisador e historiador Danilo Gustavo Asp, organizador de uma das principais obras consultadas pelo autor deste ensaio, que o conceito de "Epistemologias Caboclas" foi cunhado pelo professor e pesquisador e realizador audiovisual Evandro Medeiros, da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, e

interétnico, tendo sido forjada no seio de estreitas relações com o ambiente natural campestre e outrora selvático, onde se situa o maior manguezal do mundo, em Tracuateua, Região Bragantina paraense. É nestes campos naturais, longe da expansão predadora do capital, contra o qual resistem, que os quilombolas e pretos do Torre mantém uma tradição, hoje guardada pela Dona Maria, através da produção de uma arte cerâmica peculiar, cujos ensinamentos e processos, conhecimentos e práticas de origens indigenafros, foram e são transmitidos de geração a geração, constituindo-se um processo de resistência cultural que não se limita ao território local.

Os saberes milenares africanos sobre ciências e artes, agricultura e tecnologia, fabricação de armas e ferramentas, da medicina à matemática, da geografia à literatura, mesmo invisibilizados, também foram aproveitados pela Casa Grande, que se utilizou da mão de obra negra e indígena, tendo estas etnias absorvido e até hibridizado conhecimentos e saberes com as técnicas e tecnologias brancas. Dona Maria aprendeu a arte com a Mãe, Maria Sebastiana do Socorro do Rosário Gomes, e, depois, ensinou o ofício à filha, Madalena do Rosário Gomes dos Reis, que a prática e reproduz, entretanto, a falta de aprendizes locais ameaça a sobrevivência desta arte que expressa a resistência da cultura local. As labutas de Dona Maria em defesa deste patrimônio cultural imaterial matrilinear, na feitura da cerâmica a partir do barro, constituem uma fonte criativa de processos e técnicas por ela operados para produzir utensílios oriundos da argila, materiais, aliás, ainda não valorados enquanto artesanato, mas, artefatos corriqueiros domésticos: papeiros, tigelas, panelões, alguidares, torradeiras de café, potes, panelas, pratos, entre outros.

A sobrevivência histórica da arte cerâmica praticada na comunidade dos Torre é a própria sobrevivência indigenafros, desde os séculos coloniais até os hibridismos contemporâneos, através de saberes & fazeres que constituem conhecimentos tradicionais, repassados, aprendidos, e reprocessados de geração em geração, via narrativas orais, técnicas e epistemologias, legados dos povos originários que resistem em nossas re-existências. É dentro desta dimensão política e pedagógica, antropológica e artística que compreendemos o papel educativo que se concentra na artesania da Dona Maria Gomes dos Reis, quando ela, na sua dialógica, re-memoriza (junto com as comunidades) as histórias desta mesma comunidade, sendo estas histórias narradas enquanto trabalham o barro nos seus processos diversos, dialógicas de resistências ancestrais, femininas.

E suas metodologias, naturalmente aplicadas naquele fazer artesanal que molda e contorna objetos e utensílios, que, sendo domésticos, carregam esta energia e esta informação,

refere ao conhecimento produzido pelas comunidades caboclas africanas e indígenas da Amazônia Paraense.

estas memórias históricas, estes saberes desta própria comunidade. O trabalho artesanal desta Guardiã de Saberes Ancestrais se torna ainda mais pulsante, se considerarmos que a escola tradicional local disponibiliza turmas até o 5º ano, o que obriga jovens a se deslocarem para fora da comunidade, percorrendo um trajeto sob condições adversas em razão dos problemas de mobilidade já aqui relatados. Mas, se a escola está distante da comunidade, seja fisicamente, seja simbolicamente, porque a presença dela excluí os saberes quilombolas, entretanto, isso não anula a potência que atravessa as relações estabelecidas entre a artesã Dona Maria e suas alunas que com ela praticam o respeito aos saberes locais com as suas pedagogias das resistências ancestrais.

Dona Maria não gosta de sair do lugar em que mora e onde habita a sua paz interior, em meio às árvores, lagos, pássaros e um silêncio tão particular, que muitos ainda o buscam, mas já não mais o encontram nestes tempos tensos, demarcados pelas violências sociais e psicológicas das sociedades capitalistas contemporâneas. Do alto de sua experiência de quase 70 anos de vivências e re-existências, mesmo emocionada pelo merecimento, ela não compareceu à cerimônia de entrega do Prêmio Mérito Cultural (IX FICCA-2023),[104] que reconhece e distingue personalidades, projetos, coletivos, entidades, instituições, que se destacam na cena cultural da Amazônia Paraense.

Mestra e Guardiã de Saberes Ancestrais, mulher quilombola do Torre, é nascida e criada numa das três comunidades autodeclaradas quilombolas e reconhecidas pela Fundação Palmares no Município de Tracuateua ,[105] Nordeste Paraense, casada com Pedro Queiroz dos Reis, com quem tem dois filhos, Madalena do Rosário Gomes dos Reis e José Maria Gomes dos Reis, este conhecido por "Tigrita".[106] A mãe do José Maria Gomes dos Reis é detentora

[104] Com o Prêmio 'Mérito Cultural", instituído em 2015, o Festival Internacional de Cinema do Caeté – FICCA estimula o apoio dos segmentos institucionais e empresariais, gestores e lideranças, para que se reconheçam como partícipes de uma rede inclusiva, que garante o direito ao acesso à cultura, fortalecendo redes de artistas, fazedores de cultura, artesãos, pesquisadores, profissionais, instituições e projetos que se destacam no campo da cultura Amazônida. A ideia dos organizadores é fazer com que os participantes se reconheçam enquanto responsáveis por práxis participativas, abertas e plurais, atentas à produção e à partilha da arte e do conhecimento, e aos pulsantes diálogos contemporâneos. Além da Dona Maria, receberam este Prêmio no dia 16 de Dezembro de 2023, na Quadra B, Nova Marambaia, Belém do Pará, os seguintes líderes sociais e culturais: 1. Clei Sousa, poeta e professor; 2. Cacique Kwarahy Tenetehar Xypew; 4. José Carlos Barroso, professor, Augusto Correa; 5. Naraguassu Pureza da Costa, ativista ancestral marajoara; 6. Mãe Rosinha, sacerdote afroreligiosa e ativista trans; 7. Joel Antônio dos Santos, líder social comunitário da Marambaia; 8. Manoel Ramos, poeta e pescador, Ajuruteua.

[105] Além do Torre, Jurussaca e Cigano completam a tríade de quilombos sediados em Tracuateua, com associações de remanescentes quilombolas reconhecidas pela Fundação Cultural Palmares, em respeito aos saberes africanos e indígenas preservados e que caracterizam estas comunidades nas suas práticas em agricultura, pesca, artesanato, comércio, numa demonstração inequívoca de que há um projeto de resistência cultural ancestral na Amazônia.

[106] José Maria Gomes dos Reis é sócio fundador e atual secretário da Associação de Remanescentes Quilombolas da comunidade do Torre – ARQUIT, sendo o interlocutor de sua matriarca junto a entidades e movimentos culturais, razão porque suas narrativas orais constituem a mais importante fonte deste texto.

do saber e de uma arte matrilinear que ela aprendeu com a avó dele, ou seja, com a mãe dela, Dona Maria Sebastiana do Socorro do Rosário Gomes, arte que ela repassa, ainda nos dias atuais, aos seus descendentes, no Torre, comunidade da qual não se afasta, entretanto, ela não precisa ir longe para que o seu trabalho e a sua arte transbordem os territórios quilombolas e através destes, as diversas culturas da resistência negra.

Trabalhamos também na comunidade Terra da Liberdade.[107] Desde 1635 quando foi fundada que a Vila de Cametá possui "papel ativo na história da colonização portuguesa na Amazônia" (Acevedo & Castro, 1999c), constituindo um potencial estratégico territorial e florestal em função da proximidade com a foz do Amazonas, mas, hoje, as populações quilombolas destas comunidades estão vulneráveis do ponto de vista histórico, social e econômico. E as "imagens" deste real impregnam-se à memória do pesquisador que as captura com os olhos e as (d)escreve, com a imaginação, construída nos diálogos com as pessoas com as quais estabelece relações nestas comunidades, onde há alternâncias entre os poderes dos "lugares de fala e de escuta". O território/espaço do compartilhamento e troca subjetiva entre atores sociais são preservados por narrativas orais que são a própria essência das ancestrais formas de transmissão de conhecimentos nestas comunidades, sendo este fenômeno mais metafísico do que científico, mais natural do que conceitual. Considerando que as memórias destas comunidades são menos arborescentes e mais rizomáticas,[108] não se pretende dar sentido a uma nova etnografia – de um (ser) "estranho" à pesquisa, que observa, colhe informações de fontes, e de informantes, mas, que está distanciado do espaço pesquisado, ainda que nele inserido, antes ao contrário, esta "escuta" constitui uma diluição no espaço da ação da própria pesquisa, entre quem escuta e aquele que fala - se deseja falar, sem que seja (estranhamente) "observado". Basta transpassar as águas do Tocantins e da Baía do Guajará para saber que, em Cametá, há povos ribeirinhos, povos das águas, povos das florestas, impregnados de símbolos próprios, sendo o caboclo cametaense ensimesmado e desconfiado, sofreu e ainda sofre e aprende com este sofrimento, no espaço de um tempo, que, sob pressão, altera-se rapidamente (Bauman, 2006). Mas a memória destas comunidades começa a se dissipar, na medida em que a juventude cede ao assédio da contemporaneidade e aos objetos de desejo por ela anunciados em publicidades via mídias, canais de televisão, programas radiofônicos, redes sociais.

[107] Localizada na no baixo Tocantins/Cametá, Terra da Liberdade é um território constituído por oito comunidades quilombolas.

[108]O conceito de rizoma está no "centro" da teoria das multiplicidades de Deleuze &Guattari (1995), a qual nos apropriamos para "justificar" a ruptura das Estéticas de Guerrilhas com o "ideal" de vanguarda eurocêntrica, assim como com as teorias cinematográficas do entretenimento "disponibilizadas" pela Indústria Cultural, que submete o público à passiva e castradora condição de espectador.

Fundado nos anos 1750, o quilombo “Mola” se localiza numa zona de difícil acesso, carente de estruturas, ressente-se da migração da juventude para o núcleo urbano de Cametá, e/ou lugares vizinhos. Mola, Tabatinga, Itapocu (ou Itapucu), Bonfim, Frade, Laguinho, Taxizal, Tomázia, e Joaba, são comunidades localizadas no Município de Cametá, Pará, que podem ser acessadas de diversas formas. E as viagens que compreendem estradas, travessias de rios, pontes e balsas, tornam-se em metodologias que se inserem nos processos da criação, sendo também fontes desta pesquisa, que faz do pesquisador um antropólogo no terreno (Ribeiro, 2005). Com cerca de sessenta famílias (em média trezentos habitantes), Tabatinga Média esforça-se por manter vivo o o “samba de cacete”,[109] que sobrevive apenas no imaginário e nas memórias dos mais velhos, enquanto a juventude local se deixa absorver pelas novidades publicitadas pelo mercado, as quais ela “deseja” consumir. Estas experiências antropológicas e artísticas desenvolvidas mostraram que nestas comunidades, a produção da mandioca, da qual derivam a farinha d’água, a farinha de tapioca, e o beiju cica, serve tanto para a subsistência das famílias quanto para a venda no mercado local, e na feira do Joaba, que acontece aos domingos, e onde foram desenvolvidas ações de Cinema de Guerrilha. Como exemplo desta experiência, na comunidade da Vila de Joaba, mais de dez jovens e adultos, quilombolas moradores de comunidades como Itapocu e Tabatinga, que nunca haviam filmado, tornaram-se realizadores do filme "Imagens da Liberdade"[110], fora dos padrões da “sociedade do espetáculo” (Debord, 1967).

Localizadas na área denominada de Terra da Liberdade,[111] estas comunidades enfrentam problemas relacionados à produção de bens e ao seu escoamento, já que são precárias as estradas e estruturas de transporte, sendo carentes de produtos alimentícios, com dificuldades de acesso à renda, sem dispor de infraestrutura sanitária, e assistência à saúde. Dentro de uma dimensão histórica, étnico e cultural, a melhoria da qualidade de vida, com desenvolvimento sustentável, educação, saúde, economia solidária, e cultura digital, está relacionada a ideia de mobilização política, com a produção da memória na relação da construção do território (Acevedo & Castro, 1999b), com o desenvolvimento e a inclusão produtiva local de setores excluídos, além da formação profissional de jovens em situação de risco social. Durante estes deslocamentos que aproximam distâncias, ainda que sejam

[109] Passada de geração em geração, esta antiga tradição consiste numa dança cujo ritmo é produzido pela batida de dois “cacetes” de madeira na lateral de um tambor oco, feito de um único tronco roliço, também de madeira, com uma das extremidades coberta por peles de animais silvestres.
[110] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4PbE_NFCJ7Q>. Acesso em 6 Janeiro 2026.
[111] A Associação de Desenvolvimento Sustentável das Comunidades Quilombolas Terra Liberdade reúne 8 comunidades dos municípios de Cametá e Mocajuba, em algumas das quais desenvolvemos oficinas de Cinema de Guerrilha.

obstaculosos e acidentados os percursos, há lampejos que podem vir a ser utilizados nos processos de pesquisas, como resultado de uma combinação de fatores que também nos são alheios e que se relacionam a afazeres que realizamos de modo intuitivo. A vida também é composta de pequenas coisas - não narradas -, cujo valor é inestimável para a História, e ainda mais para a memória, onde são subjetivas as causas objetivas dos fenômenos, simultaneamente sob o domínio do racional e/ou do sensível, portanto, há que inscrever a narrativa da inequívoca experiência pessoal a partir das relações simultâneas, com o fenômeno que se observa (Ribeiro, 2005b).

Estas comunidades quilombolas, nas suas diversas trajetórias, agem nas trincheiras, com os seus diversos tipos de saberes, permeados pela ancestralidade (Alves, 2019), e sem descurar dos paradigmas estéticos que constituem o cinema enquanto sistema de signos - e linguagem artística, o que exige reflexão além da tela em que as imagens são projetadas. Utilizaremos os paradigmas das "Estéticas de Guerrilhas" para tratar estes filmes coletivos realizados por crianças, jovens e adultos quilombolas que não possuíam nenhuma experiência com o fazer cinematográfico, considerando que guerrilha é um movimento que acompanhou o percurso da arte e da sociedade (Olalquiaga, 2019), expandindo-se para além dos conceitos que a limitaram à uma ação armada, preconizada por alguns movimentos políticos e artísticos das décadas de 1960 e 1970, aos quais não iremos aqui recorrer, sob pena de desviarmos o foco do presente texto. Um filme envolve a comunhão de diversas pessoas no processo de construção criativa, desde o pensamento (a ideia) até a construção do roteiro, personagens (se ficção), experiências coletivas, artísticas e técnicas, até que o filme seja, enfim, produzido, realizado, montado e projetado. E quando fazemos este percurso num lugar onde falta o essencial, a criação tem de ser superior à ausência de estruturas, e o filme um ato libertário e social, que manifesta a relação do ser com a sociedade e a sua história. Quando as pessoas assistem a um filme – coletivo, realizado por jovens em condições de vulnerabilidade, originários de comunidades quilombolas, amazônicas, elas não têm a dimensão da complexidade, e sequer conseguem imaginar os diversos acontecimentos que se sucedem para que este filme seja produzido, realizado e projetado.

Ao serviço do Capital global, esta ausência de visão reflete o processo de colonialismo cultural local/regional, que valoriza mais a técnica do que a poesia, mais o mercado do que a história, mais a instituição do que a solidariedade, mais a mídia do que o conhecimento, mais o resultado e menos o processo, subordinando os indivíduos à condição de passivos consumidores de imagens aquém do Real. É desafiante ao pesquisador identificar estas dinâmicas sociais, políticas para perceber como estabelecer relações com as gentes

destes territórios antes de colocar em execução as experiências pedagógicas coletivas que resultam na organização de coletivos audiovisuais, onde os quilombolas assumem o seu protagonismo. Ao mesmo tempo em que o arte-educador se entrega de corpo e alma ao projeto, ele também tem que ter perspicácia para dele se distanciar, a fim de obter uma ampla visão (autocrítica) de suas metodologias e práticas didático-pedagógicas, se estas são dinâmicas o suficiente para implodir/explodir novos valores nas consciências dos participantes das oficinas. Até o ano de 2015, a Fundação Palmares havia certificado 2471 comunidades remanescentes de Quilombos em todo o país, 227 no Estado do Pará, 70 das quais, localizadas no Vale do rio Tocantins, onde apenas 11 delas foram legalmente tituladas. Estas “distantes” comunidades, "intocadas" pelas políticas públicas e excluídas dos mecanismos “disponibilizados” pelo Estado e e por ele invisibilizadas têm, merecem reconhecimento do Estado, que privilegia a sociedade consumista e investe no circuito artístico globalizado, colonizador, eurocêntrico, institucional, castrador.

Desenvolvidas entre abril de 2013 e dezembro de 2014, no âmbito do projeto Mola, as oficinas de Cinema de Guerrilha consistiram na produção de vídeos de baixo orçamento, sob a perspectiva de formar crianças e jovens a partir dos 14 anos nas linguagens da arte cinematográfica, com base em teorias e técnicas cinematográficas. A meta das oficinas era a produção, a realização, a edição digital, e a projeção, de um conjunto de projetos audiovisuais que também se tornassem materiais paradidáticos, sobre saúde, educação, economia solidária, e identidades étnicas e culturais, temáticas. Foram realizadas três oficinas de Cinema de Guerrilha, e diversas sessões cineclubistas, entre outros eventos paralelos, articulados ao projeto, em diferentes comunidades, com as quais foram dialogados e avaliados processos e dinâmicas que resultaram em filmes coletivos realizados por crianças, jovens e adultos que participaram das oficinas. As imagens dos filmes que criamos e projetamos não são reais, mas urgem à realidade, de tão reveladoras de realidades, ao mesmo tempo em que as ressignificam para um estágio catatônico, numa espécie de insônia, em que não se pode adormecer, apenas sonhar. E ainda que nasçam num espaço real, estas imagens vão além dos olhares, enquanto paisagens visuais perpetuadas por uma tradição que não se fixa ao “tempo”, espraia-se à vida cotidiana por entre as relações que as gentes estabelecem entre sie com as culturas que produzem nestes lugares ignorados. São imagens, entre memória e imaginário, suspensas por paradigmas monolíticos destruídos pela velocidade da sabedoria popular, reveladas num permanente ensimesmar, em que as pessoas se veem (a si próprias) e se identificam não mais como imagens projetadas, mas com (seus) projetos, e com (seus) sonhos nos quais o cinema é arma ao serviço dos excluídos. O cinema, enquanto linguagem artística, exige que nos

esforcemos por refletir além da tela, na qual as imagens são projetadas, até porque, enquanto sistema de signos, esta arte nos remete para fora, e além de si mesma, e requer que a analisemos sob outros paradigmas, que não os do senso comum.

Estes processos de trabalho estão localizados na esfera da imagem e do imaginário, amazônidas, sendo imagéticas as pesquisas e práticas em arte (cinematográfica e fotográfica) daí advindas, razão pela qual os resultados das oficinas de Cinema de Guerrilha resultam em filmes coletivos. Reunir pessoas de diferentes concepções de vida, sexos e orientações sexuais, idades, e desejos, é um ambicioso projeto, que requer equilíbrio para suportar provações, e tensões, já que as pessoas são diferentes umas das outras, sendo, cada cabeça, uma sentença, e, cada vida, a sua própria multiplicidade, portanto, os coletivos necessitam destas diversas individualidades inerentes a cada uma das pessoas que o compõem. Os coletivos de Cinema de Guerrilha, entretanto, surgem nas oficinas com esta missão de pensar, produzir, filmar, e montar um filme, no qual todos são os realizadores, sendo que os participantes são convocados a refletir sobre as manifestações culturais locais, das quais eles próprios são os protagonistas, pelo que a ferramenta da imagem se torna um referencial para esta análise. Nesse sentido, o protagonismo da juventude quilombola nas oficinas de Cinema de Guerrilha se opõe ao paradigma segundo o qual as produções acadêmicas e artísticas - sobre a Amazônia, na sua dimensão continental – são fabricadas de fora para dentro, fato que - após a ampla difusão e aceitação destas produções –, corrobora para que se implante na Região um olhar exógeno, a partir de óticas enviesadas porque não originárias deste geoespaço político e cultural. Enquanto instalo os equipamentos, conecto os cabos, e busco um cenário tecnicamente favorável a captura de cenas e entrevistas, mostro a importância destas ações aos participantes das oficinas. Faço-os ver que um filme está a ser realizado paralelamente a outro filme e que cada ação real possui uma força própria para um coletivo cinematográfico. E lhes narro o meu deslocamento até ao espaço em que estamos a fazer os exercícios, desde o ir e vir, de casa, algumas vezes à pé, outras, de bicicleta, ou de motocicleta, falo-lhes que todos os dias pela manhã eu olho pela janela o cotidiano das pessoas e que aquele fato tem um significado próprio em si mesmo e que é diferente da natureza do meu olhar. Tento fazer com que compreendam e se sensibilizem ao fato de que é o projeto que se adéqua à realidade e não essa que se adéqua ao projeto. Mas, este processo se constrói como um desenho em uma caverna escura, cuja imagem final, você intui, mas não sabe ainda com o que de fato ela se parecerá, pois que depende individualmente de cada um dos participantes das oficinas e do sentido de coletivo que a mesma desperta em cada um.

A dinâmica desta vivência provoca o envolvimento mútuo, ao mesmo tempo uma

espécie de consenso, quanto a definição dos papéis que cada uma das pessoas irá desempenhar, como se o abstrato se tornasse concreto, ou o caos de ordenasse com uma leveza estranha à sua própria violência. Dessa forma, os miniprojetos se constroem coletivamente, de forma intensa, em várias frentes de trabalho, e etapas, como a pré-produção, pesquisas, entrevistas, filmagens, montagem, dialógicos. Neste percurso, há também a passagem da oralidade à escrita, mediante exercícios de criação de mini roteiros cinematográficos, ou seja, desde o filme-falado ao filme (d)escrito, do filme i-maginado, a partir das práticas intrínsecas à cultura local, cujas narrativas orais são práticas tradicionais, até ao filme sintetizado, sistematizado, decupado, estruturado, em cenas, e enquadramentos. Os participantes das oficinas de Cinema de Guerrilha exercitam a sua capacidade de liderança ao (se) perguntar e responder, a si – e uns aos outros, as mesmas questões que também colocam à comunidade da qual fazem parte, numa partilha dialética e histórica. E assim, articulam-se os desejos temáticos às (suas) realidades, agregam-se (auto)demandas às questões da comunidade, e são identificadas como se processam as relações de Poder no espaço local. Faço mapas temáticos, identifico intenções e interesses, para que localizem pontos de conexão entre si, mostro-lhes miniprojetos, preparo exercícios de câmera, paralelamente às orientações teóricas sobre funções, estilísticas, e dramaturgias, cinematográficas. Leio atentamente o que (d)escrevem, bem como lhes dou toques literários, teatrais, e cinematográficos, detalho algumas possibilidades de articulação de suas ideias, diferencio e busco unidades entre o que (eles) pensam, narram e escrevem. Avalio as narrativas orais dos participantes das oficinas e como cada um deles detalha as suas histórias, com ênfase em observações que têm dimensões literárias e estéticas, das quais muitas vezes eles ainda sequer se apercebem. Evidencio os aspectos ilusórios das linguagens oral, gráfica, teatral, audiovisual, e aponto como as pessoas iludem e podem ser manipuladas pelo modo de falar, e silenciar a voz, pelo jeito de expressar o corpo. Faço um cruzamento das falas com elementos teóricos e históricos da arte cinematográfica, articulando-as a outras artes, como a pintura, e a fotografia. Projeto as entrevistas realizadas, e as imagens capturadas por cada um dos participantes, para que se autoanalisem, falo sobre produção, seus componentes, e etapas. Apresento elementos constitutivos do cinema, aspectos técnicos, funções, a luz, ao mesmo tempo, que relaciono tais elementos à cultura local, ao cotidiano da comunidade, festas, tradições e casos. Mostro filmes que considero significativos, obras desde a origem até as vanguardas do cinema, Documentários com temáticas sociais, e amazônicas, com os quais se identificam. Dou-lhes a câmera, e eles brincam, com escalas e massas de planos, e os objetos, e cenários, no contexto do quadro capturado. Mostro-lhes fotos de um cinematógrafo, falo

sobre os irmãos *Auguste e Louis Lumière*, com imagens dos primeiros filmes da história do cinema.

Há ainda muitas nuances que escapam às memórias pedagógicas, certamente, elas repousam no inconsciente do conhecimento, de onde afinal de contas emanam as potências da criação. E uma das coisas que eu percebi nas oficinas de Cinema de Guerrilha é que, em Cametá, as coisas têm um tempo próprio. E este tempo ao qual me refiro, ele só decorre e se encerra num único espaço, qual seja o das águas que margeiam as comunidades quilombolas. Tempo que resulta de um processo histórico de colonização, e de opressão, que começou com a chegada do primeiro homem branco à Região, e que persiste ainda nos dias atuais, com velhos valores, que se perpetuaram, e adquiriram as requintadas formas da exploração contemporânea do homem pelo homem. E estas oficinas de Cinema de Guerrilha proporcionaram um encontro com estas paisagens, e com os sentimentos destas populações, cuja dialética, ainda agora estou a aprender. Essas experiências artísticas nos quilombos paraenses revelam que Pará tem centenas de comunidades tradicionais quilombolas, dezenas das quais localizadas no vale do rio Tocantins, entretanto, apenas algumas destas estão legalmente tituladas. De acordo com pesquisas desenvolvidas pelo Instituto Saber-Ser Amazônia Ribeirinha, a pesca do camarão, a caça de animais, e atividades de agricultura familiar constituem a base de sobrevivência das comunidades quilombolas do Município de Cametá. Além dos problemas relacionados à produção de bens e ao seu escoamento, a identidade étnico-cultural destas comunidades se encontra ameaçada, pela gradativa perda das manifestações culturais, danças e ritmos, mais característicos dessas comunidades.

Comunidades, comunidades quilombolas, comunidades tradicionais, territórios, territorialidade, são algumas expressões aqui utilizadas, sem nenhuma intenção de lhes definir conceitos, ainda que estejam imbricadas umas às outras, entretanto, estes territórios são lugares específicos (Acevedo & Castro, 1999), onde se desenvolvem as ações das gentes que habitam um espaço composto por sujeitos de múltiplas relações culturais em grupo, sendo a comunidade um espaço em construção dialética (Pojo, 2017), a partir das relações estabelecidas entre as pessoas que a habitam (e que nela circulam/transitam), mediante interesses pessoais e coletivos, culturais, econômicos, sociais; e, sob a dimensão geográfica, delimitada e determinada pela extensão de terra que ocupa, consequentemente, as comunidades quilombolas descritas neste artigo estão em processo de construção identitária do próprio "ser-social quilombola". E esta construção implica políticas públicas, decretos de reconhecimentos de direitos a terra, e "autodeclarações" e/ou afirmações das identidades (quilombolas), tradicionais em essência, na medida em que as culturas nelas praticadas

remetem aos ancestrais que as originaram, mas que se hibridizaram no decorrer dos tempos, por interesses e pressões de grupos políticos e econômicos, entretanto, a expressão "autodeclaração" (quilombola), pela sua natureza histórica e cultural, prescinde, ainda que dependa destes Marcos Legais. Há mais de quatrocentas comunidades tradicionais quilombolas no Estado do Pará, entretanto, cerca de setenta comunidades quilombolas estão localizadas no Vale do rio Tocantins, em Cametá, tendo muitos negros subido pequenos ramais nas florestas desta Região do Tocantins, onde cerca de sessenta por cento da população se autodeclara negra, revelando com o (auto)reconhecimento, a ascendência africana.

A identidade étnico-cultural destas comunidades se encontra ameaçada, sobretudo pela migração de jovens, e pelo envelhecimento dos adultos que ali permanecem, muitas vezes isolados, consequentemente, há perda gradativa das manifestações culturais, danças e ritmos, característicos dessas comunidades. Podemos perceber que aqui também se difunde a desconstrução social artístico e cultural de outras origens diferentes do modelo eurocêntrico, e que o sentimento de pertencimento regional é alterado a todo o momento pelos interesses da elite, que dita regras nas políticas públicas para a cultura, principalmente quando estas são aliadas aos interesses da indústria cultural. Numa sociedade consumista, priorizam-se as artes e as culturas externas e/ou investe-se somente no que se parece com - ou é aceito pelo - circuito artístico globalizado e colonizador, que ainda serve de modelo, e anula e diminui todo o processo agregador e potencializador do que nos é tradicional por outras vias que não seja de heranças europeias. Há duas estéticas pulsantes na Amazônia, a estética da narrativa oral, que remete a i-margens (imaginárias), e a estética das chuvas, que remete às estruturas líquidas da arte contemporânea. A narrativa oral aspira a ascese da ancestralidade, enquanto a estética das chuvas está presa ao tempo. Ambas se dissipam num processo fragmentário em que os diversos Ser[es] se dispersam em busca de um "lugar" outro que não o próprio território, com o qual se identificam e onde se reconhecem, sendo ou não reconhecidos. Visíveis ou invisibilizados, corpos controlados, produtos e meios de produção, num sistema econômico indiferenciado onde todos são iguais dependendo dos privilégios aos quais têm direito em detrimento dos milhões de excluídos. Com a oralidade, tornamo-nos mais próximos uns dos outros, olhamo-nos nos olhos, corpo a corpo, numa "transfusão signica", desde os signos verbais/orais aos signos gráficos, audiovisuais.

Durante as práticas cinematográficas de Guerrilha desenvolvidas no arquipélago do Marajó,[112] em Soure, por exemplo, a experiência envolveu modalidades de linguagens, desde

[112] O arquipélago Marajoara, sem as mínimas condições de infraestrutura econômica, em todos os setores: concentração da renda e elevados índices de mortalidade infantil caracterizam as contradições da Região, cuja

a oralidade à escrita, desde o filme-imaginado ao filme-falado, das práticas da cultura local marajoara a composições cinematográficas, da tradição de passagem oral para o filme projetado, da ideia ao story line. Estas práticas pedagógicas formativas audiovisuais desenvolvidas fora do espectro da "escola", ainda que se utilize de suas estruturas físicas e de sua dinâmica cultural, elas são realizadas no chão das comunidades, em lugares precários, muitas vezes desprovidos de condições. Mas não se encerra aquilo que ainda respira, e esta escrita respira, porque o corpo que a sustenta não está concluído, porque ainda pulsa, porque ainda é atravessado por memórias que não se deixam organizar em passado, porque o tempo que vibra na carne é anterior à palavra e continuará depois dela, porque esta tese não buscou provar nada, nem justificar nada, nem oferecer ao mundo uma interpretação pacificada de si, mas apenas acompanhar o movimento daquilo que permanece vivo no corpo-território indígenafro, este corpo que carregou o continente antes de ser arrancado dele, este corpo que atravessou a água antes de aprender o nome da água, este corpo que aprendeu a respirar floresta quando respirar era sobreviver à violência de ter sido transformado em mercadoria, este corpo que ainda hoje resiste em continuar sendo mundo mesmo quando querem reduzi-lo a identidade, categoria, documento, estatística, discurso.

E esta escrita começa um sopro que não retorna ao ponto de partida, porque não há ponto de partida, há apenas continuidade, há apenas fluxos que se dobram sobre si, há caminhos que não usam linha reta, porque a reta é invenção de quem teme o retorno, e nós não tememos o retorno, nós o reivindicamos, porque o retorno não é voltar atrás, o retorno é reativar aquilo que nunca deixou de existir, ainda que tivesse sido silenciado nos arquivos, no currículo, nos editais, nas vitrines, nos museus e nos cadáveres estéticos que tentaram ensinar ao mundo que a vida é algo que se contempla de fora, quando nós sabemos, desde antes do antes, que a vida só existe quando se encarna, quando se sua, quando se canta, quando se treme, quando se oferece ao risco de ser atravessada por forças que não cabem na lógica da segurança ou na gramática da representação.

Não se trata de concluir porque concluir é colocar ponto onde ainda há respiração, e aquilo que respira insiste, aquilo que respira resiste, aquilo que respira faz mundo, porque o mundo não é dado, o mundo é feito a cada gesto do corpo, o mundo é aquilo que acontece quando o corpo reconhece o território não como chão, mas como memória em estado de vibração, e quando o território reconhece o corpo não como indivíduo isolado, mas como espessura histórica, como continente em deslocamento, como testemunha de travessias

---

economia é primária e se baseia no extrativismo vegetal, na pesca, na pecuária extensiva e na agricultura de subsistência.

impossíveis de narrar por inteiro, porque toda travessia é feita de silêncios, de segredos, de sopros que não se escrevem sem perder potência. A travessia não terminou e não terminará, porque ela não foi evento, não foi deslocamento geográfico, não foi exclusivamente imposição colonial, mas foi sobretudo modo de reorganizar o tempo dentro da carne, modo de carregar o continente consigo, modo de fazer da memória aquilo que resiste mesmo quando a linguagem tenta calar, modo de afirmar que corpo não é superfície, corpo é arquivo vivo, corpo é cicatriz como mapa, é marca como geografia, é ausência como presença, é saudade como forma de orientação existencial, é permanência de quem sobreviveu sem ter sido autorizado a sobreviver.

E por isso esta tese não se dirige ao passado, porque o passado não morreu, o passado insiste no presente, o passado respira no corpo, o passado não está atrás, o passado está dentro, e se o passado está dentro, o corpo é o lugar onde o tempo se dobra, se desfaz e se refaz, e é neste dobramento que o cinema nasce como rito, não porque filma o que aconteceu, mas porque convoca aquilo que ainda está acontecendo, ainda que não possa ser visto a olho nu. Porque o peito é o primeiro tambor, e é nele que o mundo reverbera antes de qualquer formulação consciente, é no peito que o vento da ancestralidade passa antes de se tornar palavra, é no peito que o corpo sente quando está diante de algo verdadeiro, e a verdade de que tratamos aqui não é correspondência, não é adequação, não é fidelidade a uma norma externa, mas é a vibração que o corpo reconhece quando encontra o que lhe pertence, quando a memória se acende, quando algo retorna que não estava esquecido, mas aguardando a circunstância de se manifestar, porque a memória não é algo que se deposita como arquivo morto, a memória é força que opera por dentro das células, como se o sangue ainda soubesse o caminho que liga o igarapé às margens do rio, a ilha ao continente, o quilombo à mata, a aldeia à água que se dobra no barro, porque a terra que pisamos é a mesma terra que pulsa dentro do nosso corpo, e por isso corpo e território não são dois, são um, não são imagem e suporte, são acontecimento único em estado de movimento.

É por isso que aqui não se fala de cultura como coleção de práticas ou símbolos, porque cultura não é coisa, cultura é respiração, cultura é aquilo que se passa entre os seres quando eles se reconhecem como partes de uma história maior do que eles, cultura é ritmo de continuidade, e continuidade só existe onde há memória viva, e memória viva só existe onde há corpo que sabe, corpo que não foi completamente capturado pela lógica colonial de separação entre pensamento e carne, entre ideia e gesto, entre mundo e sujeito, porque essa separação é invenção de quem precisou matar o corpo para justificar a dominação, e nós não aceitamos essa morte, nós nunca aceitamos, mesmo quando nos obrigaram a esquecer, porque

o corpo continuou lembrando, continuou repetindo gestos que não se explicam, mas se reconhecem, continuou dançando passos que não se aprendem, mas se despertam, continuou cantando melodias que não pertencem ao indivíduo, mas à comunidade de mortos e vivos que se sustenta mutuamente. E é por isso que neste sopro afirmamos que a travessia é o que nos define, porque travessia não é movimento de um ponto a outro, travessia é forma de existir em estado de deslocamento permanente, é consciência de que o lugar nunca é fixo, de que a identidade nunca é estável, de que o corpo é território não porque possui a terra, mas porque ele próprio é terra, é rio, é vento, é lama, é semente ancestral que germina sempre de novo, mesmo quando arrancada, porque o corpo indígenafro é corpo que brota, corpo que retorna, corpo que não termina, corpo que resiste não pela força da imposição, mas pela força da continuidade, porque sobreviver não é permanecer, sobreviver é continuar sendo atravessado.

E quando dizemos que o corpo é atravessado, não em sentido figurado, mas literal, porque há forças que se movimentam através do corpo, forças de mundos que não desaparecem só porque o Estado ou a Igreja ou a Universidade decretaram que não existem, porque aquilo que existe não depende do reconhecimento institucional para atuar, e quando a encantaria passa, quando o encantado se manifesta, quando o corpo é tomado, não há racionalidade que consiga traduzir a experiência sem esvaziá-la, e por isso a palavra é sempre insuficiente, e por isso esta escrita não pretende explicar a encantaria, mas apenas afirmar sua existência como realidade operante, porque o que se vive não precisa ser provado, e o que pulsa não precisa ser convencido, e o que respira não precisa ser concluído.

A escrita aqui se oferece como sopro, como ressonância, como caminho para que quem lê não entenda, mas entre. Porque compreender é observar, e entrar é ser afetado. Esta tese não pede que se compreenda. Ela pede que se respire com ela Respirar com ela significa aceitar que o pensamento não se faz apenas no cérebro, mas na pele, no ritmo da pulsação, no tremor da mandíbula quando algo maior se aproxima, no silêncio que antecede o transe, no instante em que o corpo sabe sem saber que sabe. Significa reconhecer que há conhecimento que não se escreve, mas que sustenta toda escrita. Significa compreender que a teoria é apenas a sombra tardia de uma experiência que já aconteceu no corpo, e que aquilo que tentamos dizer aqui — com toda a atenção, com todo o rigor, com toda a entrega — é o testemunho dessa experiência que se move no limite entre palavra e respiração. A palavra chega sempre depois. O corpo sempre chega primeiro. E é por isso que, neste movimento final que não finaliza, afirmamos: o corpo permanece como método. O corpo-território é o fundamento do que se pensa. Não porque ele explica, mas porque ele faz aparecer. Ele não traduz o mundo, ele o gera. Ele não narra o território, ele é território. Ele não representa ancestralidade, ele a

atualiza. Quem tenta reduzir isso a metáfora perde o essencial: que não estamos lidando com símbolos, mas com forças; que não estamos descrevendo crenças, mas acompanhando presenças; que não estamos imaginando o invisível, mas habitando o visível que excede o que a visão captura.

E se esta tese insiste na presença, é porque a imagem, aqui, não é janela. A imagem é corpo. A imagem é um acontecimento que se dá no corpo e como corpo. Por isso o cinema não surge como registro, nem como discurso, nem como pedagogia ilustrada, mas como ritual de passagem. Porque a câmera não observa — ela permite que o mundo atravesse. Porque o filme não apresenta algo — ele convoca algo. Porque ver não é perceber — é ser afetado. Porque o Cinema de Guerrilha indígenafro não luta apenas contra a expropriação material, mas contra a despossessão sensível, contra a tentativa de separar o corpo do seu território, o gesto da sua ancestralidade, o movimento da sua memória. A travessia continua porque o corpo continua. O corpo continua porque a memória continua. A memória continua porque aqueles que vieram antes não foram derrotados. Eles seguem respirando em nós. E é com essa respiração que avançamos para o corpo da síntese, não para fechar, mas para reabrir, como quem levanta o pano do terreiro para que o vento entre, como quem abre o peito para que o canto passe, como quem reconhece que não há último capítulo para aquilo que é vivo.

Daqui em diante, o que se escreve não conclui: retorna. Retorna não ao início do texto, mas ao início do corpo. Retorna ao primeiro sopro. Ao que não pode ser dito, mas que nos sustenta.

3. TERRITÓRIOS DA RESISTÊNCIA

Este capítulo oferece uma análise sobre a imagem e sua relação com a arte e a resistência no contexto audiovisual amazônico. Ele aborda como a construção e percepção de imagens podem servir como instrumentos de resistência cultural, especialmente em uma região marcada por desigualdades. O cinema e a arte são vistos como meios fundamentais para a expressão e a resistência das comunidades indígenas e negras, exemplificado pela influência do Paracine no fortalecimento do cineclubismo no Pará e na afirmação de uma identidade cinematográfica local. Além disso, introduz-se o conceito de "Cinemacídio" para descrever a tentativa de apagar estéticas periféricas que divergem da indústria cultural dominante. O capítulo também explora iniciativas como o projeto Inovacine, que, apesar dos desafios, promoveu o cineclubismo no Pará, e o Festival Internacional de Cinema do Caeté (FICCA), que se destaca por seu compromisso com a diversidade e inclusão, promovendo a produção audiovisual de comunidades periféricas e tradicionais. Outro destaque é o projeto "Resistência Marajoara", que buscou uma transformação social através da arte na Ilha de Marajó, utilizando a Antropologia Visual e as Semióticas para engajar jovens na produção audiovisual. O capítulo discute ainda a "Câmara Caruana das Imagens", uma metodologia de ensino que combina arte e consciência ecológica para empoderar crianças e jovens na criação de suas próprias narrativas.

O texto critica a representação da Amazônia no cinema, muitas vezes moldada por perspectivas externas que desrespeitam a cultura local. Ele argumenta que a Amazônia precisa desenvolver uma linguagem cinematográfica própria, capaz de refletir suas realidades e resistir às forças colonizadoras. A arte amazônica é apresentada como uma forma de resistência cultural, que, apesar das pressões do capitalismo e da modernidade, continua a valorizar os saberes ancestrais e a oralidade como elementos essenciais para a compreensão de sua cultura e história. Em conclusão, o capítulo enfatiza a necessidade de políticas públicas mais inclusivas e decoloniais que respeitem e promovam as práticas culturais e artísticas da Amazônia, destacando o papel crucial da memória coletiva e pessoal na preservação e valorização dessas práticas. Pretende-se neste capítulo refletir sobre o conceito de imagem e suas derivações ou desvios/devires, enquanto construto do pensamento, e que (se) processa no exato momento de ocorrência do fenômeno da percepção do objeto refletido pela luz, através dos olhos, mas, também no momento em que as "imagens" são constituídas, através de palavras, imaginadas/ pensadas, oralizadas, grafadas.

Há diversas maneiras de percorrer um caminho. A primeira delas é pensar o caminho que se deseja seguir. Depois, estabelecer mapas, para os percorrer. E observar as suas diversas trilhas, como fissuras que podem deslocar o caminhante. Então, é pôr-se a caminho, com a rota de chegada definida, mesmo sabendo que os percursos serão acidentados. E que, durante a caminhada, o caminheiro poderá se perder, de si, e de suas cartografias, as quais ele constrói, com a sua solitária experiência. Considerando que a pesquisa é um processo complexo, não se pretende, portanto, (re)definir conceito(s), mas deslocá-los das zonas de confortos de seus campos epistêmicos, retirando-lhes do domínio da cultura para lhes lançar no pantanoso campo da arte, numa dialógica entre teorias das quais me aproprio ou as desafio no interior de um universo metafísico, sob princípios filosóficos, estéticos e políticos.

Apresentamos num estilo entre o aforismático e o poético, algumas auto indagações (imagéticas) de natureza lógico metafísicas de um artista-criador em devir artista-pesquisador, sendo este um Capítulo-ensaio sobre um poético-invisível, até porque o poético está para o texto assim como a pausa está para o teatro, e o silêncio, para o cinema. O nosso papel, enquanto pesquisadores e artistas do campo audiovisual, tem sido o de buscar uma poética e uma linguagem que dê conta da realidade e afirme a resistência do cinema, colocando em evidência as comunidades indígenas e negras, pelo caráter de vanguarda entre as minorias simbólicas. O movimento nestas comunidades também é impactado pelas relações de parcerias que estabelecem com pesquisadores artistas, que desenvolvem projetos muitas vezes demandados pelos coletivos locais, portanto, na linha de frente destas demandas e no interior de um campo de batalha, de trabalho, mas igualmente de aprendizagem e de ensino, de escuta e de fala, através de narrativas orais pelas quais têm sido repassados os saberes ancestrais destas comunidades, cuja beleza não mascara a realidade. Sentimos como se estivéssemos a frequentar uma escola, onde os ensinamentos mais relevantes são compartilhados pelos sujeitos da comunidade, que assim agem como fontes de conhecimentos originários e tradicionais que a todos pertencem, numa via de mão dupla, onde só aprende quem ensina (Freire, 1985), o que torna a prática do Cinema Negro em um canal por onde flui uma linguagem artística, poética e científica, mas igualmente uma mensagem política, que nos toca a todos que vivenciamos estas experiências locais, em oficinas, rodas de conversas, sessões cineclubistas, produção e realização de filmes, ou seja, dentro de uma relação impregnada de afeto e de política, de revolução e de arte, o realizador se envolve equitativamente, pelos processos afetivos e por meio das realidades políticas de articulação para a resistência.

3.1. Paracine e Inovacine

Os compromissos com os ideais utópicos de uma revolução cineclubista global sempre foram parte de um jogo, uma encenação necessária aos processos, projetos e práticas no interior do campo audiovisual contemporâneo. Há quem de fato creia na utopia, há quem tenha perdido a esperança. Num determinado período cronológico no âmbito do qual esta pesquisa de desenha (1990/2020), foi possível perceber grupos com identidades próprias e sutis diferenças entre métodos e narrativas em disputa no campo audiovisual no Estado do Pará, particularmente no que refere a tomar decisões institucionais e/ou definir - via mídia e redes sociais locais, quais tipos de projetos e informações devem ser privilegiados e quais projetos beneficiados e divulgados.

A História mostrou que este o *movimento* audiovisual paraense ficou ilhado na capital do Estado (Belém), resumindo-se a poucos intelectuais de classe média, que viviam realidades diferentes das massas - sem acesso à arte cinematográfica. E o fenômeno *cinemacídio*[113] revelou as limitações da pseudocrítica nacional, dos resenhistas locais e todo estes expedientes neocoloniais resignados aos padrões hollywoodianos. Ignorando e menosprezando a produção do pensamento, assim como as ações concretas no campo da construção de uma cinematografia de natureza afirmativamente amazônida, os media e as academias – sempre ao serviço da indústria cultural - justificam o Cinemacídio, entretanto, sabemos muito bem porque os grandes planos nacionais não contemplam a Amazônia de forma digna. De forma silenciosa e à margem da história oficial. Arthur Leandro[114] conceituava como a "tecnologia do possível", todos os equipamentos dos quais dispomos, de forma criativa e necessariamente corajosa, independentemente de formatos e versões.

As iniciativas (cinéfilo-cineclubistas) se tornaram reduzidas e praticamente cederam lugar ao cinema comercial, sem alcançar visibilidade social. No início ao século XXI, entretanto, as ações retornam ao seio da sociedade em defesa da democratização do acesso aos conteúdos audiovisuais, pelo direito a produção, e exibição, de filmes nacionais, regionais e estaduais, pelos direitos o público. No Pará, território central desta pesquisa, a militância floresceu nas duas últimas décadas do Séc. XX e na primeira metade do Séc. XXI, tomando força entre 2003 e 2005, com o surgimento de coletivos, grupos e entidades como o Cineclube

[113] Comparativamente ao Genocídio, o Cinemacídio é um fenômeno social e cultural que tenta apagar e excluir diferentes estéticas de realizadores periféricos cujas obras cinematográficas não se coadunam às aspirações mercadológicas da indústria cultural, a qual mantém sobre controle redes e mídias sociais, criando uma onda monolítica de narrativas imagéticas no Cinema.

[114] Artista visual, fotógrafo e professor, Arthur Leandro de Moraes Maroja (Belém-PA, 1967/2018) é uma das principais referências regionais amazônidas, tendo sido ele a primeira pessoa a cunhar o conceito "Tecnologias do Possível", que desenvolveremos nesta Tese, juntamente com o conceito indígena "Guera", muitas vezes por ele utilizado.

Amazonas Douro; REDE Aparelho; Associação Paraense de Jovens Críticos de Cinema; Cineclube Nangetu; Cinema de Rua; e Puraquê. Fortalecidas através das políticas nacionais culturais setoriais, como os Pontos de Cultura e o Cine+Cultura (Ministério da Cultura), estas ações estimularam iniciativas cineclubistas em cerca de 50 cidades (2009/2010), e possibilitaram a realização de eventos como: Jornada de Cineclubes (Figura 15); Circuito em construção; Teias de Cultura; Diá-logus cineclubistas; Projeto Inovacine[115]; e as duas edições do Festival Internacional de Cinema Social (Fest-Fisc), ocorrido durante o Fórum Social Mundial (2009/2010), sendo que práticas similares tinham presença na cena paraense desde a década de 1960, com destacada atuação de estudiosos e cinéfilos-cineclubistas, como Acyr Castro, Pedro Veriano, Antônio Munhoz, Maiolino Miranda, Luzia Álvares, Alexandrino Moreira, entre outros, que mantiveram vivo o debate estético e político, em torno (e a partir) dos temas abordados em filmes, e sobre a própria linguagem cinematográfica (Veriano, 1993).

Figura 15 – Cartaz da II Jornada Paraense de Cineclubes (2010).
Fonte: Arquivo do Pesquisador.

A fundação do Cineclube Amazonas Douro (durante o Concílio Artístico Luso-Brasileiro, Belém do Pará, 2003), e o surgimento de novas ações praticadas por diversas redes

[115] Criado e desenvolvido pelo pesquisador, através da FAPESPA - Fundação Amazônia de Amparo à Pesquisa (2010) o projeto Inovacine, ajudou na consolidação da cultura cineclubista a partir de uma perspectiva democrática e um olhar crítico sobre o cinema (notadamente o brasileiro e paraense), com a realização de 74 sessões, nas quais foram projetados e discutidos 88 filmes, sendo 38 paraenses, 28 nacionais, e 22 estrangeiros, obras estas que compuseram 8 mostras temáticas cinematográficas, levando videoconferências e oficinas em 10 municípios do Estado (Belém, Soure, Breves, Portel, Bragança, Santarém, Marabá, Altamira, Igarapé-Açú e Tracuateua), além de criar 5 cineclubes e formar mais de 100 cineclubistas, que, com força de vontade e habilidade, mudaram o cenário da cultura audiovisual paraense, colocando o Estado como a segunda maior força do setor.

culturais, entre as quais: a 'REDE [Aparelho]-:', a Associação Paraense de Jovens Críticos de Cinema - APJCC; e o Cineclube Nangetu, que desenvolvia atividades para as diversas comunidades de terreiros (2005), foram ações cineclubistas que alcançaram visibilidade e força naquele período. As redes estabeleceram relações democráticas e solidárias entre si, combinando parcerias em diversas ações desenvolvidas, entre as quais o Cinema de Rua, que articulou várias iniciativas de exibição de filmes nas ruas e periferias da cidade de Belém e em diversos municípios paraenses, com fortes reverberações em práticas levadas avante em Santarém (ONG Puraquê e Saúde Alegria) e Marabá (Galpão das Artes).

Estas ações se fortaleceram com o desenvolvimento de programas nacionais/regionais pelo Ministério da Cultura, como os Pontos de Cultura, estimulados a desenvolver práticas cineclubistas, e o Programa Cine + Cultura, que estimulou, entre os anos de 2009 e 2010, cerca de 50 iniciativas cineclubistas em várias cidades e microrregiões paraenses.[116] E os DIÁ-logus cineclubistas se sucederam em 2009 com o esforço de alguns e a participação de quase todos os segmentos, desde realizadores vinculados à ABDeC (Seccional Paraense da Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas) até novos cineclubistas que foram alcançadas pelas ações e políticas levadas do Ministério da Cultura e dos coletivos cinematográficos e cineclubistas.

As ações continuaram localizadas, mas se fortaleceram com a entrada em cena da Paracine. De forma meteórica, a entidade mobilizou cerca de cinquenta cineclubes em redes, tornando-se a ser a segunda maior força cineclubista brasileira, desarticulando-se após o segundo Congresso (2011). A fragilidade das bases refletiu-se na desarticulação da entidade, considerando-se entre as razões e contradições objetivas, a distância dos centros de decisões e aos acessos à políticas e a recursos públicos. Sem desmerecer os méritos de militantes e de grupos e/ou entidades que continuaram firmes na invisível e despojada missão cineclubista de educar a sociedade, o movimento cineclubista paraense sucumbiu, diluindo-se em ações que

[116] A culminância deste encontro de ações da sociedade civil e governamentais possibilitou a realização de eventos preparatórios para a I Jornada Paraense de Cineclubes, entre as quais, citamos: "Circuito em construção – seminários estaduais para a autosustentabilidade cineclubista" (2009/2010); Teias (Amazônica e Brasil, em 2010); I e II "Diá-logos cineclubistas", realizados por iniciativa de vários cineclubes, projetos e organizações (2009 e 2010); Projeto Inovacine – parceira entre Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado do Pará, e a APJCC, Associação Paraense de Jovens Críticos de Cinema, que, em um ano de atividades, ajudou na consolidação da cultura cineclubista a partir de uma perspectiva democrática e um olhar crítico sobre o cinema (notadamente o brasileiro e paraense), com a realização de 74 sessões, nas quais foram projetados e discutidos 88 filmes, sendo 38 paraenses, 28 nacionais, e 22 estrangeiros, obras estas que compuseram 8 mostras temáticas cinematográficas, levando videoconferências e oficinas em 10 municípios do Estado (Belém, Soure, Breves, Portel, Bragança, Santarém, Marabá, Altamira, Igarapé-Açú e Tracuateua), além de criar 5 cineclubes e formar mais de 100 cineclubistas, que, com força de vontade e habilidade, mudaram o cenário da cultura audiovisual paraense, colocando o Estado como a segunda maior força do setor; e: A Fundação da PARACINE – Federação Paraense de Cineclubes, em julho de 2011.

mereceriam e até receberam destaques pontuais que preferimos não citar aqui.[117] Em meados dos anos 2010, os movimentos sociais e culturais ativaram fóruns que reivindicaram e conquistaram políticas públicas nas esferas governamentais nacionais e locais, sendo que estes processos resultavam de diálogos, de onde surgiram um conjunto de ações que foram fundamentais para o movimento cineclubista regional, como sessões e debates na Casa da Linguagem, Instituto de Artes, UFPa. Nesse mesmo período, o excluído (*movimento*) Cinema de Rua - campo de pesquisa eta de ação do pesquisador – já agitava sessões em espaços alternativos e estimulava a criação de novos cineclubes. Na altura da criação da Paracine (2010), havia duas linhas de ação cineclubista[118], sendo, uma, institucional e de mercado, e outra, voluntária e política, ou seja, enquanto uns optavam pelos fóruns democráticos coletivos, outros silenciavam em acordos diretos com o Estado, apesar de todos fazerem o mesmo discurso e participar das mesmas redes, tornaram-se frágeis, em consequência do autofagismo, inanição política, e diferenciadas práticas de quem produz e luta por conteúdos e recursos, e/ou compartilham informações culturais. Ressalte-se que estes cineclubes e/ou ações cineclubistas eram parceiras entre si, na causa pela abertura de espaços para a difusão e o debate sobre a produção de cinema, mundial e local.

