Documentário em Rondônia:

realizadores, filmes e contextos de produção

Juliano José de Araújo

MOtriz EDIÇÕES

Documentário em Rondônia: realizadores, filmes e contextos de produção

Juliano José de Araújo

Documentário em Rondônia:

realizadores, filmes e contextos de produção

MOtriz EDIÇÕES

2022

© 2022 Juliano José de Araújo

Este livro segue as regras do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, adotado no Brasil em 2009.

Capa e projeto gráfico: Claudia Schmidt

Produção editorial: Ana Elisa de Arruda Penteado

Conselho Editorial

Adriano Luiz Duarte • UFSC
Alfredo Luiz Suppia • Unicamp
Ana Silvia Andreu da Fonseca • UNILA
Juliano José de Araújo • UNIR
Lidiany Cristina de Oliveira Chianello • UEMG
Sávio Luís Stoco • UFPA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

A663d Araújo, Juliano José de
Documentário em Rondônia [recurso eletrônico] : realizadores, filmes e contextos de produção / Juliano José de Araújo. - Campinas : Motriz Edições, 2022. 204 p. ; PDF ; 694 KB.

Inclui bibliografia, índice e apêndice.
ISBN: 978-65-997747-1-3 (Ebook)

1. Cinema. 2. Documentário. 3. Não-ficção. 4. Curta-metragem. 5. Cineastas rondonienses. 6. Rondônia. I. Titulo.

CDD 791.43
2022-1426 CDU 791.43

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410
Índice para catálogo sistemático:
1. Cinema 791.43
2. Cinema 791.43

Motriz Edições
Rua Conceição, 360 / 182
13010-050 — Campinas — SP
Contato: motrizedicoes@gmail.com
(19) 99287-4640
Instagram: @motriz_edições

Apoio
fapero

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, às realizadoras e aos realizadores cujas trajetórias no campo do audiovisual em Rondônia e filmes são estudados neste livro, em especial, Alexis Bastos, Beto Bertagna, Fernanda Kopanakis, Joesér Alvarez, Jurandir Costa, Luiz Brito, Pilar de Zayas Bernanos e Simone Norberto. A Sávio Stoco, da Universidade Federal do Pará, companheiro de pesquisa em cinema e audiovisual na Amazônia, pela primeira, atenta e muito cuidadosa leitura do texto, pelos comentários e pelo incentivo. A Elisabeth Kitamura, colega do Grupo de Pesquisa e Extensão em Audiovisual do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Rondônia, pelas constantes trocas no âmbito do ensino, da pesquisa e da extensão. A Selda Vale da Costa, da Universidade Federal do Amazonas, pela oportunidade de participar do projeto de pesquisa "Amazônia audiovisual: representatividades contemporâneas".

A Odyr Sohn, a Patrícia Herkenhoff e à equipe do Centro Integrado de Cultura da Fundação Catarinense de Cultura, pelo apoio na realização da entrevista com Pilar de Zayas Bernanos. A Raíssa Dourado, pelas conversas em diferentes momentos da pesquisa. A Betânia Avelar, da Coordenação de Cultura do Serviço Social do Comércio de Rondônia, pela parceria na realização da Mostra Doc Rondônia em novembro de 2020.

Aos estudantes do curso de Jornalismo, da Universidade Federal de Rondônia, em especial, àquelas e àqueles que atuaram como bolsistas de iniciação científica no âmbito do projeto de pesquisa que resultou neste livro: Élida Furtado, Everton Zeferino, Ingridy Baldez, Larissa Freitas, Leiliane Byhain, Maria Victória Silva e Wesley Martins. Agradeço também às/aos estudantes que cursaram as disciplinas optativas de Documentário nos anos de 2017 e 2018, nas quais pude compartilhar parte dos resultados dessa pesquisa.

Às amigas Carla Paiva, Letizia Nicoli e Mariana Duccini, pelo constante diálogo em diferentes momentos da realização deste trabalho. A Ana Elisa de Arruda Penteado e sua Motriz Edições, pelo entusiasmo com que recebeu a ideia deste livro. Ao Wandes Leão, por todo apoio!

À Fundação de Amparo ao Desenvolvimento das Ações Científicas e Tecnológicas e à Pesquisa do Estado de Rondônia que, por meio da Chamada Universal Fapero nº 003/2015, oportunizou a realização da pesquisa e a publicação deste livro.

Sumário

9 **Prefácio**

15 **Introdução**

23 **Capítulo 1**
Beto Bertagna, Carlos Levy e Luiz Brito: história e cultura de Rondônia em foco no cinema

57 **Capítulo 2**
Produção audiovisual em Ariquemes, no interior de Rondônia: Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos

79 **Capítulo 3**
Entre o documentário e o telejornalismo: a produção audiovisual de não-ficção de Simone Norberto

99 **Capítulo 4**
Audiovisual e meio ambiente em Rondônia: os documentários de Alexis Bastos

117 **Capítulo 5**
Realização audiovisual e festival de cinema em Rondônia: a experiência de Fernanda Kopanakis e Jurandir Costa

137 **Capítulo 6**
A produção audiovisual experimental de Joesér Alvarez

157 **Conclusão**

165 **Referências bibliográficas**

173 **Apêndices**

Prefácio

Engajamentos, arte e identidade no documentário contemporâneo brasileiro

O livro *Documentário em Rondônia: realizadores, filmes e contextos de produção*, de Juliano Araújo, ao trazer para o debate a produção audiovisual rondoniense, rompe estigmas de um pretenso "regionalismo" nos estudos acadêmicos e apresenta ao leitor uma possibilidade de pensar essa produção cultural para além da região Sudeste.

Um movimento marcante de descentralização e amadurecimento das pesquisas acadêmicas sobre o cinema brasileiro se deu por volta de 1970. Dois livros panorâmicos são emblemáticos dos desdobramentos dessa época, o que, por um lado, levaram à dispersão das pesquisas focalizando os acontecimentos de todas as regiões brasileiras, e, por outro, ganharam com a compreensão de que a pesquisa histórica/social é mais condizente em dimensão local e/ou regional.

O primeiro desses livros é *História do Cinema Brasileiro* (1987), organizado pelo professor Fernão Ramos, a partir de investigações empreendidas nas duas décadas anteriores por oito autoras e autores convidados, onde, desde os títulos de quase todos os capítulos, figuram investigações aos cinemas estadual/regional: carioca, paulista, mineiro, do Norte e do

Nordeste. O segundo livro é *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (2000), tendo como organizadores Ramos e Luiz Felipe Miranda, com a colaboração de 45 pesquisadoras e pesquisadores. Iniciativa editorial de grande magnitude, ganhou uma edição ampliada e revisada em 2012, já em pleno *boom* da produção audiovisual digital no país.[1]

Este último livro, além das notas biográficas e filmografias, que mais comumente privilegiam acontecimentos nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, trazem "verbetes temáticos", especiais por serem mais avolumados. Esse conjunto de conteúdos temáticos buscou abarcar o país para além dos dois estados mencionados de maior visibilidade. Assim é que na última versão de *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* há sínteses do passado e da atualidade da produção audiovisual de estados como Alagoas, Amazonas, Bahia, Ceará, Espírito Santo, Goiás, Minas Gerais, Paraíba, Paraná, Rio Grande do Sul e Santa Catarina.[2]

---

[1] Na sequência, Ramos organizou com Sheila Schvarzman a coletânea *Nova História do Cinema Brasileiro* (2018), em dois volumes. Com a proposta da abordagem a alguns gêneros e outras categorias cinematográficas, além de temas da política cultural federal, houve uma perda de espaço para o projeto de estudos locais/regionais. Esse tipo de abordagem não foi descartado, havendo um certo paralelo com focos já experimentados em *História do Cinema Brasileiro* e na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, remanescente apenas no caso da primeira seção dedicada ao cinema silencioso do Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco, Minas Gerais e um capítulo que abarca os acontecimentos na região amazônica. Essa relação entre cada um dos livros panorâmicos a respeito do cinema brasileiro organizados por Fernão Ramos certamente demandaria pesquisas aprofundadas, que pudessem pensar no impacto desses discursos na percepção dos vários polos de produção audiovisual existentes no Brasil, em se pensando a produção de maneira ampliada, no mínimo com presença em todas as capitais, em determinados períodos dos séculos XX e XXI.

[2] Curiosamente o estado do Pará não recebeu um verbete temático em si, no entanto há verbetes biográficos e filmográficos.

Essa descentralização tão importante dos conhecimentos sobre o audiovisual brasileiro, iniciada há quase meio século, não deixou de alargar a amplitude dos conhecimentos do campo dos Estudos Cinematográficos — sem dúvida. No entanto, não foi tão forte a ponto de representar produções de estados tais como Acre, Amapá, Pará, Rondônia, Roraima e Tocantins — só para ficar nos estados da região Norte — embora esses estados contem com significativas diretoras e diretores, que eclodiram e/ou estabeleceram-se, sobretudo, no século XXI, a exemplo dos singulares casos, no Pará, de Jorane Castro (produtora Cabocla Filmes), de Priscilla Brasil (Greenvision), e de Fernando Segtowick (Marahu Filmes); em Roraima, de Thiago Chaves Bríglia (Platô Filmes), e do diretor e especialista em som audiovisual Cláudio Lavôr (Biosphere Records); e ainda é o caso do canadense Gavin Andrews (Castanha Filmes) radicado no Amapá.

Apesar de breve e incompleto, esse exercício de compreensão a respeito da dialética existente entre as pesquisas de cinema brasileiro e a realidade das produções audiovisuais, em estados de menor representatividade na historiografia/bibliografia, nos dá a dimensão do ineditismo da iniciativa de pesquisa de Juliano Araújo, professor do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Rondônia (Unir), um especialista em documentários.

Vindo dos estudos na área da Comunicação Social, foi durante o doutorado que o pesquisador adentrou no campo conhecido pela nomenclatura Estudos Cinematográficos, com a tese *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*, sob orientação do professor Marcius Freire, do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Uni-

camp) — trabalho defendido em 2015 e publicado em livro em 2019.[3]

Após galgar todos os estágios de sua formação de pós-graduação, como pesquisador acadêmico pleno, Juliano encontrou o seu primeiro tema de interesse no universo que o circunda, ou seja, na produção audiovisual de Rondônia — diga-se de passagem, esboça-se uma sensibilidade deliberadamente inclusiva na escolha de seus objetos de estudo. Assim, debruçou-se sobre a delimitação dos filmes documentais desse estado. Alguns deles contendo importantes vozes de contraponto aos discursos locais e nacionais dos meios massivos de comunicação, tal como as suas análises nos conduzem a reconhecer.

Desde 2016 até o presente, Juliano Araújo trabalhou em seu objetivo de "conhecer as práticas e imagens documentais presentes nesses filmes, aprofundando os conhecimentos teóricos, estéticos, técnicos e históricos acerca da cultura audiovisual do estado". Buscou, relacionou e visionou filmes, analisou-os, conheceu e entrevistou realizadores e realizadoras, frequentou mostras, organizou encontros, participou de eventos acadêmicos, envolveu alunas e alunos da Unir no processo de iniciação científica, dentre outros passos. Um percurso cheio de descobertas que desaguou nesse resultado principal que é o livro que a leitora/o leitor tem em mãos.[4]

---

[3] Publicado pela Margem da Palavra, selo da Editora Urutau, a obra está disponível para download gratuito em https://editoraurutau.com/titulo/cineastas-indigenas-documentario-e-autoetnografia-um-estudo-do-projeto-video-nas-aldeias

[4] Destaco também os artigos de Juliano Araújo, oriundos dessa pesquisa: "Documentário rondoniense: filmes, realizadores e contextos de produção (1997-2013)", publicado na revista *Ciberlegenda* (UFF, 2020), no dossiê *Cinemas amazônicos em tempos de luta*; e "A produção audiovisual de não-ficção rondoniense: uma análi-

As pesquisas do autor nos inserem a biografias de suma importância e que surpreendem por seus feitos. É o caso do casal de realizadores Fernanda Kopanakis e Jurandir Costa, notórios por terem idealizado e mantido o grandioso projeto do Cineamazônia, Festival de Cinema Ambiental. Evento que hoje conta com quase duas décadas de existência, com itinerância por municípios do interior rondoniense, nas capitais da região Norte e, também, em países como Bolívia e Colômbia.

Na outra ponta do meio audiovisual, o pesquisador nos coloca em contato com trajetórias tão singulares quanto a dos videoartistas/documentaristas Lídio Sohn, Pilar de Zayas Bernanos e Joesér Alvarez, os quais contam com histórias de reconhecimento que passam ao largo dos principais festivais de cinema do país, mas reúnem sólida circulação e premiações. Sendo os dois primeiros um casal de migrantes paranaense/mineiro que tiveram uma formação consistente perpassando diversas linguagens artísticas em contato com a vanguarda paulistana e, ao chegarem a Rondônia, elegeram os conflitos de um grande garimpo do município de Ariquemes, onde residiam, como temas para alguns de seus mais marcantes vídeos.

Todo o mosaico da pesquisa de Juliano Araújo é um retrato e uma reflexão estimulantes do que se passou nas dinâmicas audiovisuais rondonienses até por volta de 2013, seu limite temporal. É um período que antecede à pandemia da Covid-19 e também à ascensão da extrema direita no Brasil — fatos que têm ameaçado profundamente a continuidade

---

se do documentário *Os requeiros"* (Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos, 1998), em coautoria com o aluno bolsista Wesley Tavares Martins, na revista *Arteriais* (UFPA, 2021), no dossiê *Arte e Amazônia*.

de políticas do setor, sobretudo federais, e os sentidos amplos de cidadania e igualdade de direitos sociais, forças motrizes que perpassam muitos dos projetos audiovisuais abordados na pesquisa.

Ao tomarmos contato com o admirável trabalho de Juliano Araújo delimitado por temas, realizadores e contextos de produção desse jovem estado, cuja política cultural é repleta de desafios espinhosos aos seus produtores e artistas, chegamos à conclusão de que a realidade da produção audiovisual brasileira, sobretudo no século XXI, está feita de muitos lances inesperados e significativos guardados em localidades que em nada necessitam do gigantismo das maiores megalópoles brasileiras para existir. Lances que aguardarão pesquisadores dedicados e bem-preparados, tal qual o autor desse livro, que saibam superar todas as etapas desde a escolha de um tema que, a princípio, pode parecer singelo, mas se revela rico, como toda a produção artística e cultural.

Sávio Luís Stoco
Docente/pesquisador da Faculdade de Artes Visuais
Universidade Federal do Pará

Introdução

Este livro apresenta os resultados de meu projeto "Práticas e imagens documentais na cultura audiovisual da Amazônia Ocidental", desenvolvido no período de julho de 2016 a julho de 2021 e aprovado na Chamada Universal Fapero nº 003/2015. A pesquisa consistiu em um estudo da produção audiovisual de não-ficção da Amazônia Ocidental, especificamente de Rondônia, tendo como *corpus* um conjunto de documentários feitos no estado, no período de 1997 a 2013,[5] por cineastas que nasceram ou se radicaram na região, totalizando 68 filmes nos formatos de curta e de média-metragem.[6]

A escolha por essa delimitação temporal, tendo início em 1997, justifica-se por dois motivos: por um lado, pelo fato de a década de 1990, notadamente entre os anos de 1994 e 1998, ter ficado conhecida como a "retomada" do cinema nacional, após a crise enfrentada pelo setor com o governo do

[5] Embora eu tenha delimitado como recorte da pesquisa o período a partir de 1997, o leitor verá que, no decorrer dos capítulos, eu dialogarei também com alguns documentários feitos anteriormente, notadamente no início dos anos 1990, pelos diretores Beto Bertagna, o casal Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos, e Jurandir Costa. Tendo em vista a inexistência de estudos sobre o documentário em Rondônia, achei importante incluí-los também.

[6] Um trabalho que, de certa maneira, serviu de inspiração para a minha pesquisa foi a obra *Documentário nordestino*: mapeamento, história e análise, de Karla Holanda (2008).

ex-presidente Fernando Collor de Mello, o qual rebaixou o Ministério da Cultura a Secretaria e extinguiu os órgãos estatais financiadores, como a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), e fiscalizadores, como o Concine (Conselho de Cinema, ligado à Embrafilme); por outro, foi em 1997 que o cineasta amazonense Aurélio Michiles realizou o longa-metragem *O cineasta da selva*, sobre um dos precursores do cinema no Brasil, Silvino Santos,[7] que atuou em Manaus, no Amazonas. Esse documentário recebeu diversos prêmios e, de certa forma, deu grande visibilidade à produção da região amazônica, fazendo com que o Brasil se mostrasse para além do eixo Rio-São Paulo (Nagib, 2002).

O período delimitado para este trabalho encerra-se em 2013, momento em que comecei a realizar o mapeamento da produção audiovisual de não-ficção rondoniense. Julgo importante mencionar que essa atividade foi realizada no âmbito de um projeto de pesquisa anterior intitulado "Amazônia Audiovisual: representatividades contemporâneas" e executado entre os anos de 2013 e 2015, sob coordenação de Selda Vale da Costa, do Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Amazonas. O principal objetivo do projeto, que contou com equipes de pesquisadores nos estados do Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Rondônia e Roraima, foi mapear a produção documentária dos estados amazônicos no período de 1997 a 2013.[8]

---

[7] Sobre o cinema de Silvino Santos, remeto o leitor à pesquisa *O cinema de Silvino Santos (1918-1922) e a representação amazônica*: história, arte e sociedade, de Sávio Luís Stoco (2019).

[8] Para essa tarefa, foram considerados o acervo do Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Amazonas, que possui mais de 350 títulos de filmes produzidos na Amazônia, como também os catálogos de festivais da região, como o Amazônia Doc, no Pará, e o Cineamazônia, em Rondônia.

Participei da referida pesquisa como membro da equipe[9] de Rondônia responsável pela realização do levantamento de dados da produção audiovisual de não-ficção no estado. Assim, meu *corpus* é tributário desse projeto, tendo em vista que ele foi o ponto de partida do presente estudo, sendo formado por documentários das realizadoras e dos realizadores seguintes: Alexis Bastos, Beto Bertagna, Carlos Levy, Fernanda Kopanakis, Joesér Alvarez, Jurandir Costa, Lídio Sohn, Luiz Brito, Pilar de Zayas Bernanos e Simone Norberto.[10] Trata-se de um conjunto representativo de cineastas, tendo em vista que possuem uma produção significativa em Rondônia e revelam, de certa forma, uma atuação constante no campo do audiovisual no estado no período delimitado para a pesquisa.

Nesse contexto, o objetivo do projeto foi investigar essa produção audiovisual de não-ficção para conhecer as práticas e imagens documentais presentes nesses filmes, aprofundando os conhecimentos teóricos, estéticos, técnicos e históricos acerca da cultura audiovisual do estado, ainda carente de análises e sistematizações. Como objetivos específicos, procurei analisar os procedimentos de criação, os métodos de traba-

---

[9] Além de mim, os pesquisadores Gabriel de Souza Oliveira, da Universidade Federal do Amazonas, e Sávio Luís Stoco, da Universidade Federal do Pará, também fizeram parte dessa equipe. Mais informações sobre o projeto "Amazônia Audiovisual: representatividades contemporâneas" podem ser obtidas no site do Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Amazonas no endereço www.navi.ufam.edu.br

[10] Apesar de meu *corpus* ser tributário, como indiquei, do projeto "Amazônia Audiovisual: representatividades contemporâneas", destaco que tive, também, contato direto com os realizadores de Rondônia por meio de entrevistas, quando foi possível checar as informações levantadas e ampliar o conjunto de documentários.

lho e as condições de realização dos documentários feitos em Rondônia.

Interessei-me, ainda, por estudar as influências estéticas[11] dos documentários rondonienses, tendo em vista suas diferentes tradições documentárias, para refletir sobre os principais procedimentos estilísticos presentes nesses filmes. Por fim, procurei evidenciar o que dizem os documentários produzidos no estado e, sobretudo, algumas das temáticas priorizadas em suas narrativas.

Em termos metodológicos, empreguei, para o desenvolvimento da pesquisa, a análise fílmica em uma perspectiva textual e contextual, tal como propõem Jacques Aumont e Michel Marie (2009), na obra *A análise do filme*. Trata-se de uma metodologia que prioriza a análise a partir do diálogo entre elementos internos (imagem, som etc.) e externos (entrevistas com os realizadores, material de divulgação dos filmes, catálogos etc.) dos documentários.

Aqui, acredito que vale a pena fazer um breve parêntese: a pesquisa, certamente, não teria alcançado seus resultados sem a contribuição inestimável dos realizadores que, gentilmente e em sua maioria, muito contribuíram ao me conceder entrevistas, além de responder meus e-mails e atender a meus telefonemas com questionamentos complementares. Trabalhei com a entrevista semiestruturada, combinando perguntas fechadas e abertas, na medida em que essa modalidade possibilita ao entrevistado discorrer sobre o tema em pauta sem se prender à questão formulada. Busquei, com essas entrevistas, ter mais informações dos documentaristas

[11] Considero, em especial, as reflexões de Bill Nichols (2016) sobre os seis principais modos de fazer documentário: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático.

sobre seus processos criativos e a maneira com que viabilizaram seus filmes. Procurei, também, saber as motivações que os levaram a realizar os documentários; o porquê de escolherem determinados temas e notadamente a forma com que os abordaram; suas trajetórias e influências profissionais — pontos importantes para o estudo e para a compreensão do cenário do audiovisual de não-ficção em Rondônia.

Cada capítulo do livro é dedicado a um dos realizadores ou, eventualmente, a mais de um, especialmente quando foi possível agrupar as análises e as discussões propostas por similaridades, ou no caso de documentaristas que trabalharam em conjunto. Inicio sempre os capítulos com aspectos biográficos dos realizadores dispostos em breves perfis que abrem a minha argumentação. Em seguida, trago seus documentários, normalmente em ordem cronológica de realização, dialogando com elementos de seus contextos de produção e apresentando breves análises dos procedimentos estilísticos predominantemente empregados por cada cineasta e as temáticas abordadas.

Entendo que é importante destacar que minhas análises fílmicas não se detêm e tampouco se aprofundam na totalidade de meu *corpus* de maneira exaustiva — tarefa impossível considerando o volume de 68 realizações audiovisuais. Assim, optei por eleger alguns documentários que considero os mais relevantes dos cineastas, como suas primeiras produções, filmes pouco conhecidos ou que chamaram a minha atenção em termos estéticos ou na forma como determinada temática foi representada. Nessa perspectiva, acredito que o livro trace um inventário dos documentários feitos no estado entre 1997 e 2013, de modo a identificar as linhas de força da produção audiovisual de não-ficção rondoniense, assim como especificidades, contornos, variantes e desafios dessas

produções, sem, evidentemente, esgotar a discussão sobre o assunto, ao contrário: o trabalho aqui apresentado é o resultado de um primeiro projeto ao qual pretendo dar continuidade, além de poder servir de inspiração para outros pesquisadores, tendo em vista a carência de estudos nessa área no estado de Rondônia.

Na parte final do livro, apresento a filmografia dos realizadores aqui estudados, com os seus respectivos títulos, anos de realização, gêneros (em sua maioria documentários), durações, fontes de patrocínio e locais de exibição — além das sinopses. Para a elaboração dessa filmografia, foi fundamental a contribuição dos realizadores dos quais obtive informações, as mais completas possíveis.[12]

É importante, ainda, destacar que realizei, no período de execução do projeto, uma série de atividades de extensão, como cursos, oficinas e uma mostra, com o intuito de estabelecer um fluxo bidirecional entre os saberes acadêmico-científicos e os da comunidade local, buscando a produção de conhecimentos resultante do diálogo e do confronto com a realidade e, em especial, a democratização do conhecimento. Algumas dessas atividades contaram, inclusive, com a participação dos diretores de documentários de Rondônia, aqui estudados, e de outros pesquisadores e profissionais do campo do audiovisual.[13]

---

[12] Organizei essa filmografia a partir das informações levantadas na citada pesquisa "Amazônia Audiovisual: representatividades contemporâneas". Procurei, ainda, complementar as informações durante as entrevistas que os diretores me concederam, ou mesmo em contato posterior com cada um, quando necessário.

[13] Destaco as seguintes atividades de extensão realizadas: 1) o curso de crítica do audiovisual ministrado pelo pesquisador Sávio Luís Stoco, da Universidade Federal do Pará, e a palestra sobre a produção de documentários em Rondônia, ministrada pela realizadora Simone Norberto (junho de 2017); 2) a oficina de

Nesse contexto, merece ênfase a Mostra Doc Rondônia,[14] que aconteceu entre os dias 17 e 30 de novembro de 2020 com o *slogan* "um panorama do cinema documentário rondoniense", marcando o encerramento do projeto. Em função da pandemia de Covid-19, o evento ocorreu de forma on-line e sua programação contou com 22 documentários que ficaram disponíveis para visualização no site da Mostra e foram divididos nos seguintes programas: Panorama anos 1990, Panorama anos 2000 e Panorama contemporâneo.