A maioria destas ações eram realizadas em salas alternativas, mas havia cenas que ocorriam no espaço público da rua, organizadas pelo Cinema de Rua. A estratégia era mobilizar grupos não formalizados que trabalhavam com a atividade cineclubista, para,

[117] A ausência de indicadores e de dados sobre a produção cultural audiovisual amazônica parece ser proposital, tendo o Estado uma Lei setorial ainda não implementada.

[118] Em 2010, existiam no Pará os seguintes cineclubes e projetos cineclubistas: Cineclubes paraenses filiados à Paracine e ao CNC: Cineclube Alexandrino Moreira – Belém/PA; Cineclube Amazonas Douro - Belém/PA; Cineclube Idade Medi@ - Belém/PA; Revista PZZ – Belém/PA; UNI-Escola-Cinema – Belém/PA; Cine Carajás – Marabá/PA; Cine Amoraim II – Paragominas/PA; Associação Quilombola do Baixo Caeté África e Laranjituba – Moju/PA; Primeira Estação – Santarém/PA; Cineclube Ananin – Ananindeua/PA; CineClube Guarumã – Colares/PA; Cineclube Pacamão – Vigia de Nazaré/PA; Cineclube da Irmandade dos Rosarios – Ananindeua/PA; Cine Ói e Ôiça de Audiovisual - Altamira/PA; Cineclube Nangetu – Belém/PA; Cine CCBEU - Belém/PA; Cine Mário Peixoto – Belém/PA; Cine Clube AGAM – Paraupebas/PA; rede[aparelho]-: - Belém/PA; Labirinto Cinema Clube – Paraupebas/PA; Cineclube Belém Insular - Belém/PA; Resistência Marajoara – Soure/PA; CINE+ASPCTRA – Eldorado dos Carajás/PA; Cineclube Cine Ti Bamburucema – Belém/PA; Estrela Guia – Belém/PA; Cine Gempac – Belém/PA; Café com Direitos Humanos – Belém/PA; Cineclube Puraqué – Santarém/PA; Cineclube do Pontão Tapajós – Santarém/PA; Cineclube Don Floriano – Santarém/PA; Cineclube do NIE – Santarém/PA; Cineclube Mapiri – Santarém/PA; Cineclube do Amparo – Santarém/PA; Cineclube Fernando Guilhon – Santarém/PA; Cineclube da Escola Ubaldo Correa – Santarém/PA; Cineclube Rotary – Santarém/PA; Cineclube Helena Lisboa – Santarém/PA; Cineclube da Matinha – Santarém/PA; Cineclube da Grande Prainha – Santarém/PA; Cineclube Mario Imbiriba – Santarém/PA; Cineclube Brigadeiro – Santarém/PA; Cineclube Conquista – Santarém/PA; Cineclube Borari – Santarém/PA; Cineclube Boca da Mata – Redenção/PA; Instituto Social do Marajó de Cultura e Cidadania – Portel/PA; Cine Africanidades (GERMA/UEPA) – Belém/PA; Cineclube MarEstrela – Belém/PA; Cineclube ACAOÃ – Belém/PA; Cineclube ACIYOMI – Belém/PA; Cineclube do Turco Jurema – Belém/PA; Cineclube ARCAXA – Belém/PA; Cineclube da Irmandade de São Benedito – Ananindeua/PA; Cineclube da FEUCABEP – Belém/PA; Cineclube do Turco Ricardinho – Belém/PA; Cineclube Sete Cores – Belém/PA; Cineclube Konzenzala – Belém/PA; Cineclube Don Clemente (EMEF Don Clemente Geiger) – Altamira/PA; Cine Cravos – Santarém/PA; Cineclube Energia – Tucuruí/PA; Octacílio Lino – Altamira/PA; Encanto – Belém/PA.

coletivamente, deslanchar um conjunto de ações para fortalecer o cineclubismo no estado do Pará, através da reunião de todos os cineclubes.

Figura 16 – Cartaz dos Diá-logus Cineclubistas (2010).
Fonte: Arquivo do pesquisador.

Compreendendo o Cineclube como espaço de construção de aprendizados e diálogos democráticos e necessariamente uma ferramenta educativa capaz de formar consciências e culturas poéticas e visuais, pelas quais o ser humano pode vir a criar e a produzir um novo pensamento, assim como a arte na sua plenitude política e libertária, os *Diálogos cineclubistas – A fala das práticas - Relatos de experiências e rodas de diálogos* (Figura 16), foi uma experiência da troca de conteúdos e vivências ocorridas nos dias 17, 18 e 19 de agosto de 2009, em locais onde eram desenvolvidas as mais diversas praticas cineclubistas em Belém e em Ananindeua. A ação de fôlego agregou dezenas de organizações que atuavam com o audiovisual em Belém do Pará, criando-se a Rede Cineclubista de Terreiros, e expandindo-se à participações virtuais de cineclubistas de outros municípios paraenses que não tinham como se deslocar para a capital. O reconhecimento desta nova modalidade de participação remota em encontros aliás passou a ser defendida pelos cineclubistas do Norte – era uma garantia de inclusão dos muitos que estão do lado de fora.

Realizadores, produtores e técnicos, atores e atrizes, cineclubistas, críticos e pesquisadores, exibidores e amantes do cinema, representantes de projetos e organizações com forte atuação em Belém e em Ananindeua assinaram a Carta dos cineclubistas da região metropolitana de Belém[119]. O objetivo era refletir, compartilhar e sugerir ideias e propostas para fortalecer o cinema, o audiovisual e o cineclubismo no Estado do Pará. Entre as diversas questões pactuadas por este encontro histórico do qual participamos, inclusive elaborando a referida Carta, estavam a compreensão da dimensão continental e a diversidade da cultura amazônida como fatores a serem referenciados com objetivo de romper amarras impostas pelo processo colonizador que cria padrões culturais e mediáticos. Tornava-se urgente que a difusão audiovisual considerasse identidades e modos de vida na Amazônia como premissas básicas para a construção de novas perspectivas poéticas e visuais capazes de fazer frente às referências audiovisuais impostas pela indústria cultural. Foi bonita a festa, mas a Paracine se desarticulou. Este projeto, entretanto, teve o mérito de elevar à categoria de cinematografia a produção audiovisual independente, articulada aos movimentos sociais desencadeados na Amazônia a partir dos anos 1970. Matéria bruta da história, estas imagens-ações revertem a linearidade institucional e as próprias ações no âmbito do cinema e do audiovisual comunitário. A discussão aqui não são os suportes nem os formatos nem a força antropológica destas imagens, mas – para além da sua representação – s poéticas e estéticas que emergem através delas, radicalizando o Cinema de Guerrilha e o cinema amazônida na sua concepção original. Rompia-se o conceito do cinema padrão, consequentemente, por força, adotava-se a liberdade criativa: todo paraense é um realizador e as suas imagens a memória viva da sua terra. Muito além de fontes, portanto, as suas imagens são também filmes e como tais devem ser tratados. E, estes filmes, quaisquer que sejam as suas estéticas, serão os responsáveis pelo nascimento de um novo ciclo que compreendia a valorização de imagens sociais como fontes documentais para o cinema amazônida, princípios fundadores da cinematografia da resistência e viragem histórica, irreversível pela própria natureza, revestida de sentidos transvalorados. Paradoxalmente, se muitos falam em compartilhamentos, poucos se esmeram em circular os conteúdos.

O atual estágio das organizações culturais autônomas amazônidas está em sintonia com o descenso dos movimentos sociais, razão porque é fundamental assegurar o direito de os realizadores paraenses garantirem que os seus filmes sejam vistos pela comunidade, do

[119] A Carta em questão era assinada por 25 entidades que apresentaram 32 propostas setoriais audiovisuais para o cinema e o cineclubismo, entre as quais a criação da PARACINE - Federação Paraense de Cineclubes, da Cinemateca Paraense etc.

mesmo modo, o direito do povo paraense e amazônida de ter acesso às obras cinematográficas e reflexões críticas produzidas na Região, sendo esta consciência garantia de afirmação e resgate da memória do cinema e do imaginário de si mesmo. Nos percursos de nossas ações, enquanto pesquisador-participante, coordenamos diversas Mostras cinematográficas, locais, regionais, nacionais e internacionais, como por exemplo, Festival Internacional de Cinema Social (Fest-Fisc), e o Festival Internacional de Cinema do Caeté – FICCA, que se realiza há 10 anos, na Amazônia Paraense, Cabo Verde e Portugal. E esta trajetória de ações dialoga com projetos autorais, poéticos, e musicais, articulados a uma pratica de consciência estética, e de resistência, ecológica, política, urbana, e rural, e que carecem de espaço para ecoar mensagens, a partir da troca de olhares, e experiências, que reúne criadores de diversas linguagens que circulam em espaços contra hegemônicos, com objetivo de inverter a lógica do mercado, substituir a relação hierárquica pela construção colaborativa do conhecimento.

Esta experiência materializa a arte política, de forma coletiva, via redes solidárias - de compartilhamento de conhecimentos e práticas que envolvem e reconhecem as comunidades locais, na contramão de uma realidade da Amazônia Paraense, cujas capitais concentram as estruturas culturais, sem que as comunidades periféricas tenham acesso a estes espaços, seja para se manifestar como protagonista e/ou produtora, ou, apenas, de forma passiva, como observadora e/ou espectadora (a periferia é um detalhe ignorado pelas políticas públicas). E, apesar da existência da vasta produção imagética regional, estes criadores e produtores não são reconhecidos, nem a diversidade de sua estética é pautada, ou pesquisada e/ou dialogada por quem deveria formular opiniões e políticas públicas, nos mercados curatoriais e/ou acadêmicos, consequentemente, esta conjuntura marca um momento de crise de pensamento e de ação, no qual os grupos estão fragilizados. E é tanto uma crise ética quanto estética. É uma crise política, e também pedagógica. Referimos o território paraense como paradigma desta pesquisa, sendo nosso objetivo demonstrar, comparar, avaliar e estabelecer relações entre algumas políticas públicas executadas no setor audiovisual, destacando-se a capital paraense e alguns municípios alcançados pelo projeto Inovacine-Fapespa, sobre o qual passarei a discorrer.

Desenvolvido entre os anos 2009 e 2010, o Inovacine percorreu dezenas de municípios, dinamizando oficinas que geraram Cineclubes, o tornando-se o projeto num marco para o cinema e o cineclubismo, inclusive sedimentando a criação da Federação Paraense de Cineclubes - Paracine, que contava no período com mais de 50 entidades filiadas, entretanto, este projeto se esvaziou, com a dispersão da militância, a apatia profissional e a ausência do Estado. Diante da ausência de políticas públicas específicas para o cinema, o

cineclube e o audiovisual, e a despeito das demandas dos movimentos culturais audiovisuais e das próprias ações governamentais federais e regionais, algumas das quais, até disponibilizavam estruturas e espaços públicos e até formações no setor, o fato é que o Inovacine é de longe o único exemplo de política pública inclusiva em cinema e cineclube na Região. Na altura, a conjuntura nacional brasileira se caracterizava pela ampliação de programas nacionais que eram replicados nos estados, através do Ministério da Cultura, que focava cada vez mais na cultura digital e na economia criativa, via + Cultura, envolvendo entidades e artistas que atuavam com diferentes linguagens, entre as quais as audiovisuais, que também se beneficiaram deste momento, inclusive com a recepção de equipamentos para Cineclubes e Pontos de Cultura.

O Pará vivia sob a gestão da governadora Ana Júlia Carepa, cuja política rezava a cartilha do governo Lula, espelhado em suas instituições locais, como Fundação Curro Velho, Instituto de Artes, Casa da Linguagem, que desenvolviam suas atividades em consonância com as diretrizes do Ministério da Cultura, que mantinha uma política centralizada e elitista, apesar dos diálogos com os movimentos nacionais como a Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas – ABDeC, e o Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros – CNC. As diplomacias na cena política e as disputas entre ideias, propostas e planos setoriais culturais envolviam e ainda envolvem diversos atores e instâncias de participação social, de forma a determinar as diretrizes das políticas públicas, entretanto, alguns destes arranjos ocorrem fora desta zona que é muito menos de conforto e mais de disputas políticas entre grupos que se constituem de acordo com seus interesses que podem ser desde os mais altruístas até os mais oportunistas.

Esses grupos se constituem e se dispersam de maneira variável, acompanhando o fluxo das marés políticas e das conjunturas nacionais e locais. Nesse movimento, produzem narrativas de legitimação para suas práticas institucionais, nem sempre pautadas por critérios éticos ou por vínculos efetivos com os territórios e lutas que afirmam representar. Observa-se, em determinados contextos, uma atuação oportunista, marcada pela circulação recorrente em torno de editais públicos e mecanismos de fomento, nos quais tais agentes se posicionam de forma estratégica para capturar recursos e reconhecimento simbólico, mesmo quando não participaram dos processos históricos, políticos e coletivos que tornaram essas políticas possíveis. Essa dinâmica, sustentada por redes de privilégio, capital social acumulado e acesso desigual às instâncias de decisão, resulta na apropriação de conquistas construídas por movimentos sociais periféricos e tradicionais, frequentemente excluídos dos processos de financiamento e visibilidade institucional. O efeito desse modelo é profundamente danoso: ele

reproduz desigualdades, fragiliza organizações de base, deslegitima práticas comunitárias e opera como mecanismo silencioso de punição e apagamento daqueles que sustentam, no cotidiano, as lutas culturais, sociais e territoriais que fundamentam tais políticas públicas.

Na contramão desta lógica, o projeto Inovacine (Figura 17) surgiu em meados de 2009, no âmbito da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Pará - Fapespa,[120] que na altura se constituía num Marco histórico que alterou de forma significativa a produção de Ciência, Tecnologia e Inovação, assim como a base produtiva do Estado do Pará e da Região Amazônica. O projeto Inovacine, idealizado pelo pesquisador (2009/2010/2011), constituiu-se na forma de política pública setorial audiovisual regional, executada pela Secretaria de Estado, de Desenvolvimento, Ciência e Tecnologia e a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Pará, em parceria com a Associação Paraense de Jovens Críticos de Cinema.

[120] A Fapespa foi criada pela governadora Ana Júlia através da Lei complementar N. 061 de 24 de julho de 2007, com objetivo de fomentar a pesquisa e fortalecer o sistema Regional de Ciência, Tecnologia e Inovação – SPI, e lançar editais de bolsas aos pesquisadores e estudantes do ensino superior da pós-graduação do ensino técnico e básico. O progresso da ciência e da tecnologia, o desenvolvimento econômico e social, a inovação tecnológica do Estado, o uso sustentável dos recursos naturais, visando a qualidade de vida da população e a defesa do meio ambiente foram os eixos da filosofia da Fapespa. Pautando-se pela busca da inclusão social, a Fapespa lançou 25 editais (2008) para financiar a pesquisa em Ciência, Tecnologia e Inovação, com a meta de apoiar 300 bolsas de mestrado e 200 bolsas de doutorado no horizonte de quatro anos. A utopia da fundação era ser referência na construção de políticas públicas para o financiamento à pesquisa em Ciência e Tecnologia, fomentando o desenvolvimento de produtos inovadores e proporcionando a inclusão do Pará num sistema de produção mais competitivo e com melhor qualidade de vida para a população, orientando-se pela proposta de um novo modelo de desenvolvimento do Estado do Pará através do qual a tecnologia e a pesquisa científica fossem colocadas ao serviço das necessidades e das vocações econômicas e sociais das comunidades, paraenses, desenvolvimento sustentável local. Esta proposta de *novo modelo de desenvolvimento* na altura usava o conhecimento do povo paraense na promoção de um sistema produtivo regional sustentável e competitivo, ao mesmo tempo em que fortalecia as estruturas produtivas da maioria da população, como Micro e Pequenas Empresas e a própria agricultura familiar. Parceira da secretaria de Desenvolvimento Ciência e Tecnologia, a Fapespa buscava a construção de um modelo indutor do desenvolvimento econômico, agregado ao uso intensivo da ciência e da tecnologia na produção dos bens e serviços do sistema produtivo regional, participando do processo de implantação dos parques de Ciências e Tecnologia – PCTs e Sistema Paraense de Inovação – SPI. Em 2008, o governo do Pará investiu R$ 23.315.290,00, em Ciência, Tecnologia e inovação, 90% dos quais destinados a projetos de pesquisas em Ciência e Tecnologia e Inovação. Somando-se fontes parceiras como a Secretaria de desenvolvimento Ciência e Tecnologia – Sedect, Finep, Cnpq, Bndes, Ministério da Saúde, e empresas como Vale e Eletronorte, estes valores ultrapassaram a ordem de R$ 100 Milhões. De estrutura reduzida, com cerca de 30 servidores, a Fapespa se preparava para lançar um Concurso Público, quando colocou em ação um projeto inovador, diferenciado, ousado e de natureza cultural, dedicado ao cineclubismo, com a meta de divulgar e difundir a ciência e a tecnologia, ao mesmo tempo, agregar plateia ao cinema paraense, e formar novos realizadores e cineclubistas.

Figura 17 – Aula inaugural do Inovacine - Francisco Weyl, Miguel Haoni e Mateus Moura. (2010).
Fotografia de Antôniio Botelho.
Fonte: Arquivo do pesquisador.

Diferentemente do cenário nacional unificado pelo +Cultura, no Pará, as ações se dispersavam entre as instituições culturais, cujas gestões eram determinadas por indicações políticas que não dialogavam nem eram sensíveis a demandas dos movimentos sociais e culturais, resultando daí atividades *empacotadas* pelo calendário cultural do Estado e suas instituições, que também não dialogavam entre si para promover ações, que por não serem contínuas, também não alcançavam resultados de longo prazo, ou seja, eram os eventos e não as estruturas que definiam a política cultural (e ainda o é). Este projeto estava inserido no âmbito Institucional conforme missão definida pelo Planejamento Estratégico da Fapespa, para promover a exibição de Documentários locais, nacionais com caráter educativo e de qualidade artística e/ou científica, promovendo um diálogo aberto a todos, realizadores, estudantes, produtores, professores, pesquisadores, servidores públicos, trabalhadores e público em geral.

Na primeira fase, o Inovacine consistiu em sete sessões realizadas no espaço cultural Ná Figueredo, em Belém do Pará. Com a ideia de abrir maior espaço nas sessões para obras produzidas na região, foram exibidos apenas filmes nacionais, entre os quais, da Amazônia Paraense.[121] A curadoria era de responsabilidade da APJCC[122] e os filmes selecionados

[121] A programação da primeira fase do Inovacine projetou os seguintes filmes: 28/09 - Cabra Marcado Para Morrer. Eduardo Coutinho. 85. p/b & cor. 119'; 12/10 - Serra Pelada – esperança não é sonho. Priscila Brasil (curta). F for Fake. Orson Welles. 75. 85'. Comentários: Priscila Brasil; 26/10 - Eles Não Usam Black Tie. Leon Hirszman. 81. Cor. 120'; 09/11 - Outras Histórias. Darcel Andrade e Wilza Brito (curta). Filhos do Paraíso. Majid Majidi. 97. Cor. 89'. Comentários: Darcel Andrade; 23/11 - Serras da desordem. Andrea Tonacci. 06. p/b & cor. 135'; 07/12 - Açaí com Jabá. Alan Rodrigues, Marcos Daibes e Walerio Duarte (curta). Estômago.

também compunham a (segunda) fase itinerante do projeto, que percorreu a capital paraense, além dos municípios de Santarém, Ananindeua, Marabá e Altamira. Os filmes eram exibidos em Pontos de Cultura e nos Infocentros do programa NavegaPará, nestas cidades, em sessões abertas ao público. Após as exibições, havia rodas de conversas entre cineastas e o público presente, sendo este momento parte das metodologias das oficinas de formação audiovisual e cineclubista que o projeto disponibilizava de forma presencial e híbrida, através de redes sociais e do Blog oficial de forma a ampliar o diálogo e somar conhecimento na cultura visual comunitária regional, entretanto, todo o arquivo deste projeto desapareceu, em consequência da mudança política e ideológica na gestão do Governo do Estado.

As ações de caráter cineclubista são de natureza solidária, com princípios éticos e sem fins lucrativos. Com o desenvolvimento destas práticas, são fortalecidos os laços entre os movimentos sociais, as comunidades e as instituições públicas. Ciente da estratégia de democratizar o audiovisual, tornando-o instrumento de congregação comunitária e construção da cidadania participativa, o Inovacine reflete o cinema ficcional e documental e percorre com olhos e ouvidos os caminhos e as fronteiras abertas pela cinematografia que se faz na Amazônia, facilitando a criação de uma nova cultura visual em favor de uma sociedade mais justa e fraterna. Antes firmado no espaço cultural Ná Figueredo, em Belém, onde projetou e discutiu dez filmes em sete sessões, o projeto viajou entre pontos de cultura e infocentros do programa Navega Pará na grande Belém e no interior do estado. Além das exibições, a programação contempla uma oficina de formação cineclubista voltada para a formação de dinamizadores que possam continuar o trabalho de discussão da cultura audiovisual quando a caravana do projeto for embora. Além das sessões cineclubistas, na segunda fase do projeto, o Inovacine ofereceu cursos de formação cineclubista, no qual abordou aspectos históricos e teóricos da arte cinematográfica, formando plateias e potenciais realizadores, com uma leitura mais conceitual dos elementos estéticos dos quais o cinema é constituído. Entre estas oficinas, destacavam-se as temáticas, como o Cinema Negro de Nelson Pereira dos Santos ou sessões em parceria com o projeto *Resistência Marajoara*, vencedor do prêmio "Residências Estéticas em Pontos de Cultura" (Funarte-2009).

Marcos Jorge. 07. Cor. 113'. Comentários: João Inácio; 21/12 – Iracema – uma transaamazônica. Jorge Bodanzky e Orlando Senna. 76. Cor. 91'.

[122] Mais exatamente os críticos Miguel Haoni e Mateus Moura.

3.2. Festival Internacional de Cinema do Caeté

Figura 18 – Cartaz do Festival Internacional de Cinema do Caeté (2025).
Fonte: Arquivo do pesquisador.

Foi em defesa do Rio Caeté e das memórias de seus narradores, navegadores, dos extrativistas e das comunidades ribeirinhas desta Região Caeté, que nasceu o FICCA – Festival Internacional de Cinema do Caeté (Figura 18). O Festival, portanto, valoriza o território local e o lugar de fala das comunidades periféricas da Região do Caeté, através de oficinas audiovisuais que criam filmes coletivos de temáticas sociais, de qualidade técnica, e de baixo orçamento, além de estimular a produção audiovisual com a tecnologia disponível, instrumentalizando-a em favor da formação de realizadores e do público jovem da Região do Caeté, através da realização e difusão de filmes autorais, difundindo o cinema da Amazônia-Paraense e Brasileiro.

Comprometido com as grandes causas deste tempo, o FICCA alia a Pedagogia ao Teatro do Oprimido (Paulo Freire e Augusto Boal); e: o Cinema Pobre (Humberto Solas) ao Cinema social Amazônida. Propõe práticas audiovisuais que estimulam habilidades e

despertam sensibilidades criativas, além de formações dialógicas, rodas de conversas temáticas, e projeções cinematográficas e cineclubistas, presenciais e/ou virtuais, que promovem a escuta, amplificam falas, afirmam diversidades, a partir das realidades das comunidades, numa contribuição a redução do apartheid social, educativo e artístico do país, com atividades educativas e culturais através do cinema, ao mesmo tempo, afirmar o protagonismo da juventude e autoestima das mulheres de comunidades excluídas da Região dos Caetés.

O Festival Internacional de Cinema do Caeté - Ficca decorre o ano inteiro, com oficinas e rodas dialógicas, formações de coletivos audiovisuais nas escolas e comunidades. As mostras sobre cinema contemporâneo de resistência, com ênfase na Mostra Negro Ficca, revelam o caráter cineclubista do FICCA, focado no cinema social e pedagógico, sendo essa uma prática artística e social, engajada, nos territórios periféricos, nos quais os sujeitos são protagonistas de sua própria história, de luta. Vamos apresentar em linhas gerais o projeto do Festival Internacional de Cinema do Caeté, criado e coordenado por este pesquisador há 10 anos, tendo este certame se realizado no Município de Bragança e outras cidades brasileiras,[123] europeias (Porto, Portugal) e africanas (Praia, Cabo Verde).

O festival é uma marca consolidada entre os festivais de cinema brasileiros, de caráter regional e internacional, sendo a cinematografia africana, lusitana, latina, brasileira – e amazônida, o que o sinaliza. Entre 2014 e 2023, cerca de mil obras cinematográficas submeteram inscrição ao festival. Mais da metade delas foram selecionadas pelo festival, que há 10 anos percorre escolas públicas, quilombos, praias, praças, e comunidades de Bragança do Pará e Região do Caeté e Nordeste paraense, como Primavera, Quatipuru, Tracuateua e Augusto Correa. Nesses dez anos, o festival recebeu filmes Estrangeiros (5,8% - 38); Nacionais (67,4% - 439); Amazônicos (15,4% - 100); Paraenses (11,4% - 74). E, desse total, foram premiados 58 filmes, sendo 12 realizados por paraenses. Somente em 2020, em plena pandemia, o FICCA recebeu mais de 400 filmes, um recorde, que superou o número de inscritos em todas as edições anteriores do festival. Neste mesmo ano, as obras vencedoras e os filmes coletivos criados nas oficinas passaram a ser veiculadas em Rede Pública de Televisão, via Portal/TV Cultura do Pará, abrindo uma janela para o cinema que tem sido invisibilizado na Amazônia. E, quando pela primeira vez obteve apoio Institucional através da

[123] Sobre a dimensão territorial do festival, no ano de 2025: Portugal (Porto, Livraria Gato Vadio); Brasil – Pará: Augusto Correa: Escola Lauro Barbosa dos Santos Cordeiro - Patal; Escola André Alves – Nova Olinda. Primavera: Espaço Cultural Casa da Vózinha; Associação dos Produtores de Guarumandeua; Associação dos Agricultores de Siquiriba; Quatipuru: Monóculo da Vovó; Associação Quilombola de Sacatandeua; Ananindeua: Centro Cultural Rosa Luxemburgo; Belém: Casa do Poeta Caeté; Quadra B (gleba 1); Escola República de Portugal (Marambaia); Escola Maria Madalena Raad (Icoaraci).

Lei Aldir Blanc, o FICCA realizou duas edições do festival (2021).

Parceiro da Associação Nacional de Cinema e Audiovisual de Cabo Verde (desde 2014), e certificado pela Escola Superior Artística do Porto (2020), o FICCA afirma o cinema a partir da Amazônia e reforça o cinema feminino, indígena, LGBTQIA+, além de provocar diálogos em projetos culturais que revelam poéticas cinematográficas locais, sob diversas linguagens e formatos, alguns influenciados pelo próprio festival. Aberto à diversidade e espaço onde ecoam falas e imagens de realizadoras e realizadores sem visibilidade, o FICCA inverte a lógica do mercado, substitui a relação hierárquica pela construção colaborativa e coletiva via redes solidárias de compartilhamento de conhecimentos/práticas que envolvem e reconhecem as comunidades locais, transformando-se numa troca de experiências dialógicas com projetos audiovisuais autorais. Janela aberta à exibição de filmes de temáticas sociais, e de realizadores que possuem relações de afetos com as comunidades nas quais atuam e pelas quais são reconhecidos, o FICCA propõe alternativas para democratizar o audiovisual, na perspectiva de fortalecer e desenvolver a cadeia setorial audiovisual na Amazônia paraense, com ênfase na presença de mulheres, juventude periférica, povos originários, de matrizes africanas, quilombolas, indígenas, e comunidades LGBTQIA+.

Além das projeções de filmes e das circulações cineclubistas nas escolas e comunidades, o FICCA acontece de diversas formas o ano inteiro, de forma itinerante, através da dialógica, da formação e do movimento social e cultural coletivo, em rodas de conversas presenciais, radiofônicas, remotas. Mais que metodologias, estas práticas conectam a juventude excluída, as mulheres, gentes de comunidades tradicionais, extrativistas, povos originários, quilombolas, pescadores tomam consciência e trocam seu pertencimento com o mundo do cinema como uma via libertária de revelação e magia, paixão e consciência social. Apesar de termos definido como público-alvo jovens e mulheres em condições de vulnerabilidade em comunidade periféricas, tradicionais, indígenas e quilombolas, quaisquer pessoas podem participar das atividades do FICCA. Dependendo da localização da atividade, estas são construídas com e dirigidas à residentes de comunidades locais, mas abertas para quaisquer pessoas interessadas.

Consideramos importante a participação da comunidade em geral nos nossos projetos, embora nos dediquemos à juventude da periferia, mulheres negras, comunidades tradicionais, quilombolas, afro religiosas e indígenas do Nordeste do Pará. Além destas comunidades locais, o FICCA alcança outros públicos em territórios e espaços, para além da Amazônia, em África e Portugal, via rodas de conversas e mostras e oficinas, atividades geradoras de conteúdos audiovisuais coletivos e independentes e sociais que são o

fundamento do festival. A comunidade é a mola mestra do festival, em nome da qual este festival se realiza. A participação da comunidade em projetos do FICCA é permanente, antes, durante e depois de pensar, estruturar e realizar nossas ações, estabelecemos diálogos com nossos parceiros, em busca de consensos temáticos que sintetizem demandas emergenciais da comunidade de forma a que estas realidades sejam filtradas pelos curtas-metragens produzidos nas oficinas e/ou debatidos em rodas de conversas nas sessões cineclubistas públicas e/ou virtuais. A nossa ação cultural é voltada prioritariamente para pessoas em situação de rua (moradores de rua), mulheres, povos e comunidades tradicionais, negros e/ou negras, pessoas em situação de pobreza e de vulnerabilidade social. A dimensão cultural da cidadania, o respeito aos direitos na promoção da acessibilidade cultural, e a inclusão são palavras-chave do FICCA, um festival que nasceu no interior do Pará, afirmando um cinema social e local invisibilizado pela Mídia cultural global, e que permite o acesso da juventude excluída aos bens culturais, e valoriza a juventude e a mulher das comunidades periféricas e quilombolas, sendo sensível aos 15% da população mundial que convivem com alguma forma de deficiência (ONU, 2010), e a um quarto da população brasileira (IBGE, 2010) amparados pelo Estatuto da Pessoa com Deficiência (Lei 13.146, de 2015), e em obediência a norma da Agência Nacional do Cinema - 2014.

Por esta razão, o FICCA tem optado pela escolha de locais inclusivos para a realização de sessões, além de observar a presença de soluções de acessibilidade para PCDs e/ou ajustar espaços e territórios a realidades de idosos e pessoas com deficiência, inclusive com serviços de legendagem descritiva, Libras, além de resguardar espaços com melhor mobilidade aos cadeirantes, antecipando-se no acolhimento e na difusão desta bandeira de igualdade. Considerando o lócus de sua realização original (Bragança, com extensões em municípios vizinhos do Nordeste paraense, além de países como Portugal e Cabo Verde), a comunicação do festival se concentra no Município de Bragança, que é um polo na Região Caeté, recebendo milhares de pessoas de municípios vizinhos, algumas das quais alcançadas pelas ondas da Rádio Educadora, percussora da educação à distância no Brasil, há mais de 60 anos em atividade. Com uma equipe reduzida, o festival se faz a partir de uma forte rede de solidariedade, graças ao perfil da cidade que o sedia, Bragança do Pará, cujo povo é contumaz em participar de movimentos de apoios a pessoas, ideias ou projetos de natureza social e cultural, como é o nosso festival. Por isso mesmo o festival se realiza com base nas estruturas disponibilizadas pelos parceiros, contando ainda com a colaboração voluntária de pesquisadores, professores e produtores de audiovisual engajados na proposta do festival, que é inclusiva por excelência.

O projeto não possui fins comerciais, estruturando-se integralmente como uma iniciativa de interesse público, com atividades de caráter comunitário, gratuito e de acesso aberto. Sua proposta se orienta pela democratização do acesso ao audiovisual e pela formação crítica de públicos, especialmente entre jovens, estudantes de escolas públicas e comunidades em situação de vulnerabilidade social. A programação contempla sessões cineclubistas, rodas de conversa e oficinas, organizadas como espaços de encontro, escuta e troca de experiências.[124] As sessões priorizam a exibição de obras voltadas ao público jovem, com

[124] Lista dos filmes premiados pelo FICCA: 2014 - Melhor feli(Z)cidade (Clementino Júnior/RJ); Melhor Longa Sinfonia da Necrópole (Juliana Rojas/SP); Melhor Média O Time da Croa (Jorane Castro /PA); Melhor Cirta João Heleno dos Brito (Neco Tabosa/PE); Prêmio Imagem-Tempo Memórias do Cine Argus (Edivaldo Moura /PA); Prêmio Imagem-Movimento Janaína Colorida Feito (Céu, de Babi Baracho/RN); Prêmio Juri Popular São Inácio - ou O cinema do imaginário (Helio Ronyvon/RN). 2015 – Melhor Longa Prólogo (Gabriel Marinho/DF); Melhor Média Gotas de Fumaça (Ane Siderman/RS); Melhor Curta Conflitos e Abismos (Everlane Morais/SE); Melhor Documentário Dias de Mangal (Evandro Medeiros/PA); Melhor Direção Rito de Passagem (Juliette Yu-Ming/RJ); Melhor Roteiro: Bobô - Longa (Inês Oliveira/Portugal/Guiné/Brasil); Melhro Montagem Marcley de Aquino (Filme: Desencontro Marcado, de Alice Bessa, Duarte Dias e Marcley de Aquino/CE); Melhor Fotografia: Lucian Rosa, Bem Hur Real, Kenny Mendes, Nadia Biondo (Filme: Louises - Solrealismo Maranhense, de Keyciane de Sousa Martins/MA); Melhor Trilha Sonora Cláudio Lavôr (Filme: Filhos da Hutukara, de Ana Lúcia Mendina – RR) ; Melhor filme Juri Popular: Sophia, de Kennel Rógis (PB). 2016 – Grande Prêmio do Juri Mestres Praianos do Carimbó de Maiandeua (Artur Arias Dutra/PA); Prêmiio Juri Popular Equidade Racial (Danilo Gustavo Asp/PA); Prêmio Imagem-Tempo Surto (Moysés Magalhães e Orlando Sérgio/PA); Prêmio Imagem-Movimento Paradoxos, Paixões e Terra Firme (Adriano Barroso/Pa); Prêmio Experimental O bailarino (Lipe Canhedo/MG); Grande Prêmio Ficca de Direitos Humanos Nódoas (Ângelo Lima/GO). 2018 – Melhor Longa Males sem Terra (João Arthur) ; Média A Ver o Mar (Ana Oliveira e André Puertas); Curta Deuteronômio 22 (Érico Luz); Documentário O Cavaleiro, Elyseu (Iulik Lomba de Farias) ; Prêmio Especial A história de Zahy (Otoniel Oliveira) ; Grange Prêmio Ficca de Direitos Humanos Majur (Rafael Irineu) ; Tarrafal: Dez Pancadas no Carril (João Paradela) ; Prêmio Ficca de Cinema e Educação Escola Quilombo: Educação Cultivada (Evandro Medeiros) + Simbiose (Júlia Morim) Menções Honrosas O acordar do Gigante (Ercie Chantre), Aquém margens: juventude e exclusão social em áreas de mineração (Alexandra Duarte e Evandro Medeiros) , Bando (Lázaro Ramos e Thiago Gomes) , Belém Sonora – A paisagem sonora e os marcos sonoros de uma metrópole amazônica (André Macleuri). 2020 – Grande Prêmio Arthur Leandro de Documentário Álbum de Casamento (Otávio Conceição); Grande Prêmio PadreBruno Sechi de Longa Metragem Nós, que ficamos (Eduardo Monteiro); Grande Prêmio Cláudio Cardoso de Média Metragem Tambor ou Bola (Sérgio Onofre); Grande Prêmio Egídio Sales Filho de Curta Metragem Mãtãnãg, A Encantada (Charles Bicalho). 2021 - Categoria: Longa Revirando o Jogo - Pamela Hellen Martinho / RJ; Categoria: Média Não dá pra viver só de amor - Diego dos Anjos / RJ; Categoria: Curta Onde a fé tem nos levado - Neto Astério / SE ; Categoria: Documentário de Longa - Cama de espinho - Denis Carlos / MA ; Categoria Documentário de Média Flores que Quebram Concreto: o HipHop de São Gonçalo e Niterói na voz delas - Amanda Ares / RJ ; Categoria: Documentário de Curta - Sússia - Lucrécia Dias / TO + Lubiana / ES; Categoria: Perfomance Audiovisual Noite Lunar - Rafael Nunes Coelho / SC ; Categoria: VideoTeatro Manual para náufragos - Tainah Dadda / RS; Categoria: Experimental – Melhor Filme: Ácido: Os gostos desses dias - Assaggi Piá e Camila Freitas / BA; Categoria: Animação Melhor filme: Centaura - Luiza Lubiana / ES. 2022 - Categoria Mis em scene– Prêmio Arthur Leandro: Pra tirar você da chuva (Mayara Alvim/Sala de Giz/Grupo NUN, MG); Categoria Experimental – Prêmio Paulinho Fonteles: Kikazaru (Matheus Cabral de Oliveira – ES); Categoria Animação- Prêmio Gabriel Pimenta: Anantara (Douglas Alves Ferreira - SP) ; Categoria Lomga Documentário- Prêmio Paulo Paulino Guajajara: Doidos de Pedra – o paraíso ameaçado (Luiz Eduardo Ozório – RJ); Categoria Longa ficção - Prêmio Irmã Dorothy: Achados não Procurados (Fabi Penna - SC); Categoria Média Documentário - Prêmio Dema: O ouro branco da Transamazônica (Diego Pontes - PA); Categoria Média ficção - Prêmio Marga Rothe: Colares, talvez (Sandro Villanova - DF); Categoria Curta Documentário – Prêmio Jaime Teixeira: Clara Esperança (Diego Alexandre - RJ); Categoria Curta ficção Prêmio Paulo Fonteles : Ninguém Nunca Vai Te Amar Como Eu Te Amo (Fernanda Magalhães, Gustavo Guives - SP); Grande Prêmio do JURI: Centelha (Renato Valone – AC/RJ – 27min); Prêmio Isa Cunha de direitos Humanos: Maria e Zé Claudio (Evandro Medeiros - PA); Melhor Filme educativo - Prêmio Egídio Sales: Estou Aqui (Luís Costa, Porto/Portugal). 2023 – Melhor Longa Resistências no Chão da Floresta: Agroecologia na Amazônia, PA-

atenção a temas sociais, culturais e territoriais, estimulando o pensamento crítico e o engajamento com as realidades locais. Cada sessão tem a duração máxima de 60 minutos, incluindo apresentação inicial, exibição dos filmes e momento de debate, promovendo uma experiência integrada entre fruição estética e reflexão. As rodas de conversa ampliam o diálogo com o público, enquanto as oficinas introduzem práticas básicas de criação audiovisual, incentivando a experimentação e a expressão.

3.2.1. Mostra Negro-Ficca

As mostras competitivas e não-competitivas são a alma do FICCA, que tem um caráter cineclubista de inclusão. Em 2022, o FICCA realizou 7 mostras cinematográficas ao longo do ano, distribuídas em diversos espaços do Estado do Pará, entretanto, são três as mostras fundamentais o festival. A Mostra NEGRO FICCA (Figura 19) seleciona e exibe filmes de autores negros e/ou de temáticas a partir da arte e da resistência negra, podendo estes serem escolhidos entre os filmes concorrentes ao FICCA ou entre as obras de realizadores negros, e/ou de temáticas negras, que foram submetidas ao festival.

Figura – 19 Arte da Mostra Negro Ficca (2020).
Fonte: Arquivo do pesquisador.

A Mostra Cinema Contemporâneo de Resistência é constituída de filmes de narrativas temáticas sobre juventude, mulheres, comunidades LGBTs, trans, indígenas, tradicionais, quilombolas, pescadores, extrativistas e comunidades locais. E a Mostra Caeté

Castanhal – Romier Sousa; Melhor Documentário Longa Profissão Livreiro, DF-Brasília - Pedro Lacerda; Mlehor Média Processados, PA-Marabá - Alexandra Duarte e Evandro Medeiros; Melhor Documentário Média Um lugar chamado Wahala, Togo, Alemana, França - Jurgen Ellinghaus; Melhor Curta Controle, Amazonas - Ricardo Manjaro; Melhor Curta Experimental A Jornada, Goiás - Mateus Rosa; Prêmio especial do Juri Ana Rúbia, Mato Grosso – Diego Baraldi e Iris Alves Lacerda + Viriandeua, Virianduba, Pará - Ramon Reis.

Culta promove, exibe, dialoga e difunde o cinema de formato Curta-Metragem paraense, com ênfase na produção de realizadores e produtores cujos temas são de interesse social, econômico e cultural para Região do Caeté. Com as mostras, o FICCA forma o público para o cinema de curta-metragem Regional e Nacional, no sentido de estimular a criação e consolidar o polo de produção audiovisual da Região do Caeté e do Nordeste Paraense. E, com suas práticas, o festival articula e organiza cineclubes locais e regionais, com especial atenção à formação em práticas do cinema como ferramenta de consciência social para jovens e mulheres em condições de vulnerabilidade, de periferias, comunidades tradicionais, quilombolas, e estudantes de escolas públicas.

O Cinema Negro que temos pesquisado e com o qual temos dialogado e colaborado em nossas produções audiovisuais e nas rodas de conversas que compõem as metodologias das oficinas com as juventudes nas periferias e comunidades tradicionais, onde difundimos estes trabalhos sob a dimensão da educação e da arte, dentro e fora da escola pública, que são espaços atravessados e percorridos pelo FICCA, festival que se realiza anualmente em diversos territórios, através de ações afirmativas das falas e das práticas das populações periféricas excluídas. Enquanto certame que tem a mesma pegada cineclubista da resistência do cinema social alternativo, a Mostra Negro FICCA absorve a manifestação dos diversos cinemas de contracorrentes, sendo que em 2024, comemoraram-se 10 anos de existência do Festival e da própria Mostra, cuja primeira edição realizou-se no Quilombo do Cigano, em Tracuateua, via parceria com a Associação local, sob articulação do já aqui citado pesquisador Danilo Gustavo Asp, ocorrendo, na ocasião, além das rodas de conversas e projeções cinematográficas de temáticas negras, uma intervenção artística performativa de pesquisadora, realizadora e atriz Rosilene Cordeiro, que trabalhou as memórias, através da contagem de estórias para crianças e adolescentes locais. Na simultaneidade da dialógica pedagógica, todos escutam.

Estas experiências audiovisuais desenvolvidas pelo FICCA com a Mostra NEGRO FICCA, que decorre em algumas comunidades quilombolas do Nordeste Paraense (Bragança, Tracuateua[125], Augusto Correa, Primavera, Quatipuru), em sessões cujas dinâmicas são trocas e formações pedagógicas, elas contribuem com estudos e com quem estuda práxis étnicos raciais. Territórios, espaços e movimentos indigenafros - pelo seu de colonialismo - constituem-se num campo de aprendizado permanente. É um desafio desenvolver a cadeia produtiva audiovisual na Amazônia e fortalecer a infraestrutura de produção de obras

[125] Particularmente, na comunidade do Torre (Tracuateua), observam-se processos de recuperação da artesania como patrimônio imaterial, tema que também discorreremos neste texto.

audiovisuais nas cidades polos no interior dos Estados, como Bragança do Pará, onde observamos uma expansão, através da produção e realização de filmes, mostras e festivais que alcançaram visibilidade e se consolidam no cenário local, estadual, regional, nacional e internacional. Os agentes culturais locais empenham-se na realização, divulgação e distribuição de obras, na formação de público e de novos produtores e realizadores, pelo que a regionalização das políticas públicas é um instrumento fundamental para amenizar as desigualdades e estimular o potencial da economia criativa local. A cadeia produtiva da cultura criativa audiovisual movimentou 20 Bilhões de reais e gerou cerca de 60 mil empregos (ANCINE/2021), tendo a Lei Aldir Blanc potencializado ainda mais o setor, com a premiação de dezenas de festivais, mostras e realização de filmes. Com a aprovação da Lei do Audiovisual (n. 9037, de 05.10.2022), espera-se um gás de cerca de R$ 30 milhões para o cinema, através do Fundo Paraense de Audiovisual (FPA) em todo o Pará. Com a Lei Paulo Gustavo, o audiovisual de Bragança do Pará foi impactado com cerca de R$ 1 milhão, somando-se este valor aos cerca de R$ 800 mil que serão mais uma vez repassados ao Município, através da Lei Aldir Blanc, que se tornou política pública. E podemos ficar otimistas se potencializarmos este conta aos demais recursos destinados aos municípios da Região, e, mais ainda, os diversos editais que contemplam estes municípios através de outras chamadas públicas, em razão da retomada do Ministério da Cultura com o governo Lula. Com base nestes dados e indicadores, podemos afirmar que Bragança do Pará tem todas as condições de dar um verdadeiro salto paradigmático no campo audiovisual, desde que radicalizemos a implementação de políticas públicas setoriais, coisa que a prefeitura/secretaria de cultura jamais demonstram interesse, por diversos fatores que nem irei aqui analisar.

Até que chegasse a este patamar consolidado, a despeito da ausência de políticas públicas setoriais, o cinema e o audiovisual tem um percurso que atravessa a história do Município, riquíssimo na sua biodiversidade, mas pobre na distribuição de recursos, concentrados nas mãos de uma elite que se perpetua nas hostes dos poderes, gerando forte dependência da comunidade, a qual se mantém refém deste processo que se repete a cada ano. Apesar deste cenário antagônico, profissionais do audiovisual, realizadoras e realizadores, produtoras e produtores, lideranças políticas, artistas, trabalhadoras e trabalhadores de diversas áreas da cultura e do audiovisual, de Belém e de Bragança, assinaram a Carta do Fórum Audiovisual Amazônia Caeté (Figura 20). A demonstração de interesse em abrir canais de parcerias que possam construir políticas públicas culturais entre o Poder Público e a Sociedade Civil no campo do audiovisual em Bragança do Pará e Região dos Caetés foi protagonizada pelo FICCA - Festival Internacional de Cinema do Caeté, tendo o Fórum

ocorrido na Casa da Cultura de Bragança do Pará (10 de dezembro de 2022).

Figura 20 – Reunião do Fórum Audiovisual Caeté-Amazônia (2023). Fotografia: Francisco Weyl. Fonte: Arquivo do pesquisador.

O documento com demandas de diversos segmentos culturais articulados ao audiovisual, ao cinema, e ao cineclubismo, foi apresentado ao secretário municipal de cultura local e divulgado através de sites e redes sociais. Aberto à sugestões e proposições, adequações, alterações e modificações, a Carta tinha como premissas a implantação do sistema Estadual de Cultura (recentemente anunciado pelo Governo do Estado), de forma articulada ao Sistema Nacional de Cultura e também ao Sistema Municipal de Cultura de Bragança do Pará, de forma a garantir a reformulação total, assim como a recomposição e consolidação do Conselho Municipal de Políticas Culturais, com a consequente elaboração do Plano Municipal de Cultura e criação do Fundo Municipal de Cultura, assegurando ao setor os repasses de 2% do Orçamento do Município para a Cultura.

Compreendemos que o Município de Bragança do Pará já possui uma plataforma para a execução de projetos e práticas e políticas públicas setoriais audiovisuais, considerando-se a produção audiovisual que aqui se realiza de forma independente, protagonizada por pessoas e entidades e organizações da sociedade civil comprometidas com as relações das artes e das culturas com a educação, seja nas escolas ou fora dos espaços tradicionais de ensino. Além do FICCA e do projeto Aluno Repórter, que são experiências paradigmáticas formadoras da juventude no campo da comunicação e do audiovisual, Bragança dispõe de vários coletivos, empresas, entidades, organizações da sociedade civil e instituições de ensino nas quais professores e alunos desenvolvem atividades pedagógicas com o audiovisual, ampliando as diversas formas e possibilidades desta linguagem no seio da sociedade bragantina. Ainda que não disponha de equipamentos sofisticados, a juventude

periférica, excluída dos acessos e dos processos culturais, têm potência para criar e sonhar, pelo que o cinema é uma via por onde ecoam as mensagens de suas comunidades. Portanto, o setor audiovisual pode ser uma potência no enfrentamento à cultura de mercado e na construção de uma pedagogia e de uma metodologia coletivas, com ações em rede, que envolvam as comunidades, abertas, democráticas, e transparentes, de forma a construir modelos de financiamentos para o cinema em Bragança. O Fórum Audiovisual Amazônia Caeté também propôs a criação de um Grupo de Trabalho Temático para avançar na viabilização de propostas e assim colaborar com a democratização da política cultural de forma qualitativa com o diálogo e a construção de políticas públicas inclusivas e de formação, acompanhamento e fiscalização dos processos e dos projetos culturais municipais. Aguarde-se que o Poder Público seja mais transparente e democrático e sensível à necessidade de mudanças que possam de fato comprometer a gestão municipal com o desenvolvimento da cadeia audiovisual de Bragança do Pará, consequentemente, da Região Caeté.

3.2.2. Resistência Marajoara

E foi o desejo de construção de uma nova civilização estética que norteou o processo de construção e de desenvolvimento do projeto "Resistência Marajoara", em Soure, Marajó, entre 2009/2011, uma possibilidade real de construção de uma escola, a Escola do Marajó, com a qual partilhamos esta vontade de poder que move nossas ações. Sob os paradigmas teóricos da Antropologia Visual e das metodologias Semióticas, estabelecemos dialógicas entre práxis artísticas, utilizando-se as linguagens da Literatura, do Teatro, e do Cinema, a partir da leitura do Capítulo 34, da obra "Marajó", de Dalcídio Jurandir, considerando-se este mítico cenário da Amazônia Paraense e a realidade da Ilha de Soure[126], território onde foi produzido o filme "Quem cortou a língua de feiticeira que os donos do mundo temiam?[127]", realizado durante as atividades do Projeto Resistência Marajoara - Prêmio Funarte (Residência Artística/Interações Estéticas-2009).

[126] Em 2010, em Soure, o IDH médio é de 0,720; 0,860 (Idh educacional); 0,750 (Idh longevidade); e 0,560 (Idh renda). Com uma população de 22.063 habitantes, o Município tem 12.369 pessoas abaixo da linha de pobreza. De acordo com o Ipea, 35.670 famílias estão abaixo da linha de pobreza em todo o Marajó (40% do total de famílias). Com raríssimas condições de infraestrutura econômica, a maior ilha rodofluvial do mundo (49.606 Km2) se caracteriza pela concentração de renda e elevados índices de mortalidade infantil. O PIB per capita, de apenas R$ 2.119,00, equivalia a 48% do PIB per capita paraense e a 24% do PIB per capita médio do País. (IBGE-2007).

[127] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cj4RjkVYphM&t=33s>. Acesso em: 6 jan. 2026.

Figura 21 – Fotograma do filme *A Feiticeira* (filme do Coletivo Resistência Marajoara, 2012).
Fonte: Arquivo do pesquisador.

Deste percurso de experiências, resultaram algumas obras artísticas audiovisuais, entre estas o filme "Quem cortou a língua de feiticeira que os donos do mundo temiam", também chamado de "Feiticeira".[128]

Ação criadora originária de comunidades periféricas – na contracorrente das instituições e à revelia do silêncio dos fazedores de opinião e de cultura, o projeto Resistência Marajoara estimulava jovens à produção audiovisual, com oficinas de diversas linguagens das quais nasceram cerca de dez obras audiovisuais realizadas/produzidas de forma coletiva, sendo o filme "A feiticeira" (Figura 21), parte de uma nova concepção estética que vem sendo construída a partir dos tradicionais símbolos míticos e eróticos da cultura marajoara, nos quais as falas perdem lugar para as atitudes, os pensamentos saem de cena para a entrada dos gestos, os protocolos são superados pelos processos e os resultados idealizados são destruídos

[128] O filme *Quem cortou a língua da feiticeira que os donos do mundo temiam* — referido ao longo desta tese também como *Feiticeira* — integra um conjunto de obras audiovisuais cuja existência não se encerra no gesto inaugural de sua realização. Produzido no contexto das práticas de cinema de guerrilha amazônida, o filme passou a operar como campo expandido de investigação teórica, estética e cosmopolítica, sendo continuamente reativado por meio de estudos, artigos e reflexões desenvolvidos entre 2009 e 2011 e aprofundados ao longo da pesquisa subsequente. Nesse processo, a obra desloca-se da condição de objeto fílmico para a de operador conceitual, permitindo articulações entre antropologia visual, semiótica, práticas artísticas, ritualidade e encantaria amazônica, especialmente no diálogo com o universo simbólico marajoara e com a escrita de Dalcídio Jurandir. Tal expansão crítica se materializa, entre outros desdobramentos, nos trabalhos "Antropologia Visual, Semiótica e práticas artísticas e místicas na Amazônia Marajoara: o caso do filme A Feiticeira, de Dalcídio Jurandir", publicado nos Anais do III Seminário Internacional de Memórias Cênicas da Amazônia (UFPA, 2024), e "Estéticas de Guerrilhas da Amazônia Paraense e o Mundo Mágico do Cinema através das Imagens das Caruanas", apresentado nos Anais da Conferência Internacional Processos de Criação (Universidade do Algarve, 2024). Esses textos evidenciam como o filme se inscreve em um regime de criação contínua, no qual imagem, pensamento e práxis se retroalimentam, configurando um dos núcleos fundadores do campo teórico-prático que esta tese desenvolve.

pelas dinâmicas sociais.

Forjados nestas práticas artísticas e sociais influenciadas pelas estéticas de guerrilhas, que envolvem as comunidades locais, enquanto pilares das atividades inovadoras que possibilitam a melhoria da qualidade de vida das pessoas, estes jovens do município de Soure, ilha do Marajó, que nunca haviam pegado numa câmera de filmar, revezaram-se desde a realização até a produção técnica e mesmo como atores/atrizes, apossando-se dos elementos mágicos da arte cinematográfica, resultando este filme coletivo com a participação de dezenas de jovens que praticaram exercícios de leituras, rodas dialógicas, laboratórios dramáticos - para transcrever um texto em prosa (do romance) para o teatro, e, deste, para o audiovisual, durante três dias de intensos e profícuos trabalhos criativos.

No Marajó, a nossa experiência atravessou as diversas modalidades de linguagens, passamos da oralidade à escrita, mediante composições (iniciais) cinematográficas, ou seja, do filme-falado (imaginado) a partir de práticas intrínsecas à cultura local marajoara (a tradição de passagem oral dos conhecimentos) - para o filme (d)escrito, a partir de exercícios construtivos da ideia e dos *storylines*, ou seja, a partir das narrativas dos participantes e de suas "falas" nas entrevistas nas quais revelam desejos de filmar o "lugar" que habitam, o que caracterizam processo de "transfusão signica", a partir dos signos verbais/orais, e/ou signos gráficos, que se revelaram audiovisuais durante as práticas cinematográficas de Guerrilha.

Apesar das ideias para nada servirem, e, apesar de sabermos que todas as verdades desabam quando confrontadas com as realidades – abertas às novas possibilidades e perspectivas criativas das comunidades (marajoaras), com as quais estabelecemos práxis, instauramos processos, cujos registros catárticos foram expressos através de projetos audiovisuais. Mas havia mais desafios nos Marajós do que aqueles aos quais intuíamos com nossas (auto-)reflexões sobre seus territórios onde as práticas de guerrilhas poéticas foram desenvolvidas na sua dimensão política e na sua extensão épica e dialética. Ao realizar intervenções artísticas e sociais no Marajó, colaboramos para fortalecer as políticas locais, sendo que toda esta lógica se opunha ao modelo institucional dominante da cultura do espetáculo, que envolve uma miscelânea de produtos que se interdependem para que as políticas & projetos alcancem sucessos midiáticos, objetivo ao qual não nos propusemos com o "Resistência Marajoara", projeto, que, dessa forma, viveu as suas contradições técnicas, enquanto conquistava a juventude nas comunidades para as vivências estéticas, enquanto experiências da própria existência.

E quando se decide investir a obra na "Resistência Marajoara", coloca-se em jogo muito mais que a criação e a produção artística, mas também a forma de estar no jogo do

mundo foi lançada nestes tempos de ventos fortes de águas altas, onde a contracorrente obriga o pesquisador escolher entre amarrar-se ao barco como um timoneiro ou manter-se como um navegador anônimo. O referencial antropológico e semiótico que utilizamos são encontros, descobertas de realizadores, nestas geografias distantes, nas quais, para se chegar, são necessárias viagens, cujos percursos e trajetórias também nos fornecem – para além das experiências –, imagens, e i-marginários, dos quais vamos nos impregnando.

Nestes projetos audiovisuais coletivos em territórios periféricos, tradicionais, quilombolas, as sessões cineclubistas têm cumprido seu papel pedagógico de formar de plateias estéticas e éticas, despertar a militância audiovisual, colaborar na formação de novos realizadores, e novos quadros da cultura cinematográfica. Foram nestas sessões muitas vezes precárias e sem estruturas, que emergiram no espectro das estéticas de guerrilhas, poéticas das gambiarras e as Tecnologias do Possível, das quais são disparadas as potências audiovisuais entre os sujeitos da pesquisa, que se confunde com a prática artística e a militância do pesquisador, cuja pedagógica tarefa desempenha com a responsabilidade metodológica que ela requer.

E, se o artista investiga, sob a perspectiva da arte, sua arte pode ser investigativa. Mas, quando se torna arte, perde a sua natureza de investigação. A investigação não é a arte, entretanto, ela pode ser artística, se recorrer aos processos, métodos e às metodologias da arte, mas ela não será arte, em si. Quando muito, um devir-arte. Como num casulo, se voar, a borboleta perde a sua natureza-lagarto. Há diversos tipos de pesquisa de artista, e de pesquisa em arte, realizadas por artistas e por não-artistas, estudiosos de arte, de processos técnicos e criativos, ou de artistas em si mesmo. Pode-se definir conceitos investigativos para cada um destes segmentos de investigação, sob o paradigma da ciência, e até mesmo um conceito de arte, sob o paradigma da ciência, a cada uma destas investigações.

Algo de novo nasceu no coração da floresta amazônica. Cerca de 30 jovens e adultos quilombolas que participaram das oficinas de Cinema de Guerrilha em Cametá afirmaram direitos históricos pela via de processos coletivos e democráticos, acionando as linguagens artísticas como instrumento de expressão, reconhecimento e disputa simbólica. Através da realização de filmes de curta e média-metragens, produzidos com equipamentos digitais acessíveis, esses participantes narraram suas próprias histórias, deslocando o lugar tradicional da representação e reinscrevendo o território como fonte legítima de enunciação. Essas experiências revelam que as dinâmicas dos chamados “exercícios” audiovisuais praticados nas oficinas de Cinema de Guerrilha não estavam isoladas das realidades cotidianas das comunidades onde ocorreram. Ao contrário, tais práticas se constituíam em diálogo

permanente com o modo de vida local, envolvendo continuamente os atores sociais em suas atividades culturais, políticas e comunitárias. O cinema, nesse contexto, não aparece como linguagem externa ou técnica especializada, mas como extensão sensível das relações já existentes no território.

Como consequência direta desse processo, alguns participantes das oficinas assumiram responsabilidades concretas e continuadas na operação de câmeras e na captura de imagens em apresentações culturais e rituais comunitários, ampliando sua atuação para outros eventos culturais da própria comunidade. Esse desdobramento evidencia que a formação audiovisual não se encerra no momento da oficina, mas reverbera no cotidiano, instaurando novas formas de participação, autonomia técnica e circulação de saberes. O cinema de guerrilha, assim, confirma-se como prática de permanência, capaz de reorganizar papéis, fortalecer vínculos e produzir efeitos duráveis no interior das comunidades quilombolas amazônidas.

Figura 22 - A caruana e os seus criadores Cuité e o pesquisador Francisco Weyl (2012). Fotografia: Dri Trindade.
Fonte: Arquivo do pesquisador.

No decorrer das oficinas, os participantes puderam experimentar as práticas do "Caruana das Imagens" (Figura 22), que são metodologias de ensino da arte e da cultura visual para crianças e jovens que desenvolvemos junto com o artista Cuité[129] Estas oficinas de Cinema de Guerrilha constituem uma prática educativa cuja metodologia é direta, e agregada

[129] Artista Plástico, Mestre de Cultura Popular, parceiro do pesquisador em diversos projetos artísticos e cinematográficos.

ao espaço em que são desenvolvidas, por exemplo, em Tabatinga Média, no momento em que os voluntariosos Agentes de Saúde pesavam as crianças no "barracão" da comunidade, as mães os entrevistaram como parte de um exercício fílmico. Além deste, outros exercícios geraram uma diversidade de imagens que revelaram a poética dos jovens realizadores, sensíveis à dinâmica dos trabalhadores rurais e pescadores da comunidade local. A participação nas oficinas estimulou os participantes destas a se interessar em ocupar e ampliar espaços – no campo das tecnologias-, consequentemente nas redes, produzir as próprias informações e imagens a partir do seu lugar de fala, e a reverberar a realidade em que vivem para alcançar mais apoio às suas demandas, e escapar do anonimato ao qual são relegados, e afirmar a sua própria potência contra as fronteiras da invisibilidade. Estas metodologias resultam inicialmente da construção de um objeto, uma câmera de filmar, a partir da estrutura de uma caixa de papelão. Fundamentalmente, é a transformação e a ressignificação de um objeto em outro. A caixa de papelão (que só tem função de uso cotidiano ao qual se destina) se torna em câmera de filmar (que, apesar de ter uso doméstico, ocupa uma função tanto de registro, quanto de memória, e de arte, e de cultura, de uma forma global).

Este processo tem a matriz ecológica da reciclagem e da reutilização, pelo que ele "afronta" a sociedade de consumo e sua cultura do descarte: a câmera é construída a partir de caixas catadas no lixo, desde que em condições de uso, considerando-se ainda a adequação do tamanho da mesma para que se torne no "novo" objeto. É dentro deste contexto humano e pedagógico da arte-educação audiovisual que os pesquisadores-oficineiros trabalham as ecopolíticas de preservação ambiental sob o paradigma lúdico-artístico do fazer-saber. E, assim sendo, com uso do (estilizada) "Caruana das Imagens", jovens e crianças são estimulados a literalmente entrar no mágico mundo do cinema. Isso porque a caixa-câmera (de aproximadamente 50 cm de cumprimento X 30 centímetros de altura X 30 centímetros de largura) tem um espaço interior apropriado para que uma pessoa introduza a cabeça e a "use". E depois que "veste" o "Caruana das Imagens", a pessoa adquire a forma de um boneco humano "carnavalizado", já que a câmera-caixa possui como adereços diversas fitas coloridas à sua volta, sendo muito similar à estrutura do "Boi-Bumbá" ou "Bumba-meu-Boi", em que o "Tripa" movimenta o Boi, com o revoar das fitas amarradas em seu chifre, pelo que o "Caruana das Imagens" já nasce agregado às diversas encenações tradicionais que envolvem as culturas populares amazônidas. Ao "vestirem" a "Caruana das Imagens", revezando-se, crianças e jovens dão vida ao objeto, assumindo o corpo da câmera. E o "Caruana" se torna em uma câmera animada, cujos movimentos dependem de quem a "usa". É, pois, um exercício metodológico em forma de brincadeira. Este jogo permite que os participantes

vivenciem uma lúdica experiência sensorial que é única. Desenvolve a pratica do cinema a partir dos próprios olhos. Se os olhos são a janela da alma, quem usa o "Caruana" vê as imagens com os olhos da câmera, ao mesmo tempo em que filma com os próprios olhos. Além da consciência ecológica que potencializa a filosofia da reciclagem criativa, desde a procura da caixa no lixo, a limpeza, a escolha dos materiais e adereços, até a confecção da câmera, o "Caruana das Imagens" desperta a visão e a representação para a própria câmera, sendo os participantes do jogo-metodológico convocados a narrar o que "filmaram" quando assumiram a "representação" da câmera.

É um momento em que a narrativa e a imaginação assumem um valor inestimável, como se a fala e a escuta de cada uma das pessoas do coletivo ocupasse um lugar sagrado. Neste momento, aprofunda-se a técnica e a percepção, o significado de movimentos e enquadramentos, do mesmo modo, a composição, as cenas, e até mesmo o "trabalho" dos atores. Não há limites para uma criação libertaria. O grande segredo - ou a magia - deste processo é que na parte frontal exterior do "Caruana" há um pequeno espaço, onde é introduzida uma microcâmera de filmar (pode ser um telefone celular), que fica ligada e que capta os movimentos e ações de quem "veste" e dos demais participantes que "representam" para o "Caruana". E o resultado – com a projeção real das imagens - é uma agradável e alegre surpresa para todos, com os participantes a se auto reconhecer e a estabelecer relações de afeto e de identidades com as imagens que eles próprios construíram, captaram, e nelas e para ela se (auto) re-(a)presentaram. E estas diversas imagens captadas pelo coletivo - de forma lúdica -empoderam ainda mais os participantes das oficinas de Cinema de Guerrilha.

Consequência direta desta práxis metodológica, mas que por ser "inconsciente", ela se processa de acordo com o tempo de cada um, é que alguns se tornam mais ativos, reconhecendo-se como responsáveis pelo próprio estado de arte e de criação, pelo que abandonam a condição de "objetos" para se "empoderar" da qualidade de sujeitos das imagens que desejam produzir. E produzem. A metodologia de uma pesquisa em arte ou sobre a arte pode até ser e deve ter o rigor científico, do mesmo modo a metodologia de atelier de um artista, mas o resultado de uma pesquisa sobre arte ou seus problemas epistemológicos e filosofais nunca será arte, ainda que seja artístico o resultado de um trabalho de um artista que recorra a rigorosos métodos, em atelier, ou: ainda que o pesquisador – seja ele ou não artista – recorra a linguagens diferenciadas das científicas para justificar e expor os resultados de suas investigações.

A Amazônia tem sido *plateau* de diversas produções cinematográficas, muitas das quais mediatizadas pela indústria cultural e outras por esta renegada, entretanto, a Região

ainda não se tornou protagonista de sua História, nem conseguiu constituir uma linguagem cinematográfica amazônida. Entre algumas razões destes fenômenos está o fato de que produtores e criadores de tais linguagens se recusam em aprofundá-las na sua grandeza estética. E isso acontece porque não passam de meros reprodutores de padrões e regras que, afinal de contas, são responsáveis pela colonização fílmico-imagética da Amazônia, ou seja, produtores e criadores de tais linguagens estão mais interessados no mercado do que na mata propriamente dita. Enquanto consumimos uma produção audiovisual que não é criada e nem produzida nem aqui e nem por quem aqui habita ou já aqui habitou, "vemos (?)" a Amazônia sob esta ótica que lhe é exterior. E consumimos imagens que, na verdade, foram usurpadas à nossa tradição cultural sob o signo de um processo danoso, de destruição e colonização, sendo, portanto, natural que acabemos por representar estas mesmas imagens em nossos escassos repertórios - de forma medíocre, já que não vamos além das regras que, apesar de impostas, aceitamos como se fôssemos condenados a serem colonizados. A indústria articula-se ao mercado e às respectivas cadeias produtivas que compõem o setor audiovisual, que não tem a menor condição de se desenvolver nesta região, tratada com irresponsabilidade pelos poderes públicos e grandes projetos e empresas que - sem nenhum compromisso com a Amazônia - investem o lucro daqui recolhido em outros centros e praças, nacionais e internacionais.

Este *plateau* amazônico, entretanto, confere certo glamour às grandes produções, até porque, afinal de contas, o meio ambiente e a floresta estão em moda, sendo politicamente correto abordá-los, ainda que de relance. Logo, fazer um filme ou um festival de cinema na Amazônia pode render dividendos a quem se arrisca a esta aventura. As leis escancaram suas portas e as empresas pegam carona nas vantagens por elas oferecidas. E há sempre produtor de plantão para assinar um projeto cultural de carta marcada cujo objetivo final será sempre a publicidade de uma marca. Paralelamente, artistas criadores vêm produzindo o que eu posso denominar de gramatologia fílmica amazônida. São pessoas articuladas a entidades culturais e pontos de cultura que tiveram acesso às ferramentas audiovisuais e montam filmes que resultam de oficinas de formação, ou mesmo a partir de meras capturas aleatórias de preciosos momentos que tornam estas entidades no cerne da produção cinematográfica, cineclubista e audiovisual amazônida. É uma onda tsunâmica que rebenta na superfície do oceano o que vem rebentando nas suas profundezas. É a insubordinação e insubmissão de seres humanos com potencial crítico, oriundos dos movimentos sociais e agregados aos movimentos sociais que não abrem mão de construir e escrever com a câmera de filmar uma nova história. Esse choque se estabelece de várias formas e possui vários matizes, alguns dos quais aqui

abordados. Estas são as duas imagens do filme da luta de classes que se processa no coração da Amazônia: Mito x História. Mito e História são dois lados de uma mesma moeda. De troca, pois que se tocam entre si, de forma que - perplexos - nem conseguimos identificar onde um é um e o outro é o outro. Nesta fusão simbiótica, mito e história tornam-se uma coisa só, mas apesar de (in)diferenciados, eles possuem - cada um - características próprias que fazem com que sejam o que são, no que de fato os diferencia. De um lado, o mito, com toda a sua pujança e com o que ele tem de mais fecundo nos processos de construção do inconsciente coletivo amazônida-paraoara, em que, afinal de contas, nascem e se refazem, chocam-se e se fragilizam as imagens e os imaginários das culturas populares, as suas narrativas, as quais, muitas vezes se redimensionam - pela via mítica - para que possamos ver o que afinal de contas éramos proibidos de olhar.

De outro lado, a história, remodelada sob a ótica dos colonizadores que ignoram sejam os processos de conquistas políticas das classes excluídas, sejam as contribuições culturais dos povos que já aqui habitavam antes mesmo da chegada dos brancos, como a civilização pré-colombiana marajoara, as etnias indígenas, e os negros com os seus ensinamentos africanos, patrimônios imateriais do que hoje é a Amazônia na sua plenitude continental. Se nós podemos dizer que há uma tradição revolucionária no cinema amazônida, por força, temos que nos referir aos indígenas que pegam em câmeras e realizam Documentários a partir de seus próprios olhares, transportando e importando as suas formas de ver e viver o mundo para as obras que vem realizando. Sem dúvida, os indígenas são os criadores de um novo cinema amazônida, enquanto que brancos mestiços, vamos ficando condenados a esta pasteurização, até porque não existe uma escola estética do cinema amazônida.

Independentemente do interesse que tem o tema e da sua forma de abordagem, há que evidenciar que nós, amazônidas, temos uma tradição de produção de imagens, entretanto, essas imagens não adquirem o status de cinema, de Documentário, de audiovisual. Os realizadores amazônidas, na contramão da história oficial, escrevem a história desta terra, a partir de mitos e arquétipos enraizados nas realidades e dos conhecimentos das populações locais, as quais têm o direito de construírem as suas identidades artísticas, sob quaisquer formas em que sejam manifestadas. Nesse contexto, relatar experiências artísticas significa, primeiro, retirar-se da imersão em um processo que nos consome por inteiro, que é a própria criação, na sua dimensão mais poética. Significa que precisamos sair da profundidade a qual conseguimos chegar com um único mergulho - para uma dada superfície, onde, de uma forma na medida do possível crítica, possamos refletir, sob o manto da qualidade humana e com a máscara da cientificidade antropológica. E, finalmente, correlacionar fatos, detalhá-los,

fragmentá-los, dissecá-los, para que esses produzam em nossos pensamentos significados menos empíricos e mais rigorosos.

Há muitos olhares sobre a Amazônia. O que estes olhares têm em comum é o preconceito contra o homem da região. A grande maioria desses olhares parte de fora para dentro, como se a Amazônia fosse habitada por cegos, incapazes de ver o espaço em que habitam. O mais danoso desses olhares tem o homem da floresta como personagem de ficção romântica, que deve ser protegido pela civilização: este princípio interpretativo vê o homem da floresta como um selvagem, ainda em estado de pureza, sempre em contato com a natureza. As óticas científicas elaboradas por doutos e iluminados acadêmicos em seus laboratórios aclimatados abordam a Amazônia sem que suas teorias sejam testadas e contrastadas. Os equipamentos tecnológicos, aos quais a Amazônia não tem acesso e dos quais não pode abrir mão, estes, são usados por grandes potências capitalistas que se têm aproveitado das riquezas naturais e da biodiversidade amazônica. Debater a Amazônia é mais do que necessário, mas isso é coisa que poucos fazem. E esses poucos o fazem de forma desarticulada. Ao contrário de resultar em alternativas, essa produção de ideias se dispersa em eventos pontuais realizados pelas academias e outras instituições e organizações sociais, sem que as comunidades obtenham para si o retorno intelectual de tais encontros. Sem visibilidade e sem o conhecimento e o aprofundamento de tais ideias por parte das populações amazônicas, essas temáticas, discutidas ou simplesmente impostas, tornam-se estéreis. É necessário, portanto, atravessar esta ponte: aprofundar e difundir tanto o pensamento teórico, quanto as práticas vivenciadas nesta estratégica região, relacionando-as em busca de pontos convergentes caracterizados por práxis reais. Há que se reconhecer o direito dos povos amazônicos de refletirem por si próprios sobre a sua própria realidade. Os amazônicos não podem ser tomados como imbecis ou incapazes de elaborar alternativas viáveis para a região em que moram.

A Amazônia, como o restante do mundo, é um palco de contradições sociais. Os seus habitantes, tanto destroem quanto são capazes de matar para defender a região. Como ensinou Thiago de Melo, ícone da poética luta em defesa dos povos das florestas, só se ama aquilo que se conhece. E nós, amazônidas, amamos a Amazônia. Mas há um massacre físico e ao mesmo tempo intelectual contra a Amazônia, há seres humanos que renegam a própria história, mas, se por um lado, eles deixam de ser o que são, já que perdem de vista as suas reais perspectivas de construção de identidades, por outro lado, nem por isso a história deixará de ser o que é com a sua inexorável tempestade a destruir esses vales desalmados do conhecimento. Este massacre contra a Amazônia, portanto, se escreve nas linhas e entrelinhas acadêmicas e

mediáticas e são fortalecidas, pois que financiadas, por um ciclo industrial cultural que corrobora para uma tentativa histórica de aniquilar todo e qualquer pensamento, toda e qualquer forma de resistência amazônida. Nós, amazônidas, sabemos muito bem o quanto é sacrificante afirmar e preservar tradições contra discursos e práticas pressupostamente híbridos, mas que, por trás das máscaras desta contemporaneidade, utilizam-se das publicidades e dos apoios empresariais e governamentais para piratear e institucionalizar – silenciar – as produções artísticas e culturais das comunidades periféricas.

Algumas vezes, essa ousadia que nos move é paga com a própria vida. É na Amazônia que tais fenômenos se revelam com maior nitidez e brutalidade. Nós, amazônidas, carregamos uma longa tradição de produção de imagens, forjada muito antes de qualquer reconhecimento institucional ou enquadramento acadêmico. No entanto, essas imagens, produzidas na contramão da história oficial, raramente adquirem o estatuto de cinema, documentário ou audiovisual legitimado. Ainda assim, é por meio delas que se (d)escreve a História desta terra — uma história inscrita a partir de saberes situados, mitos fundadores, arquétipos e experiências sensíveis profundamente enraizadas nas realidades das populações que aqui vivem.

Essas imagens não se organizam segundo os códigos hegemônicos da linguagem cinematográfica, mas se manifestam por múltiplas formas e linguagens, acompanhando a diversidade das identidades, dos territórios e dos modos de existência amazônidas. Elas não buscam autorização para existir; existem porque respondem a uma necessidade vital de expressão, memória e permanência. Nesse sentido, toda e qualquer manifestação cultural pertence, antes de tudo, aos seus criadores e a todas as pessoas que dela participam, sustentam e desenvolvem, independentemente de terem ou não nascido no território onde tal manifestação se originou. A cultura, aqui, não é propriedade estática, mas relação viva, partilha e continuidade. Do mesmo modo, toda manifestação política, econômica, social, cultural ou artística derivada de uma determinada expressão cultural pertence àqueles que a pensam, a realizam e a fazem circular, bem como a todos que dela participam ativamente. Contudo, é fundamental afirmar que tais derivações não podem romper o vínculo com suas matrizes originárias. Elas devem retornar às origens — aos povos tradicionais criadores dessas manifestações — como forma de reconhecimento, devolução ética e responsabilidade histórica. Esse retorno não é mero gesto simbólico, mas condição de justiça cultural e de preservação da vida coletiva que sustenta essas práticas. Produzir imagens na Amazônia é sempre um ato político, um gesto de risco e uma afirmação de existência. É enfrentar regimes

de apagamento, disputar narrativas e sustentar, mesmo sob ameaça, a continuidade de mundos que insistem em permanecer visíveis, ainda que o sistema tente relegá-los à sombra.

Figura 23 – Abertura do 1º Encontro das Nações Indígenas do Xingu (1989).
Foto: Paulo Roberto Jares Martins.
Fonte: Site ECO[130]

Quaisquer pessoas, de quaisquer origens, têm o direito de produzir o que quer que seja sobre o tema que lhe apetecer, mas ninguém tem o direito permitir que a história seja usurpada, consequentemente contada pela ótica dos opressores, entretanto, as memórias das lutas e da resistência também se insurgem na História, de que foi exemplo a cena da índia Tuíra (Figura 23), que meteu o facão na cara do homem branco[131]. Os indígenas repetiram uma velha cena, disseram os mídias, por meio de seus (algozes) defensores, que consideraram um insulto tamanha demonstração de agressividade, ou incivilidade, sob signo linguístico branco, em gabinetes com ar-condicionado, de onde nascem, enquadrados, planos faraônicos amazônicos. Estas ideias desenvolvimentistas de levar o progresso ao pulmão do mundo sufoca as comunidades indígenas e os povos da floresta, que, além do romantismo idílico, vivem por entre rios, igarapés, canais, ramais, igapós, mangues, sem condições mínimas de vida. Com a sua fome e os seus facões, há quinhentos anos que estes povos enfrentam os perigos brancos, suas doenças e indiferenças ante o genocídio dos antepassados originais, hoje, inquantificáveis povos, com poucas etnias e línguas que desaparecem na selva das

[130] Disponível em <https://oeco.org.br/salada-verde/autor-de-foto-historica-de-india-tuira-e-seu-facao-morre-aos-51-anos> Acesso em: 6 jan. 2026.
[131] Num gesto de ameaça contra a construção da usina de Belo Monte (então chamada de Cararaô), a índia caiapó Tuíra encostou seu facão no rosto do então diretor da Eletronorte, José Antônio Muniz Lopes, na abertura do primeiro encontro das Nações Indígenas do Xingu, em Altamira, no dia 21 de fevereiro de 1989, gesto que ela repetiu no dia 20 de maio de 2008. Apesar da repercussão do conflito, mesmo questionada, a Usina está em andamento. A luta é contínua.

cidades, para onde se deslocaram, construindo um nomadismo diaspórico que nos tempos atuais se revela com o nome de retomada dos desaldeados. Estes povos originários indígenas são o que ainda resiste de guerreiro nesta selva midiática, onde quem tem voz são os falares do lugar institucional, burguês, branco, hierárquico, que não coloca limite para destruir o que o ser humano tem de essencial, que é a sua vida, na sua plenitude. Os indígenas, com os seus facões, dançaram a histórica dança da guerra, ritualizaram a revolta contra o Estado assassino, que só vê através de mídias e redes, por onde emanam as ordens palacianas e as do mercado financeiro internacional.

Os indígenas, com os seus facões, enviam-nos sinais de que nem tudo está perdido na floresta, que ela ainda sobrevive, majestosa, ao nos ensinar com a sua dor, o direito dos povos indígenas à sua terra e à decisão de serem eles próprios os senhores do seu chão. Como bom indígena e muito mais negro do que branco e muito mais umbandista do que católico, pensamos e sentimos que toda terra é sagrada e todo trabalho é sagrado. A energia que um sagrado trabalho produz num espírito criativo é tão grande que não sendo difícil suportá-la, é impossível controlá-la. O processo criativo é um trabalho que ocorre na mesma intensidade que o da construção da espiritualidade. Mas, o trabalho do artista consiste na criação da arte, enquanto objeto, no espaço do concreto, e para além do abstrato. O processo criativo aspira ao próprio fim que é a sua representação pelo objeto artístico. Como uma entrelinha que se desabstrai da escrita aforismática e se enuncia para o concreto. É acontecimento-fenômeno, efêmero, desde o pensamento à representação e à ressignificação da representação. Pode ser organizado, pensado, planejado, mas, há nuances que escapam à estrutura do vir a ser do processo, em seu devir-arte. O processo ou o trabalho empenhado pelo próprio artista instaura a estrutura em que vai manifestar o trabalho criativo, com o corpo, na rua, na praça, no percurso, no cortejo. Mesmo sistematizadas, mas, caóticas, as relações de representações, entre real e imaginário.

O filme como uma escritura imagética, dilacera as memórias em fragmentos que se rebentam e se reconstituem de forma aleatória e de acordo com um repertório existencial próprio de quem cria e de quem recria a arte cinematográfica, realizador ou público. O cinema não é para ser feito apenas por um reduzido núcleo de pessoas que detém poder e espaço nos territórios institucionais e empresariais, além de boas relações entre os gestores de leis de incentivo à cultura e alguns mecenas deste campo. Entretanto, todos os anos, a crítica cinematográfica compõe as listas de grandes filmes e de grandes atores das academias estrangeiras, ignorando-se qualquer referência se faça ao esforço dos criadores, dos produtores e dos realizadores de cinema paraense. Do mesmo modo, lamentavelmente, alguns

filmes não vão além de repetições regras e receitas que dão certo na indústria do entretenimento, que não tem compromisso algum com a História e as memórias da arte amazônida. Mas, todos os anos no mundo inteiro, é assim: alguns "críticos" e mesmo jornalistas culturais ou profissionais que escrevem nos cadernos de cultura elencam os dez melhores filmes do ano. A definição do que é ou não crítico não depende apenas dos espaços que os críticos, ocupam na mídia, muito menos do que alguns que se pretendem críticos expressam via veículos de comunicação. Não me interessa aqui determinar esses parâmetros, mas diferenciar o que é e não é a crítica, do mesmo modo questionar qual a sua função e para o que e para quem ela serve.

Essas escolhas dos críticos estão associadas ao repertório individual de cada um, aos seus sentimentos e também aos conhecimentos de ver e pensar cinema de acordo com questões que sendo subjetivas, subordinam-se aos interesses de mercado. E quando escrevo "cinema", refiro-me ao cinema industrial, que tem espaço no mercado via mídias e publicidades diversas, com todos os enredos necessários ao glamour inerente aos mundos de celebridades e paparazzis. Mas há outro cinema, que não denomino marginal e nem alternativo muito menos experimental. Vou chamá-lo de Cinema de Guerrilha, porque o é em essência e não em artificialidade. Porque o é sem vergonha de ser o que é, não exatamente na contramão da história, mas no seu interior, pulsando-a, violentando-a. Este Cinema de Guerrilha no qual me incluo está excluído deste universo global. E numa dimensão bastante inferiorizada, ele também é degredado em sua própria terra, o Pará, pelo que se eu tivesse de me impor como crítico, fatalmente daria este prêmio de pior do ano para um realizador de cinema como eu. Porque tudo o que eu produzi quase ninguém viu. E confesso ter tido imensas dificuldades para que ao menos algumas notas fossem descoladas nos cadernos de cultura dos jornais locais, rádios e blogs. Se estamos em algum estágio, este não é criador, mas reprodutor de uma inventividade que recusamos por várias questões que eu vou esclarecer abaixo. O cinema no Pará ainda não tem um pintor, quando muito poderia ter um ou dois poetas.

Façamos uma espécie de anamnésia do cinema paraense. De um lado, alguns poucos com espaço midiático esboçam comentários que se pretendem críticas, na maioria das vezes, a partir de resenhas enviadas em larga escala pelas agências e assessorias de comunicação dos grandes conglomerados cinematográficos. É bastante danoso ver nestas páginas dos cadernos culturais, estes espaços "cedidos" para o que é bom e que vêm de fora (Mosaico de Ravena, 1997). Nós, artistas, lidamos diariamente com as massas, falamos com elas, sentimo-las, somos os canalizadores dos seus anseios, provocando-lhes catarses, algumas vezes, fazendo-

as se divertir, outras, fazendo-a chorar. Nós também choramos a dor das massas, que é a nossa própria dor, a dor da exclusão social, entretanto, rompemos este drama e aprofundamos o sentimento trágico, fazendo o ser humano refletir e agir tal qual o desígnio dos deuses, que exigem ações de coragem e sacrifícios mortais. Falamos a língua dos céus e a língua dos deuses-homens que estão na terra, esses homens e mulheres que não têm acesso à educação, à saúde, ao trabalho, ao lazer, à arte e à cultura. A nossa missão é lutar ao lado das massas, alterar paradigmas, motivo pelo qual colocamos em suspensão todos os valores que têm sustentado as ações artísticas e culturais na Amazônia: considerarmo-las falsas e enganadoras. Não toleramos mais esta falta de respeito artístico e cultural, motivada por políticas que mantêm a dominação do homem pelo homem, inclusive, pela utilização e manipulação das manifestações artísticas e culturais. Criticamos aqueles que se vendem aos interesses de instituições que não aceitam as propostas de criadores artísticos e produtores culturais e questionamos porque apenas alguns têm acesso a espaços e a financiamentos culturais, enquanto os artistas populares e as massas ficam marginalizados. Denunciamos esta consciência colonizada que afasta o povo dos valores brasileiros e os submete à hegemonia cultural neoliberal, que aliena, entorpece e evita o pensamento crítico e a busca do conhecimento autêntico e libertador de indivíduos e coletividades.

Fartos das distorções regionais e do uso indevido dos escassos recursos destinados à arte e à cultura queremos a democratização radical dos meios materiais e do financiamento da produção cultural, além da criação de condições que permitam o acesso e a participação dos artistas e produtores culturais e das amplas massas aos bens e direitos culturais, possibilitando o alargamento do horizonte artístico e cultural da Amazônia e do Brasil. A Amazônia deve ser destruída artisticamente: não existe uma arte amazônica, o que existe é a vida amazônica e o homem amazônico, a história de um lócus espacial que vem sendo manipulado e dominado milenarmente. Não se deve adequar outros mitos à Amazônia, não se deve adequar a realidade amazônica à realidade branca ou (pós?) moderna. Não se deve vender a Amazônia como um produto. Preservar a Amazônia é preservar a essência da vida que pulsa no homem da floresta: a floresta é a expressão viva da natureza, um bioespaço, no qual, e através do qual, é construída a psicos sociedade humana. Esta Amazônia está em estado de arte: é ainda mítica e o mito não é imaculado nos arquétipos amazônicos. Há que se reconstruir o imaginário do homem que tem fome e sede de arte: a fome e a sede da Amazônia são artísticos, inexistem homens com coragem artística para defender visceralmente a região e assumi-la como um símbolo de resistência contra a tradição hipócrita burguesa que tem sufocado o ar que respiramos. A Amazônia sucumbe a um mercado que a instrumentaliza nos seus negócios: os

tecnoburocratas enriquecem com uma cultura econômica que emburrece o homem amazônico e a sociedade de uma forma geral, com o apoio dos Mass media e o silêncio dos seus serviçais de plantão. O homem amazônico, alienado, morre à fome, sem educação, saúde e trabalho. O homem amazônico é um filósofo faminto: vê diante de si a sua fecunda riqueza, mas não tem forças para usar seus braços artísticos e intelectuais para transformar a natureza das coisas. O homem amazônico trabalha: é um escravo do patronato cultural, imposto pelo mercado global, representado por um modo sulista brasiliano, esse inspirado no modelo americano, standard dos vermes burgueses que se nutrem da podridão que geram: crianças prostitutas, violência e contradições sociais, televisão, MTV, futebol, carnafolia e todos os tipos de sado-divertimentos que iludem a consciência humana etc. etc. etc. Só tem espaço na Amazônia aquele que fecha os olhos para esse estado de coisas.

A Amazônia deve ser destruída artisticamente: é preciso queimar esta floresta, que não deixa o sol penetrar a Terra, esta floresta, abafada, que suicida a luminosidade que herdamos dos ancestrais e destes universos míticos que fundam a cosmogonia indígena. E o que está oculto sob as copas das arvores, sugando-as e fecundando-as, alimentando-as, destruindo-as, ilude a vida amazônica com uma beleza demasiado serena, revelada em obras que incorporam símbolos temporais que se tornam obsoletos com o tempo gestado e desgastado no ventre da indústria cultural global: Quem apagou a luz dos olhos artísticos amazônicos? Esperemos e lutemos pelos raios do sol para abrir frestas, rasgar folhas, queimar troncos, desmatar esta estrutura romântica que nasceu quando o primeiro homem branco colonizador pisou esta terra mítica: o branco importou sua economia e sua cultura, entretanto, como não são estáticas (são migratórias) as essências artísticas, o encontro de dominadores e dominados permitiu, particularmente aqui na Amazônia, a fusão de elementos plástico-visuais e rítmico-sonoros que ainda hoje se dispersam sob as sombras da floresta, mas sobrevivem aos atentados patrocinados por intelectuais e fazedores de cultura que rondam o poder como os ratos circundam o lixo fétido e podre. Esses elementos naturais e originais, resultantes da fusão essencial entre as artes brancas, negras e indígenas, são os aliados do sol dionisíaco: são vagalumes na escuridão apolínea, vagalumes que, historicamente, tem minado e clareado a consciência histórica, mítica, artística e política da Amazônia.

Há que transformar em realidade o nosso mito: o nosso mito é real, vem sendo assassinado pela hipocrisia burguesa moderna, mas resiste por si próprio e também por meio de artistas que tem força e coragem para gritar uma nova estética: a ezthetyka antropotragyka amazonyka. Se nos perguntarmos, por exemplo, porque é que o projeto indígena de vida tem sido historicamente massacrado pela cultura branca aqui no Brasil, rapidamente,

perceberemos: apesar de, contraditoriamente, praticarem a escravidão em suas sociedades, os indígenas foram os primeiros povos a se insubordinarem contra os mecanismos de escravidão neste país. Perseguidos, chacinados e humilhados, os indígenas foram obrigados a fazer concessões aos brancos, mas, mesmo assim, mantiveram vivas pequenas formas de resistências culturais, que também se foram descaracterizando com o tempo, transformando-se, consequentemente, em hábitos, através dos quais eles puderam tanto manter as suas tradições seculares quanto serem aceitos pelos brancos.

Os indígenas foram os primeiros habitantes deste país-continente em que nascemos e haveremos de enterrar os nossos ossos. Quem diz que nós somos filhos de três raças alimenta-se da miséria filosófica do Brasil (Os filhos dessas três raças são os dominados pelas culturas brancas). Nós somos filhos de indígenas e de negros, separados, com as suas diferenças étnicas, aliados em lutas históricas, revolucionárias como a Cabanagem[132], ou contraditórios, a fazer um discurso político emancipado e reproduzir a práxis branca. No Brasil das contradições, o dominador branco também disseminou entre nós um gosto pela resistência: os portugueses são um povo com uma tradição exemplar de guerras aos árabes, de quem herdaram mais que um substrato, um lastro cultural, bem como, para criar e afirmar a nação portuguesa, combateram os reinos que mais tarde viriam a constituir a Espanha. Na Amazônia das contradições, essas heranças encontraram refúgio, primeiro na natureza indígena, através do seu revolucionarismo primitivo, e, a seguir, na resistência negra à opressão e à dominação branca. Esta Amazônia, contraditória, desenvolveu-se com o sacrifício e a exploração da força de trabalho desses povos indígenas e negros que aqui residiam ou que para cá vieram arrastados à força.

Essas etnias e culturas estabeleceram laços sexuais entre si e também com a etnia e a cultura branca, laços esses a partir dos quais foram gerados milhares e milhões de brasileiros, muitos dos quais herdeiros da violência à qual eram submetidas as mulheres indígenas e negras. Uma suposta miscigenação[133] ou estupros culturais para destruir valores fundamentais, que se processavam através de embates e de lutas viscerais, as quais afirmavam, no contraste da diversidade, as identidades de povos que eram (e ainda hoje o são)

[132] A Cabanagem, também chamada Guerra dos Cabanos, foi uma revolta popular e social que ocorreu na então Província do Grão-Pará entre 1835 e 1840, durante a regência de Diogo Antônio Feijó no Império do Brasil, influenciada pela Revolução Francesa, tendo como líderes Félix Clemente Malcher, Antonio Vinagre, Francisco Pedro Vinagre, Eduardo Angelim e Vicente Ferreira de Paula. A revolta foi motivada pela extrema pobreza, fome e doenças que afetavam a população local, além do isolamento político, a forte influência portuguesa na região com a independência do Brasil em 1822, uma vez que o Pará aderiu à independência apenas em 1823.

[133] Repudiamos veementemente o ideal positivista híbrido da miscigenação racial preconizado pelo antropólogo Gilberto Freyre, em Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob regime da economia patriarcal. 48. ed. São Paulo: Global, 2003. (Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil; 1). Disponível em <https://ria.ufrn.br/handle/123456789/2057>. Acesso em 6 Janeiro 2026.

oprimidos. O patrimônio histórico de um país é a sua luta social, a sua consciência política e as suas formas populares de resistência contra todas as formas de dominação. A imponência dos valores originários da Europa petrificou-se através de palácios e igrejas, ideias e pensamentos, que se sobrepuseram a uma arte ligada a terra e a história da Amazônia e do Brasil. Para além das artes brancas, a arte amazônica é a taba, a oca, e não o neoclassicismo e/ou o barroquismo. Os valores amazônicos são seculares e pertencem a um outro tempo, mítico, e não à cronologia histórica do homem branco. Os valores negros migraram da África para o Brasil na carne e no espírito de homens e mulheres que, também eles, sofreram as mais bárbaras formas de exploração. As nossas formas de manifestação culturais, ainda hoje oprimidas, principalmente pelos neocolonialistas, bebem dos rios que se atravessam e se ramificam no interior das diversidades culturais que cada uma dessas formas já continha e contém em si mesmas; e alimentam-se dos frutos das árvores e das raízes que se vão encravando a terra, solidificando-a contra as naturais agressões, sejam elas provocadas pelos humanos ou fenomenalizadas pela física do acaso.

Afirma-se hoje que já não existe mais uma raça que seja pura, entretanto, este defasado conceito idealístico de interpluralidade racial ignora um fenômeno que está no centro nevrálgico do desenvolvimento / transformação das culturas, que é o choque entre essas mesmas culturas, nos quais sobrepõem-se, necessariamente, aquelas culturas que são sustentadas por valores etnocêntricos, fundamentalmente, as culturas brancas, europeias, ocidentais. A idealização e a propagação deste conceito de interpluralidade resultaram em práxis que, ao contrário de construir, destruíram o fetiche das multiplicidades. Este (pré) conceito idealizado, construiu e destruiu o que ele próprio criou, o mito das multiplicidades. As raças brancas desenvolveram-se com base em um discurso, primeiro, etnocêntrico, depois, aberto e plural, que aceita as interferências das outras raças, entretanto, a ideia (da aceitação) da interferência racial (intermultiplicidade racial) serviu e serve para sustentar os valores brancos europeus e ocidentais.

E para legitimar apenas os valores originários dessas (mal) ditas raças que se propagaram como superioras e que impuseram à força os seus valores culturais, valores esses que se impregnaram às outras culturas por elas consideradas inferiores, através formas cruéis de dominação, ou seja, a miscigenação cultural do Brasil, em si, resulta de um discurso natural-positivista que revela uma pseudoneutralidade científica, através da qual se forjou uma hibridez que reduziu a força humana. A Europa matou Deus,[134] mas Deus, que tem

[134] "Gott ist tot" é uma frase que Friedrich Nietzsche (1844-1900) usou algumas vezes em suas obras, entre as quais A Gaia Ciência (Nietzsche, 2002); e Assim falou Zaratustra (Nietzsche, 1981).

muitas vidas, agora mora no Brasil, portanto, Deus é brasileiro, a começar por todos os deuses que lá já habitavam antes da chegada do deus branco e dos deuses negros. Antes – na origem de todas as origens – os deuses brasileiros já compunham uma teo-cosmogonia que se fundamentava no fato de todos os deuses serem um só. E só este Deus era uno, mas não isolado, pois se fazia de todos os deuses imaginados pelo Índio. Estes deuses indígenas eram da natureza dos índios, explicavam-lhe e rivalizavam-lhe os fenômenos, justificavam-lhe os pensamentos míticos. Todos os deuses são míticos. Quando os brancos chegaram com o seu deus no Brasil eles chegaram como sempre se chegaram uns aos outros, os brancos, com os seus deuses, a impor os seus deuses uns aos outros, a matarem-se entre si em nome destes deuses, a matarem até mesmo estes próprios deuses, em nome destes deuses, para afirmarem estes deuses, que eram na realidade mitos.

Deuses míticos reais porque vivos nas consciências racionais humanas, deuses com mandamentos, imponentes, impostores, mas para os quais, necessariamente, deveriam ser erguidos todos os altares, luxuosos, ricos, dourados, elevados ao nível de uma realidade humana, deuses pequenos como os homens que se matam entre si para exaltar aos seus deuses. Quando os brancos chegaram com o seu deus no Brasil este deus não era mais mítico, era já humano, subordinado a uma concepção humana de vida. Este deus lusitano, este Luso - filho-irmão de Dioniso - chegou apolíneo no Brasil. Era já um deus bruto como todo homem branco. Um deus que precisava ser único sem comungar com todos os outros deuses. Um deus branco imperioso, dominador, até mesmo da natureza do universo mítico. E os indígenas aceitaram este deus branco e também aceitaram os brancos porque para eles isto não fazia a menor diferença. Em grande escala, o deus português resulta de uma interpretação de um deus latino, que também resulta de uma interpretação de um deus helênico. Em maior escala, o deus (ou deuses) brasileiro (s) também passou (passaram) a ser deus (es) lusitanos, latinos, gregos, europeus, brancos. Com estes deuses brancos, mais tarde, também chegaram no Brasil os deuses negros, mas os brancos proibiam os negros de cultuar aos seus próprios deuses, mas como o ato de reprimir implica uma pulsão à resistência, os negros inventaram um mecanismo para continuar a referenciar os seus deuses. Esta lógica consistia no culto ao deus negro no dia do culto do deus branco. Os negros faziam como se estivessem a cultuar o deus branco, no dia da festa do deus branco, mas as suas intenções espirituais dirigiam-se aos deuses negros. Assim confirmou-se o sincretismo, que já havia nascido na própria multiplicidade indígena, habitante primitivo do Brasil. Este sincretismo permitiu o nascimento de uma imorredoura cosmogonia. Esta convivência entre deuses originários de culturas diversificadas com os deuses negros e brancos foi obra dos deuses indígenas, que já haviam previsto a chegada dos

deuses brancos e dos deuses negros no Brasil.

Entre os indígenas não havia necessidade de tornar cronológica a festa para os seus deuses porque os seus deuses pertenciam e pertencem a uma natureza dentro da qual não é possível o registro de datas. Os indígenas, por serem naturais, estão diretamente ligados aos elementos e fenômenos da natureza. Suas entidades constituem os próprios fenômenos, convivem entre si, podendo representar uma ira ou uma bondade, opostos que se harmonizam e se equilibram. E não há nada que possa ocorrer no mundo material que não tenha sido solucionado no universo espiritual, portanto, é certo que os deuses brancos, negros e indígenas já tenham solucionado estas questões antes mesmo delas virem a acontecer. A modernidade unifica a história da humanidade, entretanto, as curvas das histórias e das historiografias pressupõem desvios ao longo dos processos de crises permanentes da ciência, epistemologias, disciplinas, objetos autônomos, e, portanto, dos valores preconizados pelo capitalismo como hoje o compreendemos, através de seu universalismo abstrato homogeneizante, e sua antiética dilacerante, segundo a qual todo valor é compatível com qualquer valor de uso possível, razão porque as verdades cartesianas, que têm como base a experimentação e a experiência prévia, resultam de um determinado tipo de conhecimento que tem um fim prático, empírico, verificável, útil, pragmático, e acima de tudo, produtivo para o mercado.

Enquanto campo de conhecimento, o fenômeno artístico na Amazônia reflete a sua própria complexidade híbrida, que invisibilizou, mas não apagou, as contribuições dos saberes ancestrais das populações indígenas e tradicionais, negras e pardas, que ocuparam e ainda hoje demarcam, o pensamento, a teoria, a práxis, a cultura, e a ação humana na Região, (re)a-presentada e/ou (re-)velada sob diversas formas, desde as narrativas orais primitivas até os softwares tecnológicos, que nem sempre convivem de forma harmônica, ao contrário, este um sobrepõem-se àquele outro, como estratégia contemporânea de releitura ressignificante das narrativas do passado. Busca-se aqui compreender o à anteriori e o à posteriori, a partir dos fenômenos que decorrem "durante" as experiências dialogadas, na complexidade inerente a especificidades de cada uma destas ações de resistências e de insurgências audiovisuais e cinematográficas, cujas criação e/ou recepção estéticas revelam diferentes nuances de acordo com os territórios e comunidades onde se desenvolvem. Pretende-se estabelecer parâmetros de análise fora das estruturas narrativas lineares de um texto cartesiano estruturado em linha reta, ou seja, trata-se de processar um mecanismo de horizontalidades intersemióticas, de forma a comparar os diferentes experimentos aqui estudados, revelando-lhes particularidades próprias, que se demarcam umas em relação às demais.

Como se processam as dinâmicas cinematográficas periféricas de resistência e insurgências, quais os fatores que influenciam e se diferem destes experimentos artísticos em cada uma das comunidades onde as estéticas de guerrilhas são acionadas enquanto conceitos e práxis (?) é o ponto de partida de nossas indagações, cujas respostas pretendemos apresentar como problemas de investigação, dentro de uma perspectiva dialética, segundo a qual as teses são sucedidas por antíteses, e, estas, por sínteses que se transformam em novas teses e assim *ad infinitum*. Assim sendo, indagamos as ações coletivas no chão das comunidades, de forma a saber se estas experiências inspiram e/ou contaminam, impactam e/ou transbordam os problemas pressupostos pelo universo da pesquisa na sua extensão real, para além das incursões teóricas fundamentadas em práticas e poéticas criadas e desenvolvidas num cenário precário onde a re-existência caracteriza o território de uma arte social de vanguarda política.

Na Amazônia paraense, desde os diversos imaginários "primitivos", os mundos animal, vegetal, mineral e espiritual convivem dentro da mesma ordem do real e no interior de um ecossistema holístico que define as identidades para além de territórios e fronteiras, através de poéticas que se insurgem para afirmar ancestralidades coletivas. Entretanto, tende-se a pensar os conhecimentos tradicionais, indígenas, extrativistas numa relação de equivalência e validação comparativa com a ciência, mas a cosmovisão dos povos originários não separa a natureza do domínio da cultura, razão porque compreender e interpretar signos e símbolos, bem como os diversos modos de vida e de produção destas comunidades, impõe-nos um exercício de um olhar "antropológico-decolonizador" a partir dos saberes, histórias, memórias e ancestralidades comuns destes povos. Os relatos dos primeiros cronistas sobre a Amazônia constituem uma escrita equidistante entre o colonizador e a colonização em si mesma, a partir da necessidade de construção de uma narrativa que justificasse o domínio e a exploração, através de uma literatura quase fantasiosa e confusa, que re-apresentava um cenário ideal para missões religiosas e aventuras exploratórias, com objetivo de expandir o domínio territorial, econômico e cultural de Portugal sobre o Brasil (Gondim, 2007).

A literatura evoca imagens a partir das palavras, portanto, frase a frase, os elementos audiovisuais são processados na mente do interlocutor, que, ao ouvi-las, aciona o seu repertório intelectual para as decodificar e re-significar as informações que recebe, conferindo-as forma(s) objetiva(s) da(s) realidade(s), a partir de e em seu próprio imaginário. Os "imaginários" primitivos dos colonizadores se constituíram em decorrência do desconhecido, ressignificado pelos cronistas que reinventaram um mundo fantástico (Amazônico) de acordo com as intenções e interesses que moviam a Coroa Portuguesa em direção aos "sertões", como eram chamados os "interiores", em oposição as beiras e beiradas

e ribeiras que caracterizam a costa Atlântica brasileira. Este "olhar" textual e iconográfico estrangeiro revela a visão homogênea de um mundo que ignorou quaisquer interpretações crítica e dialética deste imenso território que é também simbólico, em razão de sua diversidade cultural, desconhecida, desqualificada e apagada, para que a tradição iluminista e positivista da história e da historiografia se consolidasse, através de um homogêneo sistema epistêmico eurocêntrico. Com a oralidade, tornamo-nos mais próximos uns dos outros, olhamo-nos nos olhos, corpo a corpo, razão porque, além de científicas e acadêmicas, nossas referências neste trabalho de pesquisa e de investigação em arte são intuitivas e espirituais, sendo este fenômeno de percepção do saber e de aprendizado de conhecimentos um processo natural, que ocorre nos territórios e espaços por onde essa pesquisa se desenvolve nos seus lugares de fala e de escuta. Portanto, há duas estéticas pulsantes na Amazônia, a estética da narrativa oral, que remete s i-margens (imaginárias), e a estética das chuvas, que remete às estruturas líquidas da arte contemporânea, dissipada num processo fragmentário do Ser disperso, em busca de um "lugar" outro que não o seu próprio.

No período da Belle Époque, que compreende o ciclo áureo da economia da borracha, desde a última década do Século XIX até as duas primeiras décadas do Século XX, Belém, Manaus e Porto Velho eram capitais brasileiras que despontavam com serviços de eletricidade e água encanada, museus e cinemas edificados sob influências arquitetônicas europeias (Andrade, 2006). Entre estes edifícios estavam diversos cinemas construídos tanto nas capitais quanto nos municípios que mais se desenvolviam na Região, como no caso de Bragança, que por se localizar entre Pará e Maranhão, destacava-se como entreposto comercial impulsionado pela Estrada de Ferro Belém-Bragança, que operou entre 1884 e 1965, sendo encerrada em plena Ditadura Militar (1965), sob pressão do cartel pneumático, que obrigava governos em países em desenvolvimento como o Brasil a construir estradas e abandonar as ferrovias. Com o declínio da borracha e o fim da Estrada de Ferro, observou-se neste Município o mesmo fenômeno que experimentavam algumas pequenas cidades da Região beneficiadas pelo extrativismo dos seringueiros, que eram escravizados nas matas, ou seja, esvaziamento cultural e hibridização dos valores locais, subordinados aos valores que começavam a circular através dos meios de comunicação do período, como o Rádio e a TV. A Televisão, até então, ainda era novidade, mas já importava a cultura, a ideologia e os hábitos de consumo estrangeiros, pós-guerra, principalmente os produtos e os modos de ser e de viver norte-americanos, entretanto, o rádio, em Bragança, tinha uma função educativa, sendo o Serviço Radiofônico Bragantino – Serb, o mais antigo sistema de educação à distância da Região, com mais de 60 anos, sendo que, hoje, a Fundação Educadora de Comunicação detém duas Rádios

FM, a Educadora e a Rosário, e, ainda sem veiculação oficial, duas antenas para transmissão de sinais de televisão religiosas católicas, como a TV Nazaré e Rede Boas Novas.