Além disso, foram realizados dois debates com a participação de alguns dos diretores dos documentários, como Beto Bertagna, Joesér Alvarez, Jurandir Costa, Luiz Brito, Odyr Sohn, Pilar de Zayas Bernanos e Simone Norberto, que foram transmitidos pelo canal do Serviço Social do Comércio em Rondônia no YouTube.[15] A Mostra Doc Rondônia trouxe, ainda, uma homenagem em memória de Alejandro Bedotti, artista múltiplo que faleceu em 18 de agosto de 2020.[16] Foram exibidos os filmes *Mulher e seringueira* (1997), dirigido por ele, e *Congratulations* (1999), de Jurandir Costa, no qual

---

documentário que, dadas as especificidades do campo do audiovisual de não-ficção (preparação, filmagem e montagem), ocorreu em três momentos, com as participações de Coraci Bartman Ruiz, diretora de fotografia e documentarista da produtora Laboratório Cisco (agosto de 2018); Letizia Osório Nicoli, professora de edição e montagem da Universidade Estadual do Paraná (novembro de 2018); e Raíssa Dourado Ribeiro de Lima, documentarista da produtora Eldorado Filmes (julho de 2019).

[14] A Mostra Doc Rondônia foi realizada em parceria com o Serviço Social do Comércio de Rondônia, notadamente com sua Coordenação de Cultura, na pessoa de Betânia Avelar.

[15] Todo o material da Mostra Doc Rondônia, como os documentários exibidos e os debates, pode ser acessado em www.docrondonia.unir.br

[16] Em texto publicado em homenagem a Alejandro Bedotti, em que Beto Bertagna destaca sua atuação como mímico, teatrólogo, roteirista, diretor de cinema entre outras funções (Bertagna, 2020).

Bedotti atuou e ainda participou da produção, do roteiro e da montagem em parceria com Jurandir. Alejandro também assina o roteiro de *Porto das esperanças* (1990) — em que também atuou —, documentário de Beto Bertagna que fez parte da programação Panorama anos 1990.[17]

[17] O evento também contou com a feliz contribuição de Maria Luzia Ferreira Santos, que redigiu o texto "Mulher e seringueira, o vídeo", em que narra o processo de realização desse documentário dirigido por Alejandro Bedotti, baseado em sua pesquisa de graduação. A autora apresenta-nos pontos importantes para a compreensão do cenário audiovisual da época em Rondônia, marcado, em especial, pela colaboração entre os realizadores que, no caso desse filme, foi concretizado graças à parceria com Beto Bertagna e Jurandir Costa, que disponibilizaram uma câmera e a ilha de edição para Bedotti (Santos, 2020).

Capítulo 1

Beto Bertagna, Carlos Levy e Luiz Brito: história e cultura de Rondônia em foco no cinema

Neste primeiro capítulo, dedico-me à produção audiovisual de não-ficção rondoniense de três realizadores: Beto Bertagna, Carlos Levy e Luiz Brito, em virtude de algumas similaridades entre suas realizações: a preocupação com temas como a história e a cultura de Rondônia, e, em especial, o fato de terem trabalhado juntos em algumas produções. Beto Bertagna e Luiz Brito chegaram a dividir a direção de um documentário, em 2005, o *Divino 2005 fé e tradição no Guaporé*. Já Carlos Levy atuou na produção e na fotografia de alguns documentários de Beto, como *O Brasil que começa no rio...* e *Imagens de Rondônia*, dentre outros; além de participar da montagem de *Povo Amondawa*, documentário de Luiz Brito.

Inicialmente, abordarei o trabalho e o perfil biográfico de Beto Bertagna, diretor que tem um número expressivo de realizações audiovisuais; em seguida, o de Luiz Brito, que dirigiu um número menor de filmes, mas atuou como assistente de direção, diretor de fotografia, fotógrafo *still* em produções locais de outros diretores, e tem também uma atuação importante como fotógrafo no estado. Por fim, trago a experiência de Carlos Levy, realizador cujo primeiro documentá-

rio data de 2008, mas que já tinha uma atuação no cenário do audiovisual local, seja na participação de produções de outros diretores seja na organização de um festival de cinema.

Apresento um breve perfil biográfico de Beto Bertagna. O documentarista chama-se Alberto Bertagna, entretanto, como ele mesmo comenta: "Nem eu me conheço como Alberto. Ninguém me chama assim, nem na família. Minha mãe, que já faleceu, nunca me chamou de Alberto. Me chamava sempre de Beto" (Bertagna, 2018). Natural do município de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, Beto nasceu em 1958, e sua iniciação no mundo do audiovisual começou quando ainda residia na capital gaúcha. Trabalhou, em 1975, numa agência que realizava conteúdos de publicidade e propaganda e dividia espaço com uma produtora de cinema, cujo forte eram os conteúdos comerciais, todos realizados em película.

O realizador veio para Rondônia em 1977 com o Projeto Rondon.[18] Na época, ele cursava Educação Física e Geologia[19] na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em Porto Alegre. O documentarista relata que, por ser estudante de Geologia, tinha um grande interesse em conhecer Rondônia, tendo em vista que o estado já era reconhecido no Brasil como um grande celeiro de cassiterita, especificamente na região de Ariquemes, município no interior do estado.

---

[18] O Projeto Rondon foi criado pelo Decreto nº 62.927, de 28 de junho de 1968, sendo extinto em janeiro de 1989 pela Medida Provisória nº 28/89, convertida posteriormente na Lei nº 7.732, de 14 de fevereiro de 1989. Foi uma iniciativa dos militares que levava estudantes universitários para diferentes regiões do Brasil, como o Norte e o Nordeste. O Projeto foi retomado em 2005. Para um histórico detalhado, ver o site do Projeto Rondon em https://projetorondon.defesa.gov.br/portal/

[19] Bertagna explica que concluiu somente o curso de Educação Física, tendo desistido da graduação em Geologia.

Depois dessa primeira experiência na região amazônica, Beto estabeleceu-se de vez em Rondônia, em 1980, quando foi contratado para trabalhar em Ji-Paraná, município na região central do estado, em um Departamento de Cultura que estava sendo montado na prefeitura, chegando a ser o responsável pelo setor. Até que, em meados de 1983, foi convidado para participar, em Porto Velho, capital de Rondônia, da implantação do Centro de Produção Audiovisual, o CEPAV, que recebeu o nome de um dos precursores da radiodifusão, padre Landell de Moura.

O convite para auxiliar no CEPAV lhe foi feito pelo então Secretário Estadual de Cultura, Vitor Hugo, que estava montando esse departamento governamental de produção audiovisual, o qual, pouco tempo depois, tornou-se, segundo o realizador, a emissora de Televisão Educativa Madeira-Mamoré, que funcionaria por cerca de cinco anos na capital de Rondônia, com repetidoras no interior do estado nos municípios de Ji-Paraná e Vilhena.

Na TV Madeira-Mamoré, Beto chegou a desempenhar os cargos de diretor administrativo e diretor de produção — e avalia sua passagem por essa emissora como uma grande experiência, na medida em que acabou entrando em outras searas até então desconhecidas para ele: "Então, eu aprendi muito, não há essa dúvida", destaca o documentarista (Bertagna, 2018).

Em relação à programação da TV, o realizador esclarece que ela vinha pronta via satélite, mas existia espaço para a programação local que, basicamente, consistia em um telejornal diário de meia hora, além de um programa chamado *Macaxeira Jazz Club*, que ia ao ar aos sábados, da meia-noite às seis da manhã, no horário em que geralmente o satélite saía do ar:

> a gente entrava com esse programa local, misturando as grandes feras do *jazz* e do *blues*, com a arte da música que estava nascendo em Rondônia. Esses artistas que hoje são consagrados como o Bado e o Binho. (...) Então, a gente fazia clipes muito artesanais, muito básicos mesmo e mesclava com esses clipes que já vinham gravados dos EUA, da Europa etc. (...) Isso era uma coisa interessante, né? Porque estava tocando B. B. King e depois entrava o Bado na programação. Eu acho que serviu bastante de estímulo pra eles, que uma das coisas mais ricas que tem expressão artística em Rondônia, que eu acho, é a música. (Bertagna, 2018)

Ainda sobre a TV Madeira-Mamoré, Beto pontua que a emissora de televisão representou um importante papel no cenário do audiovisual rondoniense, tendo em vista que reuniu em seu quadro de funcionários inúmeros jovens que acabaram, posteriormente, se envolvendo com a realização cinematográfica local. Carlos Levy e Jurandir Costa, diretores cujos filmes também integram meu *corpus*, são alguns exemplos citados por ele:

> Ali [referindo-se à TV Madeira-Mamoré] foi a espécie de um ninho que juntou praticamente todo mundo. Muita gente aprendeu bastante coisa ali, né? Eu também, né? Basicamente, eu mais aprendia do que ensinava. (...) meu único mérito na produção audiovisual foi ter estimulado muito as pessoas a seguirem o rumo do audiovisual e trilhar, crescer, aprender, se dedicar a isso. Então, isso é uma coisa que eu guardo, eu

> sempre estimulei muito as pessoas até da família, né? (Bertagna, 2018)

O realizador conta que, na década de 1990, fez um curso na área de fotografia para cinema ofertado pela instituição francesa École Nationale Supérieure des métiers de l'image et du son, ou La Fémis, ministrado em parceria com a Universidade de Brasília, no Distrito Federal. Nessa ocasião, Beto chegou a ter aulas com o argentino Ricardo Aronovich, um dos mais experientes e premiados diretores de fotografia latino-americanos, que assinou a direção de fotografia de filmes de Alain Resnais, Costa-Gavras, Louis Malle, dentre outros.

Em 1990, Beto Bertagna, com o apoio de amigos e da produtora da qual era sócio, fez seu primeiro documentário, *Porto das esperanças*, que aborda a identidade cultural de Porto Velho, uma cidade em profunda e constante transformação. Em 1994, o realizador dirige, com recursos próprios, *Divino cem vezes Divino*, seu segundo documentário, dedicado ao centenário da Festa do Divino, uma grande romaria amazônica que acontece anualmente no Vale do Guaporé, na fronteira de Rondônia com a Bolívia. *Porto Velho, cidade do sol*, também feito com recursos próprios no âmbito de sua produtora, é seu terceiro filme. Trata-se de uma realização de 1996 definida pelo diretor como um vídeo-postal com ares turísticos sobre a capital rondoniense, os aspectos de sua cultura, de seu folclore e de sua gente.

No ano de 1997, Beto pôde, graças ao Prêmio de Incentivo de Vídeo, da Fundação Cultural e Turística do Estado de Rondônia, a Funcetur, lançado em parceria com o Ministério da Cultura, fazer quatro documentários. O primeiro foi *Imagens de Rondônia*, também definido como um vídeo-postal de cunho eminentemente turístico que mostra, em especial, vários pontos turísticos do estado. Já o segundo foi *Rondônia,*

terra de brasileiros, que apresenta uma tomada panorâmica da ocupação do estado de Rondônia em seus diversos momentos históricos. A terceira realização de Beto, nesse ano, foi *Sete estrelas catirina... fragmentos de um folclore*, um documentário sobre o boi-bumbá na cidade Porto Velho. Por fim, o diretor fez *A ferrovia do diabo*, um filme a respeito da história da lendária Estrada de Ferro Madeira-Mamoré.

Acredito que seja importante, aqui, fazer um breve parêntese: o ano de 1997 foi, de certa forma, um marco para o cenário audiovisual local, tendo em vista o lançamento do Prêmio de Incentivo de Vídeo da Funcetur, que viabilizou, no total, a realização de dez filmes no estado. Além dos quatro documentários de Beto Bertagna, citados no parágrafo anterior, esse mesmo prêmio propiciou a outros cineastas fazerem seus filmes: Jurandir Costa fez dois, o casal Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos também fez duas realizações e Luiz Brito outras duas.

Infelizmente, essa Fundação, criada pela Lei nº 694, de 27 de dezembro de 1996, teve vida curta, sendo extinta em 4 de janeiro de 2000. Seus objetivos, dentre outros, conforme seu artigo 3º, parágrafo 1º, eram "promover, estimular, difundir e orientar a cultura e as atividades culturais em todas suas formas de manifestação" (Rondônia, 1996). Suas atividades foram transferidas para a Secretaria de Estado dos Esportes, da Cultura e do Lazer. Ressalto, assim, a importância que uma política pública pode ter para o campo do audiovisual rondoniense, tendo em vista que, após esse prêmio, somente em 2016 teve-se notícia de uma proposta semelhante do governo do estado.

Em entrevista, Beto Bertagna e os demais realizadores, como Jurandir Costa, Luiz Brito e Pilar de Zayas Bernanos destacam a importância desse prêmio e creditam-no à inicia-

tiva de Ruy Parra Mota, então presidente da Funcetur, e de Flávio Alves Carneiro, seu assessor. O que se vislumbrava no período, segundo Bertagna, era justamente uma política de Estado, e não somente de governo, voltada ao setor cultural rondoniense em termos de produção, preservação etc., que, infelizmente, não se concretizou em Rondônia (Bertagna, 2018). Fechado esse parêntese, retomo a apresentação da filmografia de Beto Bertagna.

A bailarina da praça, de 1998, foi seu documentário seguinte, também com recursos próprios, tendo como fio condutor Elielza Ramos Freire, artista de rua mais conhecida como a bailarina da praça, que encanta crianças e adultos com danças, fantoches, música e teatro na praça Marechal Rondon, em Porto Velho. Em 2004, com recursos de um edital do Programa Petrobras Cultural, Beto fez *O número*, um curta de ficção baseado no conto homônimo de Alberto Lins Caldas, no qual atuou o ator baiano Othon Bastos.

No ano de 2005, Bertagna dirigiu mais dois documentários. O primeiro foi *O Brasil que começa no rio...* mostrando histórias de pessoas beradeiras, entrecortadas por outras pequenas histórias do rio Guaporé, retratando a diversidade cultural da fronteira noroeste do Brasil com a Bolívia. É importante destacar que esse documentário foi realizado no âmbito da segunda edição do DOCTV, Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro. O segundo foi *Divino 2005 fé e tradição no Guaporé*, uma codireção de Beto Bertagna com Luiz Brito, que contou com recursos do Programa Cultural das Empresas Eletrobras. Trata-se de uma retomada da Festa do Divino, tema de *Divino cem vezes Divino*, de 1994, uma vez que, a cada ano, segundo o diretor, essa cerimônia religiosa acaba revelando novos aspectos.

Com recursos do Ministério da Cultura, em 2006, mais especificamente por meio de um concurso público de apoio à produção de obras cinematográficas de curta-metragem, Beto realizou *Dana Merril, um fotógrafo no inferno verde*, documentário que conta a história de Dana Merril, fotógrafo americano que dá nome ao filme e cujo trabalho é, até hoje, considerado peça-chave para a compreensão do processo de ocupação da região Norte do Brasil, notadamente a construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré.

Por fim, em 2021, por meio da 1ª edição Jair Rangel "Pistolino" do Edital de Chamamento Público para a Produção Audiovisual, da Superintendência Estadual da Juventude, Cultura, Esporte e Lazer do governo do estado de Rondônia, no âmbito da Lei Aldir Blanc de apoio à cultura,[20] o diretor realizou seu último filme, o documentário *Nas trilhas de Urucumacuã*. Trata-se de um filme sobre a história mítica do tesouro de Urucumacuã que pagaria a dívida externa do Brasil, narrada sob a perspectiva do geólogo Victor Dequech, chefe da expedição — nomeado pelo então presidente da República Getúlio Vargas para encontrar a mina — e pelo professor Emanuel Pontes Pinto, historiador e escritor.

Feita essa apresentação do realizador e de sua filmografia, passo para o estudo de algumas de suas produções audiovisuais de não-ficção. De 12 documentários do cineasta Beto Bertagna produzidos em Rondônia, analisarei mais detidamente seis: *Porto das esperanças*; *Porto Velho, cidade do sol*;

[20] Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, que dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020, no contexto da pandemia de Covid-19.

Divino cem vezes Divino; *Rondônia, terra de brasileiros*; *A ferrovia do diabo*; e *Divino 2005 fé e tradição no Guaporé*.

Porto das esperanças tem como proposta trabalhar com a identidade cultural de Porto Velho. Para entender o presente dessa cidade, o documentário mergulha na história da capital de Rondônia, mostrando para o espectador os diferentes ciclos econômicos da região, desde a lendária construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, ainda no final do século XIX, no âmbito do Ciclo da Borracha, a criação do município, em 1914, o ciclo de exploração do ouro e da cassiterita, a política de ocupação incentivada pelo governo militar a partir dos anos 1970 etc. e, consequentemente, as grandes transformações que tais ciclos trouxeram para o município, como o crescimento desordenado e o desmatamento.

Nesse sentido, merece destaque, no documentário, a questão da memória dos migrantes que foram para Porto Velho em função desses ciclos econômicos em busca de uma vida melhor. Por meio de várias entrevistas, esses personagens revelam-se representativos do perfil dos migrantes que foram para a capital rondoniense e chegaram "na cidade com cem por cento de esperança, [e] hoje, têm apenas vinte e cinco por cento", conforme um dos entrevistados. O realizador Beto Bertagna comenta que a ideia foi usar esse material como força da condução da narrativa de *Porto das esperanças*.

Em relação às entrevistas — estratégia típica de encontro entre o cineasta e os personagens, própria do documentário participativo (Nichols, 2016) —, é importante apontar que há, no documentário, o depoimento de historiadores reconhecidos na cidade, como Ari Pinheiro, Esron Menezes e Vitor Hugo. Entretanto, o destaque são os inúmeros entrevistados anônimos que, em entrevistas de rua, em uma espécie de povo-fala, surgem como atores e atrizes principais,

os quais, por meio de uma edição ágil, revelam o confronto e a contradição de ideias sobre a esperança e a desilusão que marcam suas vidas.

Há, inclusive, em alguns momentos dessas entrevistas, a presença em quadro do entrevistador, desempenhado por Alejandro Bedotti no papel de um repórter cômico. Isso traz, para certas passagens de *Porto das esperanças*, uma dose de humor, como a que apresenta o carnaval na cidade com a tradicional Banda do Vai Quem Quer. Esse aspecto lembra-me, por exemplo, das entrevistas de programas da TV Viva, projeto ligado ao Centro Cultural Luiz Freire, de Olinda, em Pernambuco, fundado em 1984, que consistia "na veiculação de informações por meio de um programa mensal de vídeo", "exibido em praças públicas na região metropolitana do Recife e em Olinda" e que resgatava "o humor, a arte e a descontração da população recifense, com gravações nas ruas, muita música e a preocupação em trabalhar com o cotidiano das pessoas" (Santoro, 1989, p. 78).

Além das entrevistas, verifica-se que, do ponto de vista estético, o documentário apresenta-se como uma miríade de estratégias fílmicas, pois também revela, em suas sequências, o emprego do comentário em voz *over* — que oscila entre um tom objetivo e subjetivo, com imagens em estilo observativo (Nichols, 2016); com material de arquivo, como fotografias antigas, material institucional do governo do estado e material de caráter jornalístico; assim como uma trilha sonora composta por músicos regionais; e a performance de uma atriz, inserida em algumas partes do filme.

Em relação à trilha sonora, vale notar que *Porto das esperanças* tem, no total, oito músicas, todas compostas por músicos regionais, como Erivaldo de Melo Trindade, mais conhecido como Bado, e Rubens Vaz Cavalcante, o popular

Binho, dentre vários outros. A música "Porto das esperanças", que dá título ao documentário, foi, segundo Bertagna, feita especialmente pelo compositor Bado, a partir de suas orientações sobre o objetivo do filme. Já a performance presente coube à atriz Angela Cavalcante, atuante no cenário teatral local, que interpretou um texto declamado ao lado de uma das locomotivas da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré. A fala de Angela destaca, dentre outras questões, as expectativas dos migrantes em relação à região, como também a cobiça pela exploração dos recursos minerais.

Porto das esperanças foi um filme realizado, segundo o documentarista, com a colaboração de vários amigos: os já citados Alejandro Bedotti e Angela Cavalcante, e ainda Carlos Levy, além da equipe de uma pequena produtora em Porto Velho chamada Quatro Magnética, da qual ele era um dos sócios. Entretanto, Beto explica que seus sócios esperavam uma produção audiovisual com um caráter de apresentação turística de Porto Velho, o que não se concretizou. Esse ponto de vista turístico foi adotado por Bertagna em algumas de suas realizações seguintes, como *Porto Velho, cidade do sol* e *Rondônia, terra de brasileiros*, documentários definidos por ele como vídeos-postais.[21]

[21] O documentário *Imagens de Rondônia* também se enquadra nessa categoria de vídeo-postal, segundo Bertagna (2018). Em termos estéticos, esse filme revela os mesmos traços de *Porto Velho, cidade do sol* e *Rondônia, terra de brasileiros*. Entretanto, ao invés de um comentário em voz *over*, o documentário apresenta-se como um conjunto de videoclipes com imagens de diversas regiões do estado de Rondônia, como os Vales do Guaporé e Mamoré, o Forte Príncipe da Beira, o lago do Cuniã, além de pontos turísticos de Porto Velho, como o rio Madeira, a igreja de Santo Antônio, as cachoeiras de Santo Antônio e Teotônio etc., editadas com músicas de cantores locais, como Alkbal Sodré, Augusto Silveira, Adailton Medeiros, Alda Miléo, Bado, Binho, Júlio Carvalho, Laio etc.

Tanto *Porto Velho, cidade do sol* como *Rondônia, terra de brasileiros* são documentários que têm um forte ponto de vista institucional alinhado ao discurso oficial com uma postura desenvolvimentista, ainda tão presente no cotidiano da região. Nesse sentido, *Porto Velho, cidade do sol* enfatiza, por meio de um comentário em voz *over*, nos moldes do modo expositivo (Nichols, 2016), os aspectos históricos do município, como a construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré e as três caixas d'água; as perspectivas econômicas em função da localização estratégica do município, e, notadamente, os pontos turísticos da cidade, como também suas manifestações culturais, a exemplo do arraial Flor do Maracujá, típica festa com quadrilha e boi-bumbá.

Rondônia, terra de brasileiros segue a mesma proposta. Sua ênfase, entretanto, não é mais Porto Velho, mas o estado de Rondônia e seus principais municípios, como Ariquemes, Cacoal, Guajará-Mirim, Ji-Paraná, Rolim de Moura e Vilhena. Esse filme é uma espécie de giro por esses municípios, iniciando-se com a apresentação, sob a forma de um letreiro coberto por imagens, de informações sobre a área total, o clima, as altitudes mínima e máxima do estado etc. Destacam-se, nessa contextualização sobre Rondônia, o realce da fauna e da flora da região, como também dos recursos minerais e a fertilidade dos solos. Após essa breve apresentação do estado, tem-se as informações das cidades rondonienses (área total, data de criação, população, distância da capital e gentílico). Para além desse aspecto institucional desses dois vídeos-postais, o realizador pontua, em entrevista, que havia também a preocupação de mostrar as transformações pelas quais passavam os municípios rondonienses em função do fluxo migratório.

Agora, passo para a análise de *Divino cem vezes Divino*, curta-metragem sobre a tradicional Festa do Divino que completou, em 1994, exatos cem anos de celebração pela comunidade do Vale do Guaporé, na fronteira entre o Brasil e a Bolívia. Em entrevista, o realizador diz que conheceu a festa por intermédio de seu amigo Luiz Brito, que tinha já feito algumas gravações da celebração em formato Super-8, sem, no entanto, editá-las. A partir do convite de Brito, ambos foram para a região do Vale do Guaporé e filmaram a cerimônia, cujas origens remontam ao início do século XIV, em Portugal, tendo sido trazida para o Brasil no século XVI.

Esse documentário estrutura-se, basicamente, a partir de um comentário em voz *over*, também na perspectiva do modo expositivo, o qual contextualiza a festa para o espectador, apresentando seus aspectos históricos e suas diferentes fases, desde a preparação, com a escolha do imperador e da imperatriz da cerimônia daquele ano, do responsável por conduzir o barco que visitará durante 45 dias os povoados do Vale do Guaporé com os símbolos do Espírito Santo etc. Há também alguns entrevistados, como devotos e moradores locais que participam da celebração. Nota-se, também, a trilha sonora que auxilia a narrativa e suas expressões para o conteúdo.

Vale observar que os depoimentos presentes em *Divino cem vezes Divino*, como o do historiador Paulo Saldanha Sobrinho, o da devota Maria Madalena Coelho, o do devoto Manoel Coelho Rodrigues, ou ainda os dos homens que remam o barco, os "remeiros", Ambrosio Paes Filho e Edgar Salvaterra, são todos muito pontuais, lembrando mais entrevistas feitas para programas de televisão e telejornais, sem adentrar, propriamente, na história de vida desses personagens.

A temática desse documentário foi retomada por Beto, 11 anos mais tarde, em 2005, com a realização de *Divino 2005 fé e tradição no Guaporé*, codirigido com Luiz Brito, e que contou com o apoio da Eletrobras para sua concretização. O documentarista explica que esse filme é uma retomada da Festa do Divino em um momento no qual ele tinha condições técnicas um pouco melhores, pois possuía uma câmera digital. A ideia da retomada ocorre também porque, no seu entender, essa é uma cerimônia religiosa de muita complexidade e a cada ano novos aspectos são revelados e merecem ser registrados, como já foi apontado.

Nota-se que, nesse documentário, ao contrário do primeiro, a principal diferença é que os realizadores parecem valorizar mais as entrevistas dos devotos, em detrimento do comentário em voz *over*, que ainda se faz presente na narrativa fílmica, mas com peso menor que em *Divino cem vezes Divino*. Outro diferencial é a incorporação das músicas cantadas pelos fiéis no documentário, elemento que permite ao espectador mergulhar no universo dessa festa tradicional, além da direção de fotografia, que se revelou bem mais elaborada.

Por fim, analiso *A ferrovia do diabo*, um documentário notadamente de caráter histórico sobre a construção da lendária Estrada de Ferro Madeira-Mamoré. Beto Bertagna explica que, na época, achava que faltava um produto audiovisual que abordasse o assunto em detalhes: "Não tinha um documentário que as pessoas olhassem e pudessem entender o que foi a saga da Madeira-Mamoré" (Bertagna, 2018). Para sua realização, ele baseou-se especialmente em livros como a obra *A ferrovia do diabo*: história de uma estrada de ferro na Amazônia, de Manoel Rodrigues Ferreira (2005), e, também, em material de arquivo, sobretudo as fotografias

de Dana Merrill,[22] fotógrafo que documentou a construção da Madeira-Mamoré no fim da década de 1900 e início da década seguinte.

A principal estratégia fílmica desse documentário é o comentário em voz *over*, recurso do modo expositivo, e presente durante toda a narrativa. Essa opção estilística faz com que *A ferrovia do diabo* seja dependente de "uma lógica informativa transmitida verbalmente", enquanto as imagens "ilustram" e "esclarecem" aquilo que é dito. Esse comentário atua para organizar e dar sentido às imagens em uma perspectiva de objetividade (Nichols, 2016, p. 174-176). Sobre esse filme, Bertagna comenta:

> É um documentário clássico em termos de linguagem. Tem um narrador de primeira que é o Celso Ferreira, que tinha narrado *Porto Velho, cidade do sol*. Ele estava trabalhando, na época, em Cacoal, na TV Allamanda. Sempre foi parceiro dos trabalhos. E daí ele gravou. Eu fui a Cacoal para gravar a locução dele. É um trabalho clássico, locução, trilha sonora e imagem. (Bertagna, 2018)

Além do comentário em voz *over*, o documentário ainda apresenta algumas sequências encenadas, por exemplo,

[22] O fotógrafo Dana Merrill é "autor de impressionante documentação" sobre a construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré. "Seu legado fotográfico é considerado por historiadores como Francisco Foot Hardman e Boris Kossoy como sendo de importância capital para a compreensão do processo de ocupação da região Norte e das relações de trabalho no país, pois este empreendimento não só resultou num fracasso técnico e empresarial, como ceifou a vida de centenas de operários submetidos a um regime de trabalho aviltante e desumano" (Enciclopédia, 2020).

em que uma jovem, após chegar a Porto Velho de avião, pega um táxi e se dirige para o pátio da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, como se estivesse descobrindo um universo lendário que será apresentado pela narração. Sobre as fotografias de Dana Merrill empregadas no filme, Beto comenta que, na época, ainda não tinha noção do que era o universo imagético desse fotógrafo. "Foi a primeira vez que tive contato com seu trabalho", explica. Tanto é que, em 2006, realizou *Dana Merrill, um fotógrafo no inferno verde*, documentário dedicado somente a esse personagem emblemático que foi contratado para registrar a construção da ferrovia. Compõem ainda o conjunto de material de arquivo, imagens de jornais da época, como o *New York Herald*, dentre outros. Há também algumas imagens atuais, mas que foram deixadas em preto e branco.

Em relação à abordagem do tema, o documentário traz uma representação que, embora pontue, em algumas passagens, os interesses internacionais estratégicos de construção da ferrovia e a ganância dos personagens envolvidos, exalta o heroísmo da obra, em uma perspectiva da "história vista de cima (sobre figuras e eventos importantes)", segundo Bill Nichols (2016, p. 196). Isso fica evidente, por exemplo, no destaque dado aos atores responsáveis pela construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, como o general boliviano Quentin Quevedo; o engenheiro João Martins da Silva Coutinho; o próprio imperador do Brasil, Dom Pedro II; o coronel George Church; e, por fim, o empresário norte-americano Percival Farqhuar.

Na sequência final de *A ferrovia do diabo*, o comentário em voz *over* pontua: "Mas é de lendas assim que se fortalece o espírito humano. E jamais será esquecida a proeza dos que viveram, sofreram e morreram pela Estrada de Ferro Ma-

deira-Mamoré." E prossegue: "A velha ferrovia permanece viva no ideal dos homens e mulheres que ergueram a civilização ao longo de seus trilhos". Nesse sentido, verifico que *A ferrovia do diabo* reforça, de certa forma, o legado daqueles que fundaram Porto Velho, apagando dessa história outros personagens, como os povos indígenas que ali habitavam, ou mesmo as brutais relações de trabalho que foram responsáveis pela morte de centenas de operários, provenientes de diversas partes do mundo (alemães, barbadianos, espanhóis, gregos, italianos, portugueses etc.), como salienta Márcio Souza (2009, p. 251), em estudo sobre a história da Amazônia.[23]

Por fim, um aspecto da filmografia de Beto Bertagna que creio ser relevante é o fato de seu trabalho apresentar uma forte preocupação com as questões históricas e culturais de Rondônia, elemento presente já em seu primeiro documentário, *Porto das esperanças*, e em *A ferrovia do diabo*, apesar de algumas ressalvas sobre a abordagem do tema, como

---

[23] Após esse trecho do comentário em voz *over*, aparecem seis cartelas. Destaco o conteúdo da quarta, quinta e sexta cartelas. Inicialmente, a quarta cartela diz que muitos indígenas morreram eletrocutados tentando roubar os trilhos que eram energizados com 220 volts pelos capatazes da ferrovia. Já a quinta afirma que a etnia Karipuna, no início da construção da ferrovia, contava com mais de 10 mil pessoas, sendo que hoje registra apenas 12 pessoas. Por fim, a sexta e última cartela diz: "Mas essa já é outra história...". Entretanto, devo discordar: essa *não é*, como diz a última cartela, "outra história". Ao contrário, é a mesma história vista por outro ângulo, uma vez que a construção da ferrovia representou, também, a dizimação dos povos indígenas. Nesse sentido, julgo interessante observar que em *Vozes da memória*, um documentário de 2018 da diretora Raíssa Dourado, que procura evidenciar a formação cultural de Porto Velho, há a incorporação de uma polifonia no sentido de mostrar, dentre outras questões, que a Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, para além do que é difundido pelo discurso oficial, também significou a destruição e a representação da morte para os povos indígenas e operários que vieram trabalhar em sua obra, como destaca Márcia Mura, uma das entrevistadas no filme.

demonstrei. Nessa mesma linha, a Festa do Divino foi tema de dois de seus filmes, *Divino cem vezes Divino* e *Divino 2005 fé e tradição no Guaporé*. Essa valorização das questões históricas locais também estão presentes em outros documentários seus que não cheguei a analisar, como *Sete estrelas catirina... fragmentos de um folclore* e *Dana Merrill, um fotógrafo no inferno verde*. Talvez por isso Beto Bertagna tenha sido designado para a Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em Rondônia, cargo que ocupou de 2006 a 2013.[24]

Ainda sobre esse diretor, é fundamental destacar que ele teve um papel muito importante no campo do audiovisual do estado de Rondônia, tendo sido um dos grandes incentivadores da produção local, tanto é que, em 2017, ele foi homenageado na 15ª edição do Cineamazônia, Festival de Cinema Ambiental realizado anualmente em Porto Velho por sua atuação no setor cinematográfico do estado nas décadas de 1990 e 2000.[25] Nesse sentido, observando os créditos de suas realizações, é possível notar que ele integrou às equipes de seus documentários vários jovens realizadores que, posteriormente, começaram a se dedicar aos seus próprios projetos audiovisuais.

Para citar alguns, destaco, por exemplo, que em *Porto das esperanças*, Carlos Levy atuou na fotografia, sendo que o

---

[24] Em julho de 2013, Beto Bertagna deixou Porto Velho e passou a atuar no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em Iguape, no Vale do Ribeira, no interior de São Paulo. Contudo, no contexto da pandemia de Covid-19, o diretor retornou a Porto Velho, realizando seu último documentário *Nas trilhas de Urucumacuã*, em 2021, a partir de filmagens que já tinha feito.

[25] Para mais informações a respeito dessa homenagem, o site do Cineamazônia, Festival de Cinema Ambiental traz a relação e uma breve biografia dos homenageados em todas as edições do evento em https://cineamazonia.com.br/category/homenageados/

roteiro coube a Alejandro Bedotti; em *Porto Velho, cidade do sol*, Carlos Levy e Jurandir Costa atuaram na fotografia, sendo que o último ainda foi responsável pela montagem; em *O número*, Jurandir Costa atuou na produção executiva, Joesér Alvarez na direção de arte e Carlos Levy na realização do *making of*. Todos esses nomes, aglutinados por Beto Bertagna em suas realizações, futuramente, fizeram seus próprios trabalhos audiovisuais, tendo ainda hoje atuação nesse campo no estado de Rondônia.

Outro colaborador frequente e grande amigo de Beto, como já mencionado, foi o diretor Luiz Brito, de quem traço, agora, um breve perfil biográfico.

Luiz de Gonzaga dos Anjos Brito, seu nome completo, nasceu em Porto Velho em 1952. Filho de uma professora e de um ferroviário da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, durante sua infância e adolescência costumava frequentar as sessões de cinema na capital rondoniense. O diretor se recorda, por exemplo, das exibições de filmes de caráter religioso promovidas pelos padres, no final da década de 1950 e início de 1960, onde hoje fica a Arquidiocese de Porto Velho.

Durante a entrevista que fiz com Luiz Brito (Brito, 2021), são também lembranças fortes as sessões dos cinemas Cine Brasil e Cine Teatro Resky.[26] Ele destaca que, nessas salas, pôde assistir, dentre outros, os filmes de José Mojica

[26] A respeito dos cinemas em Porto Velho, Anisio Gorayeb (2009) comenta: "Ao contrário do que muitos pensam, o primeiro cinema de Porto Velho foi o Cine Brasil e não o Resky. O cinema inaugurou em 25 de dezembro de 1938, com 338 lugares. No ano de 1947, George Resky, fascinado com sucesso do primeiro cinema, iniciou as obras daquele que foi considerado seu grande feito, o Cine Teatro Resky. O cinema foi inaugurado em 17 de junho de 1950, pelo então governante do Território Joaquim Araújo Lima. O cinema inaugurou com o dobro da capacidade do anterior, com acomodações para 776 espectadores".

Marins, mais conhecido pelo personagem Zé do Caixão (*A meia-noite levarei sua alma*, de 1964; *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, de 1967; e *O despertar da besta*, de 1970), de Luiz Sérgio Person (*O caso dos irmãos Naves*, de 1967), de Alberto Pieralisi (*Memórias de um gigolô*, de 1970) e também os filmes da Jovem Guarda realizados nos anos 1960 e 1970 (*Roberto Carlos em ritmo de aventura*, de 1967; *Roberto Carlos e o diamante cor de rosa*, de 1970; *Roberto Carlos a 300 km por hora*, de 1971, todos com direção de Roberto Farias).

Brito comenta que o campo das artes sempre chamou a sua atenção. Nos anos 1970, ele chegou a participar de uma peça de teatro no Serviço Social do Comércio, o Sesc, chamada *O gigante egoísta*. Além disso, menciona que também tinha um interesse especial pela fotografia, praticando-a nas ocasiões em que emprestava a máquina fotográfica de um tio, apesar de não dominar muito a técnica. Em 1978, o diretor foi para Belém, no Pará, onde teve a oportunidade de fazer o vestibular para a Universidade Federal do Pará, sendo aprovado para cursar a graduação em Turismo.[27]

Foi no contexto universitário paraense que Luiz Brito teve condições de se aprofundar no estudo e na prática do audiovisual. Na Universidade Federal do Pará, ele participou de um curso de extensão em cinema documentário[28] com

[27] É importante considerar que a formação cinematográfica dos realizadores desse período deu-se, em certa medida, de maneira informal, na participação em cineclubes, debates e cursos livres de cinema, pois não havia ali cursos de graduação nessa área. No caso do Norte do país, para se ter uma ideia, o primeiro curso de Cinema e Audiovisual da região foi criado somente em 2010 na Universidade Federal do Pará.

[28] O cineasta Pedro Jungmann estava de mudança para o Brasil e trouxe todo o seu equipamento. "De repente, tínhamos em Belém câmera 16mm, moviola, Nagra, equipamento de transcrição de som, enfim, uma unidade de produção completa", atesta Januário Guedes (1995, p. 21). Entretanto, os planos de Jung-

a duração de um ano e meio, ofertado pelo cineasta Pedro Jungmann, um brasileiro radicado na época na Alemanha. Brito comenta que o objetivo desse curso foi preparar os estudantes para documentar a Amazônia, ocasião em que pôde ter uma visão geral do processo de realização cinematográfica no campo do audiovisual de não-ficção (preparação com a pesquisa e o roteiro, a filmagem em campo e o processo de montagem) com equipamentos profissionais (câmera 16mm, gravador de som portátil, mesa de montagem etc.).

Como trabalho de conclusão desse curso, relembra Brito, dois documentários foram feitos pelos 20 participantes de maneira coletiva: *A mala brasileira* e *Caiera*. Em entrevista, ele ressalta que sua participação no curso de extensão em cinema documentário valeu tanto quanto sua graduação em Turismo, sendo que a parte que mais lhe chamou a atenção foi justamente a direção de fotografia, iniciando aí, segundo ele, sua carreira de fotógrafo.[29] Após concluir a graduação, Brito retornou a Porto Velho em 1984, pois tinha conseguido uma bolsa de estudos. "O governo do estado mantinha uma casa de estudantes em Belém de forma a dar suporte para os estudantes rondonienses que iam estudar no Pará e, como

---

mann de morar em Belém não se concretizaram e o cineasta resolveu ir embora, colocando todo seu equipamento à venda. Uma parceria da prefeitura de Belém, por meio de sua Secretaria de Cultura, com a Empresa Brasileira de Filmes, a Embrafilme, permitiu a compra de todos os equipamentos do cineasta e viabilizou a implantação do projeto do Coletivo de Realizadores Audiovisuais da Amazônia, que teve intensa atuação em Belém, notadamente em seus dois primeiros anos (Guedes, 1995, p. 21-22).

[29] No campo da fotografia, Luiz Brito menciona que gosta muito da composição da imagem e da iluminação, pois é, segundo ele, o fotógrafo que dirige o olhar do espectador, tendo, portanto, uma grande responsabilidade na construção da narrativa imagética (Brito, 2021).

contrapartida, nós tínhamos o compromisso de voltar para Rondônia", comenta o diretor (Brito, 2021).

De volta a Porto Velho, Brito foi trabalhar na Secretaria de Estado de Cultura, Esportes e Turismo, que tinha o já citado Vitor Hugo, responsável pela implantação do CEPAV, à frente da gestão. Luiz foi contratado, nessa ocasião, para atuar na área de Turismo iniciando sua carreira como servidor público, estando até hoje na ativa. No governo do estado, por sua proximidade e seus conhecimentos no campo do audiovisual, Brito chegou a atuar com Beto Bertagna no âmbito do CEPAV e, posteriormente, também na emissora de televisão Madeira-Mamoré como diretor de programação, além de participar de suas produções. Atualmente, está lotado no Centro de Documentação Histórica de Rondônia, onde atua desde 2003.

Dentre suas primeiras experiências com o audiovisual em Rondônia, Brito destaca que fez algumas filmagens em Super-8 na segunda metade dos anos 1980: a da já citada Festa do Divino em Pedras Negras, do carnaval em Porto Velho com a Banda do Vai Quem Quer, da formação de alguns bairros na capital rondoniense etc. Segundo ele, trata-se de gravações que não foram montadas, constituindo-se mais em registros desses eventos. O diretor recorda que, nesse período, ele e Beto também tiveram uma coluna semanal sobre cinema no jornal *O Estadão do Norte*. O cinema nacional, iniciativas audiovisuais na região, como o Cine Sesc que mantinha uma programação em 16mm na capital etc., eram temas abordados por eles, que conversam muito sobre cinema e se revezavam, a cada semana, para a elaboração do texto.

Na primeira metade dos anos 1990, Brito menciona outras duas experiências, ainda bastante artesanais, segundo ele, com o audiovisual. A primeira foi um clipe chamado

Ameaça aos índios, realizado em parceria com a Associação de Defesa Etnoambiental Kanindé, e que chegou a participar do Cine Ceará, de Fortaleza, em 1995. No mesmo período, trabalhando com educação ambiental na Secretaria de Estado de Desenvolvimento Ambiental, ele fez o documentário *Turismo ecológico*, que reúne depoimentos e entrevistas de educadores de Porto Velho e da região do Guaporé. Luiz Brito classifica esses momentos como uma espécie de preparação para as duas realizações seguintes que dirigiu, *Taba, querida, Taba* e *Povo Amondawa*, feitos em 1997 no âmbito do citado Prêmio de Incentivo de Vídeo da Funcetur.

Taba, querida Taba é um documentário que se dedica a contar a história da tradicional casa noturna de Porto Velho, a Taba do Cacique, que teve origem política. Em 1964, Carmênio Barroso, então prefeito interino de Porto Velho, foi deposto devido ao golpe civil-militar e resolveu abrir o Caiçara Bar que, mais tarde, se tornou o restaurante Taba do Cacique que, aos poucos, se transformaria na casa noturna referência da boemia da capital rondoniense e cuja construção foi inspirada na arquitetura indígena. Para contar a história da Taba do Cacique, Luiz Brito empregou uma série de recursos estilísticos documentais, como entrevistas, imagens de arquivo e encenação. Ele relata que era um frequentador do local e resolveu elegê-lo como tema de um filme quando percebeu que a Taba estava entrando em um processo de decadência, aproximando-se de seu fim.

O documentário tem um conjunto significativo de entrevistas, por exemplo, com o próprio Carmênio Barroso, além de vários frequentadores da Taba, como os carnavalescos Bainha, Cabeleira e Manelão, os jornalistas Dionizio Xavier e Euro Tourinho, a artista plástica Rita Queiroz, além de Cigarra Trajano e Cândido Chagas, garçons do bar. Na parte

inicial do documentário, há algumas imagens de arquivo que remetem ao contexto do golpe civil-militar. Por fim, um recurso do filme que julgo importante destacar são as encenações da atriz Angela Cavalcante, que interpreta Suely, uma frequentadora da Taba — e que permeia toda a narrativa —, e a da jornalista Simone Norberto que faz o papel de uma repórter, além da apresentação do teatro de sombras de Alejandro Bedotti. O documentário conta, ainda, com a participação de vários frequentadores da Taba, que foram filmados em momentos de descontração no local, e de atores não profissionais. Sobre a realização desse documentário, Luiz Brito menciona que houve entre todos os envolvidos um clima de muita colaboração e amizade.

Povo Amondawa é um documentário que reflete sobre os impactos decorrentes do contato entre os Amondawa, um subgrupo dos indígenas Uru-Eu-Wau-Wau, e os não-indígenas, que chegaram a Rondônia em função dos projetos de colonização do governo federal. Em termos estilísticos, o filme trabalha, sobretudo, com depoimentos e entrevistas, como os do cacique Tari; do indigenista e teólogo Manoel Valdez; da linguista Wany Sampaio; da socióloga Wânia Maramaldo etc. Há também a presença de comentário em *over*, narrado por uma voz feminina, que contextualiza dados e informações para o espectador, notadamente no início do documentário em uma espécie de prólogo, momento em que se tem um conjunto de imagens em estilo observativo.

Merece destaque, nesse filme, o caráter de denúncia, reivindicação e visibilidade que o diretor Luiz Brito procura dar à questão indígena. No caso dos Amondawa, o contato dos não-indígenas com a etnia ocorreu em 1986 e, apesar do pouco tempo — pois o filme é de 1997 —, já se revelou altamente prejudicial à comunidade indígena, como pontua uma

das entrevistadas, ao chamar a atenção para o fato de que o grupo indígena é formado basicamente por jovens, crianças e somente três idosos, pressupondo que boa parte dos Amondawa já foram mortos em função das constantes invasões de seu território.[30] Um dos pontos fortes de *Povo Amondawa* é o depoimento do cacique Tari, que denuncia a presença de garimpeiros e madeireiros na região da terra indígena, além das dificuldades de acesso de sua comunidade a alimentos: a caça, por exemplo, tornou-se muito difícil por causa do desmatamento da região para a formação de grandes pastagens em virtude da criação de gado.[31]

Como mencionei no início deste capítulo, apesar de Luiz Brito ter dirigido somente esses dois filmes, ele teve uma participação constante nas realizações de outros diretores que integram a presente pesquisa. Com Beto Bertagna, por exemplo, foi assistente de direção em *Divino, cem vezes Divino*, documentário de 1994, e codirigiu *Divino 2005 fé e tradição no Guaporé*, uma realização de 2005, tendo sido ainda o responsável pela fotografia *still* desse filme. Brito também foi um dos responsáveis pela fotografia de *Imagens de Rondônia*, filme de 1997, e contribuiu com a abertura de *Dana Merril, um fotógrafo no inferno verde*, documentário de 2006, também dirigidos por Beto Bertagna. Fez, ainda, a fotografia *still* de

[30] Nesse sentido, o documentário apresenta imagens de duas temporalidades: respectivamente, os anos de 1994 e 1997, que revelam para o espectador as profundas mudanças na cultura, nos hábitos e nas tradições dos Amondawa.

[31] Vale notar que Tari é o único indígena a quem é concedida a fala, já que os demais entrevistados são colaboradores e especialistas que atuam com os Amondawa, aspecto que faz com que o documentário se apoie nas entrevistas e no comentário em voz *over*, tendo poucas sequências de imagens do cotidiano da aldeia.

Na beira do rio Madeira e *Marcas da Amazônia*, ambos dirigidos por Jurandir Costa em 1998.

Beto Bertagna e Luiz Brito também foram diretores da Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas, a ABD, de Rondônia. Em entrevista, Luiz Brito lembra que o primeiro diretor foi Beto, sendo que a seção da ABD no estado foi criada no contexto do DOCTV, Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro, lançado em 2003 pelo governo federal.[32] Depois de Beto, foi a vez de Luiz exercer o cargo de diretor da ABD de Rondônia. Ele menciona que a associação realizou uma série de ações, notadamente em Porto Velho, como um cineclube no bairro Triângulo e exibições de cinema na praça Marechal Rondon, no centro da capital. Outra ação importante da ABD foi a realização de cursos de cinema, em áreas como direção, roteiro etc., ministrados por profissionais do Centro Audiovisual Norte-Nordeste no âmbito do festival Curta Amazônia, coordenado por Carlos Levy. Atualmente, Brito reconhece que a ABD em Rondônia está enfraquecida, praticamente parada, sendo necessária uma retomada de suas ações.

Antes de prosseguir, quero fazer uma menção à atuação de Luiz Brito no campo da fotografia. Dois trabalhos importantes seus foram as exposições fotográficas sobre a Festa

[32] Orlando Senna (2011, p. 17-18) explica que o tripé do DOCTV foi a produção independente, a operação em rede de televisão e um conjunto de células organizativas em cada estado do Brasil. Dessa forma, ele destaca que as seções da ABD em cada estado foram importantes parcerias da iniciativa, no sentido de se estabelecerem os parâmetros da produção independente que nortearam os editais do DOCTV. Entretanto, uma problemática foi o fato de a ABD não existir em todos os estados. Assim, o DOCTV também incentivou a organização dos profissionais documentaristas e a criação de seções nos estados em que ainda não existiam.

do Divino e sobre as queimadas em Rondônia. A primeira foi realizada em 2000, na Universidade de Graz, em Graz, na Áustria, tendo uma reedição em 2019 no Museu da Memória Rondoniense, em Porto Velho. Já a segunda exposição teve passagens por Belém; por diferentes locais expositivos de Porto Velho, como a galeria de artes do Serviço Social do Comércio, em 2013, e o Palácio Rio Madeira do governo de Rondônia, em 2016 — além de ter tido passagens no exterior em países como Áustria e Espanha. Entretanto, acredito que o trabalho fotográfico de maior repercussão de Brito foi o livro *Revelando Porto Velho*, cuja primeira edição foi lançada em 2004 e a segunda em 2010, resultado de mais de dois anos de pesquisa. A publicação da primeira edição foi possível graças ao patrocínio da Brasil Telecom por meio da Lei Rouanet. Já a segunda edição foi viabilizada com apoio da Energia Sustentável do Brasil, concessionária da Usina Hidrelétrica de Jirau.