Celeiro de poetas, este Município de pujança cultural com duas academias literárias, requereria um estudo exclusivo sobre os processos de produção, apresentação e recepção de suas diferentes manifestações culturais, que são riquíssimas e de qualidade em quaisquer linguagens, desde as mais tradicionais até as mais contemporâneas como a comunicação e o cinema, com a cidade hoje sediando festivais e mostras de Cinema, mantendo uma circulação e produção audiovisual bastante consolidada, graças ao emprenho pessoal de muitos abnegados que se reúnem através de coletivos e de projetos como o FICCA – Festival Internacional de Cinema do Caeté e o Aluno Repórter.[135] É provável que alguns trabalhos de conclusões de cursos ou dissertações de dedicados estudantes compromissados em narrar a história destes municípios possam ter tido o cuidado de lançar luzes sobre estes espaços específicos que agregavam as comunidades e refletiam os sonhos das juventudes paraenses que cultivavam o hábito de assistir aos filmes nas matinês daqueles domingos – hoje – dissipados pelo tempo, que ainda sopra narrativas sociais e culturais fundamentais. Com o passar dos anos, repetiu-se nestas cidades os mesmos fenômenos do desaparecimento dos cinemas de ruas das capitais, e os cinemas destas cidades se tornaram espaços destinados a outras finalidades, alguns até mesmo destruídos, sem que suas memórias tivessem sido resgatadas com dignidade para o melhor entendimento da história destes territórios, cuja memória foi-se deteriorando com a venda de cinemas para Igrejas e Magazines.

Sem a menor pretensão de inventariar demandas sociais para o campo da cultura e da arte cinematográfica, observamos que o fechamento destes cinemas nestas cidades foi motivado por vários motivos, entre estes o desinteresse e mudanças de hábito do público e ausências de investimentos em políticas públicas governamentais setoriais, sendo o mais antigo em funcionamento do país, o Cinema Olympia, de Belém do Pará, atualmente em reforma, um caso clássico de destrato do Poder Público com a história e a memória paraense. Com exatos 113 anos, a centenária arte cinematográfica absorve todas as demais linguagens artísticas para passar a sua mensagem através de seus códigos e signos que se atualizam na mesma velocidade que as sociedades se transformam, alterando-se as relações sociais e culturais das mesmas. O fechamento da maioria dos cinemas que se localizavam nos espaços públicos de ruas e avenidas, em diversas cidades do Estado deslocou a cultura cinematográfica para os centros de consumo como os cinemas dos shoppings centers,

[135] O FICCA e o Aluno Repórter são projetos do setor da comunicação e do audiovisual que atuam em parceria em Bragança do Pará, sendo temas de capítulos específicos desta pesquisa.

entretanto, práticas alternativas como sessões cineclubistas e festivais de cinema construíram um caminho paralelo, colocando o cinema diretamente em contato com uma comunidade interessada tanto em ver quanto e estudar cinema.

O Estado do Pará, lamentavelmente, não produz indicadores e dados sobre a produção audiovisual, o que prejudica a construção de políticas de financiamentos e de fomentos setoriais, garantidos pela ainda não Regulamentada Lei do Audiovisual (Lei Estadual Milton Mendonça, de nº 9.137/2020), que depende da criação do Fundo Paraense do Audiovisual, assuntos não dialogados com os profissionais e estudiosos do tema. O que está acontecendo na Amazônia, neste momento, com relação ao cinema que se faz na região, é consequência de um processo de colonização cultural e artística, imposta pelo mercado cultural, mediado pelos intervenientes e atores institucionais, e até acadêmicos, incluindo, entre estes, os emergentes intelectuais ou as minorias ditas sociais e políticas, as militâncias dos partidos, sindicatos, coletivos. Há nuances internos ao território Amazônia que a caracterizam, entre estes, grandes projetos como os da Hydro e da Cargill, que se estabelecem como estratégias de desenvolvimento local, inspiradas em modelos predadores globais que ignoram as realidades das comunidades, que não são consultadas, num desrespeito às leis internacionais, como a Convenção 169, da Organização Mundial do Trabalho – OIT, resultando conflitos e denúncias com desfechos lamentáveis como perseguições, agressões e até assassinatos, conforme denunciou a Comissão Pastoral da Terra, através do Relatório de Conflitos no Campo Brasil 2023.[136]

Aqui na Amazônia, o terror tem se ocultado atrás da omissão do Estado e da própria sociedade diante das históricas injustiças sociais, que tem vitimado os povos indígenas, as populações ribeirinhas, as comunidades campesinas, extrativistas, quilombolas. E aqui, no Estado do Pará, miséria alimenta os vermes que continuam a se nutrir da podridão espiritual, intelectual e econômica, gerando pânico e terror na sociedade, perseguindo, torturando, assassinando lideranças políticas, religiosas e sindicais, que se rebelam contra a secular opressão que caracteriza a Região. Este terrorismo é uma moeda de muitas faces necessárias. O terrorismo por vezes parece não ameaçar a modernidade, fazendo parte de sua História, construindo-a e destruindo-a. Em alguns momentos históricos, até mesmo o pacifismo pode tornar-se um ato terrorista, dependendo das conjunturas e circunstâncias.

Consenso e dissenso são dois lados da mesma máscara do diálogo, têm razões diferentes, mas, o mesmo sentido, que é fluir o pensamento para convergências e

[136] Disponível para aquisição em versão impressa e online pelo Link: <www.cptnacional.org.br> Acesso em: 6 ja. 2026.

divergências, o que gera conforto e desconforto, ao mesmo tempo em que move a lógica do debate, e exige rigorosos exercícios de pensamentos dos interlocutores que se propõem ao que denomino comunhão, este estágio alcançado apenas pelo Coro Trágico antes do surgimento do Corifeu, sendo a Tragédia o ápice de uma sociedade catártica, hoje renovada pelo frisson das fakenews que reinventam narrativas, invertendo a lógica do real, remetendo as pessoas para redes paralelas. Este sistema esmaga e apaga o indivíduo, tornando-o corpo-produto. E as categorias inseridas no sistema de produção contemporâneo estão subordinadas ao conceito de trabalho e/ou de mão-de-obra escrava, mas, historicamente, o ser humano torna-se escravo quando um determinado "povo" de uma determinada Nação é dominado(a) por outra, e, por extensão, castas e/ou classes e/ou indivíduos e até empresas e mesmo instituições. Nas sociedades capitalistas pós-modernas, portanto, o trabalho é uma forma de escravidão ao capital, logo, todo trabalhador é escravo, considerando que seu produto final fundamenta a economia global, o dinheiro, do qual trabalhadoras e trabalhadores necessitam e com o qual sonham para edificar e destruir os seus sonhos, alguns dos quais projeções materiais de frustrações e invejas,

Não seria incorreto afirmar que não se deve opor trabalho ao escravo e nem o escravo ao trabalho, considerando que todo trabalhador é um escravo deste sistema, para o qual trabalha, portanto, produz, e, consequentemente, sustenta, logo, trabalha-se porque se é escravo, num círculo vicioso esquizofrênico, ora se trabalha para pagar contas, ora se faz contas em razão de seu desejo compulsivo ao consumo. E assim, o sistema come um a um dos seres humanos, ainda que eles não sintam as suas carnes devoradas – e se não o sentem é porque perderam o espírito crítico, mas o Ser que produz o seu pensamento, a partir de toda essa argamassa de fenômenos que lhes saltam aos olhos e lhes assaltam as abstrações e lhes transcendem os sentidos, este Ser, na sua lógica, medita, analisa, reflete, compara, contrasta, opõe, antagoniza, conflitua, para se libertar dos apanágios que o tornam autômato. Mas as possibilidades artísticas são infindáveis, elas dialogam, simultaneamente, com os seus próprios processos construtivos (e destrutivos) e também com os (outros) elementos que formam (e deformam) este universo (pragmático e metafísico) do conhecimento e da criação humana. Estas probabilidades (inquantificáveis) de criação dialogam também entre si, umas com as outras, estabelecendo novos códigos (ou utilizando os códigos já existentes) para interpretar e/ou fazer-se interpretar pelas (outras) probabilidades criativas. Toda e qualquer forma de manifestação artística representa a si própria, com as suas próprias particularidades e especificidades, consequentemente, simboliza (todas) as outras formas de arte, nas suas diversidades.

As (probabilidades de) artes (toda e qualquer forma de criação e de manifestação artística), entretanto, fragmentadas por um complexo sistema que as massificam (comercializam), estão a perder as suas originalidades. Nada mais é puro. O pensamento (e a práxis) de uma arte amazônica (e/ou que poderia ser identificada como arte amazônica), por exemplo, não encontra eco nos ouvidos dos pensadores modernos e nos dos seus respectivos reprodutores (acadêmicos e comunicacionais). Segundo esses pensadores (e reprodutores impostores), vivenciamos o fim das originalidades, através da interpenetração (contaminação) entre as formas de criações e de manifestações artísticas e culturais, fenômeno também comum às artes amazônicas, neste caso, já não mais originalmente amazônicas. Em todos os momentos da História da Amazônia, entretanto, as diversidades artísticas afirmaram-se nos (e afirmaram os) elementos característicos das identidades que ainda hoje aproximam todas as possibilidades e probabilidades de formas de criação e de manifestação das artes na (e da) Região. Enquanto *plateau* da complexidade contemporânea, a Amazônia sempre esteve na vanguarda dessas concepções (pluralistas). A compreensão (e a interpretação) deste fato, entretanto, jamais produziu nos artistas amazônicos algum pensamento que tivesse a pretensão de impor (pré) conceitos e práxis às outras artes (e às culturas que as sustentam) nesta e/ou em outras geografias, onde elas possam vir a ser o devir delas (e nelas) próprias.

As artes amazônicas dialogam, mas foram influenciadas pela sua própria natureza antropofágica, contaminando-se e adoecendo, consequentemente, diluindo-se no interior de uma estrutura que as nivelou por baixo, tornando-as objeto de consumo, descartável, utilizável para os fins políticos que destruíram (e continuam a destruir) o espírito e a inteligência humana na Região. Inteligência é coisa rara neste planeta (Terra-Amazônia). Requer rigor na construção de uma ética, o que implica, necessariamente, uma atitude de coragem para afrontar a verdadeira hipocrisia e a falsa ignorância. A Amazônia, portanto, possui uma arte própria, entretanto, os amazônidas não detêm o monopólio dos meios técnicos e mediáticos, entre as quais jornais e rádios e sites que divulgam (pré) conceitos (intelectuais e mediáticos) produzidos pelos (de) formadores de opinião e os seus respectivos reprodutores impostores contra a Região, ao serviço de uma concepção neocolonial que subestima os processos criativos artísticos amazônicos, que, aliás, naturalmente, dialogam com todas as formas de manifestação e criação artística e cultural. Como avançar com práxis radicais por sob a égide do sistema que afinal, ele próprio, nos financia? Sob quais signos trocar estéticas & poéticas (entre nós próprios e com a comunidade) se estas trocas também podem ser moedas de troca para o mercado? Que territórios podemos mapear, sem que estes mapas sejam catalogados pelos vendilhões do templo (se é que estão me entendendo). Ou: estamos condenados a

atravessar as baías para exumar os mortos que jamais descansaram no Marajó? Quem está em estado de arte está em estado de morte. E o Estado não poderá absorver o nosso estado de loucura, que nasce espontâneo, com a força trágica da arte. Uma nova civilização estética!

Uma das questões que consideramos pertinente no processo de escrita desta Tese é que por mais que nos esforçássemos, trazendo à luz um conjunto de dados técnicos à realidade, entretanto, ficaríamos apenas à superfície, mas, apesar disso, não nos furtamos em articular nossas ideias à realidade a partir da qual emergem nossos sonhos e se concretizam nossos projetos. E isto porque a História se faz no calor da luta, ali onde mora a subjetividade, onde as naturezas inconscientes humanas emergem para tecer as utopias, e onde também a afetividade, à flor da pele, expõe de forma aguerrida a esperança de construção coletiva de um mundo mais justo, fraterno e solidário. Fizemos, por este motivo, uma escolha para narrar esta História, a partir das vozes daqueles que, com suas trajetórias individuais, construíram a própria História coletiva das lutas sociais brasileiras, regionais e locais.

Com responsabilidade histórica, procuramos objetivamente responder como é que se caracterizaram as lutas políticas diante de um cenário de profundas transformações sociais, determinantes que foram para o pensamento e a formação do ser humano ao longo dos séculos XX e XXI, atravessados pelo Cinema, enquanto arte e tecnologia. Poderíamos entrar – e entramos – nos arquivos e nos museus, mortos, e, na frieza de tais espaços e diante de documentos, construir um trajeto, uma escritura, a mais científica possível, mas, paralelamente a isso, optamos por escutar as vozes e as interpretações, as memórias e as lembranças de fontes vivas, militantes e simpatizantes da luta política. Optamos, portanto, pela oralidade das narrativas daqueles que abriram mão de suas próprias vidas, pessoas que, ao contrário de apostar nas suas individualidades, preferiram a utopia coletiva de um mundo mais justo, muitas vezes sacrificando o seu lado pessoal, e até mesmo o de suas famílias - e mesmo as suas ascensões funcionais -, em troca de diálogos e das lutas por uma sociedade fraterna, para si e seus companheiros. Estas memórias constituem um conjunto disperso de ideias e interpretações, muitas das quais realizadas sob as influências das paixões que permearam as suas vidas. São estas memórias vivas que escutamos e colhemos no decorrer de nossa militância que abrem as fronteiras dos pensamentos e dos corações. Com a oralidade, tornamo-nos mais próximos uns dos outros, olhamo-nos nos olhos, corpo a corpo.

Das entrelinhas destas memórias, pudemos observar a dedicação a um projeto político e cultural forjado nas contradições da própria História em si mesma. E para que pudéssemos compor os acontecimentos históricos que caracterizaram estes trajetos desta(s) História(s) da/na Amazônia, também nos autoconvocamos a percorrer, através das memórias, as

profundezas de nossa própria vivência, cujas experiências se confundem com o trabalho da militância artística e social, poética e cinematográfica, consequentemente, nossas pesquisas e publicações, nossos filmes e nossas intervenções artísticas emanam de memórias, sendo por estas influenciadas para compor estes ciclos históricos. Os processos que marcam as buscas pelas reconstituições desta História a partir das memórias orais, portanto, são complexos e se relacionam com um conjunto de subjetividades que habitam o próprio inconsciente humano. No percurso destas subjetividades inerentes à construção desta memória, pudemos observar também o quanto são carentes os movimentos sociais e culturais com relação a fontes documentais e imagéticas que possam revelar a História e as histórias paraenses e amazônidas.

A memória construída pelos movimentos sociais e culturais e por atores que protagonizaram lutas pelas liberdades democráticas estão se deteriorando e sem nenhum tipo de catalogação que lhes possam dar um tratamento adequado para se tornem rigorosas fontes de pesquisas. São documentos impressos, panfletos, cartazes, jornais, áudios de entrevistas, imagens audiovisuais, fotografias e filmes, portanto, uma memória invisível, que, sendo matéria-bruta, ainda não foi refinada pelo "status quo" da cultura. Enquanto fenômeno humano, a memória é paradigmática. O que quer que se diga sobre memória, dir-se-á que sempre será complexa (subjetiva). E contraditória. Não existe memória à nossa revelia, ao contrário, a memória faz-se presente em nós pela via de palavras e documentos que representam o passado (qualquer tempo anterior a este exato instante). Como num iceberg, uma ponta da memória flutua no gélido oceano do inconsciente: numa sucessão de fenômenos simultâneos, ela se torna tradutora de desejos de realidade, mas não do real em si. A memória, portanto, evoca a pulsão inconsciente humana de fixar (no presente) e projetar (ao futuro) uma dada realidade. E a realidade (da memória) assim recontada e (re) narrada é um construto heterogêneo de diversas formas de disputas de tentativas de interpretações e recontagens das narrativas dos acontecimentos que compunham o passado. E explicam o presente. Nesta encruzilhada do passado com o presente que se esvanece a todo instante, a memória se torna miragem no deserto ou ilha descortinada pelas brumas a volta de um lago. E esta é também uma das formas que nós, os seres humanos, construímos o futuro, com partes submersas deste iceberg inconsciente. E quando esta memória se eleva como alavanca para o futuro, ela se impõe para a História - para que os fatos passados sejam por ela catalogados e/ou analisados. E tudo ao mesmo tempo se transforma. A própria razão de ser da memória sustenta a tênue linha que separa o real do imaginário.

Paradoxalmente, estas leituras diferenciadas destas memórias do passado entram em

combustão neste caldeirão ao qual chamamos de presente, para que os fatos (do passado), nesta disputa de visões e interpretações de mundo, sejam esclarecidos e reconstruídos e edificados no processo histórico. Há, portanto, uma disputa entre estas memórias de forma a que apenas algumas e não outras se afirmam para conferir um determinado sentido lógico à própria História. Mais que uma recordação do bom ou mau viver, a memória é sempre histórica, e a lembrança, atemporal. As memórias evocam o passado para o tempo presente, e não para o passado em si. A memória, portanto, sempre será uma atualização temporal (o passado no presente) sob os paradigmas do tempo presente. É a partir do passado – no presente – que a memória narra o trajeto histórico em direção ao futuro. Mas nós fizemos uma escolha, dar voz às memórias vivas, memórias em estado de vigília, atentas aos diversos processos históricos que a constituem. A História é um processo contínuo. A história é um movimento. Sem repouso. Um mar revolto, ao qual olhamos atentamente, mas que, num piscar de olhos, transforma-se. Ela se constitui de fatos e a partir dos diversos estudos e interpretações de fenômenos protagonizados por aqueles que ousam participar dos complexos processos que a caracterizam. Seus acontecimentos são muitas vezes imperceptíveis, alguns destes influenciados por fatos que escapam a compreensão e que tanto podem estar diante de nossos olhos, quanto, aparentemente, distanciados da específica realidade sobre a qual nos debruçamos. E pensar-fazer História das artes da cena e das imagens da/na Amazônia significa compreender que toda História é tanto documental quanto oral e que todas as oralidades são imagéticas, construímos mentalmente à imagem do objeto a partir do conceito evocado pela palavra que o nomeia e o representa.

Enquanto arte, o Cinema pressupõe o movimento das imagens, a representação simbólica das mesmas, assim como a sua permanente desconstrução. Assim sendo, a palavra se torna imagem, pelo poder conceitual que desperta o nosso imaginário e pela representação gráfica que ela toma quando fixada sobre quaisquer superfícies. As imagens estão todas lá, no espaço real em que elas se manifestam, entretanto, enquanto paisagens visuais, elas estão bem além dos olhos (e dos olhares), porque atravessadas pela história e perpetuados por uma tradição que não se fixa a nenhum tempo, projetando-se na vida cotidiana, e nas relações que as gentes estabelecem uns com os outros, e com as culturas que produzem, a dança, o canto, a poesia, a arte, enfim, arte esta, que, afinal de contas, é-lhes negada por uma burocracia estatal. As imagens estão todas lá, com a sua dinâmica, entre a memória e o imaginário, como uma ponte suspensa por paradigmas que se constroem como muros-monolíticos e que são destruídos pela velocidade - não diria das teorias, mas - nas práticas executadas pela sabedoria popular, identificadas com uma violência visceral, que se revela num permanente

ensimesmamento de quem desconfia por já estar farto de sua condição quase inumana. As imagens dos filmes que projetamos não são reais, mas urgem à realidade, de tão absurdas, surreais, e reveladoras de realidades, ao mesmo tempo em que as ressignificam para um estágio catatônico, uma espécie de insônia, em que não mais se pode adormecer, apenas sonhar. E as pessoas se veem (a si próprias) e se identificam não mais como imagens projetadas, mas com (seus) projetos, e com (seus) sonhos, com a possibilidade real de que o cinema é uma arma que pode ser colocada ao serviço dos excluídos, que o cinema é uma trincheira capaz de (se) transformar em "lugar" de consciência cidadã.

As resistências comunitárias são da ordem do estranhamento ao fato de – mesmo que eu seja um cidadão brasileiro, amazônida, paraoara, eu não passo de um estrangeiro, apesar do caráter nacional e regional dos projetos aos quais me vinculo, no âmbito de políticas culturais e sociais, entretanto, ouso dizer que estes projetos não têm absolutamente nada de institucional, sendo conduzidos na contracorrente, numa dimensão histórica.

É aqui onde mora e morre o arte-educador, porque, ao mesmo tempo em que ele tem de (se) entregar (de) corpo e alma ao sonho, ele também tem de ter perspicácia para se distanciar do "lugar" em que se encontra, a fim de obter uma ampla visão (autocrítica) dos propósitos do (seu) projeto, se as suas metodologias e práticas didático-pedagógicas são reveladoras o suficiente para implodir/explodir novos valores nas consciências dos participantes. Os nossos processos de pesquisa, trabalho e imersão acadêmica e cultural estão localizados na esfera da imagem, e do imaginário, amazônidas e marajoaras, as minhas pesquisas são imagéticas (cinematográfica e fotográfica), e resultam em filmes coletivos, a partir das oficinas transdisciplinares (audiovisual, teatro, música), nas quais convoco os participantes a refletirem sobre suas manifestações culturais locais, de que são atores, pelo que a ferramenta da imagem se torna um referencial de reconhecimento, e ao mesmo tempo, distanciamento. As produções científicas, acadêmicas, e mesmo as produções artísticas (sobre a Amazônia na sua dimensão continental) são fabricadas de fora para dentro da própria Amazônia, fato que, após a sua ampla difusão, elas corroboram para que se estabeleça na Região, um olhar de fora para dentro, a partir de paradigmas que não são localizados no espaço-tempo da cultura local, com a qual "trabalho" na perspectiva da construção de nossas memórias mais sutis, que representam nossas re-existências e se insurgem contra estas narrativas coloniais narradas através das memórias das classes opressoras.

Ao defender o direito dos amazônidas construírem as suas próprias memórias e afirmarem as suas histórias e conduzirem seus processos culturais, também nos questionamos sobre o que de fato é ser "amazônida" e o que não, perguntamos se este ideal não está

contaminado por interesses outros que não os amazônidas, pelo que a ideia de representação da Amazônia também se coloca em suspensão, como se não fosse legítima de nenhum domínio. Defender o direito dos amazônidas gerirem a sua vida e a região do jeito que eles desejam, necessariamente, enquanto pesquisador social, eu me coloco diante de um aspecto contraditório, considerando que a cultura "local" está impregnada com os valores das culturas – por assim dizer – externas, "globais", que invadem as casas das pessoas via televisões e rádios, mediante notícias, programas, novelas, e publicidades dirigidas ao consumo em larga escala, comum aos grandes centros urbanos, brasileiros e internacionais.

Assim sendo, o que quer que produzam, ou que façam, os amazônidas, no campo criativo e cultural, suas experiências ficam subordinadas a uma conceituação, interpretação, e divulgação, institucional e mediática, que se vai reproduzindo em escala "local", sendo também executadas por alguns cidadãos amazônicos, que, enquadrados em caixinhas, não conseguem se demarcar nem afirmar diferenças, consequentemente, toda a complexidade deste fenômeno de natureza política e social – e de dimensões antropológicas – este "do jeito que os amazônidas desejam" está contaminado pelas proposições das grandes necessidades de consumo, quer dizer, da fabricação do desejos destas necessidades.

E parece mesmo absurdo, e até estranho, pensar cinema e memória na Amazônia num tempo de esquecimentos, e de processos civilizatórios, que soterram ciclos históricos, mas neste apagar, os rastos se tornam poeiras, cósmicas, renascendo de forma mítica. Sendo de natureza poética a construção deste pensamento e desta práxis, o presente trabalho artístico se expande além da palavra, além da imagem, como expressão corpórea da espiritualidade[137] via interferências poesóficas.[138] E o tempo que eu levo para fazer as guias é justamente o tempo

[137] Nos meus rituais de passagens, que é como eu denomino aos percursos e processos nômadas artísticos e existenciais, há a marca da espiritualidade e religiosidade afro-brasileira a qual professo e pesquiso, aplicando alguns de seus símbolos aos meus trabalhos artísticos, que tem esta preocupação ética humana, ecológica e existencial. Essas práxis poéticas em artes visuais nascem a partir de afetos e memórias, sendo que a matéria bruta trabalha linguagens como vídeo, instalação, performance, e pintura, além materiais como telas, madeira, ferro, pedra, fios, tecidos, cordas, fitas, velas, incensos, imagens, alguidares, tambores, ervas, ferramentas, terra preta, e areia branca da praia. Denominadas de interferências poesóficas, os processos de apresentação de alguns destes trajetos de pesquisa culminaram em espaços públicos, abertos e fechados, como museus, galerias, parques e praças da cidade do Porto, e, anos depois, em Belém do Pará. Esta práxis dialógica entre as culturas periféricas e tradicionais de Terreiros da Amazônia Paraense com a arte contemporânea estão disponibilizados no canal do pesquisador na rede social https://www.youtube.com/@CarpinteirodePoesia.

[138] Utilizo a poesia como fonte do cinema, e a palavra como imagem, compreendendo que esta também ocupa a sua função de passar a mensagem visual. Isso se deve ao fato de que também desenvolvi uma práxis-metodológica-conceitual ainda mais primitiva no sentido da construção de uma arte original e autêntica, no campo da poesia, razão porque, em finais da Década de 1990, inventei o neologismo conceitual "Poesofia", através do qual estabeleço e defino o meu processo criativo artístico, que se revela sob várias linguagens, do teatro ao cinema, da poesia à performance. Conceituo a minha obra como Poesofia, neologismo criado a partir da matemática gramatical que soma poesia + filosofia + teosofia e tem como resultado o caos instintual. Poesofia é a poesia do silêncio. Poesofia é a filosofia do tempo pulsante. Poesofia é a teosofia da alquimia do léxico. Poesofia. Tem a mais simbólica das artes, mas não a que se escreve ou se vive. Tem a inquietação da mais

de minha própria existência, portanto, o ato de fazer guias, é o de construir existências, e a performance de fazer as guias leva o tempo em que estas guias são feitas, e assim eu cumpro um rito artístico e simultaneamente, o rito de minha própria existência, e o de minha espiritualidade, e mesmo o de minha pesquisa em arte, traduzida na construção do meu objeto artístico, em minha ascese, ou ascensão à minha espiritualidade, na qual os Orixás se manifestam.

E vêm danças, *mise-en-scène,* performances, "caboclos", tambores, vêm os sons dos terreiros, numa transposição de todos os terreiros que habitam as memórias de meu corpo, e que se atravessam em mim, em meu corpo, e o meu corpo é o terreiro[139], o meu corpo é que é o terreiro, eu sou um ser de Aruanda,[140] e o meu corpo é que é o meu terreiro, o meu terreiro é o lugar onde o meu corpo se coloca, em qualquer que seja o espaço, na rua, na galeria, no museu, todo lugar é o espaço do meu terreiro, porque o meu terreiro é o meu próprio corpo, e eu, como um cavalo, e o meu corpo como um cavalo, nessas manifestações, que traduzem a minha pesquisa, no meu encontro com a espiritualidade, enquanto teço uma a uma das contas de minhas guias.

---

fecunda das manifestações humanas, mas não a que se pensa ou se imagina. Tem a chave das sendas místicas, mas não respostas para especulações divinas. Meu cinema, como a minha poesia, tem a marca de uma linguagem sensorial e imagética que explora as palavras como elementos visuais e sonoros. E todo este processo de abordagem artística, que combina poesia e cinema, explora as possibilidades criativas e expressivas dessas duas linguagens artísticas, onde as imagens visuais se fundem com as palavras poéticas para criar uma experiência estética e emocionalmente impactante para o espectador/leitor.

[139] Aqui, referenciamos a máxima da pesquisadora Rosilene Cordeiro, para quem o Terreiro é o Corpo.

[140] Aruanda tem muitos significados para os afro-religiosos, mas, mais que uma simples palavra, Aruanda é uma busca interior. Sendo um lugar-mítico, é construído a partir das narrativas e das experiências reais, e práticas, desenvolvidas em Casas de Santo e de Terreiros. Os cavaleiros, guerreiros, e as mulheres de Aruanda, dedicam-se à sua própria ancestralidade e às práticas do Amor e da Caridade. Este sagrado se revela sob os fluídos vibratórios de Pretas e Pretos-velhos, Caboclos, Boiadeiros, Ciganos e Êrês (crianças), que trabalham pelo bem universal. Sendo uma espécie de Graal, a comunhão deste cálice transborda no contato da energia de Aruanda com as formas elementais de representação dos seres de evoluída e luminosa dimensão. Aruanda é um lugar-mítico de onde vem e para onde vão todos os filhos de Umbanda. Um lugar-nômada, em transição, que se situa entre o sonho e o pensamento, entre o real e o imaginário de cada Ser de Umbanda. O povo de Terreiro por isso mesmo só é assim designado por ter o próprio terreiro dentro de si. O povo de Terreiro está em conexão com a sua ancestralidade, e, ao mesmo tempo, com seus irmãos de Aruanda, na contemporaneidade. O tempo de Aruanda é mítico e existe de forma simultânea, no espaço do terreiro, e nos momentos da vida de todos que pertencem ao povo de Terreiro. O terreiro é um espaço aberto que recebe os seus filhos que o transportam quando dele se retiram. É o lugar da espiritualidade. Em qualquer lugar. A terra sagrada é o coração do filho de Aruanda. Onde quer que ele vá, esta Terra se eleva. Todo filho de Aruanda tem um terreiro ou a este terreiro pertence e a este terreiro ele transporta. Qualquer objeto ou símbolo de Umbanda o representa, e tem uma função na ritualística da religião. Eu-Sou a dimensão vibratória dos guias espirituais de Aruanda. Eu-Sou Cavaleiro de Aruanda.

3.2.3 - O FICCA como território pedagógico

O percurso formativo que culmina neste trabalho foi ampliado com a realização do estágio doutoral sanduíche na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa (ESTC-IPL), desenvolvido entre outubro de 2024 e março de 2025, sob financiamento da CAPES, com supervisão do Professor Doutor Paulo Morais-Alexandre, e vinculação ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGARTES-UFPA), sob orientação do Professor Doutor José Denis de Oliveira Bezerra. Esse intercâmbio consolidou um eixo afro-luso-amazônida de investigação, por meio do qual o projeto Kynema expandiu-se em práticas de docência, pesquisa, difusão e criação cinematográfica, integrando a experiência amazônica às redes experimentais do espaço lusófono contemporâneo.

O estágio doutoral foi concebido como campo de experimentação metodológica e pedagógica. As ações desenvolvidas na ESTC-IPL (Lisboa) e na Livraria Gato Vadio (Porto), em parceria com o FICCA - Festival Internacional de Cinema do Caeté, e em Braga, com apoio da Associação Observalicia, configuraram um território de investigação em torno do cinema de guerrilha e suas estéticas de resistência. Foram realizadas sessões cineclubistas, oficinas de cinema de guerrilha, seminários temáticos e rodas de conversas interdisciplinares, envolvendo estudantes, realizadores e pesquisadores portugueses e brasileiros. Tais ações resultaram em produtos acadêmicos, técnicos e artísticos que reafirmam a natureza expandida da pesquisa - simultaneamente estética, política e pedagógica.

A dimensão teórica do estágio traduziu-se em publicações e produções textuais que articulam a prática experimental ao pensamento crítico. Entre elas, destacam-se os artigos elaborados em coautoria com o Prof. Morais-Alexandre - *Estéticas dissidentes e poéticas da insubordinação: o lugar do FICCA no cinema experimental* e *Contra os canhões: o cinema brasileiro na cena lusíada, do Cinema Novo às estéticas de guerrilha* -, que propõem uma leitura comparada entre o cinema amazônico e as tradições experimentais do cinema português. Esses textos discutem as ressonâncias entre o gesto insurgente que marca a produção amazônida e o experimentalismo europeu que, desde os anos 1960, questiona a representação e o poder das imagens.

Além dessas produções teóricas, foram publicados capítulos de livro que consolidam o eixo de investigação sobre o cinema de guerrilha enquanto práxis social e estética. Nessas publicações, o autor examina a memória coletiva e o papel formativo do cinema em comunidades quilombolas, estabelecendo conexões entre processos de criação cinematográfica e práticas de resistência cultural. Outras reflexões resultaram de comunicações científicas apresentadas em eventos no Brasil e em Portugal, abordando temas

como antropologia visual, semiótica e práticas místicas na Amazônia marajoara, com especial atenção à obra de Dalcídio Jurandir e à estética dos Caruanas.

O estágio doutoral compreendeu também uma expressiva produção técnica e artística. O pesquisador organizou o *Seminário de Poéticas e Estéticas de Guerrilhas*, realizado em janeiro e março de 2025 na Livraria Gato Vadio (Porto) e na Sala de Projeção da Biblioteca da ESTC-IPL, reunindo artistas e teóricos em debates sobre cinema, arte e resistência. No mesmo período, coordenou a edição portuguesa do X FICCA, que promoveu exibições, conversas temáticas e uma oficina de cinema de guerrilha - da qual resultou o filme coletivo *Cada realizador um terrorista e cada filme um atentado*, produzido em parceria com coletivos de Braga e do Porto.

Entre os desdobramentos artísticos, destacam-se ainda o curta-metragem *Artesania Caeteuara*, realizado com Danilo Gustavo Asp e Tigrita, e a performance *Sete Espadas e Duas Cabeças: A Travessia da Cobra Grande*, concebida em parceria com Ana Tinoco, apresentada em março de 2025 na Livraria Gato Vadio. Ambas as obras tratam da relação entre território, mito e criação coletiva, reafirmando a presença do imaginário amazônico nas práticas artísticas transatlânticas. No campo editorial, o pesquisador lançou a revista KYNEMA - Revista de Arte e Filosofia Afro-Luso-Amazônida, voltada à reflexão interdisciplinar sobre arte, filosofia e culturas afro-luso-amazônicas, abrindo espaço para o diálogo entre perspectivas decoloniais, indígenas e africanas.

Essas experiências configuraram o estágio sanduíche como plataforma de internacionalização da pesquisa e consolidaram o FICCA como um território pedagógico transatlântico, onde práticas formativas, reflexões teóricas e experiências estéticas se entrelaçam. Ao promover o encontro entre realizadores amazônidas, artistas portugueses e pesquisadores africanos e brasileiros, o projeto reafirmou o cinema como instrumento de formação crítica, resistência simbólica e transformação social. A parceria entre UFPA, CAPES e ESTC-IPL resultou, portanto, não apenas na produção de artigos e filmes, mas na construção de uma metodologia dialógica de ensino e pesquisa que sustenta o presente trabalho e fundamenta o conceito de cinema de guerrilha como prática pedagógica viva e em constante travessia.

A atualização desta pesquisa compreende ainda uma análise do Plano Pedagógico Político e Artístico do FICCA, evidenciando como o festival tem operado enquanto dispositivo de educação popular, produção estética e resistência política, através de suas práxis audiovisuais formativas, A partir da análise documental, de registros audiovisuais e da participação direta nas atividades do festival, compreendemos como suas ações dialogam com

as teorias críticas contemporâneas e com as demandas concretas das comunidades amazônicas. Neste contexto, a pesquisa se ancora em uma perspectiva interdisciplinar, commando os campos da antropologia, das artes e da educação, para continuar o diálogo com autores já aqui fartamente referenciados e citados como Paulo Freire, Celso Prudente, Davi Kopenawa Yanomami e Glauber Rocha, Rosilene Cordeiro e Cuité. A relevância deste plano pedagógico reside na possibilidade de visibilizar experiências culturais reais que desafiam as estruturas excludentes do mercado cinematográfico e das políticas culturais centralizadas.

O cinema, enquanto linguagem artística e pedagógica, é um território de disputas simbólicas e políticas. Na Amazônia, esse território ganha contornos próprios, entrelaçando rios, florestas e memórias em imagens que resistem às narrativas hegemônicas globais. É nesse contexto que emerge o Festival Internacional de Cinema do Caeté (FICCA), criado em Bragança, no nordeste do Pará, há uma década, e que se consolidou como plataforma pedagógica e estética voltada à construção de uma cinematografia insurgente, enraizada nos saberes amazônicos e nas cosmologias indigenafros. O FICCA é um festival de exibição de filmes, mas um movimento contínuo de formação, criação e reflexão crítica, que percorre comunidades quilombolas, escolas públicas, associações culturais e territórios periféricos, construindo redes de cineclubismo, oficinas de audiovisual e mostras itinerantes que desafiam as fronteiras entre arte, educação e política. Compreendemos o FICCA como território pedagógico vivo, alinhado às propostas de Paulo Freire, para quem a educação se dá como prática da liberdade e diálogo entre sujeitos históricos.

Pensar o cinema como ferramenta pedagógica exige compreender que a imagem em movimento é um dispositivo de construção de mundos, memórias e subjetividades. No contexto amazônico e global, apontamos para a urgência de reconhecer o cinema periférico como ferramenta de transformação social. Em tempos de retrocessos políticos, destruição ambiental e ataques à cultura, iniciativas como o FICCA nos lembram que a arte pode ser arma, refúgio e semente. No contexto amazônico, onde as desigualdades históricas e a marginalização cultural se articulam a processos coloniais ainda em curso, o cinema assume uma função política vital: tornar visíveis as vozes silenciadas, desvelar as contradições sociais e propor futuros possíveis. Essa perspectiva dialoga diretamente com as reflexões de Paulo Freire, para quem a educação deve ser prática da liberdade, processo dialógico no qual educadores e educandos se reconhecem como sujeitos históricos. Ao propor a “pedagogia do oprimido”, Freire rompe com a lógica bancária da educação, em que o conhecimento é depositado unilateralmente, e reivindica a construção coletiva do saber. O cinema, enquanto linguagem artística e tecnológica, oferece um campo privilegiado para essa pedagogia crítica:

ao produzir, exibir e debater filmes, comunidades podem refletir sobre suas próprias realidades e reinventar suas narrativas. E o cinema negro e de resistência narra e reescrever a própria história, descolonizando olhares e imaginários (Prudente, 2023).

No Brasil, o Cinema Novo, movimento liderado por Glauber Rocha, já intuía essa dimensão pedagógica. Ao proclamar fazer cinema com "uma ideia na cabeça e uma câmera na mão", Glauber afirmava a potência criativa da precariedade e a urgência de narrativas que confrontassem as estruturas de poder. Seus manifestos - Estética da Fome e Estética da Violência - defendiam um cinema popular, político e experimental, capaz de desestabilizar os padrões estéticos coloniais e dialogar com as massas. Observamos que as práticas contemporâneas do Cinema de Guerrilha constituem uma extensão crítica do legado glauberiano, adaptando-o às condições atuais de produção e circulação. Essa tradição encontra eco nas experiências amazônicas de cinema comunitário e cineclubismo. Em territórios onde a infraestrutura cultural é escassa e o acesso aos bens simbólicos é desigual, o ato de projetar um filme em uma praça, uma escola ou um barracão comunitário adquire caráter revolucionário. A sessão se torna uma assembleia estética e política, onde se discutem os direitos humanos, a preservação ambiental, as memórias ancestrais e as lutas cotidianas. O Festival Internacional de Cinema do Caeté (FICCA) surge exatamente dessa intersecção entre cinema e educação popular, consolidando-se como movimento contínuo de formação, criação e resistência.

A tríade conceitual que desenvolvemos - Estéticas de Guerrilha, Poéticas da Gambiarra e Tecnologias do Possível – constitui a espinha dorsal do FICCA e orienta suas práticas pedagógicas. Esses conceitos são apenas categorias teóricas e ferramentas operacionais que estruturam oficinas, mostras e processos de criação coletiva. As Estéticas de Guerrilha derivam da necessidade de produzir cinema em condições adversas, desafiando a hegemonia dos grandes estúdios e das narrativas dominantes. Inspiradas em movimentos como o Cinema Novo e o Cinema Pobre de Humberto Solás, essas estéticas privilegiam equipes reduzidas, baixo orçamento, soluções técnicas improvisadas e engajamento político explícito. Ao aproximar cinema e pedagogia, o festival transforma-se em um espaço de "*escola entre aspas*", onde a criação audiovisual se articula como instrumento de resistência cultural e emancipação social. Inspirado na pedagogia freireana, o FICCA aposta no poder do audiovisual como ferramenta de conscientização, provocação estética e mobilização coletiva. Essa dimensão pedagógica se materializa no Plano Pedagógico Político e Artístico -

PPPA/FICCA141, documento orientador das suas práticas (per-)formativas, que privilegia metodologias participativas, a escuta sensível e a valorização das narrativas locais.

A guerrilha se refere a uma atitude insurgente diante do sistema cultural. O filme se torna um ato de resistência, uma intervenção na ordem simbólica que busca desestabilizar discursos coloniais, capitalistas e tecno extrativistas. No cerne do festival estão conceitos desenvolvidos ao longo da pesquisa e da trajetória do próprio pesquisador, realizador e teórico que o idealizou. As Estéticas de Guerrilha, as Poéticas da Gambiarra e as Tecnologias do Possível constituem a tríade conceitual que sustenta a práxis do FICCA. Inspiradas na herança do Cinema Novo de Glauber Rocha, essas categorias dialogam com as especificidades amazônicas e com as urgências políticas de um território marcado por desigualdades históricas, colonialismo e destruição ambiental.

Enquanto as Estéticas de Guerrilha remetem a estratégias insurgentes de produção audiovisual, com equipes reduzidas, recursos escassos e narrativas contra-hegemônicas, as Poéticas da Gambiarra exaltam a inventividade popular, a capacidade de improviso e a criação a partir da precariedade. Já as Tecnologias do Possível apontam para a dimensão utópica e prospectiva dessas práticas, propondo novas formas de existência e de futuro através da arte. O FICCA nasce no encontro entre essas teorias e as realidades concretas do nordeste paraense, especialmente a Região Bragantina, também conhecida como Região do Salgado ou de Integração do Rio Caeté. Podemos dizer que esta antiga *rota do trem* é a linha do tempo geopolítico do festival, que se realiza no *onde a Amazônia encontra o mar*, marcado por ecossistemas complexos - manguezais, estuários, campos inundáveis - e por comunidades tradicionais que vivem em íntima relação com os rios e as florestas. É também uma região de intensos conflitos socioambientais, onde grandes projetos econômicos ameaçam e destroem modos de vida ancestrais.

O audiovisual emerge no interior deste cenário como ferramenta de afirmação cultural, mobilização política e denúncia. Filmes produzidos por coletivos locais retratam a luta de pescadores, quilombolas, mulheres marisqueiras e povos indígenas, construindo uma memória viva que se contrapõe à invisibilização midiática e institucional destas culturas. Ao longo de sua trajetória, o FICCA consolidou projetos emblemáticos como a Mostra Negro FICCA, voltada à difusão do cinema negro amazônico e à valorização das culturas indigenafros. Essa mostra nasceu no Quilombo do Cigano, em Tracuateua (2014) e se expandiu para outros territórios, articulando rodas de conversa, oficinas e exibições que

[141] Este Plano Pedagógico Político e Artístico do Festival Internacional de Cinema do Caeté foi construído durante dez anos, tendo sido consolidado no ano em que o pesquisador apresentou a presente pesquisa, 2025.

promovem a educação para as relações étnico-raciais, em consonância com as Leis 10.639/2003 e 11.645/2008. A Mostra Negro FICCA se conecta a iniciativas como o *Africateua* e o *Cinemateua*, projetos que integram cinema, educação e ativismo político, fortalecendo a identidade negra e quilombola na região. Tais experiências evidenciam o caráter comunitário e descentralizado do festival, que atua como catalisador de processos coletivos de criação e reflexão.

A dimensão formativa é ampliada pela itinerância do FICCA, que se desloca ao longo do ano por diferentes municípios, escolas e comunidades, promovendo oficinas, cineclubes e debates na Região de Integração do Caeté. Em 2025, por exemplo, a "Primavera FICCA" levou oficinas de cinema a diversas cidades, transformando espaços comunitários em laboratórios de experimentação audiovisual. Essas ações itinerantes democratizam o acesso à linguagem cinematográfica, mas também constroem redes afetivas e políticas, conectando jovens realizadores, educadores e ativistas em torno de um projeto comum de resistência cultural. O festival, assim, transcende a lógica tradicional de eventos concentrados em grandes centros urbanos, afirmando-se como movimento enraizado no território e nas lutas locais.

A proposta estética do FICCA dialoga com a tradição do cinema experimental, entendido como gesto político de subversão das narrativas dominantes. Ao privilegiar filmes que exploram linguagens híbridas, narrativas fragmentadas e estéticas dissidentes, o festival se posiciona na fronteira entre arte e ativismo, entre a poética e a política. Nesse sentido, o FICCA se aproxima das experiências das vanguardas históricas e do cinema de resistência latino-americano, ressignificando essas influências a partir do contexto amazônico, onde a oralidade, a ancestralidade e a ecologia são elementos centrais. As exibições e debates promovidos pelo festival se configuram como atos performativos, nos quais o público é participante ativo de um processo de construção coletiva de sentido. Essa performatividade encontra ressonância nas práticas culturais indigenafros da Amazônia, em especial nas cosmologias das Caruanas, entidades míticas associadas às águas e à proteção dos territórios. Preconizamos a estética das Caruanas como a chave de leitura para compreender as intersecções entre memória, espiritualidade e resistência na região.

O alcance do FICCA ultrapassa as fronteiras amazônicas, conectando-se a redes transnacionais de cinema de resistência. Parcerias com festivais e coletivos de Portugal, Cabo Verde e outros países lusófonos fortalecem a dimensão afro-diaspórica do projeto. Em 2014, por exemplo, o diálogo entre o FICCA e o Plateau Film Festival, na cidade da Praia, capital de Cabo Verde, consolidou uma ponte cultural entre a Amazônia e o Atlântico africano, com a exibição de filmes de realizadores cabo-verdeanos e/ou sobre Cabo Verde (2016). Em sua

edição anterior, o FICCA havia homenageado o realizador caboverdeano Júlio Silvão (2015). E homenagear realizadores e/ou artistas em geral e também ativistas faz parte da cena do FICCA, através do Prêmio Mérito Cultural, entretanto, este não é o nosso foco aqui, entretanto, evidenciamos a dimensão solidária do festival, que inclusive chegou a criar e batizar prêmios para homenagear ativistas de direitos humanos mortos. A escola do FICCA por assim dizer é a relação, o afeto. Mas a circulação de filmes, pessoas e ideias amplia o horizonte do festival, inserindo-o em uma cartografia global de lutas e estéticas insurgentes.

Em 2025, a realização de atividades do X FICCA na Livraria Gato Vadio, em Porto, Portugal, reafirmou essa vocação internacional, aproximando o cinema amazônico das discussões contemporâneas sobre cinema negro, experimental e decolonial. Do Porto, o FICCA foi à Braga com duas edições do microprojeto Vivências do Cinema do Guerrilha. Esta edição do Festival também se demarca pela assinatura de um protocolo entre o FICCA e a Fundação Servir Cinema de Cabo Verde (Dezembro, 2025). Em um país marcado por desigualdades regionais e raciais como é o caso brasileiro, o FICCA aposta na potência criativa das periferias, na força das narrativas locais e na construção de futuros possíveis. Ao mesmo tempo, insere-se em um movimento global de resistência estética, conectando a Amazônia a outras margens do mundo através da linguagem universal do cinema.

No contexto amazônico, essa abordagem ganha relevância especial diante da escassez de recursos e da exclusão histórica da região. Fazer cinema é um gesto de sobrevivência e afirmação. As Poéticas da Gambiarra ampliam essa perspectiva, valorizando a criatividade popular e a capacidade de transformar limitações em potência estética. Há quem diga que a gambiarra é improviso, mas a gambiarra é metodologia de invenção, que dialoga com as tradições artesanais e tecnológicas ancestrais da Amazônia. Assim como comunidades ribeirinhas constroem embarcações com os materiais disponíveis, cineastas comunitários reinventam processos e equipamentos, produzindo uma estética singular. Essa poética dialoga com a oralidade, com os saberes tradicionais e com as cosmologias locais, resultando em filmes que não apenas retratam a realidade, mas a recriam poeticamente.

As Tecnologias do Possível apontam para a dimensão utópica dessas práticas. Se a guerrilha e a gambiarra lidam com o presente concreto da escassez, as tecnologias do possível projetam futuros desejáveis, explorando a imaginação como ferramenta política. No FICCA, essa perspectiva se manifesta na construção de redes de colaboração, na criação de políticas culturais de base comunitária e na articulação transnacional com outros festivais e coletivos. Essa tríade conceitual permeia todas as dimensões do festival: desde a curadoria das mostras até a estruturação das oficinas, passando pela comunicação, pela formação de público e pela

construção de parcerias. O FICCA, assim, exibe filmes de resistência e se constitui ele próprio como obra coletiva, processo estético em permanente transformação.

O Plano Pedagógico formaliza e orienta as ações educativas do festival, garantindo que sua dimensão formativa e inclusiva seja central. O plano reflete a filosofia do festival. O FICCA também prevê a formação de ativistas culturais para atuar como mobilizadores em suas comunidades. Esses mobilizadores organizam cineclubes, promovem debates e articulam parcerias locais, ampliando o alcance de suas ações assim como as do festival. O FICCA se configura como rede descentralizada, na qual o território se torna núcleo de criação e resistência. As oficinas itinerantes são o principal instrumento de implementação desse plano. Realizadas em escolas públicas, quilombos, associações comunitárias e espaços culturais alternativos, elas abrangem temas como roteiro, produção, direção, fotografia, edição e exibição. Essas oficinas estimulam a criação coletiva e a experimentação, incentivando os participantes a desenvolverem seus próprios projetos audiovisuais. Em muitos casos, os filmes produzidos durante as oficinas são exibidos nas mostras do festival, criando um ciclo virtuoso de formação e difusão.

Entre os princípios fundamentais do Cinema de Guerrilha amazônico destacam-se a valorização das narrativas locais, a formação crítica e cidadã, a metodologia participativa, a descentralização e a interculturalidade. As oficinas e mostras priorizam histórias contadas pelas próprias comunidades, rompendo com a lógica de representação externa que historicamente exotizou a Amazônia e seus povos. Ensinar técnicas audiovisuais para promover uma consciência crítica sobre o papel político da imagem e sobre as relações sociais, ambientais e culturais que atravessam o território. A prática pedagógica é construída coletivamente, em consonância com a pedagogia freireana, fazendo do aprendizado um processo libertário. As ações descentralizadas ocorrem em vilas, aldeias, periferias e comunidades tradicionais, reconhecendo que o saber nasce nas margens e nelas se fortalece. A interculturalidade, por sua vez, sustenta o diálogo entre diferentes matrizes étnicas e espirituais, valorizando os saberes indigenafros e suas cosmologias, em gesto de reconhecimento e reciprocidade. Assim, o Cinema de Guerrilha se afirma como pedagogia da escuta e da convivência, onde o ato de filmar é também ato político de resistência, criação e pertencimento.

Um exemplo emblemático é o projeto Cinemateua, que entre 2014 e 2019 realizou projeções seguidas de debates em praças, cursinhos populares e associações quilombolas de Tracuateua e Bragança. Essas sessões funcionavam como laboratórios de cidadania crítica, abordando temas como relações étnico-raciais, luta pela terra e impactos dos grandes projetos

na Amazônia. A partir dessa experiência, surgiram coletivos audiovisuais que hoje atuam de forma autônoma na região. Outro destaque é a Mostra Negro FICCA, que há dez anos promove a valorização do cinema negro amazônico e afro-diaspórico. Sua primeira edição ocorreu no Quilombo do Cigano, em parceria com a associação local, e incluiu rodas de conversa, projeções e performances artísticas. Essa mostra não apenas dá visibilidade a produções que abordam a temática negra, mas também atua como espaço de formação e empoderamento, em consonância com as diretrizes das Leis 10.639/2003 e 11.645/2008.

A itinerância é elemento central na metodologia do FICCA. Em vez de concentrar suas atividades em um único evento anual, o festival se desdobra ao longo do ano em diferentes formatos e localidades. Essa estratégia responde a dois desafios principais: democratizar o acesso à linguagem cinematográfica e fortalecer os vínculos comunitários. Um exemplo recente é a Primavera FICCA, realizada em 2025, que levou oficinas de cinema a diversos municípios do nordeste paraense, incluindo Primavera e Quatipuru, Tracuateua, Augusto Corrêa, Bragança. Nessas oficinas, crianças, jovens e adultos participaram de dinâmicas e exercícios artísticos e audiovisuais que convergiram para a construção de narrativas orais que se tornaram projetos audiovisuais, em andamento. O processo é marcado pela interdisciplinaridade, integrando temas como meio ambiente, direitos humanos e identidade cultural. Além das ações locais, o FICCA estabelece parcerias internacionais que ampliam sua dimensão formativa. Em 2014, por exemplo, o diálogo com o Plateau Film Festival, em Cabo Verde, inaugurou uma ponte cultural entre a Amazônia e o Atlântico africano. Essa troca resultou em oficinas conjuntas, intercâmbio de filmes e circulação de realizadores, fortalecendo a perspectiva afro-diaspórica do festival. Em Janeiro de 2025, a realização de atividades na Livraria Gato Vadio, em Porto, Portugal, reafirmou essa vocação internacional, aproximando o cinema amazônico das discussões contemporâneas sobre cinema negro, experimental e decolonial. E novas trocas e sinergias surgem na culminância da décima edição do festival, em Dezembro, em Bragança do Pará, com a presença de convidados de Portugal e de Cabo Verde, parceiros que fortalecem as alianças TransAtlânticas e Lusófonas. As itinerâncias do FICCA envolvem também a construção de redes digitais e afetivas. Plataformas online são utilizadas para compartilhar conteúdos, promover debates e divulgar produções, permitindo que o FICCA alcance públicos distantes e se conecte a movimentos globais de resistência cultural.