Essa obra traz mais de 200 fotos da capital de Rondônia que datam do século XX. Não se trata, segundo o diretor, de um livro somente seu; pelo contrário, ele explica que se trata de uma publicação dos porto-velhenses que muito contribuíram para sua concretização por meio da doação de fotografias para o Centro de Documentação Histórica de Rondônia, uma importante fonte para sua pesquisa. No livro há, ainda, fotos de Dana Merril, do sanitarista Oswaldo Cruz, dentre outros profissionais. A respeito do livro *Revelando Porto Velho*, ele menciona:

> Procuro fazer esse arco-temporal da história de Porto Velho pelas imagens, partindo das fotografias de Dana Merril e de períodos históricos distintos da capital de Rondônia. Não procuro trazer construções pron-

> tas, mas, de certa forma, deixar questões em aberto para a compreensão do leitor. (Brito, 2021)

Passo agora para a produção audiovisual de não-ficção do realizador Carlos Levy. Antes, contudo, faço um breve esclarecimento. Apesar de várias tentativas no decorrer da realização do projeto, Levy, infelizmente, não nos concedeu entrevista. Independente disso, optei por mantê-lo no presente trabalho, tendo em vista sua trajetória no campo do audiovisual em Rondônia. Assim, as reflexões aqui apresentadas baseiam-se, em especial, em informações que pude levantar em catálogos de festivais (Cineamazônia, 2008; 2009) e sites de notícias (Ressutti, 2011; Santos, 2012), por exemplo ou mesmo nas entrevistas com os demais realizadores, tais como Beto Bertagna e Luiz Brito que, em alguns momentos, o mencionaram.

Além disso, também recorri a algumas informações de uma entrevista de Carlos Levy que pude acompanhar em 2015, em Porto Velho, no âmbito do projeto "Amazônia audiovisual: representatividades contemporâneas", coordenado por Selda Vale da Costa, do Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Amazonas (Levy, 2015).[33]

Carlos Levy Gomes da Silva, seu nome completo, dirigiu quatro filmes: *Parque Corumbiara* (2008), *Duelo na fronteira* (2008), *A tormenta* (2011) e *Madeira-Mamoré 100 anos depois... o sonho não acabou* (2012), entretanto pude ter acesso, na ínte-

[33] Carlos Levy faleceu em 1º de janeiro de 2022 aos 54 anos. Para mais informações, ver reportagem do telejornal SIC News, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=dZ2A9kPDTSY

gra, somente a *Duelo na fronteira* e a uma parte de *A tormenta*, que estavam disponíveis em um canal na internet.[34]

Apesar de Carlos Levy ter dirigido seu primeiro documentário somente em 2008, o realizador vinha de uma trajetória significativa de atuação no audiovisual em Porto Velho. Inicialmente, assim como Bertagna e Brito, Levy integrou o quadro de profissionais do CEPAV que, posteriormente, transformou-se na emissora de Televisão Educativa Madeira-Mamoré, uma experiência muito importante para sua formação audiovisual. Levy, que é graduado em Educação Física pela Universidade Federal de Rondônia, conta que aprendeu na TV a lidar com a câmera e a edição, tendo, posteriormente, realizado alguns cursos livres na área de cinema.

No decorrer dos anos 1990 e 2000, ele participou de várias produções audiovisuais de outros diretores locais, exercendo diferentes funções, como na fotografia, produção e montagem. A seguir, destaco algumas delas, lembrando que, em sua maioria, são filmes que já foram citados neste capítulo, notadamente por terem sido dirigidos por Beto Bertagna e Luiz Brito, ou que serão tratadas em capítulos posteriores, como é o caso dos filmes de Jurandir Costa, realizador que abordarei no Capítulo 5.

Em 1990, Carlos Levy, junto com Bertagna, fez a fotografia de *Porto das esperanças*; em 1996, é a vez de dividir com Jurandir Costa a fotografia de *Porto Velho, cidade do sol*; ainda em 1996, Levy atuou na produção de *Patativa do Assaré*, documentário de Jurandir; em 1997, foi um dos responsáveis pela fotografia de *Imagens de Rondônia*, juntamente com Jurandir, Luiz e Beto. Nesse mesmo ano, Levy fez a montagem de *Povo*

[34] Trata-se do canal no YouTube do site de notícias Portal 364, disponível em https://www.youtube.com/user/portal364/featured

Amondawa e, com Beto e Jurandir, realizou a fotografia de *Taba, querida Taba*; em 1998, atuou na fotografia de *Na beira do rio Madeira* e de *Marcas da Amazônia*, ambas realizações de Jurandir; no ano de 2004, Levy fez o *making of* do curta *O número*; em 2005, atuou na produção e na fotografia de *O Brasil que começa no rio...* e na fotografia de *Divino 2005 fé e tradição no Guaporé*; em 2006, ele realizou a produção de *Dana Merril, um fotógrafo no inferno verde*, tendo também dividido a fotografia desse filme com Bertagna.

Acredito que, desse modo, fica evidente o importante papel de Carlos Levy no cenário do audiovisual rondoniense até que, em 2008, lançou-se na realização de seu primeiro documentário, *Parque Corumbiara*, filme que retrata os moradores da região do Vale do Guaporé. Nesse mesmo ano, fez *Duelo na fronteira*, documentário sobre o festival folclórico de Guajará-Mirim, município do interior de Rondônia na divisa com a Bolívia, sobre os bois-bumbás Flor do Campo e Malhadinho. Em 2011, realizou *A tormenta*, documentário dedicado à história do artista regional Botôto, que utiliza principalmente o lixo urbano como matéria-prima em suas obras em favor do planeta, narrando sua trajetória de vida no mundo das Artes. E, por fim, em 2012, dirigiu *Madeira-Mamoré 100 anos depois... o sonho não acabou*, marcando o centenário da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, ao problematizar a valorização e a conservação desse patrimônio material, além de mostrar a importância da reativação do trem na ferrovia para fins turísticos.

Detenho-me, agora, a algumas considerações sobre *Duelo na fronteira*, documentário que procura compreender as origens e o contexto do Festival Folclórico de Guajará-Mirim, cujos personagens principais são os bois-bumbás Flor do Campo e Malhadinho. Para tanto, em termos estilísticos,

Levy trabalha com a estratégia fílmica do comentário em voz *over* nos moldes do documentário expositivo, presente no decorrer de todo o filme com imagens da realização do festival no estilo observativo. O filme se detém nos três dias do evento, mas também captou imagens de seus bastidores, como os ensaios, por exemplo. Nessas sequências das apresentações do festival, merecem destaque as músicas que são tocadas e que ajudam o espectador entrar no clima desse evento.

Os depoimentos e as entrevistas presentes no documentário, — como de Adércio Mendes, criador do festival folclórico, de Georgina Ramos da Costa, da diretoria do boi Flor do Campo, e de Léo de Souza, da diretoria do boi Malhadinho — permitem uma visão mais acurada das primeiras apresentações de boi-bumbá na cidade, que remetem aos anos 1970, e evidenciam a importância dessa manifestação cultural para Guajará-Mirim, assim como o intercâmbio realizado com parceiros de Parintins, no Amazonas, que mantém um festival há mais tempo, e toda a articulação para a criação do festival no município rondoniense nos anos 1990. Para compor este panorama da festa, foram entrevistados, ainda, artistas e puxadores de toadas dos dois bois. Destaco que a edição do documentário tem um ritmo dinâmico com cortes rápidos, revelando a influência do trabalho de Levy na televisão.

Vale notar, contudo, que o documentário não deixa de ter, em alguns momentos, um certo tom institucional, como na abertura que traz uma apresentação de Guajará-Mirim, com dados geográficos — como sua extensa área territorial de quase 25 mil quilômetros quadrados, a distância da cidade de Porto Velho, os distritos de Iata e Surpresa, que pertencem ao município, como também aspectos relacionados a culinária, economia e turismo na região. Essa parte inicial assemelha-se à abordagem de Beto Bertagna nos citados ví-

deos-postais P*orto Velho, cidade do sol* e *Imagens de Rondônia*. Há ainda uma entrevista com o Cônsul da Bolívia em Guajará-Mirim, em que se destacam as parcerias entre os dois países na realização de atividades culturais, o que reforça esse lado institucional da produção.

A parte final de *Duelo na fronteira* retoma os depoimentos de alguns dos entrevistados que chamam a atenção do espectador sobre a importância da preservação e da continuidade do festival folclórico de Guajará-Mirim. Nesse sentido, Levy pontuou, em entrevista, que procura sempre trabalhar com a questão da memória de Rondônia em seus filmes (Levy, 2015). Acredito que merece destaque o fato de esse filme ter sido viabilizado por meio da Lei Rouanet, obtendo patrocínio da empresa Termo Norte Energia, além de ter contado com o apoio da Petrobras e da Prefeitura de Guajará-Mirim.

Para além de sua participação na produção de documentários em Rondônia, Carlos Levy também atuou como organizador do Curta Amazônia, festival realizado em Porto Velho. Antes de partir para a organização desse evento, Levy foi um dos fundadores do Cineamazônia, Festival de Cinema Ambiental, tendo trabalhado de 2003 a 2008 com Fernanda Kopanakis e Jurandir Costa — diretores que serão abordados no Capítulo 5 —, na organização de suas primeiras edições. Em 2010, Levy lançou o Festival de Cinema Curta Amazônia, em parceria com sua esposa, Golda Barros. No total, foram realizadas seis edições do Curta Amazônia, sendo que a última ocorreu em 2015, conforme pude apurar em levantamento realizado em sites de notícia da mídia regional.

Apesar de a palavra "curta" figurar no nome do festival, o que, para alguns, poderia remeter exclusivamente à aceitação de curtas-metragens no evento, o propósito do nome foi,

na verdade, segundo seu idealizador, o de "curtir" a Amazônia por meio do audiovisual — por isso o festival recebeu filmes de curta, média e longa-metragem (Levy, 2015). Para além da exibição dos filmes, o Curta Amazônia teve, em sua programação, palestras sobre cultura regional, meio ambiente e produção cinematográfica no estado e na região Norte, cursos de formação na área, além de uma mostra itinerante com a projeção de realizações audiovisuais em determinadas comunidades e bairros, como também para estudantes das redes de ensino pública e particular de Porto Velho.

Capítulo 2

Produção audiovisual em Ariquemes, no interior de Rondônia: Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos

Neste capítulo, dedico-me ao casal de realizadores Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos, que se destacam pelos procedimentos de criação e pelos métodos de trabalho artístico que empregam em suas produções audiovisuais. É importante mencionar que, mesmo antes de virem de mudança para a Amazônia, em 1978 no contexto do intenso fluxo migratório do período, estabelecendo-se em Ariquemes, interior do estado de Rondônia, os realizadores já tinham uma forte relação com o campo das Artes. Esse breve perfil biográfico do casal foi realizado a partir da entrevista que fiz com Pilar (Bernanos, 2018), uma vez que Lídio falecera em junho de 2004.

Lídio Sohn nasceu em 1952 em Rolândia, município do interior do Paraná. Segundo Pilar, desde criança, Lídio já tocava harmônica, ou gaita de boca como também é conhecida, pois cresceu ouvindo seu pai, descendente de alemães, tocar esse instrumento tradicional da Alemanha. Já de sua mãe, uma sergipana, herdou o conhecimento da cultura negra, especialmente em relação à música, à dança e ao Candomblé, religião que ela professava. Ainda na infância, Lídio

participou do coral do Liceu Coração de Jesus, em São Paulo, capital, onde passou sua adolescência e juventude nos anos 1960 e 1970.

Pilar de Zayas Bernanos nasceu em 1950 em Pedro Leopoldo, município de Minas Gerais. Com cerca de seis meses de idade, seus pais se mudaram para São Paulo onde viveu até os cinco anos, quando foram para a região do Pantanal do Mato Grosso do Sul. Lá, Pilar passou o restante de sua infância e a adolescência. Desde jovem, ela conta que estava certa de seu desejo pelas Artes, notadamente pela influência familiar.[35] Aos 18 anos, mudou-se para o México com sua família, ocasião em pôde concluir o ensino médio no Lycée Franco-Mexicain, participando de cursos complementares de arte rupestre mexicana e de pintura em tela. Algum tempo depois, aos 23 anos, Pilar foi para a França, tendo morado dois anos em Paris, onde teve a oportunidade de fazer um curso sobre a arte da pintura a óleo ministrado pelo artista Édouard Georges Mac-Avoy.

Retornando ao Brasil, Pilar conheceu Lídio em 1975, em São Paulo, onde puderam participar de vários cursos artísticos juntos. Eles estudaram teoria musical por três anos na Escola Municipal de Música de São Paulo, instituição ligada ao núcleo de formação da Fundação Theatro Municipal de São Paulo. Como prática instrumental pessoal, Lídio escolheu o violino e Pilar optou pela flauta doce. Fizeram parte, ainda, da Orquestra Experimental do Serviço Social do Comércio, tocando violoncelo. Participaram também de um curso livre de desenho com modelo vivo na Pinacoteca

[35] Pilar menciona que seu pai, José Eugênio de Zayas y Bobadilla d'Harcourt, e sua mãe, Claude Bernanos d'Arc, já traziam uma bagagem intelectual. Sua mãe era filha do jornalista e escritor francês Georges Bernanos (Bernanos, 2018).

do Estado de São Paulo com o artista Luís Gregório Gruber Novaes Correia.

Nesse mesmo período, Lídio começou a se dedicar à gravura em metal e às ilustrações com nanquim e bico de pena, tendo projeção no meio artístico paulistano, o que lhe rendeu o convite para integrar o "Movimento dos Artistas Independentes de São Paulo". Os membros desse grupo foram os responsáveis pelo que viria a ser a tradicional Feira de Arte e Artesanato da Praça da República nessa cidade. Na mesma época, Pilar entrou na primeira turma do Teatro de Dança Galpão, onde estudou dança contemporânea e teatro com importantes nomes dessas áreas, como Célia Gouvêa e Maurice Vaneau.

Lídio e Pilar casaram-se em 1977. A vida na capital paulista estava difícil. Apesar de gostarem de São Paulo pelo contato que a cidade lhes proporcionava com as Artes, ambos estavam com dificuldades financeiras, não conseguindo viver do artesanato que Lídio fazia e vendia na Feira da Praça da República. Incentivados pelo pai de Pilar, um engenheiro agrônomo que, em função dos programas de ocupação da Amazônia, tinha ido para Ariquemes em busca de terras para plantar cacau, o casal decidiu mudar-se para Rondônia em 1978. Inicialmente, os dois tentaram se aventurar no plantio de cacau. Entretanto, depois de alguns meses, Pilar conta que desistiram e acabaram indo para a cidade, onde abriram uma serraria em sociedade com seu pai, que ficou sob a responsabilidade de Lídio.

Assim que chegaram a Ariquemes, Lídio e Pilar iniciaram a realização de várias atividades culturais junto à comunidade local, envolvendo-se profundamente com a vida artística não apenas da cidade, mas também de Rondônia, sobretudo no decorrer dos anos 1980 e 1990. Destacarei, bre-

vemente, algumas iniciativas desse período. Ainda em 1979, eles criaram o espetáculo de dança contemporânea mimodramática *A folha e o tempo*, um trabalho autoral e independente, que enfatiza a existência pelo prisma ecológico por meio do nascimento, da vida e da morte de uma folha sob a ação do homem.

Entre os anos de 1981 e 1985, Pilar atuou como professora de teatro e produtora de eventos culturais, tendo sido contratada pela Secretaria de Estado de Cultura, Esporte e Turismo. Nessa ocasião ministrou dois cursos extracurriculares artísticos-educativos com a proposta de conscientizar os jovens acerca da realidade local. Quando se demitiu do cargo, Pilar prosseguiu com esses cursos, de forma independente, na segunda metade dos anos 1980, além de escrever várias peças teatrais com temáticas pautadas em questões ambientais. A partir desses trabalhos, Pilar e Lídio fundaram o Grupo Arikeme – Laboratório Experimental de Arte, que teve uma importante atuação na cidade até 1996:

> Com a experimentação como tônica, este grupo, totalmente independente, foi consolidado por pessoas que tinham interesse nas artes, em especial no teatro, na música, na dança, na literatura e nas artes plásticas. As dificuldades enfrentadas eram muitas, já que não se beneficiava do apoio do poder público ou de instituições para a montagem dos espetáculos. Naquela época não havia um espaço específico para a realização dos ensaios e nem tampouco para as apresentações. Foi então preciso criar espetáculos de baixo custo fazendo uso do reaproveitamento de materiais e pedir doações dos comerciantes locais que se solidarizavam com a causa. (Bernanos, 2018)

No período entre 1982 e 1984, Pilar e Lídio foram responsáveis pela realização do programa de rádio Gigantes do Som, transmitido aos sábados na Rádio Ariquemes. Com caráter musical e educativo, seu propósito era a difusão da história da música e os mais diversos ritmos e gêneros musicais do Brasil e do mundo. A partir de 1985, eles se envolveram com o *marketing* político, ocasião em puderam, inicialmente, comprar uma filmadora VHS até que, em 1988, conseguiram também adquirir uma ilha de edição linear. Essa infraestrutura técnica lhes permitiu a realização de programas televisivos de diversas campanhas eleitorais e, também, comerciais para TV, que fizeram até a primeira metade dos anos 2000. Em 1988, o casal chegou a produzir o telejornal Ariquemes em Foco, exibido diariamente pela TV Ariquemes, ligada à Rede Amazônica de Televisão, afiliada à Rede Globo.

Lídio ocupou o cargo de diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do município de 1990 a 1999. Nesse mesmo período, Pilar atuou como diretora da Divisão de Atividades da Secretaria de Educação e Cultura de Ariquemes e, entre 1999 e 2002, ela exerceu o cargo de diretora do Departamento de Cultura. Durante esse período, o casal desenvolveu várias ações para fomentar a cultura local, como o programa "Arte para Todos", que oferecia oficinas gratuitas e contínuas para jovens e adultos no Centro Cultural Rui Barbosa, de Ariquemes. Artes plásticas, canto, dança, escultura, piano, teatro e violão popular e clássico foram algumas das modalidades de oficinas ministradas no âmbito dessa iniciativa.

A filmografia de Lídio e Pilar é composta por 4 filmes. Ela ainda fez mais um filme, sua última realização, em codireção com o filho do casal, Odyr Sohn, tendo em vista o falecimento de Lídio, em 1º de junho de 2004, que entretanto

havia participado de sua concepção. *Povo da ribeira* é o primeiro documentário de Lídio e Pilar e retrata a vida dos migrantes nordestinos que vieram à Amazônia para trabalhar no segundo Ciclo da Borracha, como soldados da borracha, mas acabaram sendo enganados com falsas promessas, passando a viver em condições subumanas em Ariquemes.

Esse filme foi feito em 1989 e concretizado com recursos próprios. Em entrevista, Pilar diz que era impossível contar com algum recurso, na época, para viabilizar sua produção:

> Era impossível pensarmos em apoio financeiro governamental (...). Tentamos a colaboração dos comerciantes locais, mas naquela época, no início da cidade de Ariquemes, tudo era muito difícil, a luta dos moradores se limitava à sobrevivência e ao sucesso financeiro. Infelizmente, para a grande maioria, a arte e a cultura eram consideradas atividades irrelevantes. Fazer entender a importância de um registro histórico era um esforço em vão, então só dependíamos do nosso empenho e da nossa determinação. (Bernanos, 2018)

Além das dificuldades com a captação de recursos financeiros, Pilar aponta as limitações quanto às técnicas de utilização dos equipamentos adquiridos, como a ilha de edição linear que compraram em 1988, pois na época o acesso a informações e cursos era, segundo a realizadora, praticamente impossível. Segundo Pilar, eles tiveram que aprender a utilizar esses equipamentos de forma autodidata.

Praticamente dez anos depois, eles fizeram mais dois filmes: *Os requeiros* (1998) e *Ângulo* (1999). A realização de ambos foi possível graças ao Prêmio de Incentivo de Vídeo

para Roteiros da Fundação Cultural e Turística do Estado de Rondônia, lançado em 1997, em parceria com o Ministério da Cultura, o que possibilitou a realização de outras oito produções audiovisuais no estado.[36]

O documentário *Os requeiros* mostra a história do garimpo de Bom Futuro, em Ariquemes, que foi descoberto na década de 1980 e impulsionou ainda mais o fluxo migratório para a região. Para se ter uma ideia, na década de 1970, Rondônia tinha uma população de 113.679 habitantes, número que saltou para 492.744 pessoas nos anos 1980.[37] *Ângulo*, por sua vez, é um filme experimental que fala sobre a dor, o sofrimento e a angústia do indivíduo acometido pela malária. O filme baseou-se no poema homônimo de Pilar, cujo texto expressa a dramática experiência da diretora quando contraiu a doença durante a gravidez.

Em 2001, Lídio e Pilar fizeram, com recursos próprios, outro filme experimental: *Inevitavelmente*, cuja narrativa aborda a questão do tempo e desencadeia uma reflexão sobre a morte, também baseado em um poema homônimo da diretora. Nesse filme foram retomadas imagens de seu primeiro documentário, *Povo da ribeira*: são idosos e idosas, testemunhas vivas da saga dos iludidos pela febre da borracha no Brasil que foram compulsoriamente levados ao escravismo por dívida ou à morte por doenças.

---

[36] Devo mencionar que Lídio destaca em uma entrevista a importância das leis de incentivo para fomentar a produção audiovisual de Rondônia. Em outubro de 2003, durante o discurso de premiação de seu filme *Ângulo* (também realizado com Pilar), no Cineamazônia, Festival de Cinema Ambiental, em Porto Velho, ele exige o comprometimento tanto do governo estadual quanto dos municipais com o fomento da política cultural rondoniense, notadamente no campo do audiovisual. Essa entrevista está disponível para visualização no YouTube, no próprio canal dos realizadores em https://www.youtube.com/watch?v=ets-pRWhYYI

[37] Segundo dados compilados por Francinete Perdigão e Luiz Bassegio (1992).

Por fim, em 2007, Pilar fez em codireção com seu filho Odyr Sohn *Paisagem ocre*, documentário sobre a metamorfose arquitetural da paisagem geográfica como consequência do impacto da ação do homem sobre o meio através da exploração dos recursos do solo, especialmente pela ação do garimpo. Odyr auxiliou a mãe na finalização desse projeto audiovisual, em cuja concepção ela e Lídio trabalharam, e que ganhou o Programa Petrobras Cultural – Seleção 2003/2004 Cinema na modalidade de curta-metragem em mídia digital, o que possibilitou a sua realização.

Desse conjunto de filmes, analisarei mais detidamente os documentários *Os requeiros*[38] e *Paisagem ocre*. O garimpo de Bom Futuro, tema de *Os requeiros* assim como de *Paisagem ocre*, discutido a seguir, é considerado a maior reserva de minério de cassiterita a céu aberto do mundo e, em seu auge, chegou a produzir 123 toneladas diárias.[39] O documentário consiste não só no relato sobre uma face da migração em Rondônia, como também aborda toda a estrutura social, política e econômica envolvida nesse processo, e a degradação ambiental que vem em seu rastro.

A trajetória de Lídio e Pilar, de intenso contato com diferentes manifestações artísticas, faz-se presente com maior ou menor intensidade em seus filmes. No caso específico de

---

[38] O documentário *Os requeiros* ganhou os seguintes prêmios: 1) 1998: 2° lugar na categoria documentário do VI Festival de Cinema de Teresina, no Piauí; 2) 1998: melhor documentário pelo voto popular na Mostra Itinerante de Vídeo do Centro Cultural Oduvaldo Vianna Filho, no Rio de Janeiro; 3) 1999: melhor documentário pelo voto popular no I Festival de Arte e Cultura do Recife, em Pernambuco; 4) 2001: melhor documentário pelo voto popular no 1º Festival de Cine Vídeo da Amazônia, em Porto Velho, Rondônia.

[39] A cassiterita é a principal fonte para obtenção do estanho, que tem diferentes aplicações, por exemplo, em soldas e fusíveis, ou no revestimento anticorrosivo de metais etc.

Os requeiros, destaco o elaborado trabalho de montagem tanto das imagens como dos sons que, sem dúvida, é um reflexo desse apuro artístico na elaboração da linguagem audiovisual. Isso permite-me dialogar com o conceito de montagem vertical, proposto pelo teórico russo Sergei Eisenstein (2002), que parte do princípio da justaposição de uma série de elementos (visual, dramático, sonoro etc.) em uma única imagem.

Yvana Fechine (2005, p. 50) explica que o princípio da justaposição empregado por Eisenstein na montagem vertical implica que:

> não se trata mais de organizar as unidades audiovisuais considerando apenas sua sequencialidade, mas de concebê-las a partir da lógica da simultaneidade. Se, orientados antes pelo princípio da sequencialidade, os discursos se articulam dando ênfase à ordem sintagmática (modalidade articulatória do e... e), pautados agora pela simultaneidade, elementos oriundos de diferentes linguagens podem se acumular na tela a partir de uma organização paradigmática (eixo do ou... ou), cujo sentido está justamente na articulação, ao mesmo tempo, de todos eles.

A montagem vertical de Eisenstein procura explorar toda a expressividade do meio audiovisual em termos de articulação de diferentes linguagens, ou seja, de diferentes sistemas semióticos que são colocados em relação em um mesmo texto. Aponto dois exemplos do documentário *Os requeiros* para refletir sobre os procedimentos de criação e os métodos de trabalho dos realizadores Lídio e Pilar.