O FICCA se configura como processo contínuo de educação popular, em que cinema, oralidade e ancestralidade se entrelaçam. Inspirado na pedagogia freireana, o festival reconhece que todo ato educativo é também ato político, e que a neutralidade é impossível

diante das injustiças estruturais. Ao promover oficinas, mostras e debates, o FICCA fomenta a consciência crítica e a mobilização coletiva. Essa dimensão política se fortalece ao dialogar com as cosmologias indigenafros da região. A performance e a espiritualidade desempenham papel central na construção de identidades amazônicas. Ao incorporar elementos das cosmologias das Caruanas e de outras entidades míticas, o festival cria espaços rituais onde o cinema se torna ferramenta de cura e transformação. A exibição é também uma celebração, um ato de resistência simbólica que reafirma a continuidade das tradições diante das forças coloniais. O FICCA opera, portanto, como "*escola entre aspas*", conceito que remete à ideia de uma formação que acontece fora das instituições formais, baseada na troca de saberes e na valorização das experiências comunitárias. Sem paredes fixas, essa escola se move junto com os rios, as marés e as lutas locais, adaptando-se às necessidades de cada território. Em vez de impor currículos rígidos, ela se constrói de forma colaborativa, respondendo às demandas emergentes e às urgências políticas do presente.

O Plano Pedagógico do FICCA articula teoria e prática, transformando o festival em território pedagógico insurgente. A partir das Estéticas de Guerrilha, das Poéticas da Gambiarra e das Tecnologias do Possível, o FICCA constrói metodologias que valorizam as narrativas locais, promovem a formação crítica e desafiam as estruturas excludentes do mercado cultural. As itinerâncias formativas demonstram que o festival vai além do modelo tradicional de eventos, operando como rede descentralizada de cineclubes, oficinas e mostras. Essa descentralização é fundamental para democratizar o acesso ao cinema e fortalecer os vínculos comunitários, especialmente em territórios historicamente marginalizados. Ao dialogar com as cosmologias indigenafros e com as redes transnacionais de resistência, o FICCA amplia sua dimensão política e estética, inserindo a Amazônia em uma cartografia global de lutas. Como processo contínuo de educação popular, o festival reafirma a potência do cinema como ferramenta de transformação social e como espaço de criação coletiva. A itinerância se configura como ato político, gesto estético e pedagógico que rompe com a centralidade urbana e desafia a lógica de concentração dos bens culturais. Na Amazônia, onde as distâncias geográficas são vastas e as barreiras de acesso são históricas, a itinerância se torna condição de possibilidade para a construção de uma política cultural de base comunitária. O FICCA - Festival Internacional de Cinema do Caeté compreende essa necessidade e, por isso, sua própria identidade se estrutura em movimento: um festival que se espalha por territórios, rios, escolas, quilombos e praças, ao longo de todo o ano, em ações formativas, mostras e oficinas.

O cinema itinerante tem uma longa trajetória na América Latina. Desde os cineclubes populares do início do século XX, passando pelas experiências do Cinema Novo e do Terceiro Cinema, a circulação de filmes em comunidades sempre esteve ligada a projetos emancipatórios. Glauber Rocha, por exemplo, via a exibição de filmes em praças públicas como extensão da pedagogia crítica, um ato de insurgência contra o monopólio das salas comerciais. Essa tradição dialoga com os princípios de Paulo Freire, que defendia a necessidade de descentralizar a educação, levando-a aos espaços onde a vida acontece, em diálogo com os saberes locais. No caso do FICCA, a itinerância é simbólica e epistemológica. O deslocamento do festival carrega consigo uma cosmologia em movimento, que se atualiza no encontro.

Ao chegar a uma comunidade quilombola, por exemplo, o festival escuta, observa, aprende e, a partir desse diálogo, constrói coletivamente as atividades. Essa postura de abertura está alinhada à ideia freireana de educação como prática da liberdade, na qual não existe educador que apenas ensina nem educando que apenas aprende – ambos se educam mutuamente na troca de experiências. Essa perspectiva de itinerância crítica se opõe à lógica colonial, que historicamente concentrou a produção e a difusão cultural nos grandes centros urbanos, relegando os territórios periféricos à condição de consumidores passivos. Ao levar cinema e formação audiovisual a comunidades rurais, quilombolas e ribeirinhas, o FICCA rompe com essa hierarquia, afirmando que todo território tem direito à criação e à fruição estética (Weyl, 2022). A itinerância do FICCA funciona como a "travessia de Buscapé Blues" - uma jornada que mistura música, poesia, memória e insurgência, criando pontes entre mundos que o sistema capitalista tenta manter separados.

A dimensão política da itinerância reforça a sua metodologia pedagógica. O deslocamento constante obriga educadores, artistas e participantes a desenvolverem estratégias flexíveis, capazes de se adaptar a diferentes contextos. Oficinas realizadas em uma escola urbana exigem abordagens distintas daquelas conduzidas em uma comunidade ribeirinha ou em um quilombo. Essa sensibilidade e plasticidade metodológica é um dos elementos que aproximam o FICCA das Poéticas da Gambiarra, conceito que celebra a capacidade de improviso e a criatividade diante da escassez de recursos. A oficina se torna um experimento único, resultado da interação entre saberes técnicos, tradições locais e condições materiais específicas. Portanto, a itinerância do FICCA é movimento epistemológico, processo contínuo de descolonização do olhar e de reinvenção das práticas educativas. É a materialização das Tecnologias do Possível, que projetam futuros desejáveis a partir das

experiências concretas do presente, construindo redes de solidariedade e resistência que ultrapassam fronteiras.

A Região do Rio Caeté, também conhecida como Região Bragantina ou Região de Integração do Salgado, é o território originário do FICCA e principal campo de atuação de suas itinerâncias. Situada no nordeste do Pará, essa região é marcada por uma complexa rede de ecossistemas - manguezais, campos inundáveis, rios e marés - e por uma rica diversidade cultural, fruto do encontro entre povos indígenas, comunidades afrodescendentes e imigrantes europeus e asiáticos. Essa diversidade, no entanto, convive com profundas desigualdades socioeconômicas e com a pressão constante de grandes projetos de exploração econômica, como a pesca industrial, a carcinicultura e o turismo predatório. O FICCA atua nesse território como plataforma de resistência cultural, articulando cinema, educação e mobilização política. Suas itinerâncias consistem em oficinas, mostras e debates a comunidades que historicamente foram excluídas dos circuitos culturais formais.

Cada município apresenta desafios e especificidades, que exigem abordagens pedagógicas diferenciadas. Em Tracuateua, por exemplo, a parceria com escolas públicas e associações quilombolas deu origem a projetos como o Africateua e o Cinemateua. O Africateua surgiu como seminário voltado à educação para as relações étnico-raciais, em resposta à necessidade de implementar as Leis 10.639/2003 e 11.645/2008, que tornam obrigatório o ensino da história e cultura africana, afro-brasileira e indígena. Realizado em parceria com a Secretaria Municipal de Educação e lideranças quilombolas, o projeto promoveu oficinas de audiovisual, debates e atividades culturais, fortalecendo a identidade negra e combatendo o racismo estrutural. O Cinemateua, por sua vez, funcionou como cineclube itinerante, realizando exibições seguidas de debates em praças, cursinhos populares e associações comunitárias.

Essas sessões abordavam temas como luta pela terra, impactos ambientais e direitos humanos, estimulando a participação política e a reflexão crítica. Outro marco importante é a Mostra Negro FICCA, que teve sua primeira edição no Quilombo do Cigano (2014), em parceria com a associação local. Essa mostra consolidou o festival como espaço de valorização do cinema negro amazônico, conectando produções locais a debates globais sobre negritude, racismo e resistência. Ao longo dos dez anos, a Mostra Negro FICCA expandiu-se para outros territórios, articulando redes de realizadores e espectadores que compartilham a luta contra a invisibilização midiática e a marginalização cultural.

Essas experiências demonstram como a itinerância do FICCA atua na interseção entre estética e política através de práticas, que resgatam as cosmologias indigenafros e as

incorporam ao processo pedagógico. Embora enraizado na Amazônia, o FICCA sempre se concebeu como parte de uma rede transnacional de resistência cultural. Essa perspectiva se manifesta nas parcerias estabelecidas com festivais, coletivos e instituições de diferentes países, especialmente no contexto da lusofonia. O diálogo com Cabo Verde e Portugal é particularmente significativo, pois evoca a história compartilhada da diáspora africana e do colonialismo português, ao mesmo tempo em que projeta novas formas de intercâmbio cultural.

Em 2014, o FICCA estabeleceu parceria com o Plateau Film Festival, na cidade da Praia, capital de Cabo Verde. Essa colaboração resultou em intercâmbio de filmes, oficinas conjuntas e circulação de realizadores, criando uma ponte simbólica entre a Amazônia e o Atlântico africano. O encontro entre os dois festivais possibilitou a troca de experiências sobre cinema comunitário, educação popular e resistência cultural, evidenciando as semelhanças entre os desafios enfrentados por comunidades amazônicas e cabo-verdianas. Mais recentemente, em 2025, o FICCA expandiu suas conexões para a Europa, realizando atividades na Livraria Gato Vadio, em Porto, Portugal. Essas ações incluíram exibições de filmes, debates e oficinas, aproximando o cinema amazônico das discussões contemporâneas sobre cinema negro, experimental e decolonial. A presença do FICCA em Portugal também permitiu estabelecer diálogos com comunidades migrantes e coletivos antirracistas, fortalecendo a dimensão política do festival.

Parcerias internacionais não são apenas estratégias de visibilidade, mas parte integrante da metodologia das Tecnologias do Possível. Ao conectar territórios distantes, o FICCA constrói uma cartografia global de resistência, na qual cada ponto da rede contribui para a construção de futuros comuns. Essa perspectiva dialoga com a noção de "Atlântico Negro", que compreende a diáspora africana como espaço de fluxos culturais e políticos em constante transformação. A curadoria do FICCA privilegia filmes que desafiam as convenções narrativas e estéticas do cinema hegemônico. Essas estéticas dissidentes se manifestam tanto na forma quanto no conteúdo, propondo novas formas de ver, sentir e pensar. Ao exibir filmes experimentais, híbridos e políticos, o festival cria um espaço de confronto entre diferentes visões de mundo, incentivando o debate crítico e a reflexão coletiva.

As estéticas dissidentes do FICCA dialogam com a tradição do cinema experimental, mas a ressignificam a partir do contexto amazônico. Estas estéticas dissidentes se expressam na própria organização do festival. Enquanto as vanguardas europeias do século XX buscavam a ruptura formal como exercício estético, os cineastas amazônicos utilizam a

experimentação como ferramenta de resistência. A fragmentação narrativa, a mistura de linguagens e a performatividade são escolhas artísticas, mas também estratégias para descolonizar o olhar. Um exemplo marcante é a incorporação das cosmologias indigenafros nas narrativas audiovisuais. Em alguns filmes exibidos na Mostra Negro FICCA, por exemplo, evocam-se entidades como as Caruanas, seres míticos ligados às águas e à proteção dos territórios. São representações que desafiam a visão ocidental que separa natureza e cultura, humano e não humano, propondo uma ontologia relacional na qual todos os seres estão interconectados. Ao trazer essas cosmologias para o cinema, o FICCA contribui para a construção de uma estética decolonial, que valoriza os saberes tradicionais e questiona as hierarquias coloniais do conhecimento.

A curadoria coletiva, a descentralização das atividades e a valorização das produções comunitárias são formas de subverter a lógica hierárquica do mercado cultural. O FICCA exibe filmes autorais comprometidos com a realidade de seu tempo e investe na formação de novos realizadores, criando condições para que vozes historicamente silenciadas possam se expressar. O festival é descentralizado e se desloca por territórios locais e globais, conectando comunidades amazônicas a redes transnacionais de resistência. Os estudos de caso da Região do Rio Caeté evidenciam a potência transformadora das oficinas, mostras e projetos comunitários, que articulam cinema, educação e mobilização social.

A dimensão internacional do FICCA demonstra que a resistência cultural vai além de fronteiras geográficas. Este diálogo com Cabo Verde, Portugal e outros contextos constrói uma cartografia global na qual o cinema funciona como linguagem universal de luta e solidariedade entre os povos amazônicos, africanos e lusófonos. Essa rede se fortalece através das Tecnologias do Possível, que projetam futuros coletivos a partir das experiências concretas do presente. Por fim, as estéticas dissidentes do FICCA mostram que a experimentação formal pode ser instrumento de transformação política.

A Amazônia, historicamente, constitui-se como um espaço de encontros, de tensões e de circulações contínuas entre povos, línguas, cosmologias e gestos técnicos. Ao observarmos os processos de formação cultural, política e estética na Amazônia, torna-se evidente que nenhuma experiência de criação ou de elaboração de mundos se desenvolve de modo isolado, circunscrito a um território delimitado ou a uma tradição única. O festival desafia as narrativas coloniais e propõe novos modos de existir e resistir, como os indigenafros. E é precisamente neste campo de relações que a travessia se apresenta como categoria metodológica capaz de orientar a leitura das práticas culturais e cinematográficas que emergem na Região. A travessia diz respeito a um processo de formação de sentidos que

atravessa corpos, memórias e gestos. Articula experiências que, embora situadas em territórios distintos, se reconhecem em estruturas históricas comuns de sobrevivência, resistência e reinvenção simbólica.

O que se denomina travessia é, portanto, o movimento contínuo de intercâmbios, contaminações e reelaborações que atuam na constituição das identidades amazônidas, especialmente quando observamos suas conexões com outras regiões marcadas pela diáspora, como Cabo Verde. Deste modo, o cinema produzido na Amazônia e em diálogo com Cabo Verde deve ser compreendido como ato de mediação entre territórios, como espaço em que se articulam experiências coletivas de pertencimento, como instrumento político que tensiona estruturas coloniais de visibilidade, e como campo de elaboração simbólica no qual se inscrevem histórias que, de outro modo, permaneceriam marginalizadas ou silenciadas.

A travessia pode ser compreendida como um método de interpretar os processos criativos que emergem em contextos marcados por histórias coloniais, por relações assimétricas de poder e por formas de resistência que se inscrevem tanto na palavra quanto na imagem, tanto no corpo quanto na memória. A travessia opera como uma ferramenta crítica que permite compreender como práticas artísticas, cinemáticas e pedagógicas se configuram a partir de lugares que foram historicamente silenciados, mas que continuam produzindo conhecimento, estética e política. A travessia, nesse sentido, situa o deslocamento como forma de conhecimento. Ao adotarmos a travessia como método, deslocamo-nos de uma perspectiva historiográfica linear e passamos a reconhecer a formação estética amazônida como resultado de intercâmbios transatlânticos contínuos, em que a imagem registra, mas produz memória, e o corpo tanto executa quanto transporta a história que o atravessa.

A compreensão da travessia como método implica reconhecer que a produção cultural amazônida - e, em especial, a cinematográfica - se realiza sob condições estruturais de desigualdade, determinadas tanto por processos históricos de colonização quanto por políticas contemporâneas de circulação de bens simbólicos. É por isso que, ao contrário de narrar trajetórias individuais como biografias lineares, partimos do princípio de que os sujeitos amazônidas se constituem em processos coletivos, nos quais as experiências vividas se entrelaçam com narrativas comunitárias e com legados históricos que se atualizam constantemente no presente.

As imagens, as narrativas e os discursos que definem a Amazônia, quando observados no circuito mediático hegemônico, frequentemente reproduzem estereótipos, simplificações e apagamentos que desconsideram a complexidade dos sujeitos que habitam a Região. Sendo assim, pensar a travessia como princípio metodológico significa também

enfrentar os mecanismos que mantêm a Amazônia como objeto de enunciação, desconhecendo-a como sujeito de sua própria narrativa. A travessia opera, nesse sentido, como movimento epistemológico que tensiona a fronteira entre quem fala e quem é falado; entre aquilo que se mostra e aquilo que é ocultado; entre o que se registra e o que se experimenta.

A imagem é campo de disputa, em que se inscrevem tanto estratégias de dominação quanto práticas de resistência. A câmera, quando deslocada para o corpo amazônida, deixa de ser instrumento de observação externa e se torna ferramenta de reexistência, capaz de reposicionar a Amazônia como lugar de elaboração de pensamento. Sob essa perspectiva, a travessia metodológica é relação entre modos de vida que compartilham histórias de violência, sobrevivência e criação. As rotas e as conexões geopolíticas compõem um sistema de circulação de afetos, técnicas, rituais e formas de expressividade comunitária que se atualizam no cinema, na música, nas festas, nos terreiros, nas danças, nas línguas que se reinventam no cotidiano. Essa circulação se dá por meio de práticas vivas, sustentadas pela memória e pelo gesto mas que tem sido apagadas pela frieza burocrática da institucionalidade. Ao assumir a travessia como princípio metodológico, a pesquisa reconhece que todo processo de formação cultural é atravessado por tensões, contaminações e negociações, que constituem a própria dinâmica de construção dos territórios simbólicos. Assim, investigar as redes transatlânticas que ligam Amazônia e Cabo Verde ajuda-nos a compreender como comunidades historicamente violentadas pelo projeto colonial criam linguagens para dizer-se e reconhecer-se no mundo.

Ao situarmos a travessia como categoria metodológica, evidenciamos que o cinema realizado na Amazônia, bem como aquele que se articula em Cabo Verde e em territórios vinculados às diásporas atlânticas, constitui-se como prática artística, como processo de elaboração e transmissão de experiência histórica. A imagem que produzimos e projetamos carrega consigo um conjunto de referenciais que não se encerram no próprio ato de filmar, mas que se relacionam com modos de vida, com sistemas de crença e com formas de organização comunitária que antecedem a institucionalização da linguagem cinematográfica. Assim, a travessia enquanto método implica reconhecer que o cinema amazônida se desenvolve no interior de condições materiais específicas, marcadas por limitações tecnológicas e potências culturais.

A ausência ou a precariedade de equipamentos, espaços de exibição e políticas públicas para a sustentação de processos formativos configura um elemento que compõe a própria estética do fazer cinematográfico na Região. É neste terreno de emergência, em que a

criação se dá a partir de recursos escassos e do compartilhamento coletivo de saberes, que o cinema amazônico se afirma como prática de resistência cultural. E este cinema surge como estratégia de afirmação de presença, de reconstrução de narrativas, de disputa pela definição de si. A travessia, portanto, se torna método porque orienta a pesquisa, a criação e a circulação das obras, articulando sujeito, território e memória ao longo de trajetos que se prolongam nos processos de recepção e de elaboração simbólica da comunidade envolvida.

Ao considerarmos o diálogo com Cabo Verde, reconhecemos uma matriz comum de produção de sentido, fundada em experiências históricas similares de deslocamento, desenraizamento e reinvenção. A travessia que liga Amazônia e Cabo Verde é epistemológica. Ela articula mundos que foram submetidos a regimes coloniais distintos, mas que elaboraram estratégias análogas de sobrevivência cultural, especialmente no campo das artes e das expressões comunitárias. A Amazônia é matriz produtora de conhecimento, porque elabora formas de vida, de organização e de criação simbólica sem se deixar reduzir a modelos eurocentrados de cultura, arte ou política. Este conhecimento se formaliza por meio da escrita ou da institucionalização universitária, entretanto, ele opera no corpo, na experiência cotidiana e nas práticas coletivas de memória e do trabalho simbólico. Ao situarmos a Amazônia como centro, reconhecemos que sua produção cultural deve ser lida como campo originário de experimentações estéticas e poéticas que se articulam a partir de suas próprias condições ecológicas, históricas e espirituais. Há que escutar as teorias produzidas na e pela Amazônia, nos modos de fazer, de narrar e de representar que emergem de seus territórios.

A Amazônia reage às pressões externas e produz pensamento, crítica e futuro. Reconhecer a Amazônia como centro produtor de mundo significa, portanto, desmontar o paradigma colonial que estabelece hierarquias de legitimidade entre saberes, estéticas e narrativas. Significa afirmar que o pensamento que nasce da floresta, dos rios, dos quilombos, das aldeias e das periferias urbanas amazônidas é pensamento vivo, necessariamente político, estético e filosófico, capaz de interpelar e tensionar os modelos dominantes de produção de conhecimento. E é a partir deste reconhecimento que se torna possível compreender o diálogo Amazônia-Cabo Verde. Esta relação se estabelece como continuidade histórica produzida pela violência colonial atlântica e pelas formas de resistência que emergiram como resposta a esse processo. Ambas foram estruturadas por dinâmicas de deslocamento forçado, diásporas, migrações compulsórias e reorganizações comunitárias que seguem operando no presente como dimensões vivas da experiência.

Cabo Verde, arquipélago que se formou historicamente como entreposto da

economia mercantil e do tráfico transatlântico de pessoas, constituiu-se como território de sobrevivência, reinvenção e criação cultural a partir da escassez e do encontro entre povos diversos submetidos à lógica colonial. A Amazônia, por sua vez, foi integrada à economia global por meio de processos de extração e exploração que deslocaram populações, destruíram ecossistemas e instauraram regimes de trabalho marcados pela violência e pela precarização. Em ambos os casos, os corpos tornaram-se instrumentos de sobrevivência e memória, e as comunidades elaboraram estratégias simbólicas e políticas para transformar a dor em reexistência. Este pesquisador habitou Cabo Verde, onde ministrou aulas de cinema e realizou filmes, pelo que pode constatar que há uma ontologia da travessia inscrita nesses modos de existir, uma travessia que reconhece que o mar costura.

Alguns povos indigenafros amazônidas ensinam que no sentido banto-iorubano-atlântico o mar é a grande *calunga*, um lugar entre os vivos e os antepassados. A conexão se manifesta diariamente nas práticas musicais, nas festas, nos gestos de coleta e preparação de alimentos, nos cantos de trabalho, no manejo da língua como material vivo e dinâmico, no corpo que dança e que pensa ao mesmo tempo. Quando Cabo Verde se apresenta no cinema contemporâneo como território de criação comunitária e de elaboração de identidades marcadas pela diáspora, encontramos ressonâncias diretas com as práticas cinematográficas amazônidas que se desenvolvem em oficinas, cineclubes, quilombos, periferias urbanas e espaços comunitários de exibição. Tanto em Cabo Verde quanto na Amazônia, o cinema nasce fora da indústria, longe das políticas centralizadoras de fomento, como trabalho coletivo de memória, e participação ativa dos sujeitos filmados e dos sujeitos que filmam.

O Plateau Film Festival, em Cabo Verde, é exemplar como evento de exibição cinematográfica e espaço de formação e circulação de práticas culturais comunitárias, onde a imagem é compreendida como experiência compartilhada e não como mercadoria cultural. A dinâmica de encontros, debates, rodas de conversa e oficinas promove uma pedagogia da imagem que se articula em torno do princípio da autodeterminação narrativa, isto é, da possibilidade de cada território falar de si, produzir suas próprias imagens, construir seus próprios discursos sobre sua existência no mundo. Tal dinâmica encontra paralelo direto na experiência do Festival Internacional de Cinema do Caeté (FICCA), desenvolvido na Amazônia, onde a projeção de filmes se desloca dos espaços convencionais de exibição e se territorializa em comunidades, praças, escolas e casas de cultura. O festival opera como dispositivo de articulação transatlântica, uma vez que estabelece laços diretos com Cabo Verde e outros territórios da diáspora, promovendo a circulação de obras e sujeitos, e fortalecendo uma rede de cinemas que se reconhecem em condições históricas e políticas

compartilhadas.

Essa relação institucional se manifesta no modo de fazer. Tanto em Cabo Verde quanto na Amazônia, o cinema nasce da insuficiência de recursos formais, o que produz uma estética marcada pela improvisação, pelo compartilhamento de técnicas entre participantes e pela valorização da experiência comunitária sobre a especialização técnica. O que se denomina gambiarra, no contexto amazônico, pode ser lido, no contexto cabo-verdiano, como tecnologia da necessidade, prática em que o fazer se sobrepõe à norma, e a criatividade emerge como resposta às limitações impostas pelo sistema. No escopo desta tese, este diálogo entre Amazônia e Cabo Verde deve ser compreendido como reconhecimento mútuo entre territórios que compartilham a condição histórica da travessia. A imagem produzida nesses contextos situa o sujeito no mundo, reinscrevendo sua presença em estruturas que historicamente tentaram apagá-lo.

O Festival Internacional de Cinema do Caeté (FICCA) se constitui, desde sua origem, como prática política, como processo pedagógico e como dispositivo de reorganização comunitária. Sua existência está vinculada a uma concepção segundo a qual o cinema é ato social, capaz de convocar memórias e de abrir espaços de enunciação para sujeitos historicamente silenciados. Ao se territorializar em praças públicas, escolas, associações comunitárias, quilombos, aldeias, ruas e portos ribeirinhos, o FICCA reorganiza o espaço da exibição cinematográfica, deslocando-o da sala escura institucional para o espaço comum. Tal deslocamento é fundamental, pois rompe com o regime colonial de visibilidade que separa, de um lado, quem produz a imagem, e de outro, quem a recebe. O FICCA, ao contrário, opera na chave da participação, em que a comunidade se identifica, discute, reinterpreta e reinscreve o sentido da obra apresentada.

É neste gesto que a exibição se transforma em encontro, e o encontro em formação coletiva. Essa concepção de cinema enquanto prática comunitária estabelece conexão direta com experiências como o Plateau Film Festival, em Cabo Verde, onde a construção de espaços de exibição e discussão se organiza igualmente em torno da afirmação da autonomia narrativa das comunidades locais. Assim, o FICCA se configura como eixo transatlântico de articulação, no qual Amazônia e Cabo Verde se reconhecem naquilo que as aproxima: a necessidade de produzir imagens que não reproduzam o olhar colonial, mas que o desafiem desde dentro. Além disso, as oficinas realizadas no âmbito do FICCA elaboram uma pedagogia da imagem que parte da experiência vivida pelos participantes.

Aprender a filmar é aprender a perceber o próprio território como campo de expressão simbólica, aprender a olhar o outro sem exotismo e a si sem vergonha, aprender a

transformar a experiência cotidiana em narrativa, gesto e forma. Esta é a pedagogia das tecnologias do possível. Portanto, o FICCA institui um circuito de produção, circulação e reflexão que reordena a posição da Amazônia no mapa das cinematografias contemporâneas. Ao promover trocas constantes com Cabo Verde - seja por meio de exibição de obras, participação de realizadores, intercâmbio de metodologias ou construção de vínculos afetivos e políticos entre comunidades - o FICCA se afirma como ponte viva da travessia transatlântica, revelando uma rede que não é eventual, nem circunstancial, mas estrutural, orgânica, contínua e, sobretudo, necessária.

A noção de estética de guerrilha, no contexto amazônico é um modo de produção de mundo, em que a imagem é articulada como ferramenta de sobrevivência simbólica, política e comunitária. A guerrilha é a capacidade de organizar a criação a partir da insuficiência, transformando limitações materiais em força expressiva e crítica. Historicamente, o cinema amazônico se desenvolveu à margem das grandes estruturas de produção nacional, distante dos centros de financiamento e distribuição, sem acesso contínuo a equipamentos, laboratórios, assessorias técnicas ou redes de circulação profissional. Essa condição gerou metodologias alternativas de trabalho, nas quais o improviso, o compartilhamento de saberes e o uso múltiplo de funções se tornaram elementos constitutivos da prática cinematográfica. Esse processo encontra correspondência direta em experiências cabo-verdianas, particularmente na produção audiovisual realizada fora dos circuitos estatais ou institucionalizados. Assim como na Amazônia, o cinema cabo-verdiano contemporâneo se organiza de maneira cooperativa, com forte inserção comunitária e com ênfase na partilha de meios técnicos.

O que se denomina, no caso amazônico, gambiarra, pode ser lido como tecnologia da necessidade em Cabo Verde. Em ambos os contextos, há um saber que se produz no fazer, na experimentação contínua, nos erros que se convertem em método e ponto inicial de novas improvisações. A ausência de infraestrutura obriga a invenção de soluções próprias, adaptadas à realidade de cada território. Essas práticas configuram uma estética da urgência, em que o filme emerge do encontro entre corpos, territórios e memórias, operando como processo coletivo de reconhecimento. A câmera se insere na vida como parte da luta para narrar-se, para inscrever sua própria história nas fissuras do discurso dominante. Daí decorre que a estética de guerrilha é também uma ética da relação, baseada na escuta, na presença e no respeito aos sujeitos que participam da cena - como colaboradores da construção do sentido da obra.

O Cinema de Guerrilha narra com o outro, ou mais precisamente, narra desde dentro

de um território que pensa, sente e se reconhece como produtor de história. Assim, a circulação de filmes entre Amazônia e Cabo Verde deve ser compreendida como aliança política, em que diferentes comunidades reconhecem que a luta pela imagem é inseparável da luta pela terra, pela memória e pela continuidade de suas existências. A câmera, no contexto das práticas cinematográficas amazônicas e cabo-verdianas discutidas aqui se constitui como agente de mediação, como extensão do corpo e como dispositivo de deslocamento. Quando afirmamos que a câmera é navio, estamos nomeando o modo como ela opera na travessia entre territórios, subjetividades e memórias. Assim como o navio foi o veículo da violência colonial que arrancou corpos, línguas e mundos de seus lugares de origem, a câmera torna-se hoje o veículo de um movimento inverso: retraçar o caminho da travessia, reinscrever presenças e restituir agência narrativa a sujeitos historicamente subalternizados.

O corpo é barco que transporta memórias, experiências e saberes que atravessam o ato de filmar e se inscrevem na própria imagem. O corpo é arquivo vivo, que carrega as marcas da travessia e as atualiza no tempo do gesto cinematográfico. Essa perspectiva exige deslocar a concepção modernista de cinema como representação objetiva do real para uma compreensão relacional da imagem. A imagem é resultado de uma presença que se aproxima - presença que olha, respira, escuta, hesita, acompanha, compartilha. A câmera-navio transporta consciências. Ela desloca modos de ver, modos de dizer, modos de existir. E, ao mesmo tempo, exige do corpo-barco responsabilidade ética: filmar é assumir a implicação no mundo que se produz com as imagens. Se, na história, o navio foi instrumento da captura, aqui a câmera se torna instrumento de restituição, devolvendo ao sujeito filmado sua densidade existencial, sua história e sua capacidade de pensar-se como agente. Essa restituição, contudo, depende da forma de relação estabelecida entre os envolvidos no processo.

O corpo-barco, ao transportar memórias, atua como ponte entre passado e presente, entre experiência individual e história coletiva. O gesto de filmagem atualiza a narrativa formal da obra, mas também a memória das travessias que compõem a existência dos povos da diáspora atlântica. Portanto, compreender a câmera como navio e o corpo como barco significa reconhecer que a prática cinematográfica é, ao mesmo tempo, metodologia de pesquisa, forma de produção estética e recuperação histórica. A imagem torna-se o lugar onde a travessia se reinscreve, e onde o sujeito pode, finalmente, contar-se a si - contra os apagamentos que marcaram sua trajetória no mundo.

Procuramos situar a travessia como princípio metodológico, histórico e estético que articula a Amazônia e Cabo Verde na construção de uma rede transatlântica de produção cultural e cinematográfica. A travessia foi compreendida como condição constitutiva das

existências amazônicas e cabo-verdianas, marcadas pela violência colonial, pelo deslocamento forçado, pela reinvenção contínua da vida e pela criação de estratégias comunitárias de resistência. A partir dessa perspectiva, afirmamos a Amazônia como centro produtor de mundo e matriz epistêmica, estética e política, capaz de produzir pensamento, formas de sociabilidade e modos de criação que não se subordinam aos paradigmas modernos de cultura e conhecimento.

O FICCA emerge como eixo articulador dessa rede, espaço em que a imagem é relação; processo; experiência compartilhada de memória e presença. As oficinas, projeções e encontros produzidos pelo festival inauguram um território pedagógico que se estende para além de suas edições anuais, conectando comunidades, práticas e imaginários, e instituindo uma diplomacia cultural que opera pela escuta e pelo reconhecimento das vozes locais. A noção de estéticas de guerrilha é retomada para nomear um modo de criação que emerge da insuficiência de recursos formais e da necessidade de produzir imagens que reflitam a vida concreta dos sujeitos envolvidos. Tanto na Amazônia quanto em Cabo Verde, essa estética é ética, fundada na cooperação, na partilha e na afirmação de narrativas que escapam às lógicas centralizadoras do mercado e do Estado.

Considerações finais

A grande escritura do Universo se (auto)processa em linguagens, códigos e inscrições que antecedem a palavra consciente e ultrapassam a forma fixa com que as instituições tentam aprisionar o que chamam de conhecimento. Toda linguagem nasce antes de ser pronunciada. Toda memória se move antes de ser organizada. E, sobretudo, toda presença pulsa antes de ser reconhecida. Quando tratamos da memória que vibra nas camadas invisíveis do corpo, começo e origem constituem um movimento espiralado, que retorna sobre si, para reexistir. A História que aqui se escreve atravessa a carne, que se deposita no gesto, que se manifesta no sopro. Esta tese é pele marcada, cicatriz, respiro. E o respiro permanece depois de toda travessia, continua vibrando, mesmo quando o discurso (se) cala.

A História é acidentada, e a Arte é o acidente que a revela. A história social pode ser narrada em datas, documentos, números, tratados, registros, arquivos. Mas a história que nos move vai além desses códigos. A arte me conduz à beira do abismo, e ali eu compreendo que criar é sempre arriscar o desmoronamento das formas que constroem o pensamento. A criação é ferida, é fissura, é abertura de carne para deixar o indizível respirar. A arte nasce para inquietar, para desestabilizar, para convocar forças que escapam ao controle do discurso. O corpo exige forma – e essa forma vibra. A arte é o modo como o corpo. Como corpo que permanece vivo. E permanecer vivo, no território amazônida, é contrariar séculos de apagamento, silenciamento e espoliação.

Pensar o cinema na Amazônia é pensar nomadismos. É compreender que as imagens caminham antes da câmera, que a narrativa se inscreve nos corpos antes da fala, que a memória é processo respiratório. Nas margens dos rios, nos barrancos de terra vermelha, nas névoas das auroras, antes de qualquer enquadramento, antes de qualquer roteiro, há imagens que já estavam ali, aguardando o sopro que as ativaria. O cinema amazônida é presença. Ele permite que o mundo se revele. E quando o mundo se revela, ele faz como corpo. A câmera, aqui, participa. Ela se contamina. Ela se deixa atravessar pelo que filma. Filmar é permitir que algo que estava latente na carne se manifeste.

O corpo é território, o território é feito de tempo, e o tempo se deposita no corpo. A memória que vibra nas articulações, nos músculos, nos nervos, é presença pulsante. Quando um gesto retorna, ele atualiza o tempo. O corpo indígenafro é a origem em movimento. O corpo traz em si as rotas interrompidas, os cantos silenciados, os nomes apagados, as águas atravessadas, os deuses perseguidos, os encantados que permanecem em estado latente,

aguardando o instante em que o corpo lhes ofereça espaço para emergir. As artes amazônicas foram capturadas, reduzidas, desmembradas pelos aparatos coloniais que transformam vitalidade em produto, potência em mercadoria, gesto ritual em espetáculo exótico, sabedoria ancestral em folclore para consumo turístico.

O Cinema de Guerrilha se define pela potência do que insiste. O cinema é feito porque a vida exige forma. A memória é presença compartilhada. Há a travessia de muitos corpos que se atualizam nas travessias dos diversos e diferentes corpos. O gesto repetido nasceu antes. O ritmo que move atravessa mundos que nem todos conhecemos. A ancestralidade é vibração de continuidade. Ser indígenafro na Amazônia é estar no ponto em que mundos se encontram, se chocam e se recriam. Manter a brasa acesa, segurar o fogo, o transe, a força. Sustentar a presença dos que vieram antes, como memória ativa, como força ativa no agora.

À deriva, o barco é engolido por lugares onde o corpo se desfaz para renascer com outra pele. Mas todo naufrágio é travessia. O fundo é também caminho. E quando se volta à superfície, retorna-se a um ponto diferente: outro ponto, retorno outro. O cinema é uma viagem, o filme é barco, a imagem é remo, a projeção é o rio que se abre ao encontro. A imagem projetada na tela revela o que atravessou o corpo. Quem assiste é convocado. Se a travessia continua, o corpo ainda escuta. A escuta é o estado em que o corpo se coloca para receber. Escutar a canoa descer o rio é aprender o movimento da água no movimento da água em movimento. Escutar a cidade é reconhecer as camadas subterrâneas de dor que a sustentam. Escutar a diáspora, deixar o sal do oceano a arder no mangue. Escutar os ancestrais, somos muitos atravessando o mesmo corpo-vida.

Ergue-se esta tese na confluência entre território, corpo e imagem. Ela nasce das fraturas abertas pela colonialidade do olhar, pela precarização sistemática da produção audiovisual na Amazônia e pela tentativa reiterada de reduzir a região à condição de paisagem exótica para consumo. A hipótese que mantém acesa a brasa desta pesquisa é simples: quando os próprios amazônidas assumem a criação de imagens, instauram-se gramáticas de resistência que reconfiguram o sensível, o político e o pedagógico. Nossa experiência de campo sustenta esta pesquisa como um laboratório vivo que se enraíza em oficinas, cineclubes, mostras itinerantes e rituais de exibição comunitária. Confirmamos que a imagem é rito de memória, lugar de encontro, arma de resistência. A imagem se faz, a imagem se cria. É uma construção coletiva. É com esse espírito que se formula e se faz cinema na Amazônia, com as condições concretas e com as ancestralidades que nos atravessam – para ativá-las como pensamento.

Esta pesquisa se desenvolveu no PPGArtes como percurso de formação que uniu rigor acadêmico e risco de linguagem, numa convivência continuada entre seminários, orientação, campo e escrita. O programa operou como espaço de maturação do pensamento, permitindo que a pesquisa-criação não fosse tratada como adorno metodológico, mas como eixo de produção de conhecimento. O trabalho avançou em ciclos: experiência, elaboração, retorno, reinsistência — e foi nesse ritmo que a tese consolidou a tríade conceitual, o desenho metodológico e a responsabilidade da devolutiva como critério.

A contribuição principal desta tese é sistematizar, a partir da prática, uma epistemologia amazônida aplicada ao audiovisual, cujo motor é a tríade Guerrilha-Gambiarra-Possível em regime cineclubista. A metodologia combina pesquisa-ação, autoetnografia situada e antropologia visual. A pesquisa-ação organiza ciclos de oficina-filmagem-exibição-debate, como arranjo de produção de dados e de devolução pública de processos. A antropologia visual orienta a análise de procedimentos formais (enquadramentos, regimes de plano, texturas de som) como índices de uma ecologia político-pedagógica. E a Semiótica introduz a ruptura com a dualidade, permitindo uma leitura de mundo além da dicotomia aristotélica, baseando-se em categorias triádicas signicas.

No interior desse percurso, a participação no Grupo de Pesquisa PERAU teve função estruturante. O grupo forneceu um campo de debate e validação crítica, ampliando o lastro teórico e fortalecendo o vínculo entre antropologia visual, semiótica e práticas artísticas situadas. Mais do que um espaço de apresentação de resultados, o PERAU operou como comunidade de pensamento, onde a pesquisa pôde afinar linguagem, método e implicações éticas, mantendo a Amazônia como sujeito epistêmico e não como objeto de descrição.

A autoetnografia adotada explicita as posições do pesquisador, operando a crítica de mediações e pactos de coautoria. A autoetnografia nomeia, reconhece-se parte do circuito de produção, circulação e debate das imagens e, por isso, descreve atravessamentos éticos, afetivos e políticos que contornam a pesquisa. Em oficinas com jovens de periferias urbanas e comunidades quilombolas, a questão não é “o que eu digo sobre eles”, mas “o que fazemos juntos e o que essa prática nos permite pensar”. Quando ergue a *Karuana* em Ajuruteua (2015), o pesquisador-artista instala uma relação entre corpo e mundo em que tecnologia e rito caminham juntos.

Como desdobramento orgânico desta tese, alguns produtos assumem forma pública e pedagógica, prolongando o trabalho para além do formato acadêmico. O Apêndice — Abecedário do Cinema de Guerrilha, que acompamha esta tese, sistematiza conceitos-núcleo, operadores e regimes de pensamento acionados ao longo da pesquisa, funcionando como

extensão teórico-metodológica voltada à circulação, à formação e à continuidade do campo. Outros materiais de pesquisa-criação, artigos e experimentos desenvolvidos a partir do corpus também integram esse movimento de expansão, compondo uma contribuição ao PPGArtes que articula teoria, práxis e cosmopolítica amazônida em linguagem própria.

A noção de dispositivo, além da máquina, é a disposição coletiva que faz da câmera Karuana um eixo de práticas e saberes. O dispositivo Karuana é descrito tecnicamente e simbolicamente como eixo de mobilização. Ética e método aparecem, assim, imbricados no decorrer do processo. O corpus organiza-se em três camadas: (1) oficinas audiovisuais realizadas em escolas públicas, comunidades quilombolas e espaços culturais; (2) filmes coletivos resultantes dessas oficinas; (3) registros textuais e orais produzidos nos debates de exibição. Uma das hipóteses que comprovamos nesta tese é que, aplicada em regime cineclubista e itinerante, a tríade conceitual que sustenta nossas práxis e a qual apresentamos teoricamente constitui uma epistemologia amazônida prática. Ela transforma escassez em linguagem, rito em método, e território em inteligência coletiva.

Nossa pergunta central é de que modo o FICCA opera como "*escola entre aspas*", integrando Estéticas de Guerrilha, Poéticas da Gambiarra e Tecnologias do Possível para instaurar uma pedagogia insurgente da imagem? E isso gera o (nosso) problema: Como a articulação entre práticas de formação audiovisual comunitária e criação de filmes de baixo orçamento, realizada no FICCA e em suas redes, produz saberes de resistência e reconfigura o campo do cinema amazônida? Este trabalho nasceu dessa escuta encarnada, escuta que acontece no corpo antes de se tornar palavra. E porque a escuta é corporal, o cinema que dela emerge também o é. A imagem é como a poesia, ambas nasceram para sejam sentidas. Há filmes que se assistem com os olhos. Poesias que nos tocam mais pelo silêncio que dela recolhemos ou pelo silêncio que nelas encontramos para nos recolher, do que pelo som ou significado das palavras com as quais elas transmitem seus signos e símbolos. Nossos filmes fazem-se poesias, e por isso devem ser vividos e sentidos com o corpo inteiro. É preciso que o filme atravesse a pele, os ossos, a respiração – é preciso que o filme aconteça dentro. Se há um programa teórico nesta tese e neste filme, ele é menos prescritivo do que per-formativo: as imagens amazônidas pensam – e nós pensamos com elas.

Esta escrita articula genealogias, conceitos e procedimentos, sem separar forma e vida, arte e política, método e rito. Ao tratar a Amazônia como sujeito epistêmico, desloca-se o lugar tradicional de fala da pesquisa acadêmica. Em vez de um olhar que captura o outro à distância, propõe-se um pensamento *encarnado* que toma o território como operador cognitivo. Esse deslocamento tem consequências práticas. Ao montar uma sessão de

cineclube numa escola ribeirinha, a comunidade reorganiza o que conta como conhecimento válido: depoimentos de mulheres marisqueiras convertem-se em arquivo, cadernos de planejamento viram storyboards, celulares tornam-se estúdios portáteis, objetos afetivos revelam vidas apagadas e histórias que precisam ser recontadas. O resultado epistemológico é a criação de um campo de escuta que reorienta perguntas e critérios.

Na Amazônia, rios, mangues, marés, aldeias, quilombos e periferias urbanas constituem uma ecologia de saberes que desafia protocolos hegemônicos de validação. Porque a floresta é matriz de relações que produzem conhecimento. O cenário é real, mas a colonialidade do olhar ensinou-nos a confundir neutralidade com despossessão. Entretanto, a Amazônia-sujeito tensiona tradições teóricas a partir de um chão que lhe é, muitas vezes, invisível. Ao trazer a cosmopolítica indigenafro para o centro, a tese recusa a dicotomia entre razão e ritual, técnica e encantamento, e aposta num pensamento que se mantém unido pela experiência. As genealogias aqui convocadas reconhecem o legado do Cinema Novo e, a partir dele, afirmam o gesto vivo do Cinema de Guerrilha amazônida que, em meio às intensidades e escassezes da floresta, persiste em fazer-se com *uma ideia na cabeça e uma câmera na mão*.

O fazer cinematográfico no território Amazônico se inscreve no regime das precariedades criativas e das coletividades pedagógicas, onde a falta se converte em potência, o improviso em linguagem e a partilha em método - um cinema que nasce do corpo e do chão, sustentado por quem aprende fazendo e ensina enquanto cria. Entre o gesto modernista e as práticas contemporâneas, desenham-se linhas de continuidade e ruptura estética e política do audiovisual amazônida. O cineclubismo periférico, as mostras itinerantes e as oficinas de formação do FICCA, foram - e continuam sendo - dispositivos decisivos. Eles historicizam a invenção de linguagens em ambientes de escassez, criam públicos críticos e expandem o circuito de exibição para além dos centros hegemônicos. Esta tese toma esses dispositivos como instâncias de produção de saber.

A tríade conceitual que estrutura esta tese tende a sintetizar nosso aprendizado num campo complexo. “Estéticas de Guerrilha” nomeiam estratégias de invenção formal e política que confrontam assimetrias materiais e simbólicas: narrativas contra-hegemônicas, equipes reduzidas, re-uso de dispositivos, montagem insurgente. A guerrilha, aqui, é designação para uma economia política da imagem. “Poéticas da Gambiarra” traduzem a materialidade criativa do improviso. Assumimos a precariedade, mas transformamos limites em linguagem. A gambiarra redefine o que é norma ou forma cinematográfica sob condições de probabilidades e possibilidades. “Tecnologias do Possível” operam como tradução

pedagógica dessas forças: filmar com celulares, editar em software livre, escrever coletivamente, exibir em praças e escolas. Quando nomeamos o possível, expandimos o horizonte, além dos sonhos, mobilizamos repertórios técnicos, afetivos e políticos disponíveis no território em que atuam nossos corpos em transe.

A pedagogia do possível é o método pelo qual a estética se socializa e se reproduz comunitariamente. A *tríade* conceitual reorganiza as relações entre autoria e comunidade. Ela é um sistema operativo que é ao mesmo tempo dispositivo e rito, técnica e invenção. E também oferece lente de análise para os filmes, permitindo analisar procedimentos formais como efeitos de uma ecologia político-pedagógica. Essas trocas informam escolhas estéticas (planos, durações, regimes de montagem) e decisões metodológicas (formas de conduzir oficinas, modos de exibição, estratégias de preservação de arquivos orais). A troca política e estética alimenta realizadores e curadores que forjam uma comunidade crítica no *eixo amazoniafrolusófono* para debater colorismo, língua, políticas de financiamento, acesso a equipamentos, curadorias decolonial, interculturalidade, diásporas. Ao mesmo tempo, redes transatlânticas negro-lusófonas - conectam Belém, Bragança, Praia (Cabo Verde) e Porto.

Na intersecção entre Atlântico Negro e Amazônia, o cinema aprende a traduzir dores e esperanças em formas cinematográficas singulares. As relações entre Amazônia, Cabo Verde e Portugal organizam uma cartografia afetiva e política que aprofunda a pesquisa. O Plateau, na Cidade da Praia, constituiu-se como palco de resistência cultural e de experimentos cinematográficos que dialogam com as práticas amazônidas. A parceria entre FICCA e Plateau Film Festival exemplifica como a circulação não é apenas logística; é troca de tecnologias do olhar.

O Festival Internacional de Cinema do Caeté (FICCA) é um dispositivo de formação e criação, cujo plano pedagógico organiza oficinas de curta duração (4 a 20 horas). Estas práxis resultam em filmes coletivos de baixo orçamento, realizados com tecnologias disponíveis. O festival desloca-se ao longo do ano, em escolas, associações e praças, assumindo caráter itinerante e comunitário. Esse deslocamento dá forma a "*escola entre aspas*", institucionalidade contra-hegemônica que se recusa ser submetida às hierarquias coloniais do ensino. Reconhece-se nesta experiência formativa do FICCA um desenho pedagógico capaz de articular escuta sensível, autoria compartilhada e avaliação pública dos processos (exibições-debate). A Mostra Negro FICCA, as parcerias com quilombos e projetos como Africateua e Cinemateua operam como pontes entre a formação audiovisual e a educação para relações étnico-raciais, materializando diretrizes legais e, sobretudo, a urgência histórica de afirmar a centralidade negra e indígena na produção e na leitura das imagens.

O Cinema de Guerrilha provoca o Estado, enquanto partilha perigosa, partilha que exige vulnerabilidade, partilha que não acontece sem risco. Ao assistir, o espectador também é deslocado. Ele perde o chão. Ele deixa de ver o filme - e passa a ser visto pelo filme. O cinema se completa nos mundos que reativa. O filme é apenas o meio, nunca o fim. O cinema indígenafro amazônida é um corpo em transe cujo modo de existir encontrou na imagem um modo de respirar. E viver. E por isso este corpo é travessia e ponte. Ele segue. Ele encontra outros corpos. Ele atravessa fronteiras. E oceanos. Transforma o que toca. É assim nas praças, nos barrancos, nos cineclubes improvisados, nos panos estendidos em paredes de madeira, nos projetores alimentados por geradores barulhentos. E nada disso pode ser silenciado. Nada disso por ser encerrado por esta escrita. Porque se a escrita encerra, ela trai. Se a tese concluí, ela mata. Se o discurso fixa, apaga. E por isso, o que aqui se inscreve é passagem, continuidade, retorno ao princípio - o princípio do corpo que respira, que lembra, que se desloca, que convoca, que é convocado.

O corpo é lugar de inscrição, mas também é lugar de passagem. Nesta passagem, a memória se move como corrente, como maré, como vento. O arquivo tenta congelar; o corpo insiste em pulsar. É nesse intervalo - entre o que se tenta fixar e o que escapa - que o Cinema de Guerrilha amazônida se afirma (Weyl, 2020). Desinteressado em reconstituir o que foi, o Cinema de Guerrilha convoca o que continua sendo: a sobrevivência do passado no presente que o atravessa. O corpo-território, enquanto fundamento de mundo, é modo de estar no tempo. O território vive no corpo, porque o corpo é o próprio registro de suas experiências-registro vivo, instável. A memória é permanência. Um gesto que retorna é recriação do presente que insiste. E é nesse gesto, no corpo que repete sem repetir, que a história se reinscreve como acontecimento.

Quando falamos de corpo indigenafro, falamos de uma memória que atravessa séculos de deslocamentos, violentos e desejados, forçados e escolhidos, interrupções e ressurreições. Este corpo é travessia. Este corpo é ponte. Este corpo é embarcação. Ele carrega oceanos. Carrega florestas. Carrega tambores. Carrega cantos. Carrega ausências que se recusam a desaparecer. E o cinema nasce desses corpos em transe na Amazônia. O Cinema de Guerrilha é um corpo expandido de um corpo em transe. E este corpo em transe é também corpo-território em movimento. Corpo expandido. E a cosmopolítica que emerge destes corpos negocia com as forças que constituem o mundo. E essas forças são rios, são árvores, são espíritos, são mortos, são vivos, são memórias, são dores, são futuros que vivem em nós. O corpo é o tempo que o atravessa.

É ontológica a travessia entre Amazônia e África, entre rio e oceano, entre mata e

sal, entre água doce e água salgada. Uma memória de travessia que nunca terminou. Quando projetamos um filme amazônida no Plateau, em Cabo Verde, quando partilhamos imagens africanas no Quilombo do Torre, em Tracuateua, o que acontece nestes dois espaços revela um sentimento comum diante de olhos que reconhecem quando algo é lembrado mesmo sem ser vivido. O FICCA, nesse sentido, é festival, evento, programação cultural, método. É modo de habitar o encontro. É laboratório de presença. Sua pedagogia é contágio. O FICCA nada ensina, ele aprende. A comunidade reorganiza o sensível quando se reúne para ver um filme na praça. Ela desloca o que pode ser visto, o que pode ser sentido, o que pode ser pensado. O Cinema de Guerrilha transforma o campo no qual algo pode ser aprendido. Ele desorganiza para que outra ordem sensível possa emergir. E essa ordem é antiga como o tambor. Antiga como o sopro. Antiga como o corpo.

Quando o filme atravessa a noite quente e bate na parede branca improvisada, os olhos veem movimento de retorno nas imagens em movimento. Os rostos que olham se deixam afetar porque também são olhados. E não há diferença entre assistir e ser atravessado pelo que se vê. Quem assiste está dentro. Se a memória está adormecida, o cinema a desperta. O cinema chama pelo nome o que nunca deixou de ser. O cinema, se quer ser corpo, precisa abandonar a ilusão da narrativa canônica. Ele precisa aceitar a espiral. A estrutura narrativa europeia e a sua lógica linear do começo-meio-fim constituem a redutora prisão da modernidade. É por isso que no cinema indígenafro amazônida a espiral retorna ao mesmo centro. Quando falamos Amazônia e Atlântico referimos um mesmo corpo em estados diferentes de vibração. Territórios de resíduo insistente, presença indestrutível e pulsação, dentro da pele.

A floresta respira e o oceano expande essa respiração. O rio avança rumo ao mar, *o sertão vai virar mar*[142]. Assim também se move o indígenafro, expandindo-se. E nesse ponto a encantaria se anuncia como ãnima do FICCA. A encantaria é regime de existência. O encantado é presença. Quando o FICCA se realiza como festival, ele também se realiza como ritual. A projeção é uma oferenda. O encontro é um assentamento. O diálogo é um terreiro. As oficinas são modos de acender a brasa da escuta. Reativamos capacidade - recolocamos o corpo no lugar do saber. O saber está na respiração. O FICCA pratica a pedagogia da presença. O Cinema de Guerrilha nasce da recusa da separação entre vida e arte. Esse é o seu

[142] A célebre frase "O sertão vai virar mar" surge no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, marco do Cinema Novo, cuja canção homônima é de Sérgio Ricardo, autor e intérprete. O filme, protagonizado por Geraldo Del Rey (Manuel) e Yoná Magalhães (Rosa), com Othon Bastos como Corisco, entrelaça misticismo, revolta e profecia num sertão em transe. Lançado em 1964 e exibido no Festival de Cannes, onde foi indicado à Palma de Ouro, o filme consagrou Glauber internacionalmente e transformou a frase e a canção em símbolos do sonho e da insurgência de um Brasil que se move entre fé, desespero e utopia.

grande recurso e a sua abundância, porque nada lhe falta. Filma-se porque o corpo exige gesto. Filma-se porque a memória pede forma. Filma-se porque o mundo precisa respirar por outras superfícies.