Do ponto de vista da imagem, a montagem do documentário é caracterizada por várias fusões de imagens além de cortes secos. Destaco uma sequência que ilustra bem esse aspecto, notadamente no momento em que se tem a imagem fixa de um requeiro em quadro que, gradativamente por um efeito de fusão, vai se esvaindo e, em seu lugar, emerge a imagem de um caminhão.

Essa composição visual denota a disputa narrada no documentário entre os garimpeiros, que extraem manualmente a cassiterita e, literalmente, disputam o que sobra desse minério — daí serem denominados "requeiros"[40] —, e as grandes empresas mineradoras, as quais trabalham com a extração mecânica feita com grandes máquinas.

Já da perspectiva do áudio, o documentário em análise apresenta uma sofisticada composição tanto da música de fundo que acompanha o comentário em voz *over*, os depoimentos e as entrevistas quanto das trilhas sonoras presentes em determinadas sequências, como a parte final do filme. É importante mencionar que, segundo as informações nos créditos do documentário, praticamente todas as músicas de fundo e as trilhas foram compiladas, tratadas e mixadas pelo próprio Lídio Sohn.

A composição sonora tem um papel muito importante no documentário provocando no espectador sensações como apreensão, receio, tensão etc., enquanto são mostradas várias imagens de arquivo dos conflitos entre os garimpeiros e a polícia. Outro uso interessante do som é a inserção do áudio de um coração pulsando lentamente, o qual pode ser

[40] De acordo com o dicionário *Aulete digital*, a palavra *requeiro* refere-se ao "catador de restos de minério deixados pela retroescavadeira e que as máquinas não conseguem recolher".

associado aos últimos momentos do garimpo de Bom Futuro, que caminha para o seu fim.

Em relação aos recursos estilísticos desse documentário, Lídio e Pilar trabalham, basicamente, com o comentário em voz *over* e as entrevistas e os depoimentos dos personagens, no caso, os garimpeiros. Outro recurso presente, mas em menor escala, é o emprego das imagens de arquivo, seja da televisão, de jornais impressos ou de revistas.

Diferente do comentário em voz *over* utilizado no documentário clássico, em que também é chamado de "voz de Deus" devido à ênfase na "impressão de objetividade", "neutralidade", "indiferença" ou "onisciência" (Nichols, 2016, p. 176-177), o comentário em voz *over* de *Os requeiros* é carregado de subjetividade. Feito por Lídio Sohn, consiste em uma narração mais parcial e que, em alguns momentos, revela certo grau de ironia, como na sequência inicial do documentário em que diz:

> Em 1987, nas proximidades do rio Santa Cruz, toreiros, retirando madeira, ao acaso, descobrem uma jazida de cassiterita. Migrantes, garimpeiros, comerciantes e colonos, desiludidos com os projetos de colonização, ocupam a área aos milhares em busca de melhoria de vida e sustento da família. O garimpo de Bom Futuro foi um dos maiores catalisadores migracionais oriundos de todos os estados da nação. Em seu auge, chegou a abrigar mais de 20 mil pessoas garimpando na maior jazida de cassiterita a céu aberto do mundo. Segundo o DNPM,[41] a produção chegou a atingir 123

[41] A sigla refere-se ao Departamento Nacional de Produção Mineral.

> toneladas diárias. Para Rondônia e Ariquemes foi a salvação.

A afirmação "Para Rondônia e Ariquemes foi a salvação" é desconstruída, por meio da montagem que apresenta para o espectador um conjunto de imagens com os danos ambientais causados pelo garimpo, levando-o a refletir e a se perguntar: "Será que realmente foi a salvação para Rondônia e Ariquemes a descoberta desse garimpo?" ou "Para quem foi, de fato, a salvação?". Sobre o comentário em voz *over*, Bill Nichols (2016, p. 90-91) afirma:

> é uma voz que fala conosco diretamente, que expõe seu ponto de vista de maneira explícita. Os comentários podem ser apaixonadamente engajados (...). Em outros casos, os comentários podem ser aparentemente imparciais, como no estilo da maioria dos jornalistas de televisão. Em ambos os casos, a voz do discurso dirigido ao espectador propõe uma postura que, de fato, diz: "Veja isto desta forma." Essa voz pode ser estimulante ou tranquilizadora, mas seu tom transmite-nos um ponto de vista pronto com o qual se espera que concordemos.

Além do comentário em voz *over*, merece atenção durante a presente análise fílmica, a forma como foram organizadas as entrevistas no documentário. No total, 15 pessoas, entre homens e mulheres, foram entrevistadas por Lídio e Pilar. As cinco primeiras falam do motivo de terem ido para o garimpo de Bom Futuro; as seis seguintes narram como é o processo da retirada manual da cassiterita até o seu preparo para a comercialização; já as três últimas pessoas entrevistadas falam sobre o que restou do garimpo.

Todas essas entrevistas são intercaladas com o comentário em voz *over* que se faz presente do início ao fim do documentário, como se estivesse, na perspectiva em que sugere Nichols, ou seja, insinuando de que maneira se deve interpretar a questão do garimpo, assunto que será discutido em detalhes em breve. Antes, abordarei mais detidamente o papel de entrevistas e depoimentos em *Os requeiros*.

Logo após o fim do comentário em voz *over*, no início do documentário, a sequência muda para a voz *off* do primeiro entrevistado, João Mineiro Ludovico. Ele conta que está no garimpo porque o salário na cidade não dá para sobreviver e completa afirmando que o garimpo é como um pai ou uma mãe. Ao fim da fala de João, tem-se a entrevista de Valcilei Jovino de Morais, personagem que canta a música "Olha amor", composta por Pinocchio e Paulo Henrique.[42]

Após a performance musical de Valcilei, há uma sequência somente com imagens observacionais do cotidiano do garimpo do Bom Futuro. Em seguida, outros quatro entrevistados explicam o motivo de terem vindo para Rondônia: estavam em busca de uma vida melhor, especialmente para sustentar os filhos.

Depois, o documentário traz outra sequência de imagens sem entrevistas, em estilo observacional, na perspectiva do cinema direto, mas desta vez com som ambiente, mostrando a Vila Ponte Alta, no garimpo de Bom Futuro. Terminando essa sequência, o personagem Valdemir Santos conta

[42] Ter os personagens em quadro cantando é uma característica que lembra os métodos de trabalho de Eduardo Coutinho. Era um modo de seus personagens marcarem presença por meio de uma performance musical. "A performance musical, naturalmente, diz respeito à apresentação de um 'show' do personagem, cantando e/ou tocando uma música em cena a pedido do diretor" (Ohata, 2013, p. 412).

que veio enganado para Rondônia; que seu objetivo era atuar na lavoura de cacau, mas não encontrou trabalho. Posteriormente, entra a personagem Carminda Ferreira Lira, em um plano fechado, contando o quanto é difícil a vida na cidade, que lá eles comiam mal e no garimpo eles comem bem, contrapondo-se com o entrevistado anterior.

Com o término da fala de Carminda, entra um comentário em voz *over* que aborda os conflitos e as consequências do garimpo, momento do documentário em que são utilizadas várias imagens de arquivo: documentos, vídeos e matérias que mostram os conflitos entre os requeiros, policiais, mineradores e o governo. São utilizadas imagens do *Jornal Nacional*, da revista *Veja*, dos jornais *Folha de S. Paulo*, *Correio Braziliense*, entre outros.

Após essa sequência de imagens de arquivo, mostra-se como é a retirada da cassiterita: pelas máquinas, processo por lavra mecanizada, e pelos requeiros, a chamada lavra manual. Seis entrevistados explicam a dificuldade no processo de extração e preparo do minério pela lavra manual, assim como muitos são os empecilhos para sua venda. Já os três últimos entrevistados relatam o que restou do garimpo após a tomada do lugar por empresas privadas — situação que dificultou a vida dos requeiros, obrigando-os a disputar as pedras com as máquinas e a sobreviver dos restos do minério.

Esse conjunto significativo de entrevistas presente no documentário possibilita a Lídio e Pilar trazerem uma ampla perspectiva sobre a vida dos requeiros no garimpo de Bom Futuro. Cada um dos entrevistados e das entrevistadas, à sua maneira, expõe o que pensa sobre ser requeiro. É interessante observar que o documentário, por meio da montagem, apresenta um verdadeiro mosaico de opiniões, inclusive, contrastando-as: uns que gostam de estar ali, satisfeitos com

a vida no garimpo e que reclamam das dificuldades na cidade; outros, em contrapartida, falam sobre as péssimas condições de trabalho no garimpo de Bom Futuro, os riscos que correm e a informalidade em que os requeiros se encontram.

Julgo ser importante discutir, também, a forma com que a temática do garimpo foi representada nesse documentário. O filme trabalha o contexto socioeconômico do garimpo de Bom Futuro e também discute os impactos ambientais causados, notadamente devido às grandes áreas desmatadas. No comentário em voz *over* que abre o filme, conforme comentado, o garimpo representou uma alternativa para os migrantes que já estavam em Rondônia, desiludidos com os projetos de colonização, além de ter atraído outros inúmeros migrantes, de diferentes regiões do Brasil. Sobre o garimpo em Rondônia, Bertha Becker (2015, p. 64-65) explica que:

> o garimpo surge como estratégia de sobrevivência para uma massa de trabalhadores sem terra e sem emprego estável. (...) os garimpeiros (...) no aspecto pioneiro se assemelham aos camponeses: assim como estes derrubam a mata e depois são expropriados pelos fazendeiros e empresários, assim também os garimpeiros descobrem os minérios, desbravam a área e são depois expulsos pelas companhias que dominam a lavra mecanizada. Foi o que ocorreu em Rondônia, na exploração de cassiterita (...)

É justamente esse processo que *Os requeiros* representa em sua narrativa fílmica. Os garimpeiros, após terem literalmente entrado em um lugar desconhecido para explorá-lo por meio da lavra manual, são, gradativamente, substituídos pela lavra mecânica das mineradoras. O documentário apre-

senta para o espectador esse conflito em que os garimpeiros — ou melhor, os requeiros, os quais disputam aquilo que sobra da extração mecânica da cassiterita — são apresentados como mais uma das vítimas desse processo desordenado de ocupação da Amazônia.

Essa construção discursiva é reiterada no filme no momento em que os realizadores apresentam o conflito entre os garimpeiros e as empresas mineradoras, ponto que é ilustrado com o emprego de imagens de arquivo, notadamente de veículos de comunicação de circulação nacional, que trazem os requeiros como os vilões. O documentário traz, por exemplo, uma reportagem da revista *Veja* intitulada "Feios, sujos e maus", cujo subtítulo afirma: "A tribo nômade dos garimpeiros atrai a ira de ecologistas e sua epopeia na selva gera tensão na fronteira".

A versão divulgada pela grande mídia sobre o conflito desconsidera totalmente o contexto do período pelo fato de o garimpo ter servido, como atesta Becker (2015, p. 65), como "válvula de escape" para tensões sociais, notadamente os percalços dos projetos de colonização capitaneados pelo governo federal e que, como se percebe, não eram problematizados pela imprensa que sequer questionava o discurso oficial.

O documentário *Os requeiros* apresenta-se com o intuito de procurar justamente mostrar o outro lado dessa história, na qual os garimpeiros não tinham nenhum direito. Pelo contrário, devido ao descaso de décadas do Estado, viam-se obrigados a enfrentar um trabalho perigoso na esperança de, quem sabe, como pontua o comentário em voz *over* no final do documentário, libertarem-se de toda e qualquer forma de opressão:

> Entre homens, mulheres, adolescentes e crianças, estes seres humanos, catadores de migalhas de minério no rastro das máquinas, não tendo mais onde recorrer, se defrontam com um trabalho árduo, de absoluta penúria, em busca de sua dignidade humana, encontrando no garimpo, o Eldorado, sua última redenção.

Avanço, agora, para a análise de *Paisagem ocre*. É importante ressaltar que esse filme não conta com a direção de Lídio, que, como mencionei, havia falecido em 2004. Para a finalização de *Paisagem ocre*, Pilar contou com a colaboração de seu filho, Odyr Sohn, que assina a codireção. Independentemente disso, entendo que esse filme se vincula à trajetória do casal de realizadores, na medida em que Lídio participou da elaboração de sua proposta, aprovada pelo Programa Petrobras Cultural em um concurso que teve inscritos de todos os estados do Brasil, um aspecto que, de certa forma, revela o reconhecimento e a projeção do casal de realizadores em âmbito nacional.

Nesse documentário, é retomada a temática do garimpo. Entretanto, Pilar e Odyr apresentam-na a partir de uma abordagem que se baseia, conforme sua sinopse, "na experimentação da linguagem não verbal utilizando a força da imagem como documento principal e testemunho da verdade."[43] Algumas das imagens do documentário *Os requeiros* são, inclusive, empregadas em *Paisagem ocre*. Contudo, o filme tem

[43] Trecho da sinopse do documentário *Paisagem ocre* está disponível no canal da realizadora Pilar de Zayas Bernanos no YouTube em: https://www.youtube.com/watch?v=8OH3kXN9LGM&t=4s

um estilo bem distinto, que, acredito, possa ser considerado na perspectiva do ensaio audiovisual (Gervaiseau, 2015).

Retirando do mundo histórico a matéria-prima para suas produções, os diretores trabalham-na, neste filme, de uma maneira diferente. Se em realizações anteriores, como em *Povo da ribeira* e *Os requeiros*, entrevistas, depoimentos e comentário em voz *over* foram recursos estilísticos presentes, em *Paisagem ocre*, por sua vez, Pilar e Odyr priorizam, antes, o trabalho com a forma cinematográfica. Como resultado, tem-se um filme que "enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto" do que "atos de persuasão retórica", explorando "associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais", mostrando o mundo de um modo particular (Nichols, 2016, p. 170).

Nesse sentido, Henri Arraes Gervaiseau (2015) sintetiza, basicamente, três especificidades do ensaio audiovisual.[44] A primeira delas é a relação das imagens com a memória, considerando o papel da "sobrevivência das imagens" como "a condição de possibilidade da memória e a sobrevivência latente dos traços psíquicos de uma impressão vivida no cerne da memória", aspecto que possibilita "o reconhecimento, o ato concreto por meio do qual nós apreendemos o passado no presente" (Gervaiseau, 2015, p. 113).

A segunda especificidade do ensaio audiovisual é "o jogo intertextual", na medida em que "uma grande variedade de matérias de expressão entra precisamente em jogo", tais como: "menções escritas, som verbal, musical, ruídos e

[44] Longe de esgotar a discussão sobre o ensaio audiovisual, apresentarei brevemente essas especificidades a partir da sistematização de Henri Arraes Gervaiseau (2015). Para um aprofundamento, sugiro o livro organizado por Francisco Elinaldo Teixeira (2015) a respeito do ensaio no cinema, no qual o texto de Gervaiseau foi publicado.

a imagem". Por fim, a terceira especificidade importante do ensaio audiovisual é "a justaposição dinâmica das matérias de expressão" por meio da montagem (Gervaiseau, 2015, p. 115).

Paisagem ocre chama a atenção do espectador para os danos causados ao meio ambiente pelo garimpo. Isso ocorre na perspectiva de uma nova interpretação das ações governamentais para ocupar e, supostamente, desenvolver a região, como constantemente propagado pelo discurso oficial. Entretanto, Becker (2015) destaca que a Amazônia tem passado, desde o período da colonização, por diferentes ciclos de exploração, todos relacionados à expansão capitalista mundial, que deixa as consequências desse processo, principalmente os problemas ambientais, ainda tão presentes no cotidiano da população local e que, no caso em análise, trata-se de uma realidade presenciada pelos diretores.

Segundo Pilar, as temáticas de seus filmes e de Lídio surgiam justamente de suas vivências na região, daquilo que mais lhes chamava a atenção no contexto do município de Ariquemes e, de certa forma, de todo o estado de Rondônia, cuja paisagem natural e humana tem-se alterado significativamente nas últimas décadas devido à insistência de sucessivos governos, desde o período da ditadura civil-militar, em seguir com a implantação de projetos na região de forma não sustentável. Além disso, sempre desconsiderou o diálogo com as populações locais — como os povos indígenas, quilombolas, ribeirinhos, seringueiros — e suas necessidades. Em entrevista, a diretora comenta que:

> Era uma vontade sempre que nós tivemos, né? E uma *necessidade*, mais do que uma vontade. Porque sentíamos a necessidade de expressar tudo aquilo que estávamos

> vivendo, que era uma realidade totalmente nova e diferente. Não só nova e diferente pra nós, mas pra toda a população ali de Ariquemes. Era toda uma vivência que a gente sentia a necessidade, como artista, de você colocar aquilo pra fora de alguma maneira. (Bernanos, 2018)

Paisagem ocre assume um tom de denúncia, de reinvindicação e traz visibilidade para questão ambiental no planeta. Partindo de um problema da Amazônia, no caso a devastação causada pelo garimpo, Pilar argumenta que a proposta era refletir também sobre a "devastação no mundo, a influência, quer dizer, a intromissão do homem na natureza" e "o poder do homem sobre a natureza". Assim, o filme dá continuidade à discussão iniciada com o documentário *Os requeiros*: é a mesma temática revisitada audiovisualmente a partir de outra abordagem, "mais artística", segundo a diretora (Bernanos, 2018).

Em *Paisagem ocre*, os realizadores empregam imagens de diferentes temporalidades, sendo algumas do já analisado *Os requeiros*, e outras mais recentes; a sobreposição de imagens dos garimpeiros com cenas da devastação do garimpo; da imagem fixa (incluindo a divisão da tela em janelas, em alguns momentos); além de um elaborado trabalho de composição de trilha sonora, feito por Odyr; o emprego de ruídos do ambiente, como barulhos da floresta, de passos, de ferramentas usadas pelos garimpeiros, como picaretas, de explosões nas minas, pequenos trechos de falas dos entrevistados, dentre outros; e um poema que é declamado, na parte final do filme, em voz *over*.

A montagem de imagens e sons é dinâmica com cortes bastante rápidos e, em alguns momentos, chega a produzir um incômodo, na medida em que transmite para o espec-

tador a rapidez com que a natureza está sendo destruída, nesse caso com a exploração da cassiterita pelos garimpeiros. Acredito que o filme pode ser visto a partir de três partes. Na primeira, uma espécie de prólogo, tem-se a apresentação dos garimpeiros que chegam em meio à floresta, densa e fechada. Ali, eles se instalam e começam a trabalhar, até que é revelada, ao espectador, a imagem de uma grande área com a paisagem devastada e de cor ocre, em que emerge o título do filme.

Na segunda parte, do lado da imagem, temos, inicialmente, a exibição de uma vila no garimpo de Bom Futuro, que contextualiza o ambiente para o espectador. Em seguida, há tomadas de vários garimpeiros, em planos próximos e em *closes*, notadamente em posição de entrevista, as quais são alternadas com imagens desses garimpeiros trabalhando no garimpo e ambas são sobrepostas a uma imagem de fundo da área devastada pela mineração. Em áudio, junto com a trilha sonora, ouvem-se pequenos trechos das falas dos depoentes garimpeiros (por exemplo: "outros ficam tentando para sobreviver", "de dia, de noite, de sábado e domingo", "tem que tirar alguma coisa", "a morte, aqui dentro, tá por aí", "debaixo da terra morre, debaixo da terra fica" etc.) que vão constituindo uma espécie de poema acerca das difíceis, insalubres e desumanas condições de trabalho no local.

Por fim, se as duas partes anteriores foram figurativizadas pelos garimpeiros, a terceira parte apresenta, em ritmo mais lento, um conjunto de imagens da devastação deixada pelo homem na natureza. São várias tomadas, em planos geral, médio e próximo, de uma paisagem árida, hostil e devastada, que é coberta por um poema declamado em voz *over* por Pilar, que também o escreveu. Trata-se de um momento em que a natureza, até então desconsiderada pelos homens,

vem para o primeiro plano da obra audiovisual e relata, pela voz *over*, sua dor por ter suas matas derrubadas, seu solo remexido e suas riquezas roubadas. Assim, ao espectador é proporcionada a percepção de ver e experimentar, ainda que por poucos minutos, um futuro não tão distante se nenhuma medida for tomada, de fato, para frear o atual modelo de desenvolvimento.[45]

Para finalizar, vale pontuar a influência de alguns cineastas para a realização deste filme, aos quais Pilar se refere em entrevista, notadamente: Andrei Tarkovsky e Godfrey Reggio:

> A plasticidade da imagem como poema visual, sem diálogo e sua relação com o tratamento sonoro de Tarkovsky e de Godfrey Reggio, foram ferramentas preciosas, inspiradoras e de extrema importância para a realização de nossas obras experimentais tais como *Ângulo*, *Inevitavelmente* e *Paisagem ocre*. O olhar poético e filosófico marcado pelo conflito entre a natureza e a tecnologia nas obras de Godfrey Reggio nos marcou muito e está presente nos vídeos *Os requeiros* e *Paisagem ocre*, uma vez que ambos percebem o ser humano como organismo vivo provocador, transgressor da natureza e vítimas de si mesmos. (Bernanos, 2018)

[45] A esse respeito, Enrique Leff (2010, p. 33) destaca que: "A modernidade implantou em nossas consciências o fundamentalismo do mercado, a transparência do real através do conhecimento oferecido pelas ciências e da crença no progresso sem limites. Diante da crise ambiental, temos de nos atrever a questionar essas certezas que já não nos sustentam, para construir um mundo sustentável e abrir um futuro viável para a humanidade, baseados em uma racionalidade ambiental."

Capítulo 3

Entre o documentário e o telejornalismo: a produção audiovisual de não-ficção de Simone Norberto

Neste capítulo, dedico-me à produção audiovisual de não-ficção da realizadora Simone Norberto, um nome importante da cena cinematográfica em Rondônia que, além de assinar a direção de um número significativo de filmes, é cineclubista. Apresenta-se também como a única mulher que dirigiu seus filmes no período delimitado para a pesquisa, tendo em vista que Fernanda Kopanakis e Pilar de Zayas Bernanos atuaram em codireção, respectivamente, com Jurandir Costa e Lídio Sohn.[46] Inicialmente, trago um breve perfil biográfico da diretora a partir de duas entrevistas[47] (Norberto, 2017; Norberto, 2015) concedidas por ela para, em seguida, apresentar sua filmografia, detendo-me no estudo de três realizações suas.

[46] O Capítulo 2 deste livro é dedicado ao estudo da produção audiovisual de Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos. Já o Capítulo 5 aborda as realizações de Fernanda Kopanakis e Jurandir Costa.

[47] A entrevista de 2015 foi realizada por Selda Vale da Costa e a de 2017 por mim.

Simone Norberto chegou a Rondônia em 1976, com três anos e meio de idade, motivo pelo qual afirma se considerar rondoniense. Nasceu em São Paulo, capital, onde seus avós paternos moravam e para onde sua mãe foi para que ela nascesse, pois moravam em uma fazenda em Barra do Garças, no interior de Mato Grosso. Simone conta que sua família veio para a região Norte a trabalho, também no contexto do intenso fluxo migratório que marcou a região nesse período.[48] Seu pai trabalhou em uma firma de topografia que prestava serviços para o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária, o Incra. Já sua mãe era dona de casa e cuidava de quatros filhos: Simone, as irmãs gêmeas e seu irmão.

A realizadora afirma que teve condições de conhecer duas Rondônias, a da capital e a do interior, tendo em vista que, dos quatro aos 17 anos, morou em várias cidades do estado, como Vilhena, Espigão do Oeste, Pimenta Bueno e Cacoal, indo residir em Porto Velho somente em 1995, após um período de estudos na cidade de São Paulo, onde fez dois cursos de graduação. Sua formação acadêmica é na área de Comunicação e de Letras: em 1993, graduou-se em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero e, em 1994, em Letras pela Universidade de São Paulo. Em entrevista, Simone comenta que o período em que residiu na capital paulista foi muito rico para a sua formação audiovisual:

[48] A ocupação da Amazônia tornou-se prioridade máxima após o golpe civil-militar de 1964, sendo que o governo federal adotou uma série de estratégias para viabilizá-la. Bertha Becker (2015) resume-as em três principais pontos: 1) a implantação de redes de integração espacial (rodoviária, telecomunicações, urbana e hidroelétrica); 2) a superposição de territórios federais sobre os estaduais com a criação da Amazônia Legal; 3) os subsídios ao fluxo de capital da região Sudeste e do exterior para a região, além da indução dos fluxos migratórios.

> Quando fui pra São Paulo pra fazer faculdade, aí o universo se abriu, porque [antes] era aquela limitação, não é? Aí, eu ia no cinema quase todos os dias. Queria tirar o atraso! Tudo que eu não tinha assistido, vivendo aqui em Rondônia, eu tentei assistir lá. (Norberto, 2017)

Questionada sobre o seu interesse pelo audiovisual, Simone credita-o à mãe: "Eu ia com ela ao cinema quando a gente viajava, ela sempre levava a gente ao cinema. Ela ficava assistindo filme de madrugada e eu ficava junto com ela, então, acho que foi uma influência muito grande". Após se formar em São Paulo, retornou para Rondônia e atuou durante 14 anos como repórter, apresentadora e editora na Rede Amazônica de Televisão, emissora de TV afiliada à Rede Globo em Porto Velho. "Voltei para Rondônia porque é o lugar em que eu tinha crescido. O que me deu emprego foi a televisão. (...) acabei me identificando muito com a linguagem" (Norberto, 2017).

Simone é também cineclubista, estando à frente do Cine Oca, um cineclube que é referência em Rondônia e foi fundado em 2005, tendo sido responsável por uma série de exibições de filmes nacionais e internacionais em Porto Velho, sempre seguidas de debates. Além disso, atua em parceria com o projeto "Cine Sesc", numa iniciativa de difusão e circulação gratuita de produções cinematográficas do Serviço Social do Comércio. Desde 2012, Simone é também responsável pela realização da Mostra Cinema e Direitos Humanos[49] em Porto Velho. Ela conta que sempre foi muito

[49] Tendo em vista sua atuação à frente do Cine Oca, Simone foi selecionada, junto com Emanuela Palma e Malu Calixto, também integrantes do cineclube, para serem produtoras, em Porto Velho, da Mostra Cinema e Direitos Humanos. Destaco que esse evento é uma iniciativa de promoção da cultura e da educação em

preocupada com a difusão da produção audiovisual: "Do que adianta fazer filmes, se as pessoas não assistem?", questiona a realizadora, que destaca a importância do Cine Oca no contexto local (Norberto, 2015).

A documentarista especializou-se em Jornalismo e Mídia, em 2004, pela Faculdade Interamericana de Porto Velho, onde foi docente. Também lecionou no curso de Comunicação da Faculdade de Ciências Humanas, Exatas e Letras de Rondônia. Em 2012, concluiu o mestrado em Letras pela Universidade Federal de Rondônia, com uma pesquisa que faz uma leitura pós-colonial de uma comunidade ribeirinha, a partir do pensamento de autores como Albert Memmi, Edward Said, Frantz Fanon entre outros, que se transformou em um de seus documentários, como mostrarei mais adiante. Atualmente, é jornalista do Tribunal de Justiça de Rondônia, atuando em sua Coordenadoria de Comunicação.

Simone fez, em 1999, seu primeiro documentário, intitulado *Forte Príncipe da Beira*, sobre o monumento levantado pelos portugueses às margens do Rio Guaporé, em Costa Marques, interior de Rondônia, para defender a fronteira do Brasil da invasão dos espanhóis que exploravam os minérios da Bolívia. O documentário foi uma realização da Rede Amazônia de Televisão.

---

direitos humanos, exibindo obras audiovisuais com essas temáticas, e realizada desde 2006 como uma iniciativa da então Secretaria Especial de Direitos Humanos do Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos, em parceria com o Ministério da Cultura. A mostra de filmes conta com o circuito principal que ocorre nas capitais, normalmente nos meses de novembro e dezembro, e o circuito difusão, uma versão reduzida, realizada entre os meses de março e junho, em municípios do interior. O evento celebra o aniversário da Declaração Universal dos Direitos Humanos, proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas, em 10 de dezembro de 1948.

Sua experiência profissional na emissora possibilitou-lhe a realização de mais cinco documentários: *Cacau, semente dos deuses* (2000) aborda a expansão do cultivo de cacau em Ouro Preto do Oeste, interior de Rondônia; *Aventura no Vale do Apertado* (2004) retrata uma expedição de praticantes de rapel no Vale do Apertado, próximo da cidade de Pimenta Bueno; *Aventura nas corredeiras de Machadinho* (2005) versa sobre uma expedição de praticantes de *rafting* nas corredeiras do rio Machado, em Machadinho do Oeste; *Irerua, festa Parintintim* (2007) trata de um ritual da etnia Parintintim que foi revivido depois de quase 50 anos sem que fosse realizado; e, por fim, *Missão Rondon* (2007) que mostra a trajetória do Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon na instalação da linha telegráfica no território que viria a ser o estado de Rondônia.

Com financiamento próprio e de parceiros, a documentarista fez *Expedição Trans-Jeri* (2002) e *Terreiros* (2007): o primeiro apresenta a aventura de oito jipeiros que partem de Porto Velho, Rondônia, para Jericoacoara, no Ceará. Já o segundo reflete sobre a presença dos terreiros de candomblé na cidade de Porto Velho. No ano de 2009, após receber uma bolsa da Fundação Avina de Jornalismo Investigativo,[50] Simone realizou *Saída para o Pacífico: impactos sociais* (2009), documentário que investiga os impactos sociais, econômicos, ambientais, turísticos e culturais da construção da Rodovia Interoceânica, que liga o Brasil ao Peru. Esse material foi também exibido no formato de uma série de reportagens na Rede Amazônica de Televisão.

[50] Trata-se de uma Fundação latino-americana que atua na área do desenvolvimento sustentável através da construção de processos de colaboração entre atores de diferentes setores. Para mais informações, acesse www.avina.net

É importante destacar, segundo a própria realizadora, que o fato de estar vinculada à emissora de televisão não significa que a empresa tenha financiado suas produções, embora a emissora represente um estímulo na medida em que, através de seu canal Amazon Sat, disponibiliza o espaço de sua grade de programação para a exibição de produções dos realizadores dos estados amazônicos.[51] No caso da TV Rondônia, afiliada à Rede Amazônica, em Porto Velho, a exibição de documentários não acontece uma vez que a grade de programação da TV Globo não oferece espaço para esse formato. Há apenas a possibilidade da veiculação do conteúdo adaptado como reportagens nos telejornais locais. Em entrevista, Simone esclarece que:

> Olha, ter um espaço já é um grande estímulo, isso a gente não pode negar, a Rede Amazônica sempre deu muito espaço, até porque eles tinham que cobrir um canal como o Amazon Sat que estava lá com um espaço sobrando. Lembro que tinha um documentário de aventura que eu fiz, que era exibido praticamente todos os dias (risos). Então, tinha muito espaço, isso é um estímulo; agora, estimular a produção mesmo, fornecendo equipamentos, essas coisas,

[51] O Amazon Sat tem como *slogan* "A cara e a voz da Amazônia e do amazônida". Sua proposta é "suprir a vontade de falar sobre a Amazônia de uma maneira diferenciada, falar da região para a própria região e seu povo, mostrar o olhar de quem melhor vive essa realidade tão peculiar e tão intensa. Dessa forma o canal divulga as riquezas, a cultura, a tradição e a história da Amazônia e de seu povo. Com a proposta de ser a cara e a voz da Amazônia e do amazônida, o Amazon Sat constrói diariamente um conteúdo pautado exclusivamente nessa temática, pois busca promover a integração de todos os estados da região (Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Rondônia, Roraima, Tocantins, Maranhão e Mato Grosso)." Disponível em http://www.amazonsat.com.br/quem-somos/

> não. Porque o equipamento da Rede Amazônica é exclusivo para a reportagem, até quando a gente tinha alguma proposta não era bem aceita, por quê? "Não, vai desfalcar uma reportagem, o dia a dia, o cotidiano". Então, nesse aspecto técnico, sim, claro, você vai fazer produção para TV pode utilizar alguma coisa, mas o estímulo mesmo é mais na questão do espaço. Por exemplo, esse documentário de aventura não foi material da televisão, foi material próprio que eu ofereci para a televisão. (Norberto, 2015)

Em 2010, tendo deixado a emissora de televisão e atuando na assessoria de imprensa do Tribunal de Justiça de Rondônia, Simone fez o documentário *Bizarrus* (2010), que mostra a trajetória do trabalho de encenação de uma peça de teatro de mesmo título, baseada nas histórias pessoais dos próprios presos-atores e produzida pela Coordenadoria de Comunicação do Tribunal de Justiça. Realizou também os filmes *Repositório* (2003), *Curso* (2006) e *Malmequer* (2014), classificados como experimentais pela cineasta. Finalizou seu último documentário em 2018, o longa-metragem *Nazaré Encantada* (2018), que aborda os mitos ribeirinhos da região do Baixo Madeira, notadamente na comunidade de Nazaré, em Porto Velho, como a Cobra Grande, o Boto, o Curupira, a Matinta Pereira etc. — tema de sua dissertação de mestrado em Letras, publicada em livro no ano de 2020 (Norberto, 2020).

Passo agora à análise de algumas de suas realizações audiovisuais, especialmente os documentários *Forte Príncipe da Beira*, *Expedição Trans-Jeri* e *Bizarrus*.

O primeiro documentário de Simone, realizado em 1999, para o canal Amazon Sat, foi *Forte Príncipe da Beira*. O filme narra a aventura estrangeira na Amazônia, tendo como foco o monumento que foi erigido pelos portugueses, em 1776 — o Forte Príncipe da Beira, que dá nome ao filme. Levantado às margens do Rio Guaporé, em Costa Marques, interior de Rondônia, com o intuito de defender a fronteira do Brasil contra os espanhóis no contexto da política expansionista do século XVIII.

O documentário divide-se, basicamente, em três grandes blocos. O primeiro é dedicado a apresentar a história do Forte Príncipe da Beira, e os motivos que levaram Portugal a construí-lo assim como as principais figuras políticas envolvidas no processo. Já o segundo bloco trata especificamente da construção do Forte, considerada um projeto moderno de engenharia para a época. Por fim, o terceiro bloco mostra o abandono por que o Forte passou, devido ao esgotamento das minas da capitania de Mato Grosso, e sua redescoberta, no início do século XX — problematizando o desmazelo do governo para com uma construção histórica e a falta de incentivo ao turismo em um espaço com tamanho potencial.

Para tanto, Simone Norberto emprega, como principal estratégia fílmica, o comentário em voz *over* com belas imagens em estilo observativo do Forte Príncipe da Beira — usando, inclusive, tomadas aéreas — e um farto material de arquivo (documentos históricos como mapas, pinturas, retratos dos personagens políticos do período envolvidos com a construção etc.). Há também entrevistas com pessoas que visitam o Forte e relatam suas impressões, e com alguns especialistas, como o historiador Mathias Mendes, para maior aprofundamento da temática abordada.

É importante pontuar que o comentário em voz *over* utilizado pela realizadora assume, no documentário, duas perspectivas que oscilam entre a poesia e o didatismo. No primeiro caso, Simone afirma que, quando possível, emprega a questão literária em suas produções, até mesmo por conta de sua formação em Letras. Isso me lembra, por exemplo, o caso da jornalista Neide Duarte, profissional da Rede Globo, cuja marca é justamente seu texto jornalístico, que usa figuras de linguagens, explorando uma palavra ou expressão, fazendo comparações, realçando a sonoridade etc., um pouco na contramão de um jornalismo mecânico pregado pelos manuais (Ijuim; Urquiza, 2009). Nesse sentido, destaco um trecho do comentário que abre *Forte Príncipe da Beira* e revela esse tom poético do documentário para o espectador:

> De cima, a vista impressiona. Uma estrela avermelhada entre a floresta e o rio. O verde da mata e a prata da água refletindo o sol se contrastam com o tom sépia da fortificação. A visão aérea do Forte Príncipe da Beira, um símbolo da conquista portuguesa no Vale do Guaporé, suscita a pergunta: o que estaria fazendo um forte em plena Amazônia? A construção majestosa parece ter encravada em suas muralhas a resposta de um passado importante. Serena, a fortaleza é um enigma que clama por ser desvendado. Essa busca pode ser de qualquer um que se interesse pela história da saga dos antepassados. E não há quem não se emocione com o feito dos homens do século XVIII. As paredes erguidas em meio a adversidades naturais e econômicas causam no visitante uma certa comoção. É preciso registrar o encontro com a história, perpetuar a imagem de uma época remota e atra-

> ente que empolga a imaginação e arrebata o espírito na descoberta das raízes de nossa nacionalidade.

Já o tom didático do comentário é típico do modo expositivo de documentário, na perspectiva definida por Nichols (2016), frequentemente encontrado nos noticiários televisivos e que depende de uma lógica informativa transmitida para o espectador verbalmente. Vejo que esse tom marca, em especial, a terceira parte do documentário a qual reflete sobre a situação de abandono do Forte Príncipe da Beira e a necessidade de recuperação desse espaço para o turismo na Amazônia. Trata-se, inclusive, do momento mais factual do filme, pois mostra a visita do então ministro do Turismo, Rafael Greca, à região, e de Yêdda Borzacov, na época presidente da Fundação Cultural de Rondônia. Nesse sentido, as imagens desempenham um papel secundário, ilustrando o que é dito pelo comentário verbal, em uma perspectiva de objetividade, como evidencia o trecho abaixo:

> Mas falta estrutura para receber os visitantes. A pequena cidade de Costa Marques, a 27 quilômetros do Forte, precisa de incentivo para incrementar a atividade. Existem poucos hotéis e quase não há restaurantes. O precário polo turístico tem potencial, mas não é plenamente aproveitado.

Forte Príncipe da Beira destaca-se também por ter uma música composta e interpretada especialmente para o documentário pelo destacado músico regional Zezinho Mara-

nhão.[52] A música "Forte Príncipe" está presente em toda a narrativa audiovisual, sendo que, em alguns trechos, a música apenas instrumental — com violão, teclados, guitarra, sax e flautas — está em segundo plano, combinada, por exemplo, com o texto em tom poético do comentário. Já em outros trechos do filme há pequenos clipes em que se tem em destaque a interpretação da música na voz de Zezinho Maranhão. Simone ressalta a honra que foi a possibilidade de ter uma música original para o documentário, ainda mais a de um compositor e intérprete tão importante não apenas para o estado de Rondônia, mas para toda a região Norte, caso de Zezinho Maranhão, sendo uma grande oportunidade para seu primeiro documentário.

O filme foi veiculado no programa Amazônia Verdade do canal Amazon Sat, cujo *slogan* anunciava as belezas, os mistérios e as atividades desenvolvidas na região, lembrando muito o formato de programas da Rede Globo, como Globo Repórter, e também os do canal National Geographic, voltado para apresentação de filmes, séries e programas de caráter educativo, cujos temas são ciência, história, meio ambiente etc. A esse respeito, é interessante a menção da realizadora sobre sua apreciação, desde os tempos de sua graduação em Jornalismo, pela produção audiovisual da National Geographic.[53] Simone Norberto explica que o canal Amazon Sat,

---

[52] Músico e compositor José Alves da Silva, o Zezinho Maranhão, foi um destacado artista de Rondônia. Faleceu em dezembro de 2013.

[53] Outra influência citada por Simone Norberto são os documentários do cineasta Adrian Cowell, notadamente a série *A década da destruição*, que traz um conjunto de imagens filmadas durante a décadas de 1980 em que a região amazônica passou por transformações significativas. Segundo o site Histórias da Amazônia: 50 anos de memória audiovisual, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Adrian Cowell e Vicente Rios filmaram de janeiro de 1980 a setembro 1990 "ininterruptamente todo o processo do que viria a ser a série *A década da destruição*,

criado em 1997, estava, na época, precisando de produções audiovisuais históricas sobre pontos turísticos da Amazônia. Considerando seu perfil propositivo de repórter dentro da emissora, ela acabou sendo indicada para a realização desse documentário.

Expedição Trans-Jeri é o próximo documentário analisado. Esse filme é sobre a aventura de um grupo de jipeiros que sai de Porto Velho, capital de Rondônia, e percorre cinco mil quilômetros em 24 dias, de oeste a leste, com destino à Jericoacoara, no litoral do Ceará. Dentre as várias rodovias pelas quais o grupo passa, destaca-se a BR-230, mais conhecida como rodovia Transamazônica, construída durante a ditadura civil-militar. O trajeto da viagem dos jipeiros, que passa por várias cidades dos estados do Amazonas, Pará, Maranhão, Piauí e, finalmente, o Ceará, determina a construção da narrativa, que é conduzida por um comentário da realizadora, por belas imagens em estilo observativo da flora e da fauna das regiões Norte e Nordeste e por entrevistas com os jipeiros.

No decorrer do documentário, a diretora também levanta pontos críticos, como as condições das estradas que os

---

produzida para a Central Television de Londres em coprodução com a Universidade Católica de Goiás. Os temas dessa série incluem o primeiro contato com a tribo de índios isolados Uru-Eu-Wau-Wau, garimpeiros e madeireiros; a colonização e o desmatamento de Rondônia a partir da pavimentação da estrada BR-364, a campanha dos ambientalistas contra o financiamento do Projeto Polonoroeste pelo Banco Mundial; os grandes projetos Carajás e Tucuruí; o saque da floresta pelos garimpeiros; as primeiras tentativas de controlar os incêndios da Amazônia usando tecnologia de satélite; a vida e assassinato de Chico Mendes e a criação das primeiras reservas extrativistas; a pesquisa do cientista Enéas Salati que provou que o desmatamento reduzirá as chuvas na Amazônia e no Centro-Oeste do Brasil." Para mais informações acesse: http://imagensamazonia.pucgoias.edu.br/acervo.html#15

jipeiros enfrentaram. Também mostra locais que não são popularmente conhecidos, buscando trazer informações sobre cada um deles. Em entrevistas curtas, são ouvidas algumas pessoas que vão sendo encontradas pelos jipeiros durante o percurso como indígenas que moram às margens das rodovias, ou habitantes dos municípios visitados, entre outros. A pequena duração dessas entrevistas se coaduna à edição dinâmica do documentário, que também é marcado por uma trilha sonora em ritmo de aventura. A realizadora Simone Norberto também se faz presente em quadro em vários momentos por meio de passagens, um recurso típico do jornalismo para televisão.

Verifico, nesse filme, uma forte influência do campo telejornalístico, notadamente de um formato predeterminado pela estrutura institucional da televisão. Isso se explica, de certa forma, pela atuação da documentarista no âmbito da Rede Amazônica de Televisão, como já mencionei. Bill Nichols (2016, p. 40) alerta que a estrutura de uma instituição "impõe uma maneira institucional de ver e falar, que funciona como um conjunto de limites, ou convenções, tanto para o cineasta como para o público". É importante ressaltar que muitos de seus documentários são desdobramentos de suas reportagens, possibilitando-lhe um tratamento mais aprofundado de determinado assunto, como também a abordagem de temas pouco pautados pela mídia local, apesar, evidentemente, do peso institucional da emissora.

Nesse contexto, destaco a importância do diálogo entre os campos do jornalismo e do documentário. Definido por uma linguagem preestabelecida e, notadamente, uma rotina de produção, o jornalismo muitas vezes não consegue transmitir o aprofundamento que o documentário tende a oferecer. Com um caráter mais reflexivo, o documentário

é uma forma mais ampla de o realizador tratar de questões que, geralmente, foram veiculadas no campo jornalístico apenas em repercussões de notícias factuais, o que permite ao documentário uma maior elaboração e aprofundamento do tema, a partir de um ponto vista mais distante da tão difundida objetividade jornalística.

É possível notar essa questão pelo tempo que dura a produção de um projeto audiovisual, pois o documentário não possui uma rotina de produção nos moldes do jornalismo; pelo contrário, o processo de realização de um documentário pode se estender durante meses e até anos, algo incompatível com a imposição do tempo da cobertura jornalística factual, o popular *deadline*. Esse aprofundamento em uma determinada temática é oferecido pelo documentário por meio de suas inúmeras formas de desdobramentos — incluindo os diferentes modos ou estilos de documentários com suas várias estratégias narrativas disponíveis, como lembra Nichols (2016) —, diferentemente da reportagem, que deve seguir o padrão jornalístico com o texto narrado em *off*, as entrevistas e a passagem do repórter.

No caso de *Expedição Trans-Jeri*, fica evidente esse peso do formato televisivo voltado, em certa medida, mais para o entretenimento do espectador, com a aventura dos jipeiros, e não para o aprofundamento das questões econômicas, políticas e sociais que se relacionam à rodovia Transamazônica, e que não são, necessariamente, o foco do filme. Tanto é que o documentário foi transmitido pela Rede Amazônica de Televisão no formato de um programa especial que lembra, em muitos momentos, o Globo Esporte. Por fim, vale notar que *Expedição Trans-Jeri* foi realizado com financiamento próprio de Simone e de alguns parceiros locais, como o Jeep Club de Porto Velho.

Avanço, agora, para a análise de *Bizarrus*. Se *Expedição Trans-Jeri* apresenta, como argumentei, uma forte influência do campo telejornalístico, e *Forte Príncipe da Beira* lembra programas como o Globo Repórter e os da National Geographic, *Bizarrus* talvez se apresente como o documentário de caráter mais autoral dos três que analiso aqui. Realizado no âmbito das atividades da Coordenadoria de Comunicação Social do Tribunal de Justiça de Rondônia, em que Simone atua, o filme encara a problemática da ressocialização no sistema penitenciário, tendo como fio condutor de sua narrativa a peça teatral homônima, que chegou a ter cerca de 100 mil espectadores e foi apresentada em Porto Velho, em várias cidades do interior de Rondônia, e em outros municípios brasileiros, como Brasília, Salvador e São Paulo.

Em termos estruturais, o documentário pode ser dividido em três blocos temáticos. O primeiro traz um conjunto de entrevistas que procura compreender a peça *Bizarrus*, sua história, seus objetivos e, em especial, quem são os ex-detentos que participaram de sua primeira montagem. Ao lado da entrevista com o ator Marcelo Felice, diretor da peça, merecem destaque, nesse momento inicial, as entrevistas com cinco ex-detentos que já cumpriram sua pena e/ou estão prestes a obter a liberdade, buscando apresentar para o espectador as mudanças ocorridas na vida de cada um deles.

Segundo o filme, cerca de 80% dos detentos que participaram da peça já estão livres. Além de indicar os nomes desses ex-detentos no momento em que aparecem em quadro no documentário, vale notar que a realizadora também identifica suas profissões atuais: dois são artesãos, um é massoterapeuta, outro cabeleireiro, e, por fim, um é agente penitenciário. São depoimentos que revelam a falta de perspectiva que eles tinham e, notadamente, a oportunidade que o

teatro lhes deu para a efetiva ressocialização. Esse primeiro bloco do documentário ainda traz entrevistas com profissionais que acompanharam o processo de ensaio da peça: um procurador, uma psicóloga e um juiz.

O segundo bloco do filme enfatiza a transformação do Grupo Teatral Sem Nexo Complexo, responsável pela peça *Bizarrus*, na Associação Cultural e Desenvolvimento do Apenado e Egresso, a Acuda. Dez anos após o surgimento da peça, a recém-criada Acuda estava retomando seus ensaios com um novo grupo de detentos que, baseados na experiência reconhecidamente exitosa, depositavam suas expectativas no teatro como forma de ressocialização.

Por fim, o último bloco do documentário faz uma espécie de balanço, retomando as entrevistas dos ex-detentos que participaram da peça e que, naquele momento, avaliam o fato de terem participado do projeto liderado pelo diretor Marcelo Felice. Profissionais que atuaram nesse processo, como a psicóloga e o juiz, também tecem suas considerações, lamentando o fato de que atividades artísticas, como é o caso do teatro, não sejam valorizadas em Porto Velho, e a indiferença com que os presos são tratados pela sociedade, inclusive, pelos órgãos governamentais.

Constata-se que o documentário prioriza, como estratégia estilística fundamental, a realização de entrevistas individuais com cada um dos personagens envolvidos com a peça. Simone não recorre, por exemplo, ao comentário em voz *over*. Embora não esteja presente em nenhum momento em quadro, é possível depreendermos, durante as entrevistas, a presença da documentarista à escuta dos depoimentos dos personagens. A realizadora ressalta a importância de se valorizarem as entrevistas dos personagens em um documentário:

> Buscar colocar os personagens, os depoimentos como [o] principal, isso eu sempre gostei muito de evidenciar, mostrar as vozes das pessoas, claro que seu filtro sempre vai estar lá, sua bagagem cultural sempre vai estar expressa no modo que você vai montar o documentário, mas o máximo possível de se colocar no lugar do outro para mostrar isso de uma forma diferente, mostrar esse olhar. (Norberto, 2015)

O documentário também emprega como recurso estilístico o uso de imagens de arquivo da apresentação da primeira montagem da peça, filmadas por uma agência de publicidade, tendo em vista que, no momento de realização do filme de Simone Norberto, o diretor de *Bizarrus* estava, como mencionei, ainda fazendo os ensaios com um novo grupo de detentos. Simone optou, então, por inserir essas imagens de arquivo no documentário, alternando-as com as entrevistas dos personagens. Devo pontuar, entretanto, que essas imagens de arquivo não permitem ao espectador entrar propriamente no rico universo teatral da peça, uma vez que foram registradas com a câmera fixa, apresentando quase sempre o mesmo ângulo de filmagem, constituindo-se mais em fragmentos de três a quatro segundos de duração.