A oralidade é outra forma de escrita que se inscreve no corpo e se transmite pela vibração da voz, pelo ritmo do passo, pela cadência da respiração, pelo modo como o corpo ocupa o espaço. A oralidade está além da narrativa que a voz anuncia. A oralidade é a própria radicalidade da existência porque ela independe da voz que a anuncia e prescinde do som para que a narrativa seja pronunciada. E por isso a palavra falada tem o mesmo rigor que a palavra grafada. A escrita acadêmica, quando tenta aprisionar a oralidade, faz dela objeto, transforma-a em dado, reduz sua força para caber na estrutura do argumento. A oralidade é princípio estruturante do pensamento, além de material de pesquisa. A palavra é imagem. Pensar pela oralidade é pensar com o corpo, com o sopro, com a respiração. É pensar antes da lógica, antes da sintaxe, antes da norma. É pensar o que já pulsa antes de ser nomeado.

O cinema que nasce dessa oralidade convoca um estado sensível. Porque a memória coletiva que atravessa o corpo indígenafro amazônida se organiza em fluxo. Em ondas. Em marés. Ela avança e recua, retorna e se expande, dobra-se sobre si para surgir outra. A memória é rio. O filme projeta a travessia de novo, mas nunca da mesma maneira. O cinema é ritual porque retorna sem repetir. O retorno é o que garante continuidade. A repetição sempre é reatualização. A política do corpo coletivo emerge desse retorno. A memória coletiva é uma frequência. Quando corpos se reconhecem nessa frequência, há comunidade. No Marajó, no Acará, no Guamá, no Plateau, em São Tomé ou no Porto. O corpo que vibra reconhece o corpo que vibra. O território é ritmo.

A memória coletiva é presença, que reorganiza e guia o presente. O que chamamos de história oficial trabalha com cortes, rupturas, marcos, datas. O corpo conhece os ritmos da história, conhece travessias, conhece pausas, conhece perdas, conhece retornos. E o que pode ser sentido permanece - mesmo quando tudo ao redor tenta apagá-lo. Nesse sentido, o Cinema de Guerrilha amazônida é um instrumento de retomada do sensível. Ele luta contra o apagamento por meio da insistência do vivido. Ele convoca. Ele expõe. É assim que a memória se perpetua: pelo compartilhamento de estados de presença.

Quando projetamos um filme na rua, a rua se torna arquivo. Quando o filme atravessa os corpos que se reúnem para vê-lo, esses corpos se tornam guardiões do que passou por eles. O Cinema de Guerrilha cria portadores. E o portador preserva - e continua. É por isso que o cinema continua no corpo que retorna para casa mesmo depois da projeção, mesmo sabendo que este corpo agora já é outro, mas ele continua sendo o mesmo, em movimento

contínuo, em espiral. O corpo em transe continua no gesto que se altera, no silêncio que se estende, na palavra que se transforma. Continua como sopro que permanece. E a oralidade, que é respiração, retorna como fundamento epistemológico. A oralidade se cala quando é violentada, mas retorna quando encontra corpo que a sustente. Ela só precisa ser reativada. E o cinema é um sopro dessa reativação. A escuta, então, torna-se ato político que permite que o outro atue e que o mundo respire através do corpo. Escutar é estar aberto ao que não compreendemos. É acolher o risco da transformação.

Esta tese sustenta uma prática que nasce para ser vivida. Uma prática que se faz corpo. O corpo indígenafro amazônida se relaciona com o mundo como sujeito, sendo parte inseparável da trama que o constitui. O ambiente da floresta é um parente. O rio é caminho vivo de memória. O corpo é expandido. A diáspora é o modo contínuo de deslocamento, retorno e reencantamento. A colonialidade tentou instaurar a distância entre corpo e mundo, tentou separar o corpo do território, subjetividade da terra, a arte da vida, conhecimento da experiência. Tentou impor a lógica da análise, da descrição, da representação. Tentou fazer da imagem uma superfície morta, e da memória, um documento, da história uma linha reta. Mas algo sempre escapa de forma a que o corpo não seja de todo capturado. E é nesse escape que reside a força da continuidade. Esse escape é o sopro. O sopro atravessa sem se fixar, move-se sem se deter, e permanece, mesmo sem ser nomeado. O sopro liga o corpo ao encantado - como regime de presença.

O encantado é entidade que aparece sob certas condições; ele vibra como real, quando o corpo entra em estado de escuta. O encantado se manifesta. E quando se manifesta, ele transforma o corpo. A dança é transfiguração. O canto é convocação. O transe é reorganização de mundos. Há momentos em que a respiração sai do corpo como se o corpo tivesse deixado de ser um contorno isolado e se tornasse parte do ritmo maior que envolve terra, rio, vento, noite. É esse instante de presença que o cinema indígenafro amazônida tenta sustentar, mesmo sabendo que a linguagem é limitada. É neste ponto que o FICCA se torna rito. Ele é passagem. Ele é travessia encarnada. O FICCA organiza encontros, instantes em que corpos vindos de geografias distintas reconhecem no outro a continuidade que vibra em si.

Ninguém ensina ninguém, mas todos transmitem algo. As oficinas do FICCA são laboratórios de mundo. Ao tocar a câmera, o corpo aprende que a máquina é extensão sensível. A câmera prolonga. O gesto, o olhar, o tremor, o silêncio. Ela prolonga o corpo que filmou, a terra que vibra sob o pé, o canto que atravessa a noite. E quando essa imagem retorna na projeção, ela devolve um acontecimento. O cinema é, assim, uma forma de

reativação ritual. É nesse sentido que pensar cinema na Amazônia é pensar tempo. Tempo que se mede pelo ritmo das marés, pela duração do canto, pela extensão da caminhada, pela paciência de quem espera a canoa voltar, pelo silêncio que antecede o amanhecer. O tempo da Amazônia opera na lenta incorporação da experiência, no retorno dos ciclos, no reconhecimento de que nada nasce sozinho.

O real, tal como definido pelas linguagens coloniais, é insuficiente. O que importa é o real que pulsa. O real que escapa. O real que aparece apenas quando o corpo está disposto a ser tocado. O Cinema de Guerrilha é, portanto, uma disputa pelo sensível. Uma disputa por outras formas de ver, de sentir, de existir. Resistir no campo perceptivo. Resistir é sustentar o encantado quando tudo tenta desacreditá-lo. E essa resistência é ontológica. Ela diz respeito ao modo como o corpo indígenafro amazônida existe no mundo. Ela é condição de vida. Ela só pode ser transmitida em relação. O que esta tese afirma, ao fim, é que a arte é uma das formas mais profundas de viver. Que o cinema é presença. Que a memória é continuidade. Que o território é corpo. Que o corpo é comunidade viva atravessando o tempo.

A presença do encantado se inscreve em sutilezas. No arrepio que antecede o gesto. No silêncio que se instala antes da palavra. No peso das costas quando se caminha em direção ao rio. No brilho no olho de quem canta sem saber se o canto vem de dentro ou de antes. O encantado é uma maneira de existir no mundo. Uma maneira de perceber que o real é feito de camadas sobrepostas, tempos que coexistem, corporalidades que se atravessam. Há mundos que se tocam sem se ver. Há presenças que respiram no intervalo entre um movimento e outro. Há forças que não se submetem à lógica que separa natureza e cultura, humano e não humano, corpo e espírito, vivo e morto.

A encantaria é epistemologia antes de ser rito. Encantaria é modo de conhecer. Conhecer é ser afetado. É ser transformado pelo encontro. E movido pelo incontrolável. Conhece-se o encantado ao ser por ele atravessado. E esse atravessamento se dá no corpo. É no corpo que o encantado se atualiza. É no corpo que ele encontra passagem. O corpo é cavalo, veículo de mundos. O corpo é ponte. O corpo, em transe, é trânsito. Quando o corpo treme, o mundo se reorganiza. Quando a câmera treme, ela busca o pulso. E é esse tremor que sustenta esta tese. O tremor. Tremor como conhecimento. Tremor como política. tremor como cinema. Tremor como travessia.

A estética da gambiarra é método. Método de sustentar o que existe apesar do apagamento. Método de continuar mesmo quando todos os meios foram retirados. Quando o corpo dança, o tempo se dobra. Quando o corpo canta, o espaço se expande. O corpo se torna guia. E a guia é extensão do corpo. E quando esse corpo se aproxima do cinema, algo singular

acontece. O cinema se deixa tocar pelo encantado. A câmera olha de dentro. O enquadramento respira. A imagem vibra. O filme convoca a presença. O cinema acompanha o surgimento de mundos no corpo. O encantado se filma com o encantado. É por isso que o cinema indígenafro amazônida organiza a imagem para sustentar uma presença. E viver o filme é permitir-se ser reorganizado por ele. O Cinema de Guerrilha busca participantes, busca corpos que aceitem entrar na roda, busca movimento. E quando há movimento, o cinema se torna ritual. Ritual como ativação de presenças. Ritual como campo de contato entre mundos. Ritual como reorganização temporária da percepção. Ritual como queda das fronteiras impostas pela colonialidade. Ritual como reabertura da sensibilidade. O cinema - quando ritual - continua no corpo. Ele continua no sonho. Ele continua no silêncio. Ele continua na memória. É nesse ponto que o corpo se afirma como território, porque o incorpora. Território é Ser. Há coextensão. Se o corpo é território e o cinema é rito, então a travessia é uma política de mundo. Toda política é, antes de tudo, uma disputa sobre o visível. E o visível nunca é neutro. O que aparece, só aparece porque alguma força permitiu, sustentou, autorizou. E se desaparece, alguma força interditou, apagou, silenciou. Disputa-se o visível para que se invisibilize o corpo mas o corpo mesmo invisibilizado, ele não se torna invisível.

A colonialidade é um projeto de controle do sensível e a possibilidade de ver, sentir, ouvir, existir. Mas imagem que sustenta a vibração é uma fissura no projeto colonial. O paradoxo está no fato de que este projeto impôs um único modo de organizar o mundo hierárquico, ao mesmo tempo que separou: natureza - cultura, humano - não humano, vida - espírito, corpo - pensamento, ciência - mito. O poder sobre narrar o real é uma disputa permanente. É por isso que o Cinema de Guerrilha resiste no próprio ato de mostrar. Ele desmonta o quadro cinematográfico, como nós o conhecemos. Recusa a representação como forma de aprisionamento. Falar por alguém é transformar o outro em objeto. O Cinema de Guerrilha fala com. E assim restitui a condição de presença, sem priorizar uma anticolonialidade que em última instância reforça a própria colonialidade como princípio epistêmico.

Mundo é relação, mas o corpo é sempre ocupado. Ser povoado é potência. Somos habitados pelo que nem escolhemos. Atravessados por vozes fora do controle, o corpo se torna campo de luta. Território em disputa. Há forças que tentam reduzir o corpo à função produtiva, funcional, racional, disciplinada. Tentam higienizar o corpo do encantado, apagar o que vibra. Calar o que dança. Porque o corpo que dança sem motivo é ameaça. O corpo que canta sem maestro é perigo. O corpo que treme sem doença é insurgência. É por isso que

filmar o corpo é uma guerra. O filme que afirma a presença do encantado reorganiza o real. O gesto que retorna, convoca o tempo espiralado. O cinema indígenafro amazônida mantém o futuro respirando. Esse futuro pulsa no corpo esperando passagem. O cinema é essa passagem.

Quando projetamos o filme na parede da escola rural, no pano branco estendido entre duas árvores, no centro comunitário improvisado, na calçada de cimento quebrado, no trapiche de madeira, no terreiro depois da gira, o que se projeta é memória sendo atualizada no presente. Para quem vê, aquele gesto já havia acontecido dentro, antes de ser visto fora. A imagem apenas confirma o que o corpo já sabia. E é assim que a travessia se torna política: porque ela reorganiza os sentidos do possível. A política da travessia afirma existência sem pedir lugar. A Amazônia é encruzilhada. É ponto de circulação de forças, de memórias, de espiritualidades, de técnicas, de ritmos.

O Cinema como travessia transatlântica é um trabalho de restauro, no sentido de reabrir passagens. Reabre caminhos interditados. Reativa corredores espirituais. O filme transporta presenças. E convoca os que atravessaram antes. E os que ainda atravessarão. E os que nunca deixaram de atravessar. A imagem aqui é invocação. A travessia transforma quem a realiza, mas também transforma quem a testemunha. E assim entendemos que porto e barco são corpo. E que o corpo é ambos. Corpo que se desloca. Corpo que acolhe. Corpo que reenvia. Corpo que sustenta o cansaço. Corpo que firma o chão onde não há chão. O corpo é o lugar onde o mar encontra repouso e onde o repouso se transforma novamente em movimento. A travessia é contínua.

O corpo busca passagem. E toda passagem exige escuta. A escuta é um estado. Escutar é colocar-se à disposição das forças que antecedem o sujeito, que excedem o indivíduo, que não pertencem ao domínio da vontade nem do controle. Escutar é permitir que algo nos aconteça. É ceder espaço interno. É deixar que o mundo respire dentro do corpo. A escuta é o verdadeiro método da vida. E essa escuta é o fundamento secreto do cinema que fazemos.

Quando escutamos o sopro dos antepassados indigenafros, a câmera é tomada pelo encantado. E o filme o convoca. Por isso, quem assiste é visto. Quem participa é transformado. A imagem recria o mundo. A imagem reatualiza no instante da aparição. E quando a projeção termina, o filme continua. Continua no corpo. Continua na fala. Continua no silêncio que permanece depois. Continua como rastro, como vibração, como presença não resolvida. A tese, então, partilha o sopro que o sustenta.

A ancestralidade é movimento contínuo do presente. É respiração antiga que ainda se

move no corpo agora. Ser indígenafro é travessia. É estar no ponto onde os mundos se chocam e se sustentam. É carregar a memória da terra e a memória do mar. É saber que o corpo é mapa vivo de uma história maior que àquelas narradas nos livros. É reconhecer que cada gesto é sobrevida. É sustentar a beleza e a ferida ao mesmo tempo.

Quando dizemos *corpo-templo*, afirmamos a única forma de espiritualidade que nos interessa: aquela que se respira. Quando dizemos corpo-porto, dizemos corpo que acolhe o que chega cansado do mundo. Quando dizemos corpo-território, dizemos tempo encarnado. Dizemos que a terra caminha na carne. Que somos parte da terra na qual caminhamos. E quando digo que o cinema continua, continuamos. A travessia apenas muda de forma. A imagem segue. O sopro segue. O corpo segue. Há retorno. Retorno ao primeiro gesto. Ao primeiro sopro. Ao corpo que respira. E enquanto o corpo respirar, a travessia permanece aberta. Fim que não termina. Começo que retorna. O corpo continua.

APÊNDICE 1 - ABECEDÁRIO DO CINEMA DE GUERRILHA

Apresentação

O *Abecedário do Cinema de Guerrilha* nasce como desdobramento direto da tese *Kynema – Estéticas de Guerrilhas, Poéticas das Gambiarras e Tecnologias do Possível*. Trata-se de um dispositivo conceitual autônomo, derivado de uma pesquisa viva, situada e continuada, atravessada por território, corpo, ancestralidade, práxis e conflito. É um sistema vivo de pensamento e ação, no qual os conceitos emergem do fazer e retornam ao fazer como operadores éticos, estéticos e estratégicos.

O Abecedário se apresenta como plataforma de circulação conceitual entre pesquisa acadêmica, criação artística, pedagogia popular e ação político-cultural. Ele organiza a experiência para torná-la operável, tornando-se ao mesmo tempo num manual prático de resistência cinematográfica na Amazônia parauara. Os conceitos aqui reunidos carregam marcas de fricção, desgaste e disputa, forjados no contato direto com processos concretos de criação, formação, ritualização e devolutiva comunitária.

Fundado nos Fundamentos Vivos do Cinema de Guerrilha — estéticas de guerrilhas, poéticas das gambiarras e tecnologias do possível —, o Abecedário funciona como campo de força rizomático. Conceitos centrais e periféricos se articulam sem hierarquia fixa, compondo uma rede instável e coerente.

Muitos conceitos atravessam diversas letras, morfemas, fonemas, sintagmas e aforismos, entre-linhas invisíveis de sustentação do sistema. A disposição alfabética é pretexto cartográfico para acionar correspondências semânticas, sinergias improváveis e desencontros de sentidos, sem impor linearidade nem fechamento.

Fundado na persistência, na mobilidade e na invenção de brechas, o cinema de guerrilha é compreendido como modo de re-existir em imagem sob condições concretas de escassez, silenciamento institucional e violência simbólica — sem reduzir a criação à precariedade nem fetichizar a carência. A guerrilha se traduz em operação contínua: formação prolongada, construção de vínculos, circulação territorial, devolutiva comunitária e reancoragem permanente no lugar que torna a obra possível.

O chão epistêmico do Abecedário é o corpo-território. Pensamento e lugar se atravessam; estética e geografia se implicam; linguagem e vida se contaminam. E a Amazônia

é o campo epistemológico ativo, produtor de pensamento, método e linguagem. A ancestralidade *indígenafro* é um regime vivo de saberes que sustenta práticas de permanência. É encantaria de relação com o mundo, fundamento espiritual e político das práticas aqui mobilizadas.

E por isso o Abecedário do Cinema de Guerrilha é também um dispositivo de transmissão. Seus conceitos são gatilhos de releitura do mundo, dispositivos de ação. Foram testados e tensionados no interior de experiências concretas — oficinas, filmes coletivos, práticas itinerantes, cineclubes, festivais e rituais de exibição comunitária — onde teoria e prática se confrontaram continuamente, exigindo que a linguagem respondesse ao real.

Este Abecedário afirma, por fim, que o cinema de guerrilha é um modo de permanecer criando dentro da *guera*, onde o sistema produz invisibilidade, ele produz vínculo, onde o aparato impõe silêncio, ele organiza escuta, onde a violência tenta interromper a vida, ele insiste, o sistema apaga, ele torna a invisibilidade uma estratégia de re-existência.

Francisco Weyl – Carpinteiro de Poesia

Marambaia, Belém, Pará, Amazônia, Brasil, 26 de janeiro de 2026

A

Amazônia (campo epistemológico)

A Amazônia comparece aqui como campo epistemológico: lugar de produção de conhecimento e de linguagem, e não como paisagem, tema ornamental ou reserva simbólica. Ela condiciona o pensamento. Ela organiza regimes de tempo, de escuta, de relação, de risco, de cuidado. Pensar a partir da Amazônia implica reconhecer um mundo onde natureza e cultura não se separam como categorias estáveis; onde o território não é cenário, mas agente; onde a vida coletiva e a memória viva estruturam o que é possível conhecer e transmitir.

Nesse campo, o conhecimento se produz pela experiência e pela convivência com ciclos, conflitos e presenças. Rios, florestas, vilas, quilombos e cidades amazônicas funcionam como arquivos vivos: guardam, transmitem e atualizam saberes por meio de gestos, rituais, oralidades, práticas comunitárias e tecnologias situadas. A Amazônia desloca critérios hegemônicos de validação do saber porque expõe a colonialidade como máquina de hierarquização: desqualifica o que não se conforma à abstração disciplinar e ao modelo de ciência separada do território.

Na práxis do cinema de guerrilha, a Amazônia incide diretamente sobre a linguagem: regula a ética do enquadramento, o tempo do plano, a recusa do exotismo, a recusa da espetacularização da dor, o cuidado com pactos invisíveis do território e a centralidade da devolutiva. Filmar "na" Amazônia, aqui, equivale a filmar "com" a Amazônia: negociar presenças, reconhecer limites, sustentar responsabilidade. A Amazônia, portanto, fundamenta as estéticas de guerrilhas como prática de reexistência: criar, formar e organizar sob disputa permanente de território e narrativa.

Amazônida (posição de enunciação)

Amazônida nomeia uma posição de enunciação e uma condição situada de existência, pensamento e criação. Ela se constitui na relação entre corpo, território, ancestralidade, conflito e invenção. Ser amazônida, neste Abecedário, significa produzir linguagem a partir do chão que a torna possível, sem subordinar-se ao centro como medida de valor. Amazônida não é um rótulo regional; é um modo de sustentar mundo e método em condições históricas de silenciamento e extração.

A posição amazônida carrega marcas de tempo e de forma: duração, repetição, escuta, ritualidade, convivência com precariedades estruturais e com negociações permanentes entre forças visíveis e invisíveis. Essa temporalidade informa cinema e pedagogia: o filme não se separa do processo, a oficina não se separa do vínculo, a estética não se separa da ética, a política não se separa do sensível. Amazônida, assim, opera como chave de leitura transversal: orienta a recusa do espetáculo, a recusa do olhar de fora e de cima, a recusa da imagem como captura.

No cinema de guerrilha, amazônida se afirma como sujeito político e estético que age por permanência e por devolução. O território não é fonte de matéria-prima simbólica: é relação, pacto, responsabilidade. Por isso, amazônida se conecta diretamente aos fundamentos vivos do cinema de guerrilha: estéticas de guerrilhas (regime sensível em conflito), poéticas das gambiarras (invenção na escassez) e tecnologias do possível (continuidade estratégica). Amazônida é o lugar onde a tríade ganha carne e chão.

Ancestralidade (indígenafro)

Ancestralidade não é passado, nem herança imobilizada, nem categoria identitária estática. Ela opera como força viva, fluxo de transmissão, regime de conhecimento que atravessa corpos, territórios, gestos e linguagens. Trata-se de uma ancestralidade em movimento, que não se encerra na memória, mas se atualiza na prática — na criação artística, na pedagogia, no cinema, na organização coletiva.

A ordem indígenafro não é aqui uma inversão retórica, mas uma posição histórica e simbólica consciente. Primeiro, os povos originários, cujos saberes foram apagados, usurpados e desqualificados pela colonização; depois, os povos africanos, violentamente escravizados, portadores de inteligências técnicas, espirituais e políticas que reconfiguraram o mundo. Essa ordem não é identitária, mas epistêmica: ela orienta o modo como o conhecimento é produzido, partilhado e devolvido.

No campo das estéticas de guerrilhas, a ancestralidade não aparece como tema ilustrativo ou ornamento cultural. Ela se manifesta como método, ética e critério de verdade. É ancestral aquilo que resiste ao apagamento; é ancestral aquilo que se transmite apesar da violência; é ancestral aquilo que insiste em existir mesmo quando o sistema tenta silenciar corpos, territórios e narrativas.

A ancestralidade, neste Abecedário, é inseparável do corpo-território. Ela se inscreve no corpo como memória

sensível, como gesto aprendido, como ritmo, como modo de olhar e de se deslocar no mundo. O território, por sua vez, não é cenário, mas arquivo vivo: rios, florestas, quilombos, vilas, cidades amazônicas funcionam como repositórios de saberes que escapam à escrita normativa e às instituições coloniais do conhecimento.
Na práxis do cinema de guerrilha, a ancestralidade se realiza como ação concreta: no modo de filmar, no tempo da escuta, na escolha dos enquadramentos, na recusa da espetacularização da dor, na centralidade das mulheres como guardiãs do saber, na devolutiva das obras às comunidades. Cada filme torna-se, assim, um gesto de atualização ancestral — não uma representação do passado, mas uma intervenção no presente.
A ancestralidade, portanto, não funda identidades fixas; funda responsabilidades. Ela exige posicionamento, cuidado, devolução. Pensar a partir da ancestralidade implica reconhecer que toda criação é atravessada por aqueles que vieram antes e por aqueles que ainda virão. No contexto deste Abecedário, ancestralidade é aquilo que impede o pensamento de se tornar abstrato demais, desligado demais, colonial demais. É o que ancora a guerrilha estética no chão da vida.

Atentado cultural

Atentado cultural designa o gesto estético insurgente que irrompe no cotidiano para deslocar regimes de percepção, reinstalar presença e produzir consciência sensível. Ele opera como ação assimétrica: não aguarda autorização, não depende de calendário oficial, não pede licença às instâncias de legitimação. O atentado cultural marca território simbólico. Ele intervém onde a normalidade tenta domesticar o olhar, estabilizar a linguagem e neutralizar o conflito.
Na lógica do cinema de guerrilha, o atentado cultural se materializa em filmes-gesto, oficinas-gesto, sessões comunitárias-gesto, rituais e ocupações temporárias que instauram um outro modo de ver e de escutar. A eficácia do atentado não se mede por escala, financiamento ou duração; mede-se por reverberação: capacidade de agregar, mobilizar, criar alianças inesperadas, reorientar conversas, produzir dissenso sensível e abrir campo para continuidade. Ele trabalha com intensidade e precisão situadas: sabe onde tocar, quando tocar, como tocar — porque lê o contexto.
Atentado cultural, nesta pesquisa, integra a gramática da guerrilha estética como operador central: cinema, pedagogia e política se acoplam num mesmo ato. O atentado não substitui a permanência; ele a aciona. Ele cria o primeiro rasgo, o primeiro ruído, a primeira fricção pública. A partir daí, a práxis decide se aquilo vira brecha, vira fissura, vira formação, vira rede, vira método. Por isso, o atentado cultural não é “efeito”; ele é estratégia de existência estética em disputa.

B

Batalha

Batalha designa a condição contínua de confronto que atravessa a criação, o pensamento e a existência situada. Não é evento isolado, mas estado permanente, onde forças desiguais disputam sentidos, narrativas e modos de existir nos planos simbólico, estético, pedagógico, espiritual e territorial.
Na lógica amazônida e indígenafro, a batalha se sustenta na persistência. Ela se realiza em ações reiteradas: manter saberes vivos, sustentar práticas comunitárias, filmar apesar da escassez, devolver a imagem ao território, insistir na palavra quando o silenciamento se impõe. A batalha não se vence; ela se habita.
No cinema de guerrilha, a batalha atravessa as escolhas formais. Tempo de plano, ética do enquadramento, uso do silêncio e recusa do espetáculo são decisões que afirmam posição. Não há neutralidade possível: toda estética implica uma política, e toda política produz formas sensíveis.
Aqui, o corpo é atravessado pela batalha sem ainda ser fechado como conceito. Sua densidade ontológica se desdobrará adiante, em articulação direta com corpo-território, encantaria e práxis.

Bragantinidade (território vivido / conceito situado)

Bragantinidade nomeia uma experiência territorial específica que se afirma como condição de práxis, não como identidade essencializada. Ela emerge do entrelaçamento entre corpo, território, memória, conflito e permanência, tal como vivido em Bragança e em sua região ampliada. Não se trata de categoria regional fixa, mas de um modo de existir e criar atravessado por rios, litoral, quilombos, vilas, cidade periférica e disputa ambiental contínua.
Enquanto conceito situado, bragantinidade não busca universalização. Ela opera como laboratório vivo das estéticas de guerrilhas, onde brecha e batalha se tornam experiência concreta. É nesse território que oficinas

retornam, cineclubes persistem, filmes são devolvidos às comunidades e vínculos se sustentam no tempo. A bragantinidade não descreve um lugar; descreve uma relação com o lugar.
No cinema de guerrilha, a bragantinidade se manifesta como ética do vínculo e da permanência. Filmar aqui implica reconhecer pactos territoriais, respeitar tempos próprios, negociar presenças e assumir responsabilidades. A imagem nasce do chão, da convivência e da repetição do gesto, não da captura distante.
Bragantinidade, neste Abecedário, não funciona como identidade fechada, mas como posição de enunciação situada. Ela afirma que o pensamento não se separa do lugar onde se produz e que toda estética insurgente se ancora em territórios concretos. Como conceito, permanece aberta, atravessável e em constante elaboração — fiel à lógica da guerrilha estética que a sustenta.

Brecha

Brecha é a abertura que se produz quando o controle falha em absorver o gesto, a imagem, o corpo ou a palavra. Ela não nasce de um plano totalizante, mas da leitura atenta do contexto e da decisão de agir no momento exato em que a ordem vacila. A brecha exige percepção situada, risco assumido e prontidão para agir sem garantias.
Na práxis do cinema de guerrilha, a brecha se ativa pela precariedade assumida como método, pelo uso desviante das tecnologias disponíveis, pela ocupação temporária de espaços institucionais ou comunitários e pela informalidade que escapa às normativas. Ao suspender a normalidade, a brecha instaura outro regime de percepção, ainda que provisório.
Como operador conceitual, brecha nomeia o instante de passagem. Ela não assegura permanência; possibilita entrada. Não convoca a fuga, mas a infiltração. Age no interior do mundo, deslocando sentidos e abrindo campo para a ação estética, pedagógica e política.
A brecha abre. O que se faz depois dela pertence a outra ordem de ação.

C

Cinema de Guerrilha

Cinema de guerrilha designa uma práxis estética e política fundada na escassez, na urgência e na invenção. Não se define por orçamento, formato ou tecnologia, mas pela posição que assume diante do mundo. Trata-se de um modo de fazer e pensar cinema que entende a imagem como instrumento de luta simbólica, pedagogia crítica e afirmação de existência.
Esse cinema emerge da precariedade transformada em método. A gambiarra, o improviso, a coletividade e a devolutiva comunitária não são soluções provisórias, mas princípios estruturantes. O cinema de guerrilha não busca adequação ao mercado nem legitimação institucional como finalidade última; ele se sustenta na necessidade de dizer, registrar e partilhar.
No contexto amazônida e indígenafro, o cinema de guerrilha articula memória, ancestralidade e conflito contemporâneo. Ele se realiza em oficinas, cineclubes, escolas, quilombos, territórios periféricos e comunidades tradicionais, onde o ato de filmar é também um gesto pedagógico, ritual e político.
Aqui, cinema de guerrilha não é categoria estética fechada. É modo de existência em imagem, atravessado por brechas, batalhas e fissuras. Cada filme se inscreve como gesto situado, consciente de suas limitações e de sua potência, operando no interior das estéticas de guerrilhas, das poéticas das gambiarras e das tecnologias do possível.

Coletividade

Coletividade nomeia o princípio ético e operativo que sustenta o cinema de guerrilha como prática não individualizada. Não se trata apenas de autoria compartilhada, mas de um modo de produzir sentido em comum, onde o saber circula, se contamina e se constrói na relação.
Na práxis do cinema de guerrilha, a coletividade se manifesta nas oficinas, nos processos colaborativos, nas decisões partilhadas e na devolutiva comunitária. O filme não pertence exclusivamente a quem segura a câmera, mas ao conjunto de corpos, territórios e relações que tornam sua existência possível.
Enquanto conceito, coletividade desloca a centralidade do autor individual e afirma a criação como prática comunitária. Ela sustenta a permanência dos processos, protege o pensamento da captura individualista e mantém a guerrilha estética ancorada em vínculos reais.

Corpo

Corpo, neste Abecedário, é lugar de inscrição do mundo. Não funciona como suporte neutro da ação nem como entidade abstrata separada do pensamento. O corpo é campo sensível onde território, memória, espiritualidade, política e criação se encontram e se tensionam. Ele carrega marcas históricas, afetivas e simbólicas, operando como arquivo vivo de experiências individuais e coletivas.

Na práxis do cinema de guerrilha, o corpo não aparece apenas como objeto de enquadramento, mas como agente de produção de sentido. O gesto, o ritmo da fala, o silêncio, o deslocamento e a escuta constituem uma linguagem anterior à forma cinematográfica. Filmar é negociar com corpos; criar é assumir responsabilidade sobre essas presenças.

O corpo é também espaço de mediação entre o visível e o invisível. Nele se manifestam forças ancestrais, tensões espirituais e disputas políticas que escapam à racionalização plena. Por isso, o corpo não se fecha em uma definição única: ele se desdobra, se contamina e se transforma conforme o contexto da ação.

Aqui, corpo opera como conceito-matriz, a partir do qual outros desdobramentos se anunciam — corpo-território, corpo-ritual, corpo-kynema, corpo-comunidade — sem que sejam ainda fixados como entradas autônomas. O corpo permanece aberto, atravessável, em estado de elaboração contínua.

Corpo-Território

Corpo-território afirma a inseparabilidade entre o corpo e o espaço vivido. O território não é cenário externo, assim como o corpo não é entidade isolada. Ambos se constituem mutuamente. O corpo sente o território, carrega seus conflitos, memoriza suas violências e celebra suas permanências. O território, por sua vez, escreve no corpo modos de andar, de falar, de olhar e de existir.

Na Amazônia, o corpo-território se manifesta de forma explícita. Rios, florestas, litoral, vilas, cidades periféricas e zonas de conflito ambiental atravessam o corpo como experiência concreta. Caminhar, pescar, filmar, ritualizar, ensinar e organizar são práticas que produzem conhecimento situado. O território não é pano de fundo da ação; é agente ativo na produção de sentido.

No cinema de guerrilha, corpo-território orienta uma ética do olhar. Não se filma de fora, nem de cima. Filma-se a partir do vínculo, da convivência e da escuta prolongada. A imagem nasce do chão, não da distância. O enquadramento carrega implicação; o tempo do plano responde ao tempo da experiência.

Corpo-território funciona, assim, como operador fundamental para compreender a relação entre estética e política, entre criação e responsabilidade. Ele impede a abstração excessiva do pensamento e ancora a guerrilha estética no campo concreto da vida vivida.

D

Devolutiva Comunitária

Devolutiva comunitária é o princípio ético que reinscreve a criação no território que a torna possível. Não se trata de retorno simbólico, agradecimento formal ou gesto compensatório, mas de responsabilidade estrutural. A devolutiva afirma que a obra não se encerra em si mesma, nem pertence exclusivamente a quem a assina: ela continua no encontro, na escuta, no compartilhamento e na permanência do vínculo.

No cinema de guerrilha, a devolutiva não é etapa final; é critério de legitimidade. Um filme só se completa quando retorna ao corpo-território que o sustenta — quando é exibido, debatido, atravessado novamente pelas pessoas implicadas no processo. Essa devolução rompe a lógica extrativista da produção cultural, que captura imagens, saberes e afetos sem retorno efetivo.

A devolutiva comunitária transforma o cinema em relação. Ela desloca o eixo da validação estética do mercado, da crítica especializada ou da instituição, para o território vivido. O valor da obra não se mede apenas por circulação externa, mas pela capacidade de produzir reconhecimento, diálogo e fortalecimento coletivo onde nasceu.

Como conceito, devolutiva comunitária articula estética, política e ética. Ela impede que a guerrilha estética se converta em gesto oportunista ou em apropriação simbólica. Devolver é permanecer responsável. É aceitar que a criação gera compromisso contínuo — antes, durante e depois da obra.

Deslocamento

Deslocamento é o movimento que retira o corpo, o olhar e o pensamento de posições estabilizadas. Ele não se reduz ao trânsito geográfico, embora o inclua. Deslocar é mudar de lugar epistêmico, afetivo e político. É aceitar

a instabilidade como condição de criação.
Na práxis do cinema de guerrilha, o deslocamento ocorre quando o filme abandona os centros hegemônicos de legitimação e se ancora em territórios periféricos, comunidades, escolas, quilombos e espaços não institucionalizados. Mas ocorre também no interior da linguagem, quando a narrativa rompe expectativas, suspende causalidades e convoca outras formas de atenção.
O deslocamento exige risco. Ele implica perder garantias, abandonar confortos e reconfigurar métodos. Por isso, deslocar não é errar sem critério, mas mover-se com escuta. O deslocamento cria encontros improváveis, ativa alianças inesperadas e permite que novos conceitos emerjam da fricção com o real.
Como operador conceitual, deslocamento impede a fixação dogmática do Abecedário. Ele mantém a obra em trânsito, coerente com uma estética que se constrói na travessia e não na estabilidade.

Dissenso

Dissenso é a produção consciente de conflito sensível. Não se confunde com oposição retórica, nem com negação automática das formas dominantes, mas com a criação de regimes perceptivos que desestabilizam consensos naturalizados. O dissenso atua onde a ordem pretende neutralidade; ele revela que toda organização do sensível é política.
Nas estéticas de guerrilhas, o dissenso não se manifesta como espetáculo de ruptura, mas como fratura persistente. Ele aparece na recusa do exotismo, na negação da narrativa pacificadora, na escolha de tempos não normativos, na centralidade de vozes historicamente silenciadas. Dissenso é a imagem que não conforta, o som que não ilustra, o gesto que não se deixa absorver.
No cinema de guerrilha, o dissenso opera na linguagem e no modo de circulação. Um filme dissensual não busca consenso nem reconciliação; ele abre perguntas, provoca deslocamentos e expõe tensões. Sua força não está na explicação, mas na perturbação produtiva do olhar.
Enquanto conceito, dissenso sustenta o Abecedário como campo não conciliatório. Ele impede a domesticação dos conceitos e protege a escrita contra a neutralização acadêmica. Onde há dissenso, há pensamento em luta.

Duração

Duração é o tempo próprio da guerrilha estética. Não é o tempo do evento, do impacto imediato ou da visibilidade instantânea, mas o tempo da permanência, da repetição e do acúmulo sensível. A duração se opõe à lógica da urgência produtivista, afirmando a continuidade como estratégia política.
No cinema de guerrilha, a duração se manifesta na insistência dos processos: oficinas que retornam, cineclubes que permanecem, vínculos que se aprofundam, práticas que não se encerram com a obra finalizada. A duração transforma o gesto isolado em método e a presença contínua em fissura.
Esse tempo não é linear nem progressivo. Ele é feito de pausas, retornos, silêncios e retomadas. A duração reconhece que a transformação não acontece por ruptura imediata, mas por desgaste paciente das estruturas de controle.
Enquanto conceito, duração sustenta a ética da permanência. Ela afirma que a guerrilha estética não busca vitória rápida, mas existência continuada. Criar, aqui, é sustentar o tempo necessário para que algo mude — no corpo, no território e no mundo.

E

Encantaria

Encantaria designa um regime de mundo em que o visível não esgota o real. Não se trata de crença folclórica, metáfora poética ou recurso narrativo, mas de uma cosmopolítica ativa, na qual forças invisíveis — ancestrais, espirituais, territoriais — participam da organização da vida, do conhecimento e da criação.
Na experiência amazônida e indígenafro, a encantaria estrutura decisões, orienta gestos, impõe limites e autoriza passagens. Ela atravessa o corpo, o território e o tempo como presença viva. Não é suplemento simbólico: é campo de relação. Onde há encantaria, há pacto. Onde há pacto, há responsabilidade.
No cinema de guerrilha, a encantaria opera como ética do olhar. Ela determina o que pode ou não ser filmado, quando filmar, como filmar e, sobretudo, quando não filmar. A imagem deixa de ser captura e passa a ser negociação. O plano não é apenas forma, mas compromisso.
A encantaria também organiza o tempo da criação. O ritmo do filme, a duração do silêncio, a espera, a escuta

prolongada e a recusa da aceleração produtivista derivam dessa lógica. Criar sob encantaria é reconhecer que nem tudo se mostra, nem tudo se resolve, nem tudo pertence ao domínio do visível.
Neste Abecedário, encantaria sustenta o cinema de guerrilha fora do racionalismo colonial. Ela impede que a estética se torne extrativista, que o corpo seja instrumentalizado e que o território seja reduzido a cenário. Encantaria é força de contenção e abertura: protege, orienta e desloca.

Errância

Errância nomeia o deslocamento sem destino fixo, guiado pela escuta, pela intuição e pela necessidade de atravessar territórios instáveis. Não é dispersão nem desorientação, mas método de pesquisa e criação em contextos onde o caminho não está dado.
Nas estéticas de guerrilhas, a errância permite encontrar o que não foi planejado: encontros, imagens, alianças, conflitos e saberes que escapam ao projeto fechado. Ela rompe a lógica da previsibilidade e mantém o processo aberto ao acaso e ao desvio.
No cinema de guerrilha, errar é condição de descoberta. Caminhar sem mapa rígido, filmar sem roteiro fechado, aceitar a interrupção e a mudança de curso fazem parte da ética do fazer. A errância impede a domesticação do processo.
Como operador conceitual, errância sustenta o Abecedário como cartografia viva. Ela impede a cristalização dogmática dos conceitos e garante que o pensamento permaneça em trânsito, coerente com uma prática que se constrói na travessia.

Experiência

Experiência é o lugar onde o conhecimento se produz pela travessia do corpo no mundo. Não se confunde com informação, dado ou técnica acumulada. A experiência transforma quem a vive; deixa marcas; reorganiza percepções e reposiciona o sujeito diante do real.
Na práxis do cinema de guerrilha, a experiência antecede a linguagem. Oficinas, deslocamentos, convivências comunitárias, rituais, conflitos e permanências produzem saberes que não cabem em protocolos formais. O filme não é origem, mas consequência. A imagem nasce depois do vínculo.
A experiência se constrói no tempo longo, na repetição do gesto, na insistência da presença. Ela exige corpo implicado, escuta ativa e disposição ao risco. Não há experiência sem exposição. Não há criação insurgente sem atravessamento.
Neste Abecedário, experiência é critério de legitimidade conceitual. Os conceitos não se sustentam por coerência interna abstrata, mas por terem sido atravessados pelo real. Pensar, aqui, é responder ao que foi vivido.

Experimental

Experimental não designa um gênero marginal nem um campo separado do cinema normativo. Designa uma postura diante da linguagem: experimentar é não aceitar a forma como destino, é tensionar os limites do visível, do narrável e do representável.
No cinema de guerrilha, o experimental nasce da necessidade, não do formalismo. Ele emerge da precariedade, da gambiarra, da urgência e do confronto com o real. A forma se inventa no processo, em diálogo com o território e com os corpos implicados.
O experimental, aqui, não busca novidade como valor em si. Busca adequação ética e política. Experimenta-se para dizer o que não cabe nas formas hegemônicas, para criar imagens que não reproduzam a lógica do espetáculo nem do exotismo.
Neste Abecedário, experimental é princípio ativo da criação insurgente. Ele afirma que a linguagem não está pronta e que cada contexto exige sua própria invenção formal.

F

Fissura

Fissura designa a permanência crítica que opera no interior das estruturas dominantes sem depender do instante espetacular da ruptura. Se a brecha é o momento em que o sistema falha e permite entrada, a fissura é o trabalho continuado de ampliar essa falha por repetição, presença e insistência. Ela atua como método temporal: não "explode" o dispositivo; desgasta-o. A fissura não é efeito colateral da luta; é uma forma de luta que escolhe a duração como arma.
Na práxis do cinema de guerrilha, fissura é o conjunto de práticas que impedem o retorno à normalidade: oficina

que volta, cineclube que persiste, sessão que reocupa o espaço, rede que não se dissolve ao final do evento. A fissura se faz no cotidiano e na logística: no modo como se sustenta um processo formativo com poucos meios, no modo como se inventa continuidade onde o poder espera cansaço e desmobilização. Ela não se mede por visibilidade; mede-se por permanência e acúmulo.
Como operador estético, fissura também incide na linguagem. Ela desorganiza a expectativa de "produto" e desloca o filme para o campo do processo: imagem como vínculo, montagem como pensamento em situação, exibição como devolutiva e reativação do território. A fissura impede que a guerrilha estética se converta em gesto isolado. Ela transforma gesto em método e método em presença.

Formação

Formação é o modo pelo qual a guerrilha estética produz sujeitos e coletivos capazes de sustentar linguagem, método e responsabilidade. Não é treinamento técnico, nem escolarização de procedimentos: é produção de sensibilidade crítica e de competência situada. Formar, aqui, é criar condições para que o cinema não seja um acontecimento raro, mas uma prática reapreensível — isto é, algo que pode ser retomado, refeito, redistribuído e transmitido no próprio território.
No cinema de guerrilha, formação não antecede a prática: ela acontece dentro da prática. Aprende-se filmando, errando, montando, exibindo, refazendo; aprende-se no atrito entre escassez e invenção; aprende-se no conflito real de enquadrar sem capturar, de escutar sem extrair, de narrar sem domesticar. A formação é inseparável da ética: implica pactos com corpos, limites do visível, responsabilidade com a circulação e com o retorno da obra.
Formação, portanto, é tecnologia do possível em chave pedagógica. Ela transforma soluções pontuais (uma gambiarra, um improviso, um arranjo coletivo) em repertório transmissível. Sem formação, a guerrilha estética vira episódio; com formação, ela vira continuidade — e essa continuidade é política.

Força

Força designa a energia concreta que sustenta a práxis em condições adversas sem cair na fantasia heroica. Não é "potência" abstrata; é capacidade de permanecer operando. A força não aparece como triunfo, mas como recomposição: seguir apesar da falta, reorganizar apesar do golpe, retornar apesar do cansaço. Ela é inseparável do corpo-território: força é também a maneira como o território atravessa o corpo e produz uma ética de insistência.
No contexto amazônida e indígenafro, força não se reduz a resistência reativa; ela é inteligência de sobrevivência simbólica. Ela organiza escolhas: quando insistir, quando recuar, quando deslocar, quando proteger o invisível, quando silenciar para não trair pactos. A força inclui disciplina do cuidado — porque a guerrilha estética não pode se sustentar destruindo seus próprios vínculos.
No cinema de guerrilha, força se materializa em decisões pequenas e persistentes: manter a rede viva, garantir devolutiva, sustentar processos formativos, proteger as pessoas implicadas, defender a integridade do território contra a captura simbólica. Força é o que impede a práxis de virar retórica. Ela é aquilo que permanece quando a linguagem perde o aplauso e ainda assim precisa continuar.

Foco / Foquismo

Foco designa um princípio de concentração sensível e política da imagem. No cinema de guerrilha, foco não se reduz a ajuste técnico ou recurso óptico: é decisão ética, gesto de escolha e operação estratégica do olhar. Focar é eleger o que importa em meio ao excesso, ao ruído e à dispersão produzidos pelo sistema dominante de imagens.
Foquismo nomeia a prática consciente dessa concentração. Trata-se de um método de direcionamento do olhar que articula estética, política e território. O foquismo não amplia indiscriminadamente o campo visual; ele intensifica. Ao invés de abarcar tudo, incide com precisão sobre aquilo que sustenta o conflito, a memória e a experiência vivida.
Enquanto operador conceitual, foco organiza a relação entre visível e invisível. Ao focar, a imagem faz emergir o que foi silenciado, apagado ou relegado à margem. O foco produz clareza sem simplificação, densidade sem dispersão. Ele não neutraliza o real; acentua suas linhas de força.
No cinema de guerrilha, o foquismo atua na escolha do enquadramento, na duração do plano, na insistência sobre determinados corpos, gestos, falas e territórios. É um foco que se constrói no tempo, pela permanência e pela repetição, não pela captura rápida. O olhar focalizado sustenta vínculo e recusa o consumo imediato da imagem.
O foquismo também é estratégia política. Ele impede que a criação se dissolva em esteticismo genérico ou em denúncia difusa. Ao concentrar, o foco organiza a narrativa em disputa, produz tensão e orienta a leitura do mundo. O foco não suaviza o conflito; ele o torna legível e incontornável.
Como conceito, foco/foquismo articula diretamente estéticas de guerrilhas, poéticas das gambiarras e tecnologias do possível. Ele permite operar com poucos meios sem perder intensidade, trabalhar na precariedade sem diluição e sustentar a coerência da práxis em contextos adversos. O foco mantém a guerrilha estética em estado de precisão.

No Abecedário do Cinema de Guerrilha, foco e foquismo funcionam como operadores de rigor. Eles garantem que a imagem, o gesto e o pensamento não se dispersem, preservando a força do cinema como ato concentrado de intervenção no real.

G

Gambiarra

Gambiarra é operador técnico-político: leitura do contexto e reinvenção do meio a partir da escassez. Não é falha a ser superada, nem improviso casual; é método. Ela reorganiza funções, desloca usos, cria dispositivos onde o sistema diz que "não dá". A gambiarra produz forma — e essa forma carrega uma política, porque afirma o direito de criar sem pedir autorização ao padrão industrial.

No cinema de guerrilha, gambiarra não é apenas solução produtiva: é linguagem. A marca do processo não é escondida para imitar acabamento hegemônico; ela pode permanecer como evidência do gesto e da negociação com o real. Isso não é fetiche da precariedade: é recusa da norma que usa a "excelência técnica" como filtro social de quem pode e quem não pode produzir imagem.

Gambiarra, aqui, se articula diretamente às tecnologias do possível: ela inventa o agora, mas também precisa ser transformada em continuidade. Quando a gambiarra vira repertório coletivo e transmissível, ela deixa de ser episódio e se torna método — e método é o que sustenta a guerrilha estética no tempo.

Gesto

Gesto é a unidade mínima da práxis com densidade ética, estética e política. Ele precede a obra final e muitas vezes vale mais do que o acabamento. Um gesto pode ser um enquadramento que recusa capturar; um silêncio mantido por respeito; uma escolha de tempo que não obedece ao ritmo do mercado; uma decisão de devolver o filme ao território como critério de conclusão.

No cinema de guerrilha, gesto é onde a posição aparece sem discurso. É o ponto em que estética se torna responsabilidade: como se aproxima, como se escuta, como se monta, como se exibe, como se nomeia. O gesto organiza a confiança — e sem confiança não há coletividade, não há devolutiva, não há permanência.

Gesto, por fim, é também operador de método. Gestos reiterados criam práticas; práticas reiteradas criam formação; formação sustentada cria fissura. O gesto é pequeno, mas não é menor: nele o Abecedário se ancora para não virar abstração.

Guera

(conceito operador — guerra como regime cosmopolítico e sensível)

Guera não nomeia conflito armado, nem antagonismo bélico organizado segundo a lógica ocidental da guerra. Guera designa um estado contínuo de tensão vital, um regime de existência em que o viver, o criar e o permanecer implicam enfrentamento permanente contra forças de apagamento, captura e morte simbólica. Na formulação de Arthur Leandro Tatá Kinamboji, a guera não começa nem termina: ela atravessa o tempo, estrutura o corpo e organiza o modo como os sujeitos se posicionam no mundo.

Guera se manifesta na defesa cotidiana da vida, da memória, do território e do vínculo comunitário. É uma guerra ontológica, não declarada, que opera no plano do sensível, da espiritualidade, da cultura e da linguagem. Seu campo não é o campo de batalha clássico, mas o corpo-território, a palavra disputada, a imagem controlada, o silêncio imposto. Guera é antes e depois, guera é durante.

No contexto amazônida e indígenafro, a guera se estabelece como condição histórica permanente. Colonização, escravização, evangelização forçada, extração econômica, violência ambiental e apagamento epistêmico não são episódios encerrados: são camadas acumuladas de guera. Criar, ensinar, filmar e ritualizar tornam-se, assim, atos de sobrevivência e reposicionamento dentro desse campo de forças.

No cinema de guerrilha, a guera se traduz como estratégia sensível de permanência. O filme não é representação do conflito, mas gesto situado dentro dele. Cada imagem produzida fora do regime hegemônico de visibilidade é uma movimentação na guera. Cada oficina, cada cineclube, cada devolutiva comunitária constitui um reposicionamento tático no campo simbólico.

Guera não opera sozinha. Ela se articula diretamente com Exu — enquanto operador de trânsito, abertura e deslocamento — e com Ogum, enquanto força de enfrentamento direto, trabalho e corte preciso. Exu movimenta a guera; Ogum sustenta sua materialidade. Juntos, estruturam um regime de ação que não busca vitória final, mas continuidade da vida em meio ao conflito.

Enquanto conceito, guera desloca a noção de resistência como reação. Aqui, resistir não é responder ao ataque: é

existir ativamente dentro da tensão, reorganizando meios, linguagens e alianças. A guera não pede autorização, não espera reconhecimento institucional e não se encerra em discursos de denúncia. Ela se afirma na prática, na insistência e na criação como gesto vital.
No Abecedário do Cinema de Guerrilha, guera opera como fundo permanente. Ela não é verbete isolado nem tema pontual, mas atmosfera estrutural que atravessa estéticas de guerrilhas, poéticas das gambiarras, tecnologias do possível, corpo-território, encantaria, insurgência e devolutiva. Onde há guera, o cinema não é neutro. Criar é tomar posição. Permanecer é vencer.

Guera

(conceito – ética de enfrentamento e inteligência cosmopolítica)
Guera não se confunde com guerra enquanto paradigma militar, destrutivo ou totalizante. Guera nomeia um regime ético de enfrentamento, uma forma de lidar com o conflito que não visa a aniquilação do outro, mas a reorganização das forças em disputa. Trata-se de uma inteligência ancestral de combate situada, relacional e estratégica, fundada na preservação da vida, na leitura do contexto e na escolha precisa do momento de agir.
Na lógica da Guera, o confronto não é contínuo nem espetacular. Ele é intermitente, calculado e necessário. A ação acontece quando o equilíbrio foi rompido a ponto de ameaçar a permanência do corpo, do território ou da comunidade. A Guera ensina que nem toda força deve ser acionada, nem todo ataque deve ser respondido frontalmente. Há tempos de silêncio, tempos de recuo e tempos de avanço — e a sabedoria reside em reconhecer cada um deles.
No campo do cinema de guerrilha, Guera opera como fundamento ético da ação estética. Criar imagens, organizar oficinas, realizar performances, circular filmes e sustentar processos coletivos são gestos de enfrentamento que não buscam a destruição do sistema, mas sua desestabilização interna. A Guera se manifesta na escolha do alvo simbólico, na precisão do gesto, na recusa da exposição excessiva e na decisão de não disputar certos campos onde a captura é inevitável.
A Guera trabalha com invisibilidade estratégica, itinerância, brecha, fissura e duração. Ela não se orienta pelo triunfo imediato, mas pela continuidade do vínculo e da práxis. A vitória da Guera não é a conquista do território do outro, mas a manutenção da própria possibilidade de existir e criar.
Na cosmopolítica indígenafro, a Guera está ligada à leitura das forças visíveis e invisíveis que atravessam o mundo. Ela não separa política de espiritualidade, nem ação de responsabilidade. Toda Guera implica pacto: com os ancestrais, com o território, com os vivos e com os que ainda virão. Por isso, agir em Guera exige escuta, preparo e limite.
No Abecedário do Cinema de Guerrilha, Guera afirma que a resistência não é explosão permanente, mas inteligência de permanência. É a ética que sustenta a guerrilha estética sem transformá-la em espetáculo da violência. Onde há Guera, há rigor, há medida, há escolha. O cinema, aqui, não destrói o mundo: age dentro dele para impedir que ele se feche.