Nessa perspectiva, é significativo notar, inclusive, que a montagem do documentário *Bizarrus* apresenta ao espectador um ritmo televisivo que decorre, evidentemente, da experiência profissional da realizadora com esse meio de comunicação, com cortes rápidos e uma edição dinâmica. Isso se evidencia, por exemplo, na composição dos planos utilizados durante as entrevistas, os quais são, em sua maioria, planos próximos com ângulo de filmagem ao nível dos olhos do per-

sonagem. Sobre a influência da linguagem televisiva em seus filmes, Simone esclarece que:

> (...) a gente usa o formato convencional em alguns deles, porque até foram feitos para serem exibidos na televisão, mas sempre procura também experimentar na linguagem, ter uma autoria própria e não aquele formato da televisão, da voz *off* etc. (Norberto, 2015)

Além das entrevistas e imagens de arquivo, o documentário também apresenta algumas imagens do cotidiano dos personagens entrevistados, filmadas em estilo observativo e empregadas como tomadas de cobertura de alguns trechos dos depoimentos dos personagens em *off*, momentos do filme em que se mostra um pouco do dia a dia dos personagens e das atividades que realizam. Dessa forma, ao apresentar a temática da ressocialização, Simone Norberto acerta no sentido de trazer à tona um assunto da realidade urbana da Amazônia,[54] pouco conhecido e de grande valor social não apenas para a região Norte, mas também para todo o Brasil,

[54] Acredito que seja fundamental considerar, como sugere Bertha Becker (2005, p. 73), que a Amazônia, no final do século XX, teve uma grande modificação estrutural, que acarretou justamente "uma penosa mobilidade espacial, com forte migração e contínua expropriação da terra e, assim, ligada a um processo de urbanização." Para esclarecer sua argumentação, a pesquisadora destaca que a região amazônica registrou a maior taxa de crescimento urbano do Brasil. "No censo de 2000, 70% da população na região Norte estavam localizados em núcleos urbanos (...). Por essa razão, desde a década de 1980, chamo a Amazônia de uma 'floresta urbanizada'" (Becker, 2005, p. 73). Assim, é fundamental pensar de que maneira essa questão é tratada pelos documentaristas da região, caso do documentário *Bizarrus*.

conseguindo deixar clara a importância de projetos teatrais como *Bizarrus*.[55]

[55] Apesar de ver esse documentário como o mais autoral da diretora, percebo que a questão institucional não deixou de ter nele um certo peso. Seriam realmente necessárias as entrevistas com personagens de instituições ligadas à realização da peça teatral, como um juiz da Vara de Execuções de Penas e Medidas Alternativas e um procurador de justiça do Ministério Público de Rondônia? Não tenho certeza disso, ainda mais se for feito um paralelo de *Bizarrus* com outros documentários que também se debruçaram sobre peças teatrais e privilegiaram as filmagens do processo criativo dos personagens principais. Penso, particularmente, em *Moscou* (2009), do consagrado diretor Eduardo Coutinho, ou *Diário de Exus* (2014), do pesquisador e realizador Gilberto Alexandre Sobrinho. Em *Moscou*, Coutinho acompanhou durante três semanas os ensaios da peça *As três irmãs*, do dramaturgo russo Tchekhov, pelo Grupo Galpão, de Belo Horizonte, em Minas Gerais. São mostrados os ensaios e os exercícios cênicos, destacando-se o questionamento dos limites entre realidade e ficção. Já *Diário de Exus* mostra o processo de criação da peça de teatro *Exus*, tendo como protagonista o ator Mestre Jahça: o fio condutor que conecta os diferentes lugares onde habita a entidade Exu, em Campinas, no interior de São Paulo.

Capítulo 4

Audiovisual e meio ambiente em Rondônia: os documentários de Alexis Bastos

Não é de hoje que Rondônia é palco de inúmeros conflitos socioambientais relacionados aos ciclos econômicos pelos quais o estado — como toda a Amazônia — já passou, ou, nas palavras de Bertha Becker (2005, p. 71), "surtos ligados a demandas externas seguidos de grandes períodos de estagnação e de decadência." Para se ter uma ideia da gravidade do tema, um estudo da Fundação Oswaldo Cruz, denominado "Mapa de conflitos envolvendo injustiça ambiental e saúde no Brasil", mapeou a existência de 28 conflitos socioambientais no estado de Rondônia em 2021, como a luta de camponeses pela terra, as tentativas de invasão de territórios indígenas e a intervenção do Complexo Hidrelétrico do Rio Madeira na vida dos povos tradicionais.[56]

[56] No total, o estudo da Fiocruz identificou 611 conflitos no Brasil. A pesquisa segue em atualização e sua íntegra pode ser acessada em http://www.conflitoambiental.icict.fiocruz.br É importante destacar que, em 2010, no lançamento da iniciativa, foram identificadas 297 situações de conflito socioambiental no país: 120 estavam nos estados da Amazônia Legal, sendo 11 em Rondônia. Assim, verifica-se um aumento significativo desses conflitos em todo o país na última década.

Nesse contexto, é pertinente considerar, de acordo com Becker, que o povoamento e o desenvolvimento da Amazônia foram fundados conforme o modelo de relação sociedade–natureza, intitulado "economia de fronteira". Interessa-me destacar que para este paradigma, a partir do pensamento da autora, o "crescimento econômico é visto como linear e infinito, e baseado na contínua incorporação de terra e de recursos naturais, que são também percebidos como infinitos" (Becker, 2005, p. 72). A pesquisadora argumenta que a mudança desse padrão de desenvolvimento, cujo auge foi atingido nos anos de 1960 a 1980, é fundamental na contemporaneidade.

É nesse cenário que se insere o Centro de Estudos Rioterra, um Centro de Estudos da Cultura e do Meio Ambiente da Amazônia. Criado em 1999, a instituição é uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) e uma Instituição de Inovação, Ciência e Tecnologia (IICT) que objetiva contribuir com a formação de:

> uma sociedade crítica, consciente de seu contexto socioeconômico e ambiental, capaz de propor um modelo de desenvolvimento para região amazônica que alie conservação e sustentabilidade à melhoria da qualidade de vida das populações locais. (Rioterra, 2021)

Dentre as atividades realizadas pela Rioterra, em Rondônia, estão cursos, capacitações e projetos voltados para agricultores familiares, assentados e populações tradicionais, como também ações para a recuperação de áreas degradadas, a elaboração de instrumentos de gestão territorial, a geração de renda alternativa, a valorização cultural etc.

Assim, a instituição apresenta-se como um importante agente social no contexto rondoniense, relacionando-se, inclusive, com o campo da produção audiovisual de não-ficção, tendo em vista que todos os documentários dirigidos por Alexis Bastos, realizador ao qual me dedico neste capítulo, foram produzidos com a chancela da Rioterra. Entendo que, embora isso iniba um trabalho de cunho mais autoral, na medida em que os filmes tenham sido feitos em conjunto com as ações e os projetos da OSCIP/IICT, é inegável a importância desses documentários, pois revelam em suas narrativas elementos para se refletir sobre a realidade local, a exemplo dos conflitos socioambientais já citados.

Apresento agora um breve perfil biográfico do documentarista. Alexis de Sousa Bastos, seu nome completo, é natural de Goiânia e veio para Rondônia em 1982, com oito anos, quando a região passava pela fase de intenso fluxo migratório incentivado pelas promessas e oportunidades do governo federal de povoar o estado em troca de boas terras. Em entrevista, o realizador explica:

> A minha vinda pra cá acho que é fruto da propaganda governamental do Polonoroeste, do programa da época, que tinha muita terra aqui. Fartura! Meu pai veio e acreditou na proposta do governo, né? Olha aí, coitado! Acreditou na proposta do governo e veio pra cá trabalhar. E realmente era uma região de muita oportunidade de trabalho, embora fosse uma região de muitas dificuldades ainda, na década de [19]80, porque estava se formando o estado. Tivemos dificuldade de acesso, mas nós viemos. Eu fiz a BR-364, eu posso dizer essa aventura, eu andei nela toda sem asfalto. De Cuiabá aqui, dezoito dias. Me lembro bem. (Bastos, 2017)

Bastos é graduado em Geografia pela Universidade Federal de Rondônia, onde também fez seu mestrado na mesma área. É doutor em Geografia pela Universidade Federal do Paraná, tendo feito, nessa mesma instituição, seu pós-doutorado na área de Engenharia Florestal. Atualmente, exerce o cargo de coordenador de projetos da Rioterra. É mergulhador profissional com experiência em instruções, operações e logísticas na região. Define-se, também, como repórter cinematográfico com experiência em processos de comunicação para associações e produção de documentários sobre a Amazônia, apesar de não possuir nenhum tipo de formação nas áreas de fotografia, filmagem ou documentário. Ele explica que, a partir do processo de realização de seus filmes e da troca de experiências com outros profissionais do campo do audiovisual, conseguiu aprimorar as técnicas necessárias nessa área para uma boa produção.

Nesse sentido, julgo interessante destacar que, nesse processo de diálogo com outros realizadores, Alexis Bastos credita uma de suas principais influências — inclusive, por ter-lhe despertado o interesse pelo audiovisual — ao trabalho de Jotair Assad,[57] profissional que atuou na Rede Globo de 1965 até o início dos anos 2000, tendo desempenhado diversas funções, como produtor, editor e diretor de vários programas da emissora. Seu contato com Assad ocorreu em

[57] Em 1973, Jotair Assad fez parte da primeira equipe do Globo Repórter, como editor, mas passou a diretor já na fase inicial do programa, ao lado de nomes como Walter Lima Jr., Paulo Gil Soares e Eduardo Coutinho. Jotair participou da criação de programas como o Show da Cidade, Fantástico e de telejornais como o Jornal de Vanguarda, de noticiário político, e o Jornal de Verdade, quando trabalhou com Ibrahim Sued. De 1967 a 1969, foi editor do Jornal da Globo, criado por Armando Nogueira. Em 1969, fez parte da primeira equipe de jornalistas do Jornal Nacional, e do Jornal Hoje, em 1971. Participou por vários anos da elaboração do programa Retrospectiva (Assad, 2008).

1999, com a vinda de uma equipe do Globo Repórter a Porto Velho, capital de Rondônia, ocasião em que Bastos o auxiliou na produção do programa e pôde, portanto, acompanhar suas gravações na Cachoeira de Teotônio. A partir daí, Alexis começou suas primeiras filmagens fazendo imagens subaquáticas, algo que para a época era novidade. Ele comenta que:

> (...) nunca tinha visto nada da área. E aí eu vi eles trabalhando, filmando e tudo, aí eu falei: rapaz esse negócio é legal. Gostei disso daí. E aí ele foi embora, eu comprei uma câmera, sem saber de nada. (...) E aí comecei a filmar. E eu mergulhava, então, o meu interesse era muito fazer imagens subaquáticas na Amazônia. E eu sempre fui muito sonhador, então eu pensava: poxa, vou fazer imagens subaquáticas, ninguém faz isso. É uma coisa diferente, talvez eu possa achar alguma inserção pra esse trabalho e ter algum valor pra eu poder trabalhar e tudo. E aí comecei a fazer esse tipo de filmagem. (Bastos, 2017)

Seu primeiro documentário, *Irerua, a festa das tabocas* (2001), é o registro de uma cerimônia tradicional realizada pelo povo Jupaú, habitantes da Terra Indígena Uru-Eu-Wau-Wau, no estado de Rondônia. Além do registro histórico comemorativo, o trabalho também mostra como os índios estão ensinando pesquisadores a conhecerem melhor a potencialidade da área, fazendo um diagnóstico etnoambiental participativo do território. Alexis destaca que foi o primeiro realizador a filmar os povos Uru-Eu-Wau-Wau depois dos cineastas Adrian Cowell e Vicente Rios:

> era a primeira vez que uma equipe ia entrar lá, uma "euquipe", eu e Serginho, né? Duas pessoas na equipe que iam filmar depois que o Adrian Cowell tinha feito *A década da destruição*. Então, a gente não sabia muito como era. Os Uru-Eu-Wau-Wau tinham fama de bravos. Eu tive alguns privilégios nessa vida, assim, de poder, por exemplo, ser a primeira pessoa que fez o *Irerua, a festa das tabocas*, resultado desse trabalho. Então, assim, foi a primeira vez que eu fui filmar, e eu não sabia. Era muito amador. Até hoje ainda sou, mas era bastante amador. Muito intuitivo. Então, assim, fui fazendo as imagens. Tive a oportunidade de poder acompanhá-los em muitas atividades de campo. Eu adorava ir pra lá. Adorava estar em campo com os indígenas e fui aprendendo. (Bastos, 2017)

Guaporé, terra das águas (2002) é seu segundo documentário e mostra as belezas de uma das regiões mais inóspitas da Amazônia, o corredor ecológico dos rios Guaporé e Mamoré, no interior de Rondônia. É um retrato da situação ambiental das unidades de conservação da região, passando pelo cotidiano de populações tradicionais, como os seringueiros, mergulhando nos rios para registrar ambientes, vidas e interações ecológicas.[58]

[58] A influência de Jotair Assad na produção audiovisual de não-ficção de Alexis Bastos pode ser vista, em especial, neste segundo documentário. Em entrevista, o documentarista esclarece: "É muito engraçado porque o *Guaporé, terra das águas* foi um filme que eu fiz assim meio querendo fazer um estilo Globo Repórter, porque eu acompanhava. Eu tinha feito alguns programas com eles e eu quis fazer um programa meio jornalístico, meio Globo Repórter, com todas as minhas limitações de conhecimento, técnicas e tudo" (Bastos, 2017).

Seus dois documentários seguintes, ambos realizados no ano de 2005, têm a temática indígena como fio condutor das narrativas. *Produto de Índio* apresenta a geração de renda alternativa dos Jupaú, moradores da Terra Indígena Uru-Eu-Wau-Wau, com a extração de copaíba e melhorias no processo produtivo de farinha, uma alternativa para que os indígenas não cedam à tentação do lucro fácil por meio da extração e venda de madeira de suas terras. Já *Mapimaí, a festa da criação do mundo segundo o povo Paiter* retrata uma festa que não era realizada há mais de 15 anos, sendo documentada pela primeira vez na íntegra. Mostra ainda a força dos laços de clãs entre os Paiter e como os conhecimentos tradicionais são transmitidos de geração a geração.

Por fim, em 2007, Alexis Bastos fez seus dois últimos documentários, *Góv Akêe* e *O que beira a beira do rio Madeira*. O primeiro, *Góv Akêe*, é um filme sobre uma festa tradicional do povo Gavião, moradores da Terra Indígena Igarapé Lourdes, em Ji-Paraná, chamada pelos indígenas em sua língua de "Góv Akêe", que significa a festa da matança do animal de criação. O segundo, *O que beira a beira do rio Madeira*, é um documentário que mostra as preocupações da sociedade rondoniense acerca da construção do Complexo Hidrelétrico do Rio Madeira; as pressões governamentais e a forma como se deu o processo de discussão social em Rondônia para a obtenção da licença da construção desse Complexo, formado pelas Usinas de Santo Antônio, em Porto Velho, e de Jirau, em Jaci-Paraná, distrito porto-velhense que fica a 120 quilômetros da capital.

Sem perder de vista o conjunto de sua obra aqui descrito, centrar-me-ei agora na análise de dois de seus filmes: *Mapimaí, a festa da criação do mundo segundo o povo Paiter* e *O que beira a beira do rio Madeira*. É importante destacar que,

do ponto de vista do financiamento, *Mapimaí* é resultado de uma parceria da Rioterra com a Kanindé – Associação de Defesa Etnoambiental, também uma OSCIP,[59] que executava um projeto de apoio à valorização da cultura Paiter nesse período. Essa iniciativa baseou-se na transmissão dos conhecimentos tradicionais dos mais velhos para os mais jovens, buscando também mercado para a produção e complemento da renda familiar dos indígenas. Nesse sentido, as duas instituições uniram-se para a realização do filme. A própria retomada do ritual Mapimaí pelos Paiter foi motivada por esse projeto da Kanindé.

O documentário inicia-se com um comentário em voz *over* sobreposto às imagens de arquivo, cuja função é contextualizar para o espectador a história dos indígenas Paiter. Vale notar que esse texto, lido por Odemar Costa, enfatiza um comentário verbal e uma lógica argumentativa, elementos estilísticos típicos do documentário clássico, notadamente o modo expositivo, segundo a classificação dos principais modos de fazer documentário proposta por Bill Nichols (2016).

São abordadas por esse comentário em voz *over* questões como a região que inicialmente os Paiter ocupavam (desde Cuiabá, no Mato Grosso, até Ji-Paraná, no interior de Rondônia); a força dos Paiter, "guerreiros destemidos de personalidade forte", cuja população passava dos cinco mil

[59] A Associação de Defesa Etnoambiental Kanindé é uma OSCIP que atua desde 1992 em "ações de vigilância e fiscalização da Terra Indígena Uru-Eu-Wau-Wau e do Parque Nacional de Pacaás Novos, [faz] assessoria às organizações indígenas, laudo de impacto ambiental, diagnóstico etnoambiental participativo em terras indígenas, avaliação ecológica rápida, etnozoneamento, plano de gestão de terras indígenas, educação ambiental, desenvolvimento de projetos de carbono, elaboração de projetos e acompanhamento de políticas públicas." Para mais informações acesse www.kaninde.org.br

indígenas; o contato com os não-indígenas, em 1969, em decorrência dos processos de ocupação na região realizados governo federal — fato que dizimou sua população a um quinto por doenças e conflitos; pela redução de seu território à Terra Indígena Sete de Setembro, próximo à cidade de Cacoal etc. Após essa introdução, a narração continua: "Apesar de todas as dificuldades, esse povo, corajoso por natureza, superou barreiras, preservou a língua, a cultura e os mitos de origem. Mapimaí, que quer dizer festa da criação do mundo, é um desses mitos."

Encerrado esse comentário em voz *over* que ocupa seus primeiros três minutos, e funciona como uma espécie de prólogo, o tom muda e a narração, até então feita por um não-indígena em língua portuguesa, começa a ser conduzida por um indígena. Se até então a narrativa tinha um aspecto retórico, nos moldes da voz de Deus, em que "o orador é ouvido, mas jamais visto", destacando-se pela presença marcante de uma "voz masculina profissionalmente treinada, cheia e suave em tom e timbre" (Nichols, 2016, p. 174-175), agora apresenta-se ao espectador um comentário mais subjetivo, no qual o narrador se inclui no relato:

> Após a criação, um de *nossos* guerreiros roubou uma índia Cinta Larga. *Estávamos* em guerra contra eles. Desse casamento, nasceu o clã Kaban, considerados, por este motivo, parentes mais distantes dos Gamir, Gamep e Makor, os outros grupos que compõem a estrutura social dos Paiter. Antigamente, *nossos* encontros eram literalmente marcados. Um índio visitava anonimamente a roça do outro clã e lá desenhava um recado: "Quero beber chicha". Por serem de outra linhagem, os Kaban, geralmente, faziam os pedidos. Durante

> aproximadamente um ano, esses grupos se encontrariam para trocar presentes, fazer pinturas, contar histórias de outras festas, antigos combates e, claro, beber chicha. Começava ali o Mapimaí. (Grifos meus)

Destaca-se o uso do pronome "nossos" e da primeira pessoa do plural pelo narrador, ou seja, aquele que conta a história faz parte dela. A voz em questão é de um indígena, no caso, Almir Narayamoga Suruí, importante liderança do povo Paiter. A partir desse momento, toda a narrativa do documentário será conduzida pelo comentário em voz *over* de Almir, inclusive, narrado na língua Tupi-Mondé dos Suruí e com legendas em português. A respeito da escolha estética de empregar o comentário em voz *over* e, em especial, o fato de ser narrado por um indígena Suruí na primeira pessoa, o realizador Alexis Bastos explica:

> Eu gostava, às vezes, de experimentar algumas coisas. E como o conteúdo do Mapimaí tem um cunho de antropologia muito forte, eu pensava que o filme não ficaria bom com outra pessoa narrando, mas, ao contrário, eles mesmos, os Paiter, contando a história deles. Aí, a gente escreveu o texto e o Almir ia narrando na língua dele. Me lembro que ficamos um dia inteiro na gravação (...). Foi um trabalho muito gratificante, que teve a participação intensa do Almir, inclusive, pela questão da língua, ele acompanhou todo o processo. (Bastos, 2017)

O comentário em voz *over* de Almir apresentará ao espectador as diferentes fases do ritual indígena, em que as mulheres fazem os artesanatos referentes a adornos corpo-

rais que serão usados na festa, preparam a chicha — bebida típica indígena feita de mandioca, cará e milho —, enquanto os homens cuidam das armas e dos enfeites ligados à espiritualidade e à guerra. Vale notar que os Paiter se organizam em quatro clãs exogâmicos e patrilineares: Gamep, Gamir, Makor e Kaban, sendo que cada um deles desempenha uma função específica no ritual (Maretto; Suruí; Silva, 2015). Na festa retratada no filme, por exemplo, é o clã Gamir que prepara a chicha e os Kaban vão tomá-la. O Mapimaí é um dos principais rituais dos Suruí:

> cujo contexto traz reconciliação e busca de equilíbrio entre ser humano, cultura e natureza, ao mesmo tempo em que se promove a união, mantém alianças entre os clãs e fortalece a cultura. (...) O sentido do Mapimaí é a renovação da energia de criação entre os clãs. Neste cerimonial, os Paiter Suruí procuram responder as questões sobre a origem do mundo, expressar sua identidade e sua forma de organização social. (Maretto; Suruí; Silva, 2015, p. 168)

O comentário em voz *over* narrado por Almir Suruí é interrompido em apenas alguns momentos nos quais se tem os depoimentos de alguns indígenas. Assim, do ponto de vista dos diferentes procedimentos estilísticos do documentário, o filme desenvolve-se predominantemente com o comentário em voz *over* subjetivo, que é sobreposto às imagens do ritual em estilo observativo. As únicas exceções são os sete depoimentos presentes no filme, sendo que cinco são de indígenas Suruí e somente dois de não-indígenas.

Os não-indígenas presentes no documentário são Apoena Meireles, importante indigenista brasileiro que foi assas-

sinado em 2004, e Isa Pacheco, representante do Ministério do Meio Ambiente. Ambos falam, em suas entrevistas, sobre a importância da valorização cultural dos Paiter. Já os indígenas são: o ancião Marimop Suruí; Henrique Suruí e Manuel Suruí; e os jovens Meireles Suruí e Sandra Suruí. Tem-se, assim, três gerações de indígenas Suruí presentes no documentário. Acredito que isso se deva, em certa medida, a uma escolha do realizador Alexis Bastos para mostrar a importância da revalorização da cultura dos Suruí, no caso em questão, notadamente pela retomada do ritual Mapimaí.

Nesse contexto, sobre seus métodos de trabalho, especificamente em relação ao documentário em análise, Alexis Bastos afirma que:

> Filmar muito, interferir o mínimo e conviver com eles um período de tempo para que eles se acostumassem comigo e a imagem não ficasse, assim, artificializada. No caso do Mapimaí, eu passei quase um ano morando com os indígenas. (...) eu ficava muito na aldeia, ia muito para as reuniões com eles, acompanhava muito os trabalhos deles. Então, você começa a ter confiança do grupo, a ter aceitação do grupo. (Bastos, 2017)

Essa postura do documentarista reflete um princípio de filmagem muito caro a diversos realizadores, tais como Robert Flaherty e Jean Rouch, grandes nomes da história do audiovisual de não-ficção e que muito valorizavam, na etapa de preparação de um filme, a longa estada em campo e o convívio com uma determinada comunidade, processo denominado pela antropologia fílmica de inserção profunda do cineasta no meio que será filmado. É uma postura que vê os

sujeitos filmados como partícipes do processo de realização cinematográfica e não como meros objetos a serem filmados (Da-Rin, 2008; France, 1998; Ramos, 2008).

Assim, apesar de ter sido dirigido por um não-indígena, é interessante observar a forma com que o realizador Alexis Bastos conduziu o documentário *Mapimaí, a festa da criação do mundo segundo o povo Paiter,* possibilitando que os indígenas se apropriassem de sua narrativa, a exemplo do comentário em voz *over* subjetivo narrado por Almir Suruí. O filme não seria, de forma alguma, o mesmo se o documentarista tivesse optado por um narrador não-indígena. A esse respeito, é importante considerar, segundo Claudine de France (1995, p. 82), que o comentário em voz *over* no documentário tem a capacidade de influenciar significativamente a percepção do espectador, podendo, em alguns casos, representar "a última palavra" sobre o observado filmado.

Para além desse gesto estético que tem implicações éticas — uma vez que Bastos, passou longo tempo em campo com os indígenas Suruí, só começando a filmar quando se estabeleceu uma relação de confiança entre documentarista e sujeitos filmados, e ficou clara a proposta do filme —, vale a pena notar o cuidado com que o ritual foi (re)apresentado no filme, de forma a articular audiovisualmente a presença da tradição e da modernidade, mostrando a realidade dessa etnia desde o contato com os não-indígenas e, sobretudo, o atual processo de revalorização cultural por que passam. Alexis tem clareza do potencial do audiovisual na construção de representações da realidade, de modo a encarar os fatos e as problemáticas sem imagens estereotipadas:

> Agora esse recorte, ele pode ser muito ou pouco condizente com a realidade daquilo que se quer mostrar, e eu sempre procurei,

> se isso é possível, ter um tanto de isenção para mostrar, mas sempre procurei mostrar [que] isso aqui é um pouquinho de Amazônia, de Rondônia, de não criar subterfúgios para as imagens, de não criar determinados aspectos que não condissessem com a realidade. (Bastos, 2017)

O segundo documentário que analisarei, *O que beira a beira do rio Madeira*, apresenta-se como um registro histórico das condições e preocupações das populações que seriam afetadas pelas obras das Usinas Hidrelétricas de Santo Antônio e de Jirau no rio Madeira. Para tanto, Alexis Bastos traz para o primeiro plano do documentário um número significativo de entrevistados: dezessete no total. Há, de certa forma, dois grupos de entrevistados no filme: inicialmente, falam as pessoas que serão diretamente afetadas pelo Complexo Hidrelétrico, como as populações tradicionais de Rondônia; em seguida, os profissionais e pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento, que procuram trazer uma compreensão econômica, política e socioambiental da questão.

No primeiro grupo de entrevistados, o realizador concede a palavra a sete personagens, homens e mulheres, membros de comunidades ribeirinhas, incluindo representantes do Movimento dos Atingidos por Barragens. Cada um coloca seu ponto de vista, argumentos e incertezas quanto aos impactos decorrentes da construção das hidrelétricas. Destaca-se, nessas entrevistas, o modo de vida tradicional dos ribeirinhos com a realização de atividades de subsistência como a pesca e a agricultura de várzea, em uma perspectiva da história vista de baixo "sobre a experiência de pessoas comuns em relação ao acontecimento histórico" (Nichols, 2016, p. 196). Em relação à essa opção estilística, Alexis comenta:

> Eu sempre tive muito cuidado foi de conversar com as pessoas do lugar. De tentar ver os olhares delas. De tentar construir histórias a partir também um pouco dos olhares delas. (Bastos, 2017)

Além disso, é importante mencionar que dez profissionais de áreas como Biologia, Física, Geografia e História também são entrevistados e discorrem sobre as consequências que o barramento do rio Madeira, para a construção das duas usinas, poderia trazer à sociedade. Esse conjunto de depoimentos e entrevistas com representantes dos movimentos sociais, ativistas ambientais e pesquisadores possibilita ao espectador um entendimento ampliado dos sérios impactos ambientais desses dois empreendimentos hidrelétricos.

É interessante pensar esse grande número de entrevistados no documentário em questão como uma das principais estratégias fílmicas do documentário participativo. Segundo Nichols (2016, p. 190-196), a entrevista é "uma das formas mais comuns de encontro entre cineasta e personagem", nesse estilo de documentário, caracterizado por apresentar "o mundo histórico da maneira como é representado por alguém que se engaje ativamente com os outros". Nessa perspectiva, o envolvimento de Alexis Bastos com as atividades da Rioterra possibilitou-lhe, com efeito, esse encontro por meio das entrevistas com o conjunto de personagens envolvidos. Além das entrevistas, o realizador também emprega o recurso do comentário em voz *over*, presente em inúmeros momentos do filme. Trata-se, normalmente, de um recurso estilístico do modo expositivo de documentário. Entretanto, em dois momentos de *O que beira a beira do rio Madeira* é significativo notar que o realizador, apesar de usar o comentário em voz *over*, insere-se na narrativa fílmica, fazendo uso da

primeira pessoal do plural e, portanto, assumindo-se como sujeito implicado e parte do mundo histórico retratado — mais um elemento do engajamento do diretor na discussão das questões ambientais no estado. Refiro-me aos seguintes trechos:

> Porto Velho será o palco desta construção caso ela seja executada. Há uma grande pressão política e econômica para que as obras aconteçam, apesar de menos de 2% da população ter acesso a saneamento básico, *termos* um dos maiores índices de violência do País, uma profunda desigualdade social, uma rede deficitária de educação e saúde. Problemas sociais que tendem a se agravar com a construção. (...) *Esperamos* que nosso futuro não seja o mesmo mostrado pelas histórias de outros projetos similares já construídos, sem respeito às populações amazônicas. (Grifos meus)

Julgo importante indicar que a montagem do documentário, a qual lembra muito o ritmo televisivo, com cortes rápidos, realiza uma alternância dos entrevistados dos dois grupos e do comentário em voz *over*, associada ao emprego de um grande número de imagens filmadas em estilo observativo, seja das regiões que seriam atingidas, como as das comunidades ribeirinhas, seja das quatro audiências públicas realizadas para debater o assunto. Isso permite ao espectador mergulhar no habitat rondoniense, palco do Complexo Hidrelétrico do Rio Madeira.

A perda da biodiversidade, o comprometimento da segurança alimentar e econômica de centenas de famílias ribeirinhas, a incerteza quanto ao tamanho da área de alagamento — que seria maior que a apresentada nos estudos, afetando

diretamente o território boliviano —, além de unidades de conservação, e, por fim, a total desconsideração dos territórios indígenas, inclusive de índios isolados, são alguns dos pontos levantados pelo documentário de Alexis Bastos e que foram deixados de lado pelos estudos de impacto ambiental.

Assim, considero que o documentário *O que beira a beira do rio Madeira* consiste em uma espécie de contradiscurso fílmico, trazendo ao público pontos que não foram abordados pelos estudos de impacto ambiental e tampouco problematizados pelos meios de comunicação, sobretudo os de Rondônia, tendo em vista a forte pressão política que existia no estado para a construção do Complexo Hidrelétrico do Rio Madeira.[60]

[60] No tocante aos meios de comunicação regionais, é interessante fazer um paralelo, por exemplo, com as reflexões de Renata da Silva Nóbrega, Lou-Ann Kleppa e Luis Fernando Novoa Garzon (2015) em que os autores problematizam o silenciamento da cobertura midiática em Rondônia sobre as causas da cheia histórica do rio Madeira em março de 2014. Segundo esse trabalho, a cobertura jornalística do estado ignorou o papel das usinas hidrelétricas como causadoras da enchente.

Capítulo 5

Realização audiovisual e festival de cinema em Rondônia: a experiência de Fernanda Kopanakis e Jurandir Costa

Apresento aqui um estudo da trajetória do casal de cineastas Fernanda Kopanakis e Jurandir Costa, considerando a relevância de ambos no campo da cultura audiovisual da Amazônia Ocidental, notadamente no estado de Rondônia. Além de atuarem como realizadores, Fernanda e Jurandir estão, desde 2003, à frente do Cineamazônia, Festival de Cinema Ambiental que ocorre anualmente em Porto Velho, capital de Rondônia, e que, a partir de 2008, também passou a contar com uma edição itinerante pelas cidades do interior do estado, nas capitais dos estados da região Norte e até mesmo em países como Bolívia e Colômbia entre outros.

Trago, na primeira parte deste capítulo, um breve perfil biográfico do casal de cineastas, elaborado a partir das entrevistas que realizei com cada um deles (Costa, 2020; Kopanakis, 2020). Em seguida, em uma perspectiva panôramica, discuto um inventário da produção audiovisual de Fernanda e Jurandir, indicando os filmes que fizeram, em sua maioria documentários. Por fim, detenho-me em uma breve análi-

se fílmica do documentário *Quilombagem*, uma realização de 2007 feita pelo casal no âmbito da terceira edição do Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro, o DOCTV.

Fernanda Kopanakis Pacheco, seu nome completo, nasceu em 1969 na cidade de São Paulo. Ainda criança, com cerca de oito anos, sua família mudou-se para Goiás, tendo morado um período em Goiânia e outro no interior do estado. Ela explica que, apesar de, até então, não conhecer Rondônia, a Amazônia e, em especial, a Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, sempre fez parte do imaginário de sua família, pois seu avô, de origem grega, tinha trabalhado na ferrovia.

Apesar de ter uma formação distante da área de cinema, Fernanda esclarece que, após concluir o mestrado, retornou para Porto Velho em 2000 e começou a lecionar no curso de Direito da União das Escolas Superiores de Rondônia — uma universidade particular —, quando começou a empregar o cinema em suas aulas de Direito Constitucional, Direitos Humanos etc. No processo de ensino-aprendizagem com o audiovisual, ela usou filmes de ficção, como *Os últimos passos de um homem* (1995, Tim Robbins), e documentários, como *Ônibus 174* (2002, José Padilha) e *Tiros em Columbine* (2002, Michael Moore) — procurando, por meio do cinema, trazer a teoria do direito para os estudantes.[61]

Nesse contexto, Fernanda conta que, em 2001, resolveu fazer uma mostra de cinema na universidade e convidou o diretor Beto Bertagna, já bastante atuante no campo

[61] Acredito que seja importante dizer que, além de trabalhar com o cinema em sala de aula, a diretora destacou, em entrevista, que vem de uma família que tem forte relação com o campo das Artes. Sua mãe era bailarina e seu pai artista plástico: "Então, esse universo cultural sempre foi presente na minha vida, muito natural inclusive" (Kopanakis, 2020).

do audiovisual no estado,[62] para conversar a respeito. Para participar da discussão, Bertagna convidou o diretor Jurandir Costa, que também atuava nessa área em Rondônia e estava no início de sua carreira. Apesar da ideia dessa mostra nunca ter sido, de fato, concretizada, foi nessa ocasião que Fernanda conheceu Jurandir, realizador cuja trajetória no cinema local ela já acompanhava pela imprensa[63] — foi o início de uma aproximação que acabou resultando em casamento, e juntos realizaram em codireção uma série de documentários. Desde 2003, o casal de realizadores está à frente do Cineamazônia, Festival de Cinema Ambiental.

Trago agora o perfil biográfico de Jurandir Costa, cujo nome completo é José Jurandir Costa. Nascido em 1974, em Campos Sales, município do sertão do Ceará, próximo da divisa com os estados de Pernambuco e Piauí, o realizador conta que, inicialmente, foi alfabetizado em casa e, apenas quando completou dez anos, foi estudar em Carmelópolis, um município vizinho, onde concluiu a quarta série. Em seguida, retornou para Campos Sales, lá estudando por mais um ano, até migrar, pela primeira vez, para Rondônia com um tio, em meados de 1986. Por ser ainda muito jovem, sua família decidiu trazê-lo de volta ao Ceará até que, em 1990, ele migrou de vez para Porto Velho, onde se estabeleceu.[64]

Recém-chegado na capital rondoniense, Jurandir acabou conseguindo, no início dos anos 1990, um estágio na TV

---

[62] Sobre o diretor Beto Bertagna, ver o Capítulo 1.

[63] Nesse período, Jurandir Costa já tinha realizado cinco filmes em Rondônia.

[64] Durante sua infância, Jurandir conta que gostava muito de ouvir rádio influenciado por seu pai, que tinha como hábito escutar programas radiofônicos de manhã, ao meio-dia e à noite. Entre a primeira e a segunda migração para Rondônia, no final dos anos 1980, ele diz que chegou a trabalhar como folguista em uma rádio em Campos Sales, onde também atuou como sonoplasta.

Educativa Madeira-Mamoré, além de também ter trabalhado nesse período em uma locadora de vídeo. Apesar da estrutura um pouco sucateada da emissora na época, uma vez que os equipamentos não tinham sido renovados, Jurandir conta que o trabalho na televisão foi, de fato, uma grande experiência para sua formação no campo do audiovisual, despertando-lhe o interesse pelo cinema.

Ele conta que ali atuou em diversas funções, passando pela cinegrafia, iluminação e edição. O emprego na TV também lhe propiciou o contato com os conteúdos audiovisuais produzidos em Rondônia por Beto Bertagna. Para além dessa experiência prática na emissora, ele graduou-se em Publicidade e Propaganda pela União das Escolas Superiores de Rondônia e fez sua formação complementar na Escola de Cinema Darcy Ribeiro e na Academia Internacional de Cinema, ambas no Rio de Janeiro, assim como na Escola Internacional de Cinema e TV de Cuba.

No âmbito da TV Educativa, Jurandir teve a oportunidade de dirigir, em 1994, um pequeno programa chamado Cultura em Cena, que foi exibido em rede nacional no intervalo do programa Sem Censura. Nesse ano, ele se aproximou muito de Eunice Bueno, Nilza Menezes e Rita Queiroz, nomes regionais das artes e da literatura, que faziam saraus em Porto Velho. Foram feitos 12 episódios do programa Cultura em Cena com duração de dois minutos e meio, sendo cada um dedicado a um artista local, como as três já citadas, além de Carlos Moreira, Matias Mendes, dentre outros nomes que foram documentados pelo diretor.

Jurandir Costa também realizou uma série de vídeos, como *Na feira, The cowboy, Mui amigo, Dívida, Nem zem* e *Morto vivo* de, em média, um minuto de duração e considerados por ele como muito amadores, pois foram as primeiras expe-

riências com o audiovisual. Apesar disso, esses vídeos foram exibidos em alguns festivais. *Na feira* e *The cowboy*, por exemplo, participaram, respectivamente, em 1995 e 1996, do Festival do Minuto. Em 1996, *The cowboy* chegou a ser premiado em segundo lugar na categoria ficção do Festival Nacional de Vídeo de Teresina, no Piauí.

Seu primeiro documentário *Raízes Rita Queiroz*, feito em 1995, é dedicado à história da artista plástica regional Rita Queiroz, nascida no Seringal de Santa Catarina, às margens do rio Madeira. Para sua realização, Jurandir contou com recursos da Caixa Econômica Federal, que patrocinou a exposição homônima de Rita. Em 1996, ele dirigiu *Patativa do Assaré*, documentário feito com recursos próprios, e que, como o título indica, tem como personagem o poeta e repentista Antônio Gonçalves da Silva, mais conhecido como Patativa do Assaré — um dos principais representantes da arte popular nordestina do século XX.

Em 1997, Jurandir pôde realizar mais dois documentários: *Marcas da Amazônia* e *Na beira do rio Madeira*, ambos viabilizados com recursos do Prêmio de Incentivo de Vídeo da Fundação Cultural e Turística do Estado de Rondônia, a Funcetur, e lançado na época em parceria com o Ministério da Cultura. Vejo que esses dois documentários, em certa medida, são o resultado do contato do diretor com o grupo de artistas locais, tema dos já citados Cultura em Cena e *Raízes Rita Queiroz*. *Marcas da Amazônia* tem como fio condutor da narrativa a expedição de um grupo de artistas locais — Geraldo Cruz, Joesér Alvarez, João Zoghbi e Rita Queiroz — pelo rio Madeira para refletir sobre a cultura beradeira. Nessa viagem, eles passam por diversas comunidades ribeirinhas,

como Calama, Santa Catarina, São Carlos e realizam oficinas de arte, performances e instalações.[65]

Já o filme *Na beira do rio Madeira* — a partir de algumas intervenções artísticas, como a performance de Gabriela Norberto e a atuação de Alejandro Bedotti como um caboclo — prioriza entrevistas e depoimentos de ribeirinhas e ribeirinhos para apresentar ao espectador o Madeira, principal rio de Rondônia, a sua importância para a comunidade local pois dele obtém o seu sustento, assim como seus desencantos: a presença de dragas de mineração que acabam poluindo suas águas com mercúrio, por exemplo. Também são abordados, ainda que brevemente, os mitos das comunidades ribeirinhas, como a Cobra Grande, o Boto entre outros.

Em 1999, Jurandir dirigiu *Congratulations*, um curta experimental que mescla documentário e ficção para discutir a questão ambiental na região. O personagem principal é Armando Pimentel, diretor de uma empresa na região, acusada de desmatar e de expulsar os povos indígenas de seus territórios. Esse personagem é interpretado por Alejandro Bedotti e, a seu lado, Antenor Karitiana interpreta um indígena como se fosse a voz viva e presente da natureza que perturba o empresário de mentalidade desenvolvimentista. É importante destacar que esse curta, feito com recursos próprios, teve o argumento, o roteiro, a produção e a montagem assinados por Jurandir em parceria com Alejandro Bedotti.

No ano de 2002, Fernanda Kopanakis e Jurandir Costa lançaram-se em sua primeira produção audiovisual conjunta, o documentário *Divino, guerrilheiro do Araguaia*, uma realização ainda não finalizada. Em 2000, Fernanda conta que teve

[65] Em 1998, *Marcas da Amazônia* obteve o prêmio do júri (narrativa) e de Melhor Direção de Arte no XXI Guarnicê de Cine e Vídeo, em São Luís, no Maranhão.

acesso a um trabalho feito por sua mãe, que era professora de História, sobre a guerrilha do Araguaia. Nesse material, desenvolvido no âmbito de um curso de pós-graduação, sua mãe resgatou a história de Divino, o único goiano que fez parte da guerrilha do Araguaia. A partir dessa pesquisa, ela e Jurandir foram até Goiás e conseguiram entrevistar dona Santinha, mãe de Divino, dentre outras pessoas.[66]

Quilombagem foi a segunda realização conjunta de Fernanda e Jurandir, feita em 2007 no âmbito da terceira edição do DOCTV, que objetivou fomentar a produção independente da TV pública.[67] Esse documentário aborda o processo de formação e de resistência da comunidade negra dos quilombos de Santo Antônio do Guaporé e de Pedras Negras, na fronteira entre Brasil e Bolívia, a partir da ocupação do Vale do Guaporé, no século XVIII, por Portugal e Espanha para a exploração do ouro com mão de obra escrava de negros trazidos de vários pontos da África.

Antes de prosseguir com a apresentação da filmografia de Fernanda e Jurandir, é importante abordar a experiência desses realizadores como coordenadores do Cineamazônia, Festival de Cinema Ambiental, cuja primeira edição foi reali-

---

[66] Apesar de ser um filme inconcluso, Fernanda Kopanakis (2020) destaca que foi uma importante experiência, pois lhe permitiu perceber que, por mais que se tenha um roteiro para o documentário, quando se vai a campo fazer as filmagens, o contato com o mundo histórico acaba trazendo para o filme muitas boas surpresas. Ou, como diria Jean-Louis Comolli (2008, p. 176), trata-se de "estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecidível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões."

[67] Para mais informações sobre o DOCTV, ver Maria do Rosário Caetano (2011). No momento de análise do documentário *Quilombagem*, retomarei alguns pontos que julgo importantes do DOCTV, a partir das entrevistas que fiz com Fernanda Kopanakis e, em especial, com Jurandir Costa, já que ele participou das oficinas para formatação dos projetos realizadas no âmbito do Programa. Outros trabalhos importantes sobre o DOCTV são os de Karla Holanda (2013, 2014).

zada em 2003, em Porto Velho, uma vez que suas realizações audiovisuais posteriores se inserem no âmbito desse evento. Até então, o estado não contava com nenhum festival de cinema para além de mostras e exibições esporádicas de filmes. Em entrevista, Jurandir credita a criação desse festival ao já mencionado Prêmio de Incentivo de Vídeo, lançado em 1997 pela Funcetur, em Rondônia, que movimentou sobremaneira o cenário cinematográfico local com a realização de dez produções audiovisuais.

Desde então, já foram realizadas 17 edições do Cineamazônia de forma ininterrupta, sempre no segundo semestre de cada ano, normalmente nos meses de outubro ou novembro. As exibições da mostra competitiva ocorrem em algum lugar central de Porto Velho, como o teatro do Serviço Social do Comércio ou o teatro Banzeiros. Entretanto, não se limitando aos espaços de exibição convencionais, são feitas sessões em diversos locais da capital, por exemplo, em comunidades ribeirinhas, bairros e escolas, de forma a ampliar o acesso às realizações audiovisuais. Acredito que merece destaque na programação do festival as mostras "Cinema no Terreiro" e "Arco-Íris" com filmes convidados de temáticas que abordam, respectivamente, questões afro-brasileiras e LGBTQIA+. Além disso, o festival também promove debates, mesas-redondas, cursos e oficinas na área do audiovisual.

A partir de 2008, ano de realização da sexta edição do Cineamazônia, Jurandir Costa destaca que foi possível iniciar as itinerâncias do Festival com exibições em distritos de Porto Velho, em vários municípios do interior de Rondônia, nas demais capitais da região Norte e, ainda, em países como Bolívia, Colômbia, Peru, Cabo Verde e Portugal. A cada ano, uma dessas rotas foi definida pelos coordenadores do Festival para sua itinerância, ocasião em que uma programação

reduzida do evento é exibida. A última, por exemplo, realizada em 2019, antes da pandemia de Covid-19, ocorreu no período de 1º a 20 de junho, percorrendo, de barco, cidades e pequenas localidades ao longo do rio Guaporé, no interior de Rondônia, na divisa do Brasil com a Bolívia. Nessa ocasião, foram realizadas sessões em Cabixi, Pimenteiras do Oeste, nos quilombos de Pedras Negras e de Santo Antônio, em Costa Marques e em Surpresa, distrito de Guajará-Mirim.[68]

Para a realização do Cineamazônia, Fernanda e Jurandir contaram, no decorrer das edições, com patrocínios da Petrobras, do governo federal — por meio do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social —, da Lei de Incentivo à Cultura, de emendas parlamentares entre outros. Nesse sentido, o casal problematiza a inexistência de uma política pública efetiva para o setor cultural, incluindo o audiovisual, por parte do governo de Rondônia. Jurandir ressalta, em entrevista, a importância, para o estado, do Cineamazônia assim como das ações itinerantes, em especial, em regiões de difícil acesso e carentes de ações culturais, como a Amazônia. E foi no contexto das itinerâncias do Festival que Fernanda e Jurandir puderam fazer cinco curtas-metragens: *Cinema no meio do mundo* (2009), *O circo do cinema* (2009), *Uma só América* (2009), *Horizontes e fronteiras* (2010) e *Nada é longe* (2011),[69] os quais serão comentados a seguir.

---

[68] Para se ter uma ideia das distâncias percorridas pela equipe do Cineamazônia durante as itinerâncias, cito o caso do distrito de Surpresa que pertence ao município de Guajará-Mirim, na fronteira com a Bolívia. A cidade de Guajará-Mirim fica a cerca de 300 quilômetros da capital de Rondônia. O distrito de Surpresa, por sua vez, está distante 200 quilômetros de Guajará-Mirim, na margem direita do rio Mamoré, um local onde só se chega por barco ou avião.

[69] Em abril de 2018, os cinco documentários puderam ser veiculados no canal Amazon Sat, sob a denominação de série documental *Itinerâncias: uma jornada pelo Cineamazônia Itinerante*.

O diretor explica que, tendo em vista as localidades distantes para onde iam com as itinerâncias do Cineamazônia, ele e Fernanda pensaram em documentar essas viagens para ter, por um lado, um produto relacionado à institucionalidade do Festival e, por outro, um registro desses lugares. Segundo ele, o desafio desses documentários foi ter o Cineamazônia como um pretexto, de forma que as realizações não se transformassem em meros vídeos institucionais. Assim, para cada um deles, há um determinado personagem que acompanha a viagem da itinerância e dá o tom da narrativa.

Cinema no meio do mundo, por meio de um comentário em voz *over* subjetivo e muitas entrevistas, traz um giro pelos diferentes locais que receberam a itinerância do Festival, como as capitais dos estados da região Norte e os municípios do interior de Rondônia, de modo a se destacar o papel do cinema para a promoção de uma consciência crítica acerca da realidade local, em especial, a questão ambiental. *O circo do cinema* mostra os bastidores do Festival itinerante contados pelo palhaço Bob, animador do Cineamazônia, que descobre o mundo ribeirinho de Rondônia, narrando, por meio de um comentário subjetivo, diversas histórias de comunidades que, pela primeira vez, têm acesso ao cinema, além de apresentar entrevistas com os moradores das comunidades em que as sessões de exibição de filmes ocorrem.

Nessa mesma perspectiva estilística, *Horizontes e fronteiras* tem o compositor e músico rondoniense Bado como personagem que conduz a narrativa por meio de uma narração subjetiva conectando Brasil, Bolívia e Peru e cujo mote é a musicalidade dos países vizinhos e, também, as entrevistas com os habitantes das cidades percorridas pela itinerância do Festival. *Nada é longe*, por sua vez, apresenta como per-

sonagem o historiador Marco Antônio Domingues Teixeira que, por meio de comentário, em tom poético e subjetivo, presente durante todo o filme, revela laços, semelhanças e diferenças entre as culturas amazônica, africana e portuguesa, locais distintos, mas integrados pela língua, pela arte e pelo cinema. Merece destaque, neste curta, a elaborada direção de fotografia das imagens em estilo observativo.

Apesar de Jurandir Costa ter afirmado que ele e Fernanda não queriam produzir vídeos de caráter institucional, esses curtas não deixam de ter esse aspecto de divulgação e promoção das ações do festival Cineamazônia. Não vejo esse caráter, necessariamente, como algo negativo, na medida em que o casal de documentaristas aproveitou as itinerâncias do Festival para realizá-los. Isso me lembra, por exemplo, o mesmo dispositivo de *Cine Mambembe: o cinema descobre o Brasil* (1999), de Laís Bodanzky e Luiz Bolognesi, documentário que retrata a viagem dos realizadores de janeiro a agosto de 1997 pelo interior do Brasil (Bahia, Alagoas, Pernambuco, Piauí, Maranhão, Tocantins e Pará) exibindo curtas-metragens brasileiros em praças públicas. Assim, o Cineamazônia não deixa de ter, na mesma perspectiva da experiência de Bodanzky e Bolognesi, uma importante função de levar, pela primeira vez, a experiência do cinema para regiões desassistidas em termos de políticas culturais.

Encerrada a apresentação da filmografia do casal de cineastas, passo à breve análise fílmica de uma de suas realizações, o documentário *Quilombagem*. A opção por este documentário deve-se ao fato de ele ser, talvez, o mais expressivo trabalho dos cineastas realizado no período delimitado para minha pesquisa — 1997 a 2013. Em minha opinião, isso se deve, por um lado, à questão estética do filme em termos de imagens