Guerrilha

Guerrilha, neste Abecedário, não é metáfora militar nem estetização da violência: é estratégia cultural assimétrica em cenário de desigualdade estrutural. Ela define um modo de agir quando o centro controla meios, discursos e validações. A guerrilha estética não busca "tomar" o lugar do poder; busca produzir condições de existência e circulação fora da dependência do centro, abrindo brechas, consolidando fissuras e sustentando permanência.
Na práxis amazônida e indígenafro, guerrilha é método territorial: mobilidade, rede, reuso tático de estruturas disponíveis, criação de circuitos paralelos de formação e exibição, e defesa do vínculo comunitário como infraestrutura real. Ela é também uma política do tempo: privilegia o processo sobre o evento, a repetição sobre a novidade, a continuidade sobre a espetacularização.
No cinema de guerrilha, guerrilha é critério de linguagem e de circulação. A imagem não serve à neutralidade; serve a uma posição. A montagem não é apenas técnica; é organização de sentido em conflito. A exibição não é fim; é reativação do corpo-território e devolutiva. Guerrilha é o nome do fazer cinema quando o cinema precisa funcionar como prática de existência.

H

Heterodoxia

Heterodoxia nomeia a recusa do "caminho único" — estético, acadêmico, institucional — como padrão de

validade. Não é gosto pela diferença, nem excentricidade formal: é posição de método diante de um sistema que normaliza linguagem, domestica conflito e exige submissão a modelos de excelência externos ao território. Heterodoxia é o direito de inventar critérios a partir da própria experiência, sem pedir licença à gramática do centro.

No cinema de guerrilha, heterodoxia se materializa como decisão sobre forma, produção e circulação: filmar com o que há (sem fetichizar carência), montar com tempo possível (sem obedecer a ritmos industriais), exibir onde faz sentido (sem subordinar a obra ao circuito como tribunal). Ela protege o experimental quando ele é necessidade — e não ornamento — e protege a teoria quando ela nasce de práxis, e não de repetição bibliográfica.

Como conceito, heterodoxia sustenta a densidade do Abecedário: impede que a escrita vire manual, impede que o conceito vire etiqueta, impede que a guerrilha estética vire estilo. Heterodoxia é o campo onde a invenção permanece legítima porque permanece situada.

Horizontalidade

Horizontalidade designa a recusa prática da hierarquia como forma "natural" de organizar saber, autoria e decisão. Não é slogan de convivência, nem estética de simpatia: é método político e pedagógico. Ela afirma que o conhecimento circula por contaminação, e que a inteligência coletiva não é soma de indivíduos, mas composição de corpos em relação, cada qual com sua densidade de experiência, responsabilidade e lugar.

No cinema de guerrilha, horizontalidade não significa ausência de direção; significa direção implicada e partilhada: orientar sem capturar, conduzir sem colonizar, decidir sem silenciar. A oficina é seu laboratório recorrente: aprende-se fazendo, mas também redistribuindo poder sobre a imagem, sobre a fala e sobre o tempo. A horizontalidade, aqui, é inseparável do corpo-território: quem sustenta o território sustenta o método; quem sustenta o método sustenta a ética do filme.

Como operador, horizontalidade protege a guerrilha estética de duas capturas: a do "autor-soberano" (que transforma o coletivo em mão de obra simbólica) e a do "projeto-institucional" (que transforma a comunidade em cenário de validação). Horizontalidade é critério de legitimidade: se a obra não redistribui escuta, decisão e retorno, ela repete a forma dominante — mesmo quando se declara insurgente.

Hospitalidade

Hospitalidade, neste Abecedário, não é cordialidade nem gentileza protocolar: é tecnologia territorial de permanência. Ela organiza a possibilidade material e simbólica do encontro — e o encontro é condição de cinema de guerrilha. A hospitalidade é o que permite que oficina aconteça, que sessão se instale, que a câmera se aproxime sem captura, que o corpo possa permanecer sem violar pactos.

Na Amazônia como campo epistemológico, hospitalidade é forma de conhecimento: o território ensina quando acolhe; e acolhe quando reconhece responsabilidade. Por isso, hospitalidade não é "abertura irrestrita": ela inclui limite, cuidado, negociação e, quando necessário, recusa. Há coisas que não se filmam; há tempos que não se aceleram; há histórias que não se arrancam. A hospitalidade, como regime, estabelece o modo de entrada e o modo de saída — e vincula devolutiva comunitária à própria possibilidade da imagem.

No FICCA e nos seus deslocamentos, hospitalidade é também política de rede: sustenta itinerância sem extrativismo, cria alianças sem dependência, produz circulação sem transformar território em plataforma. Ela é a infraestrutura invisível que mantém a guerrilha estética operando no tempo longo.

I

Imagem (em disputa)

Imagem, neste Abecedário, não é superfície neutra nem representação inocente. Ela é campo de disputa.

Toda imagem organiza o visível, distribui presenças e ausências, autoriza certos olhares e silencia outros. Produzir imagem é intervir no regime do sensível.

No cinema de guerrilha, a imagem não se oferece como captura do mundo, mas como relação situada. Ela nasce do vínculo com o corpo-território, da escuta prolongada e do reconhecimento de limites éticos. A imagem insurgente recusa o exotismo, resiste à espetacularização da dor e desconfia da transparência como valor.

Imagem em disputa é imagem implicada. Ela não se esgota no enquadramento, nem se resolve na circulação externa. Seu sentido se completa na devolutiva, no debate comunitário e na permanência do gesto. A imagem,

aqui, não fecha o mundo: ela o tensiona.

Indigenafro

Indígenafro designa um regime histórico, epistêmico e cosmopolítico que afirma a ancestralidade indígena como matriz originária do território brasileiro, atravessada, reconfigurada e tensionada pela presença africana violentamente deslocada e reinscrita nesse mesmo chão. Não se trata de identidade fixa, categoria sociológica ou marca cultural estática, mas de um campo vivo de forças, saberes, práticas e temporalidades que estruturam modos de existir, criar, resistir e pensar fora da ordem colonial do mundo.

A formulação do termo obedece a uma escolha ética e política precisa: primeiro os povos indígenas, cujos territórios, cosmologias e tecnologias de relação com o mundo foram sistematicamente apagados; depois os povos africanos, sequestrados de seus territórios e forçados a recriar vida, saber e espiritualidade em condições extremas de violência. A grafia e a ordem do conceito reorganizam simbolicamente a história, recusando tanto a homogeneização cultural quanto a inversão colonial que naturaliza hierarquias e silenciamentos.

No campo do cinema de guerrilha, o Indígenafro não opera como tema, representação ou recorte identitário, mas como chão ontológico e epistemológico do fazer. Ele estrutura uma relação com o corpo-território em que imagem, gesto, rito, palavra e técnica não se separam da vida concreta nem das forças invisíveis que regulam pactos, limites e responsabilidades. Criar, aqui, não é expressar uma identidade, mas agir dentro de um regime de mundo específico, atravessado por encantarias, memórias vivas, conflitos históricos e disputas contemporâneas.

Indígenafro articula-se diretamente à noção de Guera, entendida como regime contínuo de enfrentamento assimétrico, no qual a existência se sustenta por estratégias de permanência, astúcia, deslocamento e reinvenção sensível. A Guera Indígenafro não se manifesta prioritariamente pela confrontação frontal, mas pela capacidade de reorganizar o sensível, de operar na brecha, de sustentar dissensos e de transformar escassez em método. Nesse contexto, o cinema de guerrilha emerge como arma simbólica e prática de vida, não como estilo formal.

A encantaria constitui dimensão estrutural desse regime. No pensamento Indígenafro, o visível não esgota o real. Presenças não humanas, entidades, forças e inteligências outras participam da organização do mundo e do fazer artístico. O cinema, a performance, a oficina e a escrita tornam-se campos de relação cosmopolítica, nos quais criar implica escutar, negociar e respeitar limites. A técnica não se impõe ao território; responde a ele. O gesto estético não captura; se implica.

A invisibilidade, nesse sistema, não aparece como ausência, mas como estratégia ativa de resistência e proteção. Saberes Indígenafro não se oferecem integralmente à luz colonial, ao mercado cultural ou às métricas institucionais de reconhecimento. Parte fundamental desse conhecimento circula por convivência, rito, duração e confiança. O Abecedário reconhece que há conceitos, operadores e práticas que só existem enquanto atravessamento e que perderiam sua potência se estabilizados como fórmula.

Enquanto conceito do Abecedário do Cinema de Guerrilha, Indígenafro sustenta a recusa à separação entre estética, política, espiritualidade e pedagogia. Ele afirma que o cinema, quando praticado a partir desse regime, não busca representar culturas nem traduzir cosmologias, mas operar em continuidade com elas. A imagem torna-se gesto implicado; a linguagem, campo de disputa; a criação, forma de permanência.

Indígenafro, assim, não nomeia um lugar de origem, mas um modo de existir em trânsito, atravessado por violência histórica, invenção contínua e responsabilidade cosmopolítica. É um conceito que não se encerra em si, mas contamina o conjunto do Abecedário, funcionando como matriz silenciosa de suas estéticas, de suas gambiarras e de suas tecnologias do possível. Onde há Indígenafro, o cinema deixa de ser apenas prática artística e se afirma como forma de vida em estado de Guera.

Interferência Poesófica

Interferência poesófica designa a ação artística que incide sobre o real sem se confundir com representação, explicação ou ornamento simbólico. Trata-se de um gesto que atravessa o campo sensível como perturbação orientada, instaurando deslocamentos éticos, espirituais e perceptivos. A interferência não organiza o mundo: ela o desarranja o suficiente para que outras leituras, presenças e forças possam emergir.

No contexto do cinema de guerrilha e da escrita-poética em ato, a interferência poesófica opera como método de criação implicada. Ela não busca acabamento formal nem consenso interpretativo. Atua como fricção entre linguagem e vida, convocando o corpo, o território e o invisível a participarem do acontecimento estético. O filme, o texto, a performance ou a ação não se apresentam como obra fechada, mas como campo de atravessamento.

A interferência poesófica está diretamente ligada à dimensão mística do fazer artístico, sem se reduzir a espiritualidade abstrata. Ela nasce da experiência concreta do corpo-território, do contato com forças ancestrais, do risco assumido ao criar em zonas de conflito simbólico. Interferir poesoficamente é aceitar que a criação produz efeitos que escapam ao controle do autor e que o sentido se constrói na relação, não na intenção.

Na práxis do cinema de guerrilha, a interferência poesófica se manifesta quando a imagem deixa de informar e passa a afetar; quando o som não ilustra, mas convoca; quando o tempo do plano não obedece à narrativa dominante, mas ao ritmo do corpo e do território. É nesse ponto que a estética se torna ação espiritual e política

simultaneamente.
Como conceito, interferência poesófica afirma a criação como gesto de passagem. Ela não substitui a luta direta nem a organização contínua, mas atua no plano sensível, abrindo fissuras internas nos regimes de percepção. Onde há interferência poesófica, a linguagem não pacifica: ela ativa. O pensamento não explica: ele vibra. A arte não representa: ela intervém.

Interrupção

Interrupção é o ato de suspender fluxos naturalizados de linguagem, percepção e comportamento. Diferente da ruptura total, a interrupção age por corte preciso: ela para o movimento automático para tornar visível aquilo que o hábito oculta. Interromper é criar intervalo crítico, abrir tempo para escuta e reorganizar o campo de atenção.
No cinema de guerrilha, a interrupção aparece na recusa do ritmo hegemônico, na desaceleração do plano, no silêncio que não explica, na narrativa que não se fecha. Interromper o fluxo dominante é gesto político, pois desloca o espectador da posição confortável de consumo e o convoca à implicação.
A interrupção também opera na pedagogia e na organização coletiva. Oficinas que suspendem hierarquias rígidas, processos que recusam calendários produtivistas e práticas que priorizam a duração sobre o impacto imediato são formas de interrupção estratégica. Ela não destrói o processo; reorienta-o.
Como conceito, interrupção sustenta a insurgência no plano do método. Ela impede que a guerrilha estética se transforme em repetição de fórmulas ou em espetáculo previsível. Interromper é criar espaço para que o pensamento respire, para que o corpo escute e para que o território fale.

Insurgência

Insurgência nomeia o gesto que se levanta contra a normalização do sensível sem pedir autorização às instâncias de poder. Não se confunde com rebeldia retórica nem com oposição programática. A insurgência é prática situada, acionada quando o corpo, o território e a linguagem já não suportam o regime imposto de silêncio, apagamento ou captura.
No campo das estéticas de guerrilhas, a insurgência se manifesta como ação assimétrica. Ela não enfrenta o sistema em igualdade de forças; desloca-o por dentro, criando brechas, fissuras e campos de instabilidade. A insurgência atua no plano do sensível antes de se tornar discurso explícito. Um filme, uma oficina, uma performance ou uma escrita podem operar insurgentemente ao reorganizar a percepção coletiva.
A insurgência, neste Abecedário, está diretamente vinculada à interferência poesófica. Enquanto a interferência atua como perturbação sensível, a insurgência sustenta a decisão política de manter essa perturbação ativa no tempo. Não se trata de explosão momentânea, mas de insistência. Insurgir é não recuar para a neutralidade.
Na práxis amazônida e indígenafro, a insurgência se constrói a partir da permanência. Ela se manifesta na defesa cotidiana do território, na manutenção de saberes ameaçados, na criação artística que se recusa a ser assimilada como exotismo ou mercadoria cultural. A insurgência não busca visibilidade plena; busca coerência com o chão que a sustenta.
Como conceito, insurgência estrutura o Abecedário como campo de tensão. Ela impede a pacificação dos conceitos e mantém a escrita em estado ativo. Onde há insurgência, o pensamento não se acomoda. Ele se move, se arrisca e se expõe.

Invisibilidade

(estratégia estética, política e cosmopolítica)
Invisibilidade, neste Abecedário, não designa ausência, apagamento passivo ou condição de vítima. Invisibilidade é estratégia ativa de permanência. Um modo de existir, criar e resistir fora dos regimes dominantes de visibilidade, controle e captura. Tornar-se invisível não é desaparecer: é recusar a exposição compulsória imposta pelos sistemas de poder que só reconhecem o que podem classificar, medir, mercantilizar ou neutralizar.
No cinema de guerrilha, a invisibilidade opera como tática de sobrevivência simbólica. Ela protege corpos, territórios, saberes e práticas do excesso de luz colonial que transforma tudo em espetáculo, dado ou mercadoria cultural. Há imagens que precisam existir sem circular amplamente; há gestos que exigem resguardo; há saberes que só se transmitem por convivência, rito e confiança. A invisibilidade, aqui, é critério ético do fazer.
Enquanto operador estético, a invisibilidade reorganiza a linguagem. Ela atua no fora de campo, no silêncio, na duração não espetacular, na recusa do excesso de explicação. A imagem invisível não é a que não se vê, mas a que não se entrega totalmente. Ela exige escuta, tempo e implicação. Produz sentido por aproximação, não por transparência. Nesse regime, o cinema deixa de ilustrar o mundo e passa a coexistir com ele.
No campo cosmopolítico amazônida e indígenafro, a invisibilidade é saber ancestral. Encantarias, entidades, forças e presenças não se manifestam para serem exibidas, mas para orientar condutas, instaurar limites e manter equilíbrios. O invisível não é o oposto do real: é sua camada mais ativa. Invisibilidade, portanto, não é déficit ontológico, mas condição de relação com mundos que escapam ao racionalismo colonial.
A invisibilidade também estrutura uma pedagogia. Nem tudo se ensina frontalmente. Há conhecimentos que se aprendem por repetição, observação, errância e tempo compartilhado. O Abecedário reconhece que parte

fundamental do cinema de guerrilha se transmite por vias sutis, não codificáveis, que nenhuma metodologia formal consegue capturar. Essa é a escola invisível: rigorosa, exigente, transformadora — e ilegível para quem busca manuais rápidos.

Como estratégia política, a invisibilidade protege a guerrilha estética da captura institucional. Ao não se oferecer integralmente ao mercado cultural, às políticas de visibilidade compulsória ou às métricas acadêmicas de produtividade, o projeto preserva sua autonomia relativa. A invisibilidade impede que o sistema antecipe, assimile e neutralize o gesto insurgente. Ela mantém o pensamento em estado de brecha.

Invisibilidade também se articula diretamente com a itinerância. Circular sem se fixar, aparecer sem se estabilizar, agir sem se cristalizar como marca ou escola. O cinema de guerrilha não constrói monumentos: constrói passagens. A invisibilidade sustenta essa lógica de trânsito contínuo, onde o essencial não é o reconhecimento imediato, mas a permanência do vínculo e da práxis.

No Abecedário do Cinema de Guerrilha, a invisibilidade funciona como princípio de organização do todo. Muitos conceitos orbitam sem virar verbete; muitos operadores agem sem nome fixo; muitas forças aparecem apenas como efeitos. Isso não é falha do sistema — é sua inteligência interna. O Abecedário reconhece que nem tudo deve ser dito, nomeado ou estabilizado. Há conceitos que só existem enquanto atravessamento.

Invisibilidade, assim, não é ausência de luz, mas escolha de sombra. Não é recuo, mas posicionamento.

Um modo de seguir criando, ensinando e filmando sem se entregar à lógica extrativa da visibilidade colonial. Onde há invisibilidade estratégica, há proteção do corpo-território, há continuidade da encantaria, há cinema de guerrilha em estado vivo.

Itinerância

Itinerância designa um modo de existir, criar e pensar em movimento, sem fixação em centros estáveis de legitimação. Não se trata de deslocamento circunstancial nem de circulação logística, mas de uma estratégia estética, política e epistemológica fundada na recusa da centralidade e na afirmação do trânsito como método.

Na práxis do cinema de guerrilha, a itinerância rompe com a ideia de obra ancorada em instituições fixas, calendários oficiais ou espaços consagrados. O cinema não se estabiliza; ele percorre. Oficinas, cineclubes, formações, sessões comunitárias e rituais deslocam-se pelos territórios, criando continuidade sem enraizamento institucional rígido. O movimento não é fuga: é permanência distribuída.

A itinerância reorganiza o tempo da criação. Ela recusa a lógica do evento único e do impacto imediato, substituindo-a por uma duração feita de retornos, reaparições e reativações. Voltar ao território não é repetição improdutiva, mas aprofundamento do vínculo. Cada retorno reabre pactos, refaz escutas e atualiza responsabilidades. A itinerância, assim, sustenta a fissura no tempo.

Enquanto operador estético, a itinerância contamina a linguagem cinematográfica. O filme não nasce fechado; ele se transforma conforme circula. Exibições, debates, reações comunitárias e novos encontros interferem no sentido da obra, deslocando sua leitura e reativando seu campo político. A imagem deixa de ser destino final e passa a ser vetor de relação.

No plano epistemológico, a itinerância afirma que o conhecimento não se produz apenas em lugares fixos de saber, mas na travessia entre corpos, territórios e experiências. Aprender, aqui, é mover-se. Ensinar é acompanhar. Pensar é atravessar. A itinerância desestabiliza a autoridade central do discurso acadêmico ao afirmar saberes produzidos no encontro, na prática e na convivência prolongada.

A itinerância se articula diretamente com os fundamentos vivos do cinema de guerrilha. Ela depende das poéticas das gambiarras para viabilizar o movimento com poucos recursos; das tecnologias do possível para sustentar processos fora da infraestrutura ideal; e das estéticas de guerrilhas para manter coerência política em contextos variados. Sem itinerância, a tríade se imobiliza.

No contexto amazônida e indígenafro, a itinerância é também resposta histórica ao silenciamento e à dispersão forçada dos territórios. Caminhar, circular, retornar e reinsistir são gestos de resistência. A itinerância reinscreve presença onde o sistema espera ausência e produz continuidade onde a lógica colonial aposta no esgotamento.

Itinerância, portanto, não é método auxiliar do cinema de guerrilha: é sua condição de existência. Ela impede a captura institucional da prática, sustenta a formação continuada e mantém o pensamento em trânsito. Onde há itinerância, a criação não se encerra. Ela permanece em movimento, em relação e em disputa.

J

Jogo

Jogo designa, neste Abecedário, um regime de ação e pensamento que articula risco, regra móvel, improviso e relação. Não se trata de entretenimento nem de ludicidade neutralizada, mas de um dispositivo estratégico onde corpo, território, tempo e linguagem entram em confronto produtivo. O jogo instala uma situação em que nada está totalmente garantido, mas tudo é passível de invenção.

No cinema de guerrilha, o jogo opera como método. Filmar é jogar com o contexto, com as condições materiais, com as forças visíveis e invisíveis que atravessam o território. Há regras — pactos éticos, limites espirituais, responsabilidades políticas —, mas elas não se fecham como norma rígida; deslocam-se conforme a situação. O jogo exige leitura fina do momento, atenção ao outro, capacidade de resposta rápida e aceitação do risco.

O jogo também estrutura a pedagogia da guerrilha estética. Oficinas, processos coletivos e práticas formativas organizam-se como campos de jogo, onde aprender implica experimentar, errar, refazer e negociar sentidos. Não há percurso linear nem resultado pré-definido. O saber emerge da relação entre os participantes, do atrito entre diferentes posições e da exposição do corpo à experiência. Joga-se para aprender; aprende-se jogando.

Como conceito, jogo afirma a instabilidade como valor epistemológico. Ele recusa a fixidez metodológica e a hierarquia rígida do saber, abrindo espaço para a astúcia, para o desvio e para a inteligência situada. O jogo não elimina o conflito; ao contrário, organiza-o de modo produtivo, transformando tensão em movimento e disputa em criação.

No campo cosmopolítico indígenafro e amazônida, o jogo se aproxima de regimes ancestrais de relação com o mundo, onde viver implica negociar constantemente com forças humanas e não humanas. Jogar é saber entrar e sair, avançar e recuar, abrir e fechar caminhos. Nesse sentido, o jogo se articula à brecha, à fissura e à duração: é no jogo que a guerrilha estética testa seus limites e reinventa suas estratégias de permanência.

Jogo, assim, não é suspensão da seriedade do mundo, mas uma forma radical de enfrentá-lo. Um modo de agir sem garantias totais, mantendo a criação em estado de alerta, mobilidade e relação contínua com o real.

Justeza

Justeza nomeia a precisão ética do gesto situado. Ela opera como afinamento entre ação, contexto e responsabilidade, regulando decisões estéticas sem recorrer a normas externas. A justeza emerge da escuta do território, do corpo implicado e das forças visíveis e invisíveis que atravessam a situação.

No cinema de guerrilha, a justeza orienta escolhas decisivas: duração do plano, posição do enquadramento, uso do som, circulação da imagem. Ela protege o corpo-território da extração simbólica e sustenta uma ética do olhar implicado, capaz de manter a densidade do conflito sem convertê-lo em espetáculo nem apagá-lo.

A justeza articula invenção e rigor. Ela não contém o risco; orienta sua precisão. No Abecedário, a justeza regula o jogo e afina a força das juventudes, garantindo que a guerrilha estética permaneça responsável sem perder potência. É o ponto em que ética e estética coincidem no gesto.

Juventudes

Juventudes nomeiam, neste Abecedário, uma condição ativa de invenção política e estética. Não operam como categoria etária nem como segmento social delimitado, mas como força de emergência que reorganiza o sensível no presente. Juventudes são corpos em movimento que ainda não foram completamente capturados pelos dispositivos de normalização, e por isso produzem deslocamento, risco e linguagem própria.

No cinema de guerrilha, juventudes constituem o eixo vital da práxis. Elas não entram como destinatárias de formação, mas como agentes de criação, organização e pensamento. Filmam, performam, escrevem, erram, insistem, recomeçam. O erro não é falha: é método formativo e gesto de autonomia. A juventude aprende fazendo e faz aprendendo, sem separação entre processo estético, político e pedagógico.

Em contextos amazônidas, periféricos e indígenafros, juventudes articulam corpo-território, oralidade, gambiarra e presença. Sua criação nasce do atrito com a escassez, com o silenciamento e com a violência estrutural, convertendo essas forças em linguagem. Juventudes não anunciam futuro: sustentam a duração da guerrilha estética no agora, renovando o cinema de guerrilha como prática viva.

K

Karuana (câmera-corpo / dispositivo ritual)

Karuana designa, neste Abecedário, um dispositivo de criação e pensamento que articula corpo, técnica, mito e práxis. Não se trata apenas de um objeto ou ferramenta audiovisual, mas de uma câmera-corpo, concebida como extensão sensível do território e como operador ritual do cinema de guerrilha.

A Karuana nasce da confluência entre mitologias amazônicas — inclusive marajoaras —, práticas artesanais, pensamento indígenafro e necessidades concretas da criação em contexto de escassez. Ela não se ancora na lógica industrial da câmera como aparelho neutro, mas na compreensão da técnica como corpo implicado, atravessado por memória, ancestralidade e conflito.

Enquanto dispositivo, a Karuana desloca o regime do olhar. Ela não observa à distância; participa. Não captura imagens; estabelece relações. Sua forma, seu manuseio e sua presença produzem um outro pacto entre quem filma, quem é filmado e o território que sustenta o encontro. A imagem resultante não é efeito de controle técnico, mas consequência de um ato ritualizado de escuta e implicação.

A Karuana opera, assim, como tecnologia do possível e como poética da gambiarra em estado pleno. Construída artesanalmente por Cuité Marambaia, a partir da concepção de Francisco Weyl, ela emerge como resposta concreta à necessidade de criar imagens sem submeter o corpo e o território aos protocolos hegemônicos do cinema. Sua existência afirma que a técnica pode ser reinventada a partir do chão, sem perder densidade estética ou rigor conceitual.

No âmbito das oficinas de cinema de guerrilhas do FICCA, a Karuana se consolida como práxis metodológica. Ela forma, ensina e produz pensamento ao mesmo tempo em que produz imagem. Ao ser manipulada coletivamente, ativa uma pedagogia do gesto, do risco e da presença, em que filmar é também aprender, ritualizar e devolver.

A Karuana não é conceito abstrato isolado. Ela é corpo em uso, forma ativa de pensamento encarnado. Sua presença nas artes e visualidades do FICCA não ilustra a teoria: materializa o campo onde a teoria acontece. Nesse sentido, a Karuana não representa o cinema de guerrilha; ela o pratica.

K(C)aruana

Caruana (com C) pertence ao campo da mitologia amazônica, com forte incidência marajoara. Designa presenças-agentes que habitam o entre-mundos, operando como forças de passagem entre visível e invisível, humano e não humano, território e encantaria. Caruana não é personagem nem alegoria: é regime de relação. Atua por pactos, limites, interditos e permissões. Não se mostra para ser visto; se manifesta para reorganizar condutas, tempos e gestos. Sua existência não se explica — se respeita.

Karuana (com K) é um deslocamento consciente desse campo mítico para o plano da práxis metodológica. Trata-se de uma apropriação crítica e situada da mitologia, não como folclorização nem tradução simbólica, mas como transposição operativa. Karuana, com K, nomeia a câmera Karuana: um corpo técnico-poético criado por Francisco Weyl, construída por Cuité Marambaia e desenvolvida como dispositivo de formação, criação e escuta nas oficinas de cinema de guerrilhas do FICCA. Aqui, o mito não é representado: ele estrutura o método.

O atravessamento entre Caruana (C) e Karuana (K) não é metafórico. É um deslocamento de regime. O que, na mitologia, opera como presença cosmopolítica, no cinema de guerrilha se reorganiza como dispositivo ético, técnico e pedagógico. A câmera Karuana não é instrumento soberano de captura, mas corpo atravessado: ela impõe limites ao enquadramento, regula o tempo da espera, autoriza o silêncio e institui a possibilidade de não filmar. Seu funcionamento se ancora na mesma lógica do Caruana mítico: pacto antes da ação, relação antes da imagem.

No campo das estéticas de guerrilhas, Karuana (K) atua como operador cosmopolítico aplicado. Ele rompe a separação moderna entre técnica e espiritualidade, entre método e encantaria. Filmar sob o regime Karuana implica reconhecer que a técnica não é neutra, nem autônoma. A câmera responde ao território, ao corpo e às forças invisíveis que o atravessam. O gesto cinematográfico deixa de ser escolha individual e passa a ser negociação situada.

Karuana também se articula diretamente às poéticas das gambiarras e às tecnologias do possível. Enquanto a gambiarra inventa soluções na escassez, Karuana impõe o critério: inventar sem violar. O possível não é aquilo que a técnica permite, mas aquilo que o território consente. Nesse sentido, Karuana ensina método: adaptar, improvisar, rearranjar — sem romper pactos cosmopolíticos. A invenção não se sobrepõe à relação.

Como conceito do Abecedário, K(C)aruana afirma que um mito pode sustentar um método sem ser reduzido a símbolo. Do Marajó ao mundo, o que se desloca não é a figura mítica, mas o regime de responsabilidade que ela institui. O cinema de guerrilha, aqui, não traduz a encantaria: ele se deixa atravessar por ela. A câmera Karuana é a materialização dessa travessia — um corpo técnico que carrega mito como critério de ação.

K(C)aruana, portanto, não designa identidade, nem estilo, nem estética isolada. Designa um modo de operar em que mito e método permanecem em tensão produtiva. Onde há Karuana, a imagem não captura; responde. A técnica não domina; escuta. Criar não é impor forma ao mundo, mas agir dentro dele com precisão ética.

Kynema (campo teórico-poético)

Kynema nomeia o campo conceitual no qual este Abecedário se inscreve. Não é categoria disciplinar nem escola teórica, mas um território de pensamento em movimento, onde estética, política, pedagogia, espiritualidade e técnica se articulam a partir da práxis do cinema de guerrilha.

Derivado etimologicamente do movimento (kinesis), Kynema afirma o cinema como gesto, processo e

acontecimento — não como produto estabilizado. Pensar em Kynema é pensar a imagem em estado de luta, atravessada por corpo-território, ancestralidade indígenafro, encantaria e conflito contemporâneo.
O Kynema não organiza conceitos para fechá-los, mas para mantê-los operáveis. Ele sustenta o Bloco Primordial — estéticas de guerrilhas, poéticas das gambiarras e tecnologias do possível — e permite que esses núcleos se desdobrem em operadores, práticas e dispositivos concretos, como a Karuana.
Enquanto campo, o Kynema recusa a separação entre teoria e prática. A escrita, o filme, a oficina, o ritual e a devolutiva comunitária pertencem ao mesmo regime de produção de conhecimento. O conceito não antecede o gesto; emerge dele.
No Abecedário do Cinema de Guerrilha, Kynema não aparece como verbete explicativo, mas como chão epistemológico: o lugar onde os conceitos se testam, se desgastam e se reafirmam na experiência. É o campo onde a guerrilha estética deixa de ser formulação abstrata e se torna forma de existência.

L

Limiar

Limiar é a zona de passagem onde os regimes se encontram sem se estabilizar. Não é fronteira fixa nem síntese conciliadora, mas espaço instável entre visível e invisível, brecha e fissura, rito e imagem, corpo e linguagem. O limiar não resolve; ele expõe.
No cinema de guerrilha, o limiar aparece no instante em que a imagem ainda não se fechou como representação e já não é pura experiência. É o momento em que o gesto hesita, o silêncio se impõe e a decisão ética antecede a forma. O limiar exige escuta, cuidado e precisão.
Enquanto conceito, limiar articula encantaria, duração e dissenso. Ele marca o ponto em que a criação se torna risco real: pode capturar ou respeitar, pode violar ou negociar, pode fechar ou manter aberto. Habitar o limiar é aceitar a instabilidade como método e reconhecer que a potência da guerrilha estética reside exatamente nesse espaço de indeterminação ativa.

Linguagem dissidente

Linguagem dissidente nomeia a recusa ativa das formas hegemônicas de dizer, narrar e representar o mundo. Não se trata de estilo alternativo nem de variação formal dentro de um mesmo regime expressivo, mas de uma posição política e epistemológica diante da linguagem. A dissidência não opera pela negação abstrata, mas pela criação de outros modos de articulação entre corpo, imagem, som, palavra e silêncio.
No cinema de guerrilha, a linguagem dissidente emerge da inadequação deliberada. Ela não se ajusta aos códigos dominantes de clareza, linearidade, transparência ou consumo rápido. Ao contrário, assume fricção, opacidade, desvio e excesso como formas de resistência sensível. A linguagem não serve para explicar o mundo, mas para tensioná-lo.
Essa dissidência não é gratuita. Ela nasce da experiência situada, do confronto com territórios marcados pelo silenciamento estrutural, pela violência simbólica e pela captura colonial do imaginário. Onde a linguagem dominante organiza o visível para pacificar o conflito, a linguagem dissidente reinscreve o dissenso como condição de existência.
A linguagem dissidente opera por contaminação. Cinema, poesia, rito, performance, oralidade, pedagogia e política não aparecem como campos separados, mas como forças que se atravessam. O filme pode falar como poema, o gesto pode funcionar como argumento, o silêncio pode carregar mais sentido que a palavra. A dissidência não está apenas no conteúdo, mas na própria forma de articulação do sensível.
Na práxis do cinema de guerrilha amazônida e indígenafro, a linguagem dissidente recusa o olhar de fora e de cima. Ela se constrói na escuta prolongada, na negociação com o território, na fidelidade aos tempos próprios da experiência. A imagem não se organiza para ser consumida; ela se organiza para permanecer implicada. A palavra não se impõe; ela circula, falha, retorna, se reinscreve.
Enquanto conceito, linguagem dissidente protege o Abecedário contra a normalização acadêmica e contra a captura mercadológica. Ela impede que os conceitos se estabilizem como categorias mortas. Mantém a escrita em estado de risco, coerente com uma guerrilha estética que não busca consenso, mas fricção produtiva.
Linguagem dissidente não aspira universalidade. Ela se ancora no lugar, no corpo e na experiência. Sua força não está na tradução fácil, mas na capacidade de abrir passagem para outros regimes de sensibilidade. É linguagem que não pede licença, não solicita validação e não se oferece como mercadoria simbólica.
No Abecedário do Cinema de Guerrilha, linguagem dissidente é condição de possibilidade. Sem ela, o

pensamento se domestica; a imagem se neutraliza; a criação se distancia da vida. Com ela, a escrita permanece em estado de luta — implicada, atravessada, insurgente.

Luta (simbólica / sensível)

Luta designa a condição contínua em que se inscreve toda criação situada. Não é sinônimo de guerrilha nem de batalha, mas o estado permanente de fricção que atravessa o fazer estético quando ele se afirma contra regimes de silenciamento, apagamento e hierarquização do sensível. A luta não é evento; é duração.

No campo da guerrilha estética, a luta se manifesta no plano simbólico e sensível: na disputa por imagens, por narrativas, por modos de existir e de aparecer. Ela acontece no interior da linguagem, na escolha dos enquadramentos, na recusa do espetáculo, na insistência da presença onde o sistema espera ausência. Lutar, aqui, é sustentar posição.

A luta sensível não busca vitória final nem resolução total. Ela se mantém como tensão produtiva, como conflito que organiza o pensamento e impede a pacificação da estética. Criar é lutar para que a imagem não seja reduzida a mercadoria, para que o corpo não seja instrumentalizado e para que o território não seja convertido em cenário neutro. A luta sustenta a guerrilha estética como prática de permanência.

M

Marambaia (território urbano / campo de práxis / corpo-bairro)

Marambaia nomeia um território vivido que não se reduz à geografia urbana nem à delimitação administrativa. Ela se constitui como corpo-bairro: espaço onde experiência, conflito, memória, espiritualidade e criação se imbricam de forma contínua. Marambaia não é cenário; é condição de existência e de produção de linguagem. É lugar onde o mundo incide diretamente sobre o corpo e onde o corpo responde produzindo gesto, imagem, palavra e rito.

Enquanto território urbano amazônida, a Marambaia concentra contradições estruturais: precariedade material, violência simbólica, circulação interrompida, silenciamentos cotidianos e, ao mesmo tempo, potência criativa persistente. É nesse campo tensionado que se forja uma estética situada, marcada pela urgência, pela improvisação e pela necessidade de dizer apesar de tudo. A Marambaia não oferece estabilidade; ela exige invenção constante.

Na práxis do cinema de guerrilha, Marambaia opera como laboratório vivo das estéticas de guerrilhas. É ali que a escassez se converte em método, que a gambiarra se torna linguagem, que a tecnologia do possível se afirma como estratégia de permanência. Oficinas, performances, intervenções urbanas, escritos e imagens nascem do atrito direto com o cotidiano do bairro — não como representação sociológica, mas como resposta sensível à experiência vivida.

Marambaia também é campo de espiritualidade encarnada. O território urbano não anula a encantaria; ele a desloca. O sagrado não desaparece no asfalto — ele se reinventa. Guias, orixás, forças de abertura e de enfrentamento atravessam o corpo que caminha, cria e performa na cidade. A rua torna-se espaço ritual; o gesto artístico, ato de saudação e confronto. A cidade, aqui, não é negação da ancestralidade, mas seu campo de reinscrição.

Enquanto conceito, Marambaia afirma que a produção de conhecimento não se dá apenas em florestas, rios ou territórios tradicionalmente reconhecidos como "originários". O urbano amazônida também é campo epistemológico. Ele produz pensamento, estética e política próprias, atravessadas por violência histórica e invenção cotidiana. Pensar a partir da Marambaia é recusar tanto o exotismo da periferia quanto sua invisibilização sistemática.

No Abecedário do Cinema de Guerrilha, Marambaia funciona como operador de ancoragem. Ela impede que o pensamento se descole da vida concreta. Ela lembra que toda teoria aqui formulada — estéticas de guerrilhas, poéticas das gambiarras, tecnologias do possível, corpo-território, fissura, duração — tem origem em territórios específicos, marcados por histórias particulares e conflitos reais.

Marambaia não se universaliza; ela irradia. Não se oferece como modelo, mas como posição de enunciação. Um lugar de onde se fala, se cria, se filma e se escreve com o corpo em risco e em permanência. Marambaia é o chão urbano onde o cinema de guerrilha aprende a existir sem pedir licença, sustentando vínculo, enfrentando silenciamento e transformando experiência em linguagem insurgente.

Marambaia, assim, não é apenas um bairro. É um conceito-território. Um corpo coletivo em fricção. Um campo de batalha sensível onde arte, política, espiritualidade e vida cotidiana se atravessam sem hierarquia. Onde criar não é escolha estética, mas forma de sobrevivência e afirmação de mundo.

Margem (como centro)

Margem como centro não é metáfora conciliatória nem inversão retórica. Trata-se de uma operação política e epistemológica: deslocar o eixo de validação do saber, da estética e da criação para fora dos centros hegemônicos de poder, sem buscar reconhecimento como condição de existência.

No cinema de guerrilha, a margem não é lugar de falta, mas de invenção. É na margem que se produzem linguagens dissidentes, poéticas da gambiarra, pedagogias do risco e formas de organização que escapam à captura institucional. Assumir a margem como centro significa recusar a lógica segundo a qual o valor vem de fora — do mercado, da crítica normativa, da academia centralizada.

A margem como centro reorganiza o olhar. O território periférico deixa de ser objeto de representação e passa a ser lugar de enunciação. O cinema não "dá voz": ele escuta, compartilha, devolve. A margem não pede passagem; ela sustenta o próprio chão de onde fala.

Enquanto conceito, margem como centro articula diretamente estéticas de guerrilhas, corpo-território e devolutiva comunitária. Ela impede que o cinema de guerrilha seja compreendido como etapa rumo ao centro. Não há trajetória ascendente a cumprir. Há permanência, vínculo e coerência com o território vivido.

No Abecedário, margem como centro afirma que o pensamento não se mede pela proximidade do poder, mas pela capacidade de sustentar mundo. É a partir da margem que o cinema de guerrilha organiza sua ética, sua estética e sua política — não como exceção, mas como regra própria.

Marginal

Marginal nomeia uma posição ativa no campo de forças do cinema de guerrilha. Não é condição passiva nem efeito colateral da exclusão, mas escolha estratégica de existência estética e política. O marginal ocupa a borda para operar o sistema desde fora de seus centros de legitimação, instaurando tensão permanente entre norma e invenção.

O marginal habita a fronteira. Fronteira não como linha de separação estática, mas como zona de fricção onde regimes de poder, linguagem e visibilidade entram em conflito. É nesse limiar que o cinema de guerrilha se organiza: fora do centro institucional, fora do mercado dominante, fora da narrativa hegemônica, mas plenamente dentro do mundo real, do território vivido e da urgência histórica.

Enquanto operador conceitual, marginal articula exclusão estrutural e potência de transgressão. O excluído, quando assume posição marginal consciente, transforma a borda em campo de ação. A margem deixa de ser lugar de falta e se converte em espaço de elaboração estética, produção de conhecimento e invenção de método. A marginalidade, aqui, não é identidade fixa, mas prática contínua de enfrentamento sensível.

No cinema de guerrilha, o marginal opera na escolha dos temas, dos corpos filmados, dos modos de produção, dos circuitos de circulação e das formas de devolutiva. Filmar desde a margem implica assumir risco, precariedade e conflito, mas também liberdade de linguagem, ruptura de protocolos e abertura a formas não domesticadas de expressão. A imagem marginal não busca consenso; ela sustenta dissenso.

O marginal também é figura de fronteira epistemológica. Ele desloca os critérios tradicionais de valor, autoria e excelência técnica, instaurando outros parâmetros baseados em vínculo territorial, urgência política, densidade simbólica e coerência ética. Pensar desde a margem é produzir conhecimento que não pede autorização, nem se submete à validação centralizada.

No Abecedário do Cinema de Guerrilha, marginal funciona como operador de transgressão contínua. Ele mantém o pensamento em estado de alerta, impede a normalização da linguagem e preserva a potência insurgente da criação. Onde há marginalidade assumida, há cinema em luta, forma em risco e política em ato.

Memória Viva

Memória viva não designa o passado como arquivo encerrado, nem como herança a ser celebrada de forma monumental. Ela opera como força ativa, como presença que age no presente, reorganizando gestos, escolhas estéticas, modos de narrar e de existir. A memória viva não conserva: ela insiste. Não representa: ela atravessa.

No campo do cinema de guerrilha, a memória viva se manifesta como prática. Ela está no retorno ao território, na repetição do gesto formativo, na insistência da oficina, no reaparecimento de imagens, vozes e corpos que o sistema tenta apagar. Não é lembrança contemplativa, mas memória em ação, produzida no atrito entre o vivido, o narrado e o filmado.

A memória viva também se opõe à lógica colonial do esquecimento administrado e da história oficial. Ela afirma que lembrar é um ato político, e que toda estética situada carrega uma disputa de memória. Nesse sentido, a memória viva não se separa da ancestralidade indígenafro, nem do corpo-território: ela se inscreve no corpo, circula na oralidade, reaparece no ritual, atravessa a imagem.

No Abecedário do Cinema de Guerrilha, memória viva funciona como operador temporal. Ela sustenta a duração, alimenta a fissura e impede que a criação se reduza ao evento. Criar, aqui, é manter viva a memória que o sistema quer neutralizar — não como passado, mas como força de presente.

N

Narrativa (em disputa)

Narrativa em disputa nomeia o campo onde sentidos, memórias e versões do mundo são continuamente confrontados. Não há neutralidade narrativa: toda história contada ocupa posição política. No cinema de guerrilha, narrar é disputar regimes de visibilidade historicamente controlados por forças coloniais, midiáticas e institucionais.

A narrativa em disputa recusa a linearidade pacificada e o fechamento explicativo. Ela assume lacunas, silêncios e fraturas como parte da forma. O que se conta importa tanto quanto quem conta, para quem conta e a partir de onde se conta. A disputa não se resolve no conteúdo, mas no modo de organizar a experiência sensível.

Enquanto operador conceitual, narrativa em disputa estrutura o Abecedário como campo de tensão permanente. Cada conceito participa dessa disputa, reorganizando percepções e deslocando sentidos estabilizados. Narrar, aqui, é um gesto de intervenção no real — não para pacificá-lo, mas para mantê-lo aberto à transformação.

Navegar

Navegar é um modo de pensamento em movimento. Mais do que deslocar-se no espaço físico, navegar implica ler correntes, prever riscos, respeitar tempos, aceitar desvios e operar com o imprevisível. Na experiência amazônida, navegar é conhecimento ancestral, técnica incorporada e ética de relação com o mundo.

No cinema de guerrilha, navegar organiza decisões estéticas, pedagógicas e políticas. Filmagens, oficinas, sessões e encontros seguem ritmos que não se impõem ao território, mas dialogam com ele. Navegar exige escuta: do clima, do corpo, da comunidade, do silêncio. A imagem nasce dessa negociação contínua.

Como conceito, navegar articula nomadismo e território sem oposição. Ele sustenta a ideia de circulação consciente, onde o deslocamento não rompe vínculos, mas os reinscreve. Navegar não acelera; ajusta. Não conquista; atravessa. É operador fundamental para compreender a temporalidade própria das práticas do cinema de guerrilha.

Nomadismo

Nomadismo designa uma estratégia de permanência em movimento. Não se trata de errância aleatória nem de deslocamento por falta de enraizamento, mas de uma forma ativa de existir em contextos de instabilidade estrutural. No cinema de guerrilha, o nomadismo organiza modos de circulação, formação e criação que recusam a fixação institucional como condição de legitimidade.

Nomadismo é método. Ele permite que a prática se desloque entre territórios, comunidades, escolas, aldeias, quilombos, vilas e cidades sem perder coerência ética. A obra não se ancora em um centro único, mas em uma rede de relações que se reativa a cada passagem. O cinema acontece onde o corpo chega, onde o vínculo se estabelece, onde o gesto encontra escuta.

Enquanto operador conceitual, nomadismo afirma uma política da mobilidade situada. Não é circulação vazia nem turismo cultural. É deslocamento comprometido, que carrega memória, método e responsabilidade. Cada retorno reconfigura o território; cada partida preserva o pacto. O nomadismo sustenta a continuidade da práxis sem aprisioná-la a um lugar fixo.

O

Oficina

Oficina, no Abecedário do Cinema de Guerrilha, não designa espaço auxiliar nem etapa preparatória da obra. Oficina é campo de práxis, onde criação, formação e política se dão de forma indissociável. É lugar de risco controlado, de experimentação situada, de aprendizado pela experiência direta. Não se ensina cinema na oficina: pratica-se cinema como forma de pensamento em ação.

A oficina suspende a hierarquia tradicional entre quem ensina e quem aprende. Ela se estrutura pela circulação de saberes, pela escuta, pela repetição do gesto e pelo erro produtivo. Cada corpo implicado torna-se operador do processo. O conhecimento não é transmitido verticalmente, mas produzido no contato com o território, com os

outros corpos e com as condições materiais reais.
No cinema de guerrilha, a oficina é tecnologia do possível. Ela permite formar sem depender de infraestrutura ideal, criando método a partir do que existe. É também espaço de devolutiva imediata: o filme não nasce separado da comunidade que o produz. A oficina é, portanto, dispositivo político, pedagógico e estético ao mesmo tempo.

Ogum

Ogum, aqui, não é alegoria nem referência decorativa. É força de trabalho, de abertura de caminhos e de enfrentamento direto com a matéria do mundo. Ogum é tecnologia ancestral do fazer. Ele opera no campo da ação, do corte preciso, da decisão ética diante do conflito.
No cinema de guerrilha, Ogum manifesta-se como princípio operativo: insistir apesar da escassez, construir método onde não há estrutura, sustentar a permanência em território hostil. Ogum rege o gesto que não recua diante da dificuldade, mas também exige precisão, responsabilidade e rigor.
Ogum não atua sozinho: ele se articula com Exu (movimento, abertura, circulação), mas aqui, em O, Ogum ancora a dimensão do trabalho estético como batalha concreta. Filmar, ensinar, organizar e devolver são atos regidos por essa força de enfrentamento responsável.

Oralidade

Oralidade é regime de transmissão de saber que antecede e excede a escrita. No contexto amazônida e indígenafro, a oralidade não é ausência de forma, mas forma plena de organização do pensamento, da memória e da ética. Ela sustenta a circulação de conhecimentos, histórias, pactos e cosmologias que não se separam da vida cotidiana.
No cinema de guerrilha, a oralidade estrutura tanto o conteúdo quanto o método. O gesto de ouvir é anterior ao gesto de filmar. A fala, o silêncio, o ritmo da narração e a escuta coletiva configuram uma estética própria, que resiste à captura informativa e à espetacularização da experiência.
A oralidade também opera como crítica epistemológica: ela questiona a centralidade do texto escrito como único lugar legítimo de produção de conhecimento. No Abecedário, oralidade é operador que garante que o pensamento permaneça encarnado, situado e transmissível sem perder densidade.

P

Performance

Performance, neste Abecedário, não se inscreve como categoria da arte contemporânea desligada do corpo-território nem como prática espetacular orientada ao olhar externo. Performance é ato situado de interferência no mundo. É gesto que se oferece ao risco, que se inscreve no espaço público e que convoca forças ancestrais, políticas e sensíveis a operar no presente. O corpo não representa: ele atravessa, tensiona, provoca e responde.
A performance aqui se constitui como interferência poesófica. Pensamento em ato. Poesia que não se resolve na palavra, mas se manifesta como ação corporal, urbana e ritual. O corpo torna-se escritura viva: escreve no chão da cidade, nas ruas, nas encruzilhadas, nos bairros, nos territórios marcados por conflito e esquecimento. Cada gesto performático é uma frase lançada no mundo sem garantia de leitura pacificada.
No cinema de guerrilha, a performance opera como cinema sem câmera e como imagem em estado de risco. Não há enquadramento prévio que proteja o gesto. A cena acontece no atrito direto entre corpo, espaço, duração e presença. O corpo assume a condição de dispositivo técnico e espiritual ao mesmo tempo. Corpo-flecha, corpo-guia, corpo-encruzilhada. A imagem não é registrada: ela acontece.
Ogum e Exu atravessam essa prática não como símbolos, mas como regimes de ação. Ogum comparece como força de corte, de enfrentamento da matéria, de trabalho direto sobre o mundo hostil. É o orixá da decisão que não recua diante do conflito. Exu comparece como princípio de movimento, abertura, ambiguidade e comunicação entre planos. Exu desloca, torce, reconfigura. Ogum faz. Exu move. Um não opera sem o outro. Toda performance dedicada, toda intervenção urbana, todo gesto ritual carrega essa tensão: abrir caminhos é também assumir consequências.
A performance, nesse campo, não busca consenso, nem contemplação estética. Ela produz fricção sensível. Interrompe o fluxo ordinário da cidade, instala dissenso, convoca presença. É atentado cultural encarnado. Não se esgota no evento: permanece como memória corporal, como rumor, como fissura no cotidiano. O que fica não é o registro, mas o efeito.
Performance, assim, é prática de guerrilha estética fora da tela. É corpo implicado que pensa, age e cria

simultaneamente. Onde há performance, a estética não se separa da ética, nem a arte da vida. Criar é expor-se. Agir é escrever com o corpo. Permanecer é sustentar o gesto no tempo.

Poéticas das gambiarras

(núcleo operativo-poético, em ressonância com performance, corpo e intervenção)

Poéticas das gambiarras, neste Abecedário, não reaparecem como repetição do núcleo primordial, mas como campo de incidência ampliado onde a tríade se encarna no corpo, na rua, no rito e na ação direta. Aqui, a gambiarra deixa de ser apenas método de produção e se afirma como poética existencial, atravessando performance, intervenção urbana, devoção, gesto ritual e escrita.

A gambiarra, neste regime, não é solução improvisada: é modo de habitar o mundo em conflito. Ela reorganiza meios, corpos e signos em situação de escassez estrutural, produzindo linguagem a partir do que foi negado, interditado ou precarizado. Sua poética não se resolve no objeto final, mas no processo — no gesto que tensiona norma, uso e finalidade.

No campo da performance, a poética da gambiarra se manifesta como intervenção do corpo no espaço público. O corpo não representa: atua. Atua em ruas, bairros, encruzilhadas e zonas de conflito, carregando signos ancestrais, ferramentas mínimas, materiais residuais, guias, objetos ordinários reativados como dispositivos simbólicos. A performance é, assim, gambiarra ritual: arte contemporânea atravessada por espiritualidade ativa, política do corpo e risco real.

Nesse plano, Ogum e Exu não operam como temas iconográficos, mas como regimes de ação. Ogum comparece como força de abertura pelo confronto, pelo corte, pela decisão; Exu como operador do movimento, da passagem, da ambiguidade, da comunicação entre planos. Ogum faz; Exu desloca. Ogum enfrenta; Exu reconfigura. Na prática performática e interventiva, ambos se atravessam: abrir caminhos é também fechá-los; atacar é também negociar; criar é sempre assumir consequência.

As poéticas das gambiarras, quando atravessadas por essa cosmopolítica, recusam a separação entre arte, rito e política. A intervenção urbana torna-se saudação e conflito ao mesmo tempo. O corpo performático não busca consenso nem contemplação estética: produz fricção sensível, convoca presença, instaura dissenso. Cada ação é um atentado cultural em miniatura — preciso, situado, carregado de implicação ética.

Nesse contexto, poesia, poesofia e corpo não se separam. A poesia não é texto; é gesto. A poesofia não é sistema; é prática sensível de pensamento em ato. O corpo em performance pensa, escreve e age simultaneamente. A gambiarra sustenta esse processo ao permitir que a criação aconteça fora das infraestruturas legitimadas, convertendo limite em linguagem e risco em método.

As poéticas das gambiarras, assim entendidas, expandem o cinema de guerrilha para além da tela. Elas atravessam oficinas, rituais urbanos, performances dedicadas, intervenções efêmeras e ações continuadas. O filme, quando existe, é apenas uma das possíveis materializações desse campo poético mais amplo, onde o essencial é a presença implicada e a continuidade do gesto.

Neste Abecedário, Poéticas das Gambiarras nomeiam, portanto, o lugar onde técnica mínima, corpo ritualizado, território em disputa e espiritualidade ativa se encontram. Não como síntese pacificada, mas como campo de tensão produtiva. Criar, aqui, é reorganizar o mundo com o que sobra — e fazer desse resto uma arma sensível, um método de permanência e uma política do possível.

Práxis

Práxis, neste Abecedário, não designa aplicação de teoria nem tradução conceitual em forma artística. Práxis é o próprio campo onde o pensamento se produz. Pensar-fazendo. Fazer-pensando. Não há exterioridade entre conceito e gesto, entre reflexão e ação. O conceito nasce da prática e retorna a ela como critério de rigor, responsabilidade e continuidade.

Na lógica do cinema de guerrilha, a práxis se organiza em processos e não em produtos. Oficinas, filmes, performances, cineclubes, intervenções, rituais e devolutivas não são etapas separadas, mas momentos de um mesmo fluxo operativo. Cada ação carrega formação, política e estética ao mesmo tempo. Não há neutralidade possível: toda práxis é tomada de posição.

A práxis se constrói no confronto direto com o território e suas condições reais. Escassez, silenciamento, violência simbólica, precariedade estrutural não são obstáculos externos, mas matéria do fazer. A práxis não contorna o conflito; ela o atravessa. Aprende errando, insiste retornando, sustenta vínculo onde o abandono é regra.

Nesse sentido, a práxis funda uma pedagogia própria. Não pedagógica no sentido institucional, mas formativa no sentido existencial. Forma sujeitos implicados, não especialistas distantes. Forma corpos capazes de ler o contexto, inventar método, sustentar processo e devolver a criação ao território. A práxis não produz discípulos; produz continuidade.

No Abecedário do Cinema de Guerrilha, a práxis é o que impede que os conceitos se tornem retóricos. Ela é o teste permanente do pensamento. O que não atravessa a prática não se sustenta. O que não retorna ao território se dissolve. Práxis é o chão onde a guerrilha estética se mantém viva.

Precariedade

Precariedade, aqui, não é ausência, nem déficit, nem condição a ser superada pela promessa de abundância futura. Precariedade é campo ativo de invenção. É a condição concreta a partir da qual se produzem linguagem, método e ética. Não se estetiza a carência; opera-se com ela.

No cinema de guerrilha, a precariedade força a leitura fina do contexto. Obriga a atenção ao que existe, ao que sobra, ao que pode ser rearranjado sem violar pactos territoriais. É nesse campo que a gambiarra se torna poética e que a tecnologia se torna possível. A precariedade impede a dependência do aparato e desloca o centro da criação para o corpo, para a relação e para o tempo.

A precariedade também atua como crítica política. Ela expõe a violência estrutural que organiza o acesso desigual aos meios de produção cultural. Ao assumir a precariedade como condição ativa, o cinema de guerrilha recusa tanto o fetiche da pobreza quanto a submissão aos modelos industriais. Não se trata de romantizar a falta, mas de transformá-la em inteligência estratégica.

Na prática performática, pedagógica e cinematográfica, a precariedade exige rigor ético. Cada escolha importa. Cada recurso usado carrega consequência. A precariedade ensina cuidado, precisão e responsabilidade. Ensina que nem tudo pode ser feito, que nem tudo deve ser filmado, que criar implica limites — e que respeitar limites também é gesto político.

Precariedade, portanto, não é fragilidade. É força criativa. É o campo onde a guerrilha estética aprende a existir sem pedir licença, sustentando processo, vínculo e permanência. Onde o possível não é concessão do sistema, mas invenção situada.

Poesofia

Poesofia nomeia um regime de pensamento em estado sensível. Não é método teórico, nem gênero literário, nem sistema filosófico fechado. É pensamento que acontece no corpo, na linguagem, no gesto e no rito, simultaneamente. A poesofia não explica o mundo: ela o atravessa, o tensiona e o reorganiza por vibração.

A poesofia emerge como forma de conhecimento encarnado. Um saber que não se separa da experiência vivida, da espiritualidade ativa, do território em conflito e da escrita como gesto. A poesia deixa de ser expressão estética e se torna operador de pensamento. A filosofia deixa de ser abstração conceitual e se torna prática situada. Onde essas duas forças se encontram, a poesofia se manifesta.

A poesofia opera por interferência. Ela não se impõe como discurso, mas como presença que desloca. Atua por contaminação: uma frase, um silêncio, um corpo em performance, um plano sustentado, uma palavra lançada no tempo certo. O sentido não é fechado; é ativado. O pensamento não se estabiliza; entra em estado de risco.

No campo do cinema de guerrilha, a poesofia incide diretamente sobre a imagem. A imagem deixa de ser representação e passa a ser acontecimento. O plano não ilustra um conceito: ele pensa. O som não acompanha a imagem: ele fricciona. A duração não obedece à narrativa dominante: ela responde ao corpo-território e às forças invisíveis que atravessam a cena. A poesofia, aqui, funda uma ética do sensível.

A escrita poesófica — presente nos teus livros, textos dispersos e na própria arquitetura do Abecedário — não organiza ideias em progressão lógica. Ela constrói campos de intensidade. O texto funciona como território ritual: quem entra precisa ajustar o ritmo, aceitar o atravessamento, lidar com o não-dito. A linguagem não se oferece como transparência, mas como matéria viva.

A poesofia se articula diretamente à ancestralidade indígenafro e à encantaria. Ela reconhece que o conhecimento não se produz apenas por racionalização, mas por convivência com forças, mitos, sonhos, sinais e presenças. O pensamento não é soberano: ele negocia. A palavra não domina: ela escuta. Nesse sentido, a poesofia sustenta uma epistemologia insurgente, não colonial, não disciplinar.

A poesofia também se manifesta como ética de criação. Ela regula a justeza do gesto, o foco, o corte, a interrupção. Não se diz tudo. Não se mostra tudo. A força da poesofia está na precisão — dizer apenas o que precisa ser dito para que algo se mova. É pensamento afiado, não prolixo. Denso, não acumulativo.

A poesofia não busca consenso nem reconhecimento institucional. Ela opera nas margens, nas brechas, nas fissuras. Sua eficácia não se mede por adesão, mas por reverberação. Onde a poesofia passa, algo se desloca: no corpo, na percepção, na relação com o mundo.

No Abecedário do Cinema de Guerrilha, POESOFIA funciona como conceito transversal. Ela atravessa performance, interferência, ritual, escrita, imagem, foco e duração. Não é verbete ornamental. É um modo de pensar-agir-criar que sustenta a coerência interna do projeto.

Poesofia, assim, não é um “campo” entre poesia e filosofia. É um campo de batalha sensível onde pensar é um ato vital, espiritual e político.

Q

Quilombo

Quilombo, neste Abecedário do Cinema de Guerrilha, não é forma histórica encerrada nem categoria jurídico-administrativa restrita ao passado. Quilombo é modo de organização da vida em situação de cerco. É tecnologia política, estética e espiritual de permanência. Não se define apenas pelo refúgio, mas pela invenção coletiva de mundo quando a ordem dominante produz extermínio, apagamento ou assimilação forçada.

O quilombo opera como território relacional, não necessariamente fixo, onde corpo, trabalho, rito, linguagem e cuidado se articulam fora da lógica colonial da propriedade, da produtividade e da representação. Ele se funda na coletividade como condição de sobrevivência e na transmissão viva de saberes como estratégia contra o silenciamento. Quilombo não é exceção: é contra-sistema.

No campo das estéticas de guerrilhas, quilombo nomeia uma forma de organização sensível. Ele estrutura modos de criar, ensinar, filmar e circular que recusam o isolamento do autor, a centralidade do mercado e a dependência institucional como critérios de existência. O cinema de guerrilha, quando se sustenta em oficinas continuadas, redes de apoio, circulação territorial e devolutiva comunitária, opera como prática quilombola contemporânea — ainda que em contextos urbanos, periféricos ou híbridos.

Quilombo é também regime temporal. Ele não se orienta pelo evento, pelo lançamento ou pela visibilidade imediata, mas pela duração, pela repetição do gesto, pela insistência do vínculo. O quilombo não desaparece quando a ação termina; ele permanece como memória ativa, como rede latente, como possibilidade de reativação. Sua força reside menos na expansão do que na capacidade de manter-se vivo sob pressão constante.

Na práxis do cinema de guerrilha amazônida e indígenafro, o quilombo se manifesta em formas múltiplas: cineclubes que resistem ao abandono institucional, oficinas que retornam aos mesmos territórios, coletivos que produzem sem separação rígida entre formação e obra, performances e rituais urbanos que reencantam espaços hostis. O quilombo não é apenas o lugar onde se cria; é o modo como se cria.

Enquanto conceito, quilombo desloca a ideia de política cultural baseada em reconhecimento externo. Ele afirma uma política do comum, onde legitimidade nasce do vínculo, da partilha e da responsabilidade coletiva. Não se pede autorização ao centro; organiza-se a margem como centro provisório. Nesse sentido, quilombo articula diretamente margem como centro, devolutiva comunitária, coletividade, duração e fissura.

Quilombo também é campo espiritual. Ele não separa sobrevivência material de cosmopolítica. Ancestralidade, encantaria, rito e trabalho coexistem como forças ativas. A proteção não vem apenas da estratégia visível, mas do pacto invisível que sustenta o grupo. O quilombo sabe que resistir exige não apenas força, mas cuidado com as forças que atravessam o corpo e o território.

No Abecedário do Cinema de Guerrilha, quilombo não é nostalgia nem metáfora. É operador vivo. Nomeia a forma pela qual a guerrilha estética se torna habitável, transmissível e durável. Onde há quilombo, a criação não se isola, não se esgota, não se entrega à captura fácil. Ela permanece — mesmo sob ataque — inventando mundo em coletivo.

R

Retomada

Retomada nomeia o gesto de reocupar o tempo e o território pela continuidade consciente da práxis. Retomada é retorno com intensidade de método: aquilo que volta, volta transformado pela experiência, pelo desgaste e pela insistência. Ela reorganiza o passado como força ativa, reinscreve a memória como presente e converte interrupções em material de recomeço. No Abecedário do Cinema de Guerrilha, retomada funciona como operador de duração: sustenta o ciclo longo, refaz o caminho, reativa o pacto.

Na prática, retomada atua como reentrada no território com responsabilidade ampliada. Ela acontece quando uma oficina retorna ao mesmo chão, quando uma comunidade se reencontra na tela e produz novas leituras,

quando um filme volta para ser atravessado outra vez pelos corpos implicados, quando uma intervenção reaparece em outro contexto mantendo sua força de gesto. Retomada faz do cinema um processo vivo: cada retorno produz novas camadas de sentido, novas alianças e novas obrigações.
Retomada também é operador de forma. Ela trabalha com repetição sem automatismo: repete para aprofundar, repete para refinar, repete para transmitir. Ela permite que a criação se constitua como campo de aprendizagem contínua, onde técnica, espiritualidade, política e linguagem se atravessam sem separação. Retomar é manter o cinema no lugar de origem: relação, presença, pacto, trabalho no tempo.

Resistência

Resistência designa uma força de permanência que se organiza como prática contínua. Ela se expressa em ações reiteradas, escolhas éticas, fidelidade ao vínculo e sustentação do trabalho em condições adversas. Resistência produz método: transforma insistência em forma e transforma forma em posição. No Abecedário, resistência aparece como energia estruturante que atravessa estéticas de guerrilhas, poéticas das gambiarras e tecnologias do possível, articulando criação, formação e organização.
Na práxis do cinema de guerrilha, resistência acontece como sustentação de processos: cineclubes que voltam, oficinas que retornam, redes que se reativam, filmes que circulam por caminhos próprios, comunidades que se reconhecem nas imagens e devolvem ao cinema sua função de laço. Resistência também aparece como precisão: escolher o que filmar, como filmar, com quem filmar, onde exibir, quando retornar. Ela se faz no corpo, no ritmo, no cuidado com o território e na disciplina do gesto.
Resistência opera como política do sensível: ela disputa regimes de visibilidade e reorganiza percepções. Ao sustentar narrativas situadas, ao insistir em presenças historicamente empurradas para fora do quadro, ao fortalecer a oralidade como forma plena de conhecimento, a resistência produz fissuras duráveis na normalidade. Ela não depende de reconhecimento externo para existir: sua medida é o vínculo que permanece, o método que se transmite, a comunidade que se fortalece, a linguagem que se adensa.

Ritual

Ritual organiza a passagem: ele cria um campo de presença onde corpo, território, tempo e linguagem entram em outra densidade de relação. Ritual funda um “dentro” no meio do mundo, instaurando uma atenção específica, uma forma de escuta e um regime de responsabilidade. Ele marca limiares, abre e fecha ciclos, estabelece pactos, ordena gestos e redistribui forças. No Abecedário do Cinema de Guerrilha, ritual opera como método de consistência: dá forma à continuidade, sustenta a duração e impede que a criação se dissolva em dispersão.
Na práxis do cinema de guerrilha, ritual aparece como tecnologia situada da convivência e da imagem. Ele regula o tempo do encontro, o lugar do silêncio, a cadência da fala, a preparação do corpo e a ética do olhar. A sessão comunitária torna-se rito quando assume compromisso com quem assiste, com quem fala, com quem foi filmado, com quem sustenta o território. A oficina torna-se rito quando o aprendizado se dá como atravessamento real — corpo implicado, risco partilhado, gesto repetido até ganhar precisão. A devolutiva torna-se rito quando retorna como presença e escuta, refazendo o vínculo e reinscrevendo a obra no chão que a produziu.
Ritual também opera como linguagem. Ele produz forma sem reduzir a vida ao formato: faz do gesto um operador, do ritmo uma política, da repetição uma inteligência. No cinema de guerrilha, ritual sustenta uma estética da implicação: imagem como consequência de relação, plano como resultado de pacto, montagem como costura de tempos vividos. Ritual acopla espiritualidade ativa, pedagogia do risco e organização comunitária num mesmo campo sensível. Ele permite que a guerrilha estética mantenha coerência em movimento.

S

Silenciamento

Silenciamento é operação estrutural que organiza a distribuição desigual da voz, da imagem e da existência no campo social. Ele atua pela supressão direta, pela deslegitimação simbólica, pela invisibilização cotidiana e pela normalização da ausência. Silenciar não exige censura explícita: basta definir quem pode falar, onde pode falar e em quais condições será ouvido.
No cinema de guerrilha, o silenciamento é matéria de trabalho. Ele atravessa corpos, territórios, linguagens e circuitos de circulação. Incide sobre quem cria, sobre o que é criado e sobre os modos de circulação do criado. O gesto estético nasce, aqui, sob pressão: falar é sempre atravessar um campo de contenção. A resposta ao silenciamento não se dá por substituição de vozes, mas por produção de presença. Presença que insiste, retorna, se organiza em duração, cria vínculos e constrói campo de escuta. Cada oficina, cada sessão comunitária, cada

filme devolvido ao território atua como reconfiguração sensível do que pode ser visto e ouvido. Silenciamento, no Abecedário, não é apenas aquilo que se enfrenta; é também aquilo que revela a necessidade da guerrilha estética. Onde o silenciamento opera, a criação se torna tarefa política, pedagógica e espiritual. A imagem, a palavra e o corpo passam a funcionar como dispositivos de reabertura do mundo.

Subversão

Subversão é o movimento interno que reorganiza dispositivos, sentidos e usos sem destruir a estrutura visível. Ela atua por deslocamento, reprogramação e contaminação. Subverter é alterar a função de algo mantendo sua materialidade aparente. No cinema de guerrilha, a subversão se manifesta na apropriação tática de meios, linguagens e espaços. Tecnologias são reorientadas, formatos são atravessados, circuitos são desviados. A subversão não busca frontalidade; ela age no detalhe, no uso imprevisto, na fratura do hábito perceptivo. Subverter é produzir dissenso sensível com precisão. Um enquadramento deslocado, uma duração que insiste, uma circulação fora do esperado, um corpo que atua onde não se espera atuação. A subversão reorganiza o campo sem anunciar programa. Ela opera por eficácia silenciosa e por acúmulo de gestos. No Abecedário, subversão sustenta a coerência interna da guerrilha estética. Ela mantém o pensamento em movimento, impede a cristalização dos conceitos e assegura que a prática permaneça capaz de intervir no real. Subverter é garantir que a criação continue a produzir passagem, fricção e abertura no interior do mundo dado.

T

Tecnologias do Possível

(núcleo operativo-poético, em ressonância com performance, corpo e intervenção)

Tecnologias do possível organizam a dimensão estratégica da práxis em contextos de escassez estrutural, conflito territorial e ausência de infraestrutura institucional estável. Elas não se definem por aparato técnico, mas por inteligência situada: modos de fazer, sustentar e prolongar ações estéticas, pedagógicas e políticas a partir das condições concretas do território. O possível não é concessão do sistema; é produção ativa a partir do limite.

No cinema de guerrilha, tecnologias do possível estruturam a continuidade. São métodos de permanência: cineclubes itinerantes, oficinas recorrentes, redes de colaboração comunitária, reaproveitamento consciente de equipamentos, circulação não dependente de editais ou calendários oficiais. A técnica não comanda o gesto; responde a ele. A escolha tecnológica nasce da leitura do contexto, do corpo implicado e do compromisso com o território.

Essas tecnologias operam em sintonia direta com as poéticas das gambiarras. A gambiarra resolve o instante; a tecnologia do possível sustenta o processo. O que começa como adaptação pontual transforma-se em método transmissível, replicável sem perder singularidade. Trata-se de construir sistemas mínimos, flexíveis, resistentes, capazes de atravessar o tempo sem se esgotar no evento.

Tecnologias do possível também configuram uma ética. Elas recusam a dependência da atualização permanente, da obsolescência programada e da validação externa como critérios de valor. Operam com duração, cuidado e responsabilidade. O aparato técnico é subordinado ao pacto territorial, aos vínculos humanos e às forças espirituais que atravessam a prática. Criar tecnologia, aqui, é organizar condições para que a criação continue.

Tempo / duração

Duração organiza a temporalidade própria do cinema de guerrilha. Não se trata de cronologia linear nem de aceleração produtivista, mas de tempo vivido, repetido, insistido. A duração sustenta processos longos: formação continuada, retornos ao território, amadurecimento do gesto, escuta prolongada.

Na duração, o cinema deixa de ser evento e torna-se prática. Oficinas reaparecem, filmes retornam às comunidades, relações se aprofundam. A obra não se encerra na estreia; ela permanece em circulação, em debate, em memória viva. A duração é o que impede a captura imediata do gesto insurgente.

Enquanto operador conceitual, duração articula território e tecnologia do possível. Ela define o ritmo ético da ação: quando agir, quando esperar, quando retornar, quando silenciar. A duração é condição de coerência. É ela que transforma a guerrilha estética em prática sustentada, e não em explosão episódica.

Território

Território é campo ativo de produção de sentido. Não é suporte neutro nem cenário onde a obra se insere posteriormente; é agente que condiciona forma, ritmo, método e ética. O território escreve no corpo e reorganiza

o pensamento. Ele concentra memória, conflito, espiritualidade, violência histórica e potência criativa em simultâneo.
No cinema de guerrilha, território define posição de enunciação. Filmar a partir do território implica vínculo, escuta e responsabilidade. A imagem nasce do chão vivido, do tempo compartilhado, da permanência possível. O território não autoriza a captura; exige negociação. Cada gesto estético responde a uma geografia concreta de relações.
Território também é disputa. Disputa por visibilidade, por narrativa, por permanência. O cinema de guerrilha atua nesse campo como prática de reocupação sensível: reinscreve corpos, histórias e cosmologias em espaços marcados pelo apagamento. A territorialização da imagem impede sua abstração e devolve à criação sua consequência política.

Transgressão

Transgressão designa o gesto que desloca regimes de uso, percepção e circulação sem romper o vínculo com o território que o sustenta. Não é ruptura abstrata, mas ação situada que atravessa normas, códigos e dispositivos a partir de uma ética implicada no corpo e no contexto.
No cinema de guerrilha, a transgressão não opera como negação frontal do sistema, mas como reconfiguração de seus limites: ocupa, desloca, infiltra, torce. Ela atua no uso desviante da técnica, na reorganização dos espaços, na quebra das expectativas formais e na invenção de métodos onde não havia permissão. A transgressão se ancora nas tecnologias do possível: só transgride quem sabe operar com o que existe, quem conhece o limite do aparato e o atravessa sem destruí-lo. É gesto de precisão, não de excesso. Enquanto operador conceitual, a transgressão sustenta o caráter insurgente da prática sem convertê-la em espetáculo. Ela mantém a criação em estado de risco controlado, onde estética, política e ética permanecem indissociáveis.

U

Utopia (estratégica)

Utopia estratégica designa a imaginação operativa que sustenta a permanência da luta no tempo. Não se trata de projeção idealizada nem de horizonte inalcançável, mas de um dispositivo de orientação prática. A utopia, aqui, não é fuga do real: é ferramenta para agir dentro dele sem se submeter integralmente às suas determinações. Ela funciona como motor de continuidade, mantendo aberto o campo do possível em contextos de esgotamento estrutural.
No cinema de guerrilha, a utopia estratégica opera como método de sobrevivência estética e política. Ela permite criar mesmo quando as condições materiais, institucionais e simbólicas indicam impossibilidade. Não promete redenção futura; sustenta o gesto presente. É a capacidade de imaginar mundos enquanto se enfrenta o mundo tal como ele é — sem concessão à ingenuidade, sem capitulação ao cinismo.
A utopia estratégica articula desejo e cálculo. Ela exige leitura precisa do território, das forças em jogo, dos limites reais e das brechas disponíveis. Não se confunde com voluntarismo. Sua potência está na combinação entre imaginação radical e pragmatismo ético. Criar, formar, circular e permanecer exigem visão de longo prazo, mesmo quando o gesto é mínimo, precário ou efêmero.
Enquanto operador conceitual, a utopia estratégica sustenta a duração do cinema de guerrilha. Ela impede que a prática se dissolva em ações isoladas ou se esgote no impacto imediato. Oficinas recorrentes, cineclubes itinerantes, formações continuadas, devolutivas comunitárias e processos coletivos só se mantêm porque há uma utopia em operação — não como promessa abstrata, mas como disciplina do desejo.
No campo indígenafro e amazônida, a utopia estratégica dialoga com formas ancestrais de resistência prolongada. Povos que permaneceram apesar da violência colonial, do apagamento e da expropriação operaram sempre sob regimes utópicos situados: imaginar a continuidade era condição para produzi-la. A utopia não se separa da memória; ela a projeta para frente como força ativa.
A utopia estratégica também regula o campo da criação. Ela impede que a estética se converta em espetáculo vazio ou em mercadoria adaptável. Ao afirmar um horizonte próprio, mesmo instável, a prática se protege da captura institucional e do esvaziamento político. Criar passa a ser gesto orientado, não reação dispersa.
No Abecedário do Cinema de Guerrilha, utopia estratégica é conceito de sustentação. Ela atravessa a práxis, a itinerância, a formação e a invenção técnica. Não fecha sentidos, mas mantém o pensamento em movimento contínuo. Onde há utopia estratégica, a criação não se resigna nem se ilude. Ela insiste.
Utopia estratégica, assim, nomeia a capacidade de continuar criando sob conflito prolongado. Não para vencer

definitivamente, mas para não desaparecer. Um método de imaginação em combate. Um compromisso com a permanência. Um foco estendido no tempo.

W

Weyl / escrita como gesto

Weyl, aqui, não nomeia um autor enquanto assinatura individual, mas uma posição de escrita. Um lugar de enunciação em que escrever é agir, e agir é assumir consequência. A escrita como gesto não se separa do corpo que escreve, nem do território que atravessa esse corpo. Palavra, imagem e ação pertencem ao mesmo campo de risco.

A escrita, nesse regime, não é comentário posterior à prática. Ela emerge do próprio fazer — das oficinas, dos filmes, das performances, das interrupções, dos pactos e dos conflitos. Escrever é continuar a ação por outros meios. A frase carrega o peso do gesto; o conceito, o rastro do corpo.

No Abecedário do Cinema de Guerrilha, a escrita como gesto sustenta a coerência entre teoria e prática. Não há neutralidade discursiva: cada formulação compromete quem escreve com aquilo que escreve. A escrita torna-se extensão da práxis, campo de disputa sensível e instrumento de permanência.

Weyl, assim, não funciona como nome próprio a ser canonizado, mas como operador autoral assumido: escrever desde dentro da guerrilha estética, sem mediação pacificadora, mantendo o pensamento em estado ativo, implicado e exposto.

V

Vanguarda (popular)

Vanguarda Popular nomeia um deslocamento histórico e político do conceito de vanguarda. Não se trata de antecipação formal nem de ruptura elitista, mas de invenção situada, produzida a partir de territórios marginalizados, corpos precarizados e saberes historicamente desautorizados.

No cinema de guerrilha, a vanguarda não se organiza por manifesto estético, mas por necessidade vital. Ela emerge onde criar é condição de sobrevivência simbólica. Popular, aqui, não significa massivo nem folclórico, mas enraizado: aquilo que nasce do chão, do vínculo e da experiência coletiva.

A vanguarda popular opera contra a centralização dos regimes de validação cultural. Ela afirma que a inovação não se produz apenas nos centros institucionais, mas nas bordas, nas margens, nos deslocamentos, nas oficinas, nas ruas e nos rituais cotidianos.

Enquanto conceito, vanguarda popular sustenta a dimensão histórica do cinema de guerrilha como prática de longo curso, ligada à permanência e não ao evento. Ela afirma que a radicalidade estética não está na novidade formal, mas na fidelidade ao território e à luta sensível que o atravessa.

X

X – [incógnito]

X marca aquilo que ainda não se deixou nomear. Não como ausência de pensamento, mas como campo aberto de

investigação, risco e possibilidade. O incógnito não é falha do sistema conceitual; é sua condição de vitalidade.
No Abecedário do Cinema de Guerrilha, X protege o pensamento contra o fechamento excessivo. Ele mantém o espaço do indizível, do imprevisível e do que só pode ser reconhecido na prática. X é o lugar onde a experiência ainda não foi capturada pela linguagem.
O incógnito opera como força crítica permanente. Ele impede que os conceitos se transformem em doutrina. Toda vez que um conceito se cristaliza, X reabre a fissura. Toda vez que a prática se acomoda, X reinstala o risco.
X é, portanto, um operador de humildade epistemológica e de radicalidade prática. Ele afirma que a guerrilha estética permanece inacabada por princípio, porque a vida que a sustenta não se deixa encerrar.

Y

Ybyrá / terra

Ybyrá nomeia a terra como entidade viva, atravessada por memória, força e linguagem. Não como recurso, paisagem ou suporte, mas como corpo ativo que pensa, responde e condiciona o gesto humano.
No campo amazônida e indígenafro, terra não é abstração geográfica. É relação. É lugar de pacto, conflito, permanência e transmissão de saber. Ybyrá afirma uma epistemologia que não separa conhecimento de chão, nem criação de território.
No cinema de guerrilha, a terra não aparece apenas como tema visual. Ela estrutura o método. O ritmo da caminhada, o tempo da espera, a escolha do enquadramento, o silêncio necessário e a decisão de filmar ou não filmar respondem à terra enquanto presença ativa.
Ybyrá inscreve o Abecedário numa cosmopolítica do território. Pensar a partir da terra é reconhecer limites, responsabilidades e interdependências. Criar, aqui, não é dominar o mundo, mas agir em relação com ele.

Z

Zona de conflito

Zona de Conflito é o espaço onde arte, política, espiritualidade e vida cotidiana se chocam sem se pacificar. Não se trata de exceção, mas de condição permanente do cinema de guerrilha.
Essa zona não é apenas territorial ou social; é também sensível. Ela atravessa o corpo do criador, a forma da obra e o regime de circulação da imagem. Criar em zona de conflito implica aceitar que toda ação estética produz tensão, resposta e consequência.
No cinema de guerrilha, a zona de conflito não é evitada nem estetizada. Ela é habitada. Oficinas, performances, filmes e escritos operam dentro dessa zona, assumindo o risco de errar, de enfrentar e de permanecer.
Como conceito final do Abecedário, Zona de Conflito reafirma que não há neutralidade possível. Pensar, criar e filmar são atos implicados. Onde há cinema de guerrilha, há conflito — e é nele que a estética encontra sua razão de existir.

APÊNDICE 2 - PRODUÇÃO INTELECTUAL DO AUTOR

A produção intelectual apresentada a seguir reúne os trabalhos desenvolvidos ao longo do percurso desta pesquisa de doutoramento, compreendendo publicações científicas, produção artística, comunicações acadêmicas e obras audiovisuais. Este conjunto expressa a dimensão expandida da pesquisa, articulando teoria, prática e criação no campo das artes, com ênfase no cinema de guerrilha amazônida. A pesquisa, enquanto processo vivo, desdobra-se para além dos limites formais desta tese, espraiando-se em múltiplas frentes de elaboração, circulação e intervenção, nas quais parte significativa de suas reflexões, experiências e formulações encontra continuidade.

Esses resultados dialogam entre si, fortalecem-se mutuamente e se interseccionam como campo ativo de pensamento, desafiando-o a expandir-se, a deslocar-se e a encontrar o real em suas múltiplas dimensões. Esta produção intelectual configura, assim, um campo ampliado de sistematização e experimentação, no qual o pensamento se mantém em movimento e em relação com diferentes contextos e territórios, articulando criação, reflexão crítica e ação cultural, e contribuindo para o fortalecimento da produção acadêmica e artística no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará.

1. LIVRO

WEYL, Francisco. **Kynema**: ensaios científicos, semióticos, metafísicos, poéticos e políticos sobre arte, cinema e estéticas de guerrilhas. Taboão da Serra: Vicenza Edições Acadêmicas, 2021.

2. CAPÍTULOS DE LIVRO

WEYL, Francisco; SILVA, Hilton P. Imaginário de Cabo Verde pelo Brasil: entre o Plateau e as redes do Cinema Afro-Luso-Brasileiro. In: BARRETO, José Arlindo; PRUDENTE, Celso Luiz; ALMEIDA, Rogério de; SOUZA NETO, João Clemente de (org.). *Cabo Verde no imaginário brasileiro*. São Paulo: FEUSP, 2025. DOI: 10.11606/9786550130305.

WEYL, Francisco. Estéticas de guerrilha da Amazônia paraense e o mundo mágico do cinema através das imagens das Caruanas. In: SALLES, Cecilia; TAVARES, Mirian; DOURADO, Patrícia (org.). *Teorias que moram nas práticas*. 2025. ISBN: 978-989-9244-26-9. DOI: 10.34623/cmyp-ag59.

WEYL, Francisco; ASP, Danilo Gustavo Silveira; SILVA, Hilton P. FICCA, Afrikateua e Cinemateua: contribuições do “Cinema de Guerrilha” para o cinema negro na Amazônia. In: PRUDENTE, Celso Luiz; ALMEIDA, Rogério de (org.). *Cinema negro: 20 anos de questionamentos e realizações*. São Paulo: USP/FEUSP, 2024. DOI: 10.11606/9786587047782.

WEYL, Francisco. Práticas e memórias do cinema de guerrilhas no quilombo do América, em Bragança do Pará. In: BEZERRA, José Denis de Oliveira; STARK, Andrea Carvalho (org.). *Peraus das artes cênicas: memórias e performatividades*. Belém: UFPA, 2024.

WEYL, Francisco. O não-teatro da Troupe The 4 Pracena nas cenas poéticas da Marambaia. In: BEZERRA, José Denis de Oliveira; ANDRADE, Simei Santos (org.). *Peraus da Memória: pesquisas em artes cênicas da Amazônia*. Belém: Paka-Tatu, 2023. p. 61–84.

WEYL, Francisco. O cinema de guerrilha quilombola na Amazônia. In: COCCIA, Emanuelle (org.). *Amazônia Sensível*. Belém: UNAMA, 2022. p. 136–151.

WEYL, Francisco; SILVA, Hilton P. A experiência do cinema de guerrilha na Terra da Liberdade. In: PRUDENTE, Celso Luiz; SILVA, Paulo Vinicius Baptista da (org.). *Mostra Internacional do Cinema Negro*. São Paulo: Jandaíra, 2020. p. 339–374.

3. ARTIGOS EM PERIÓDICOS CIENTÍFICOS

WEYL, Francisco. Contra os canhões: o cinema brasileiro na cena lusíada, do cinema novo às estéticas de guerrilha. *Práticas Educativas, Memórias e Oralidades*, v. 8, p. e16023, 2026. DOI: 10.47149/pemo.v8.e16023.

WEYL, Francisco; SILVA, Hilton Pereira; ARAÚJO, Roseti. Experiências do cinema de guerrilha no quilombo do América. *Trama Interdisciplinar*, v. 14, n. 1, p. 149–162, 2023. DOI: 10.5935/2177-5672/trama.v14n1p149-162.

WEYL, Francisco. I-margens de um Caruana entre estéticas de guerrilha. *Revista Artérias*, v. 5, n. 9, p. 96–111, 2019.

WEYL, Francisco. A arte de saudar Ogum. *Revista Sentidos da Cultura*, v. 7, p. 58–79, 2021.

WEYL, Francisco; CORDEIRO, R. C.; BEZERRA, J. D. O. #Feitiço (in progress): fazer-pensar magia no cinema amazônida. *Nova Revista Amazônica*, v. 7, p. 279–288, 2019.

WEYL, Francisco. Fotografia e poesia. *Revista Visagem*, v. 1, p. 228–244, 2014.

WEYL, Francisco. A antropologia visual como extensão através do filme. [dados de publicação não informados].

4. TRABALHOS EM ANAIS DE EVENTOS

WEYL, Francisco. Tecnologias do possível e resistências do cinema amazônida. In: SARMENTO-PANTOJA, Augusto; SARMENTO-PANTOJA, Tânia. *Caderno de Resumos do VIII Seminário Internacional Literatura e Cinema de Resistência*. Belém: UFPA, 2023.

WEYL, Francisco. A arte ceramista da comunidade do Torre: saberes ancestrais (Campos Naturais, Tracuateua-PA). In: *Anais do III Seminário Internacional de Linguagens, Saberes e Sociobiodiversidade na Amazônia*. Bragança: UFPA, 2023.

5. COMUNICAÇÕES EM EVENTOS

WEYL, Francisco. Estéticas de guerrilha da Amazônia paraense: o mundo mágico do cinema através das imagens das Caruanas. Conferência Internacional Processos de Criação. Universidade do Algarve, Portugal, 2024.

WEYL, Francisco. Antropologia visual, semiótica e práticas artísticas e místicas na Amazônia Marajoara. III Seminário Nacional de Memórias Cênicas na Amazônia. UFPA, 2024.

6. TRABALHOS ACADÊMICOS

WEYL, Francisco. *Kynema: Estéticas de Guerrilhas, Poéticas das Gambiarras, Tecnologias do Possível*. 2026. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2026.

WEYL, Francisco. *Cenas poéticas da Marambaia*. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

WEYL, Francisco. *Tri4de de 4: Alquimia, caos e semiótica*. 2003. Monografia (Especialização em Semiótica e Artes Visuais) – Universidade Federal do Pará, 2003.

7. FILMOGRAFIA

- A Alma das ruas, 2025
- Ecopontes, 2023
- #ForaCargill, 2022
- Do lugar onde se vê, 2022

8. PRÊMIOS E RECONHECIMENTOS

2023 – Prêmio Açaí/FCP – Exibição *Do lugar onde se vê*
2023 – Prêmio Açaí/FCP – Exibição *#ForaCargill*
2022 – Prêmio MINC/Funtelpa – Aquisição/Exibição *#ForaCargill*

9. PRODUÇÃO EM MEIOS DIGITAIS

WEYL, Francisco. O cinema, a crise climática e os impactos na Amazônia e no Brasil. Blog Carpinteiro de Poesia, 2024.

WEYL, Francisco. Entre aforismos e reflexões sobre a existência. Blog Carpinteiro de Poesia,

2024.

WEYL, Francisco. Migração e identidade. Blog Carpinteiro de Poesia, 2024.

WEYL, Francisco. Cova da Moura: resistência cultural contra o racismo em Portugal. Blog Carpinteiro de Poesia, 2024.

WEYL, Francisco. O cotidiano como performance da invisibilidade no filme “João Parapeito”. Blog Carpinteiro de Poesia, 2024.

WEYL, Francisco. Assombrações, ancestralidade e a defesa da Amazônia. Blog Carpinteiro de Poesia, 2024.

REFERÊNCIAS

ACEVEDO, Rosa Elizabeth Acevedo; CASTRO, Edna Maria Ramos de. Mobilização política de comunidades negras rurais. Domínio de um conhecimento praxiológico. **Novos Cadernos NAEA**, v.2, n.2, p. 73-106, dez.1999. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5801/ncn.v2i2.110>. Acesso em: 21 jan. 2021.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ANDRADE, Cássio Guilherme Franco de. **Entre bancos e espadas**: os bastidores da mediação no sindicato dos bancários do Pará entre 1964 e 1974. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

ARRUTI, José Maurício. **Mocambo**: antropologia e história no processo de formação quilombola. Bauru: Edusc, 2006.

ASP, Danilo Gustavo Silveira (org.) **Africateua**: estudos étnico-raciais em Tracuateua, Pará, Brasil. Disponível em: <https://www.academia.edu/97124620/Africateua_Livro_Colet%C3%A2nea_?email_work_card=title>. Acesso em: 10 abr. 2024.

ASP, Danilo Gustavo Silveira; SANTOS, Fabrício Rodrigues dos. **Quilombolas do Cigano (Tracuateua-PA)**: história, educação e equidade étnico racial. Bragança: Pará.grafo, 2019.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares**: Introdução a uma antropologia da modernidade. Lisboa: 90ª Editora, 1992.

BAUMAN, Zygmunt**. Ensaios sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2012.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade. In: **Magia e Técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BERY, Larissa. **Guerrilha Monumental**: a estética como campo de disputa do sensível urbano. Anais XVII Colóquio do PPGAC/UNIRIO, 2017.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Memórias cênicas**: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990). Belém: IAP, 2013.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Vanguardismos e Modernidades**: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968). Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 14ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2010.

CASTRO, Edna Maria Ramos de (org.). **Escravos e senhores de Bragança**. Belém: NAEA, 2016.

CASTRO, Fábio Fonseca de; CASTRO, Marina Ramos Neves de. A tese do custo amazônico, o novo desenvolvimento e a política cultural do primeiro governo Dilma. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre; CALEBRE, Lia (org.). **Políticas culturais no governo Dilma**. Salvador: EDUFBA, 2015. Disponível em: <file:///C:/Users/Denis/Downloads/politicas-culturais-governo-dilma-repositorio-otimizado.pdf>

CHIAVENATO, Júlio José. **Cabanagem, o povo no poder**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COSTA, Selda Vale da. Cinema na Amazônia. **Revista História, ciência, saúde**, v.6, p. 1073-1123, set. 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/X3VxHy4gk6FwbghNvxFbjYw/>. Acesso em: 21 ago. 2024.

COSTA, Selda Vale da. O cinema na Amazônia e a Amazônia no cinema. **Eptic On Line**, v.2, 2006, p. 94-113, 2006. Disponível em: <https://eptic.com.br/wp-content/uploads/2015/01/RevistaEPTIC_CulturaePensamento_vol-2.pdf>. Acesso em: 9 nov. 2025.

CHAGAS, Tamara. Situação T/T1, de Artur Barrio, e a arte-guerrilha conforme Frederico Morais. **ARTis ON**, n.5, p. 134-142, jan. 2018. Disponível em: <http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/138>. Acesso em: 21 jan. 2021.

ECKERT, Cornélia; ROCHA, Ana Luíza Carvalho da. Imagem recolocada: pensar a imagem como instrumento de pesquisa e análise do pensamento coletivo. **ILUMINURAS**, Porto Alegre, v.2, n.3, 2001. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/9119>. Acesso em: 21 ago. 2024.

DAOU, Ana Maria. **A Belle Époque amazônica** (Descobrindo o Brasil). Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Braziliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995-1997.

DOS SANTOS, Fabrício Rodrigues. **Território e identidade quilombola em**

Tracuateua/PA: história, memória e afirmação cultural. Dissertação (Mestrado em Linguagens e Saberes na Amazônia), Campus Universitário de Bragança, Universidade Federal do Pará, Bragança, 2017. Disponível em: <https://pplsa.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/dissertacoes/2015/Fabricio%20-%20Disserta%C3%A7%C3%A3o%20PPGSA%20-%20vers%C3%A3o%20final.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2024.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A Dívida Impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política, 2019.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Revisão de Lígia Vassalo. Petrópolis: Vozes; Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: o nascimento da prisão; tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FOUCAULT, Michel. Conversa com Michel Foucault. In: FOUCAULT, Michel. **Repensar a Política** (Coleção Ditos e Escritos VI). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Em Defesa da Sociedade**. Curso no Collège de France, 1975-1976. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 24.ed. São Paulo: Edições Graal, 2007a.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Paz e Terra, São Paulo, 1970.

FREIRE, Paulo. **Por uma pedagogia da pergunta**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1985.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob regime da economia patriarcal. 48. ed. São Paulo: Global, 2003. (Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil; 1). Disponível em: <https://ria.ufrn.br/handle/123456789/2057>. Acesso em: 20 jul. 2024.

GASPARETTO JUNIOR, Antônio. Guerrilha. **Infoescola**. Disponível em: <https://www.infoescola.com/geografia/guerrilha/>. Acesso em: 20 jul. 2024.

GONDIM, Neide. **A Invenção da Amazônia**. 2ª Ed. Editora Valer. Manaus, 2007.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. Micropolítica. **Cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed, 2006.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São

Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do Céu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KOSIK, Karel. **Dialética do Concreto**. São Paulo, Paz e Terra, 1976.

LEANDRO, Arthur. **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa248544/arthur-leandro>. Acesso em: 29 fev. 2024.

LOBATO, Ana Lúcia. Os ciclos regionais de minas gerais, Norte e Nordeste (1912-1939). In: RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art editora, 1987.

MACHADO, Roberto**. Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

MACDOUGALL, David. **The Corporeal Image**: Film, Ethnography, and the Senses. Princeton: Princeton University Press, 2006.[9]

MALHEIRO LOPES, Nuno Manuel Fortuna. **Sério Fernandes e a Escola de "não existe"**: contributo para uma reflexão sobre a escola do Porto. Tese (Doutorado em Estudos Artísticos), Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra/PT, 2018. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/92325>.

MARTINS, Leda Maria. **Performance, Memória e Ancestralidade**. Belo Horizonte: Mazza, 2006.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. Um aspecto da diversidade cultural do caboclo amazônico: a religião. In: VIEIRA, Célia Guimarães et al. (org.). **Diversidade biológica da Amazônia**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10058>. Acesso em: 21 jan. 2021.

MATOS, Doris Cristina Vicente da Silva; SOUSA, Cristiane Maria Campelo Lopes Landulfo de (org.). **Suleando conceitos e linguagens**: decolonialidades e epistemologias outras. Campinas: Pontes Editores, 2022.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018

MOISÉS, João Maria. **Sobre a "escola portuguesa" de cinema**. Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa. 1ª edição. Amadora, Portugal, 2007.

MORAIS, Elizabeth Conde de. **A identidade africana presente na comunidade Quilombola do América**. Monografia (Especialização em Políticas de Promoção da Igualdade Racial na Escola), Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

MORICEAU, Jean-Luc; MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; PAES, Isabela. Guerrilhas do sensível: estetização e contra-estetização do mundo. In: PICADO, Benjamim (org.). **Escritos sobre comunicação e experiência estética** [recurso eletrônico]: sedimentos, regimes, modalidades Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG, 2019. Disponível em: <https://seloppgcomufmg.com.br/wp-content/uploads/2020/03/Escritos-sobre-comunicacao-e-experiencia-estetica-Selo-PPGCOM-UFMG.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2024.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

MOURÃO, Alexandre de Albuquerque. **Minimanual da arte guerrilha urbana**. Organização de Alexandre de Albuquerque Mourão, Marcos Venicius Lima Martins, Sabrina Késia de Araújo Soares et al. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015. Disponível em: <https://ia801306.us.archive.org/14/items/MinimanualArteGuerrilhaUrbanaWeb_201602/Minimanual%20Arte%20Guerrilha%20Urbana%20web.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2024.

MULLER, Luíza. Guerrilha estética de secos & molhados como semiótica micropolítica. **Revista Temática**, v. 13 n. 3, p. 250-267, mar. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/33409/17283>. Acesso em: 21 ago. 2024.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. **Dicionário de tupi antigo**: a língua indígena clássica do Brasil. São Paulo: Global, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **Introdução à tragédia de Sófocles**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Editor, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **Gaia Ciência**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. Rio de Janeiro: Companhia de Bolso, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **O anticristo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **A vontade de poder**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

OLALQUIAGA, Felipe. **Arte de Guerrilha**: práticas contemporâneas. Monografia (Especialização em Gestão de Projetos Culturais), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

PEIRCE, Charles Sanders. **Os Pensadores** (Escritos Coligidos). São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1980.

PEREIRA, Carlos Simões; ALMEIDA, Arthur da Costa. Das origens da Belém seiscentista e sua herança Tupinambá. **Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento,** Ano 05, Ed. 10, v.3, p. 146-160, out. 2020. Disponível em: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/historia/heranca-tupinamba>. Acesso em: 21 jan. 2021.

POJO, Eliana Campos. **Gapuiar de saberes e de processos educativos e identitários na comunidade do rio Baixo Itacuruçá, Abaetetuba-PA**. Tese (em Ciências Sociais), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/330844>. Acesso em: 21 jan. 2021.

PORTELA, Fernando**. Guerra de Guerrilhas no Brasil**. São Paulo: Global, 1979.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. De saberes e de territórios: diversidade e emancipação a partir da experiência Latino-Americano. **GEOgraphia**, Niterói, v. 8, n. 16, 2010. Disponível em: https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13521. Acesso em: 9 nov. 2025.

PRUDENTE, Celso Luiz e SILVA, Paulo Vinicius Batista (org.). **16ª Mostra Internacional do Cinema Negro**: educação, cultura e semiótica. São Paulo: Jandaíra, 2020.

PRUDENTE, Celso Luiz; FERREIRA Ricardo Alexino. O sentido educativo do cinema negro e a emergência das humanidades alternativas. In: PRUDENTE, Celso Luiz; ALMEIDA, Rogério de (org.). **Cinema negro**: uma revisão crítica das linguagens. São Paulo: FEUSP, 2022.

PRUDENTE, Celso Luiz. A dimensão pedagógica da alegoria carnavalesca no cinema negro enquanto arte de afirmação ontológica da africanidade: pontos para um diálogo com Merleau-Ponty. **Revista de educação pública**: Educação e (des)colonialidades dos saberes, práticas e poderes. Cuiabá: 2014, maio-agosto, vol. 23, n.º 53.

PRUDENTE, Celso Luiz. A imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio na dimensão pedagógica do Cinema Negro. **Educação e pesquisa**, São Paulo, v.47, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ep/a/DzqQR53y4s9gZbNH7NGjtWN/?lang=pt>. Acesso em: 7 jul. 2023.

PRUDENTE, Celso Luiz. Cinema negro: aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro. **Revista Palmares**: cultura afro-brasileira, Brasília, n.1, 2005. Disponível em: https://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/68%20a%2072. pdf. Acesso em: 7, julho, 2023.

QUEIRÓZ, André. **Foucault**: o Paradoxo das Passagens. Rio de Janeiro: Editora Pazulin, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

REBOCHO, Nuno & BARROS SANTOS. Ademir. **Memória dos "'quilombos" em Cabo Verde e Brasil** – TEXTO INÉDITO, Cabo Verde, 2012.

ROCHA, Glauber. **Uma estética da fome**. Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, jul. 1965.

ROCHLITZ, Rainer. **O desencantamento da arte**: a filosofia de Walter Benjamin. Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção São Paulo: Edusp, 2003.

RODRIGUES, Danuzia Lima; SILVA, Daniel Nogueira. Pobreza na Amazônia brasileira e os desafios para o desenvolvimento. **Cadernos de Saúde Pública**, v. 39, n. 10, out. 2023. Disponível em: <https://cadernos.ensp.fiocruz.br/ojs/index.php/csp/article/view/8383/18709>. Acesso em: 21 ago. 2024.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, Grasiely Tayenne das Chagas. **Os pretos do Torre**: história e resistência negra na comunidade quilombola do Torre em Tracuateua/PA (2008-2017). Monografia (Graduação em História, Centro Universitário de Bragança, Universidade Federal do Pará, Bragança/PA, 2018.

SALLES, Vicente. **O negro no Pará**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, Universidade Federal do Pará, 1971.

SANTIAGO, Ketno Lucas; SMITH JUNIOR, Francisco Pereira. Quilombo do América e a migração negra. **Revista EDUCAmazônia** – Educação, Sociedade e Meio Ambiente, Humaitá, ano 12, v. XXII, n. 1, p. 255-273, jan./jun. 2019. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=10100448>. Acesso em: 5 jan. 2026.

SANTIAGO, Ketno Lucas; SMITH JUNIOR, Francisco Pereira; SOUZA, Ana Paula Vieira e. As narrativas dos moradores do Quilombo do América na Amazônia Bragantina. **Revista Ciências da Sociedade**, v. 3, n. 6, p. 201-217, jul./dez. 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa (org). **A Globalização e as ciências sociais**. 4.ed. São Paulo: Cortez, 2011.

SANTOS, Mílton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SILVA, Jair Francisco Cecim da. **O português indigenafros de Jurussaca/PA**: revisitando a descrição do sistema pronominal pessoal da comunidade a partir da textualidade Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SOUZA, Márcio. **História da Amazônia**. Rio de Janeiro: Record, 2019.

STOCO, Sávio Luis. **O Cinema de Silvino Santos (1918 - 1922) e a representação amazônica**: história, arte e sociedade. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

SOUSA, Priscila. Guerrilha - O que é, origem, evolução e exemplos. **Conceito.de.**, 10 de outubro de 2023. Disponível em: <https://conceito.de/guerrilha>. Acesso em: 21 ago. 2024.

SUBIRATS, Eduardo. **A existência sitiada**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2010.

TAYLLOR, Diana. **O Arquivo e o repertório. Performance e memória cultural nas Américas**. Tradução Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7989062/mod_resource/content/1/TAYLOR%2C%20Diana.%20O%20Arquivo%20e%20o%20Repert%C3%B3rio_recorte.pdf>.

TAVARES, Manuel; FERRO, Mário. **Análise da obra A origem da tragédia de Nietzsche**. Lisboa: Editorial Presença, 1995.

TORRES CARRILLO, Alfonso. **La educación popular**: trajectoria y actualidad. Bogotá: El Buho, 2007.

Valor Cultural (2024). **Estudo SAV/UFBA**: Descentralização do Audiovisual no Brasil. Acesso em: 5 jul. 2025.

VERIANO, Pedro. **A Crítica de Cinema Em Belém**, Volume 1. Editora Belém, 1983.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A Inconstância da Alma Selvagem**. São Paulo: CosacNaify, 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais**. São Paulo: CosacNaify, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo Ameríndio. **Mana**, v.2, n.2, p. 115–144, 1996. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/1421/viveiros_pronomes_cosmologicos.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 21 ago. 2024.

YÚDICE, George. **A convivência da cultura**: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

WALSH, Catherine. **Interculturalidad, Estado, Sociedad**: Luchas (de)coloniales de nuestra época. Quito: Abya-Yala, 2009.

WEYL, Francisco. A festa da cobra, filme coletivo do. **Blog RESISTÊNCIA MARAJOARA**, 11 de janeiro de 2012. Disponível em: <https://resistenciamarajoara.blogspot.com/>. Acesso em 21 ago. 2024.

WEYL, Francisco. O não-teatro da Troupe nas cenas poéticas da Marambaia. In: BEZERRA, José Denis de Oliveira; ANDRADE, Simei Santos (org.). **Peraus da Memória**: pesquisas em artes cênicas da Amazônia. Belém: Paka-Tatu, 2023.

WEYL, Francisco. **Cenas poéticas da Marambaia**. Dissertação (Mestrado em Artes),

Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/7532>.

WEYL, Francisco. Asp, Danilo Gustavo Silveira; Silva, Hilton P. FICCA, Afrikateua e cinemateua: contribuições do "Cinema de Guerrilha" para o cinema negro na Amazônia. In: Prudente, Celso Luiz; Almeida, Rogério de. **Cinema Negro**: 20 anos de questionamentos e realizações: homenagem ao pensamento de Luiz Felipe de Alencastro. Disponível em: www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/1463. Acesso em: 28 nov. 2024.

WEYL, Francisco, Silva, Hilton Pereira; Araújo, Roseti. Experiências do Cinema de Guerrilha no Quilombo do América. **Trama Interdisciplinar**, São Paulo, n. 14, v. 1, p.149-162, 2023. Disponível em: http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/15408/11813. Acesso em 28 mai. 2025.

WEYL, Francisco. Práticas e memórias do Cinema de Guerrilhas no quilombo do América, em Bragança do Pará. In: BEZERRA, José Denis de Oliveira; Stark, Andrea Carvalho (org.). **Peraus das artes cênicas**: memórias e performatividades. Belém: Universidade Federal do Pará, 2024. Disponível em: https://livroaberto.ufpa.br/handle/prefix/1267. Acesso em: 28 nov. 2025.

WEYL, Francisco. O Cinema de Guerrilha Quilombola na Amazônia". In: Coccia, Emanuelle. **Amazônia Sensível**.1 ed. Belém: Unama, 2022. v.1, p.136-151.

WEYL, Francisco. A arte ceramista da Comunidade do Torre: saberes ancestrais (Campos Naturais, Tracuateua-PA). In: **Anais** III SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LINGUAGENS, SABERES E SOCIOBIODIVERSIDADE NA AMAZÔNIA. 2023a. Disponível em: https://www.even3.com.br/anais/iii-silssa/617379-a-arte-ceramista-da-comunidade-do-torre--saberes-ancestrais-(campos-naturais-tracuateua-pa)/. Acesso em: 19 jul. 2025.

WEYL, Francisco. SILVA, Hilton P. Experiência do Cinema de Guerrilha na terra da liberdade. In: PRUDENTE, Celso Luiz; SILVA, Paulo Vinícius Baptista (org.). **16ª Mostra Internacional do Cinema Negro**: educação, cultura e semiótica. São Paulo: Jandaíra, 2020.

WEYL, Francisco. I-margens de um Caruana entre Estéticas de Guerrilha. **Arteriais**, v.5, n.9, p. 96-11, 2019. Disponível em: https://periodicos. ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/9819. Acesso em: 19 jul. 2024.

WEYL, Francisco. **Kynema**: ensaios científicos, semióticos, metafísicos, poéticos e políticos sobre arte, cinema e estéticas de guerrilhas. Taboão da Serra: Vicenza Edições Acadêmicas, 2021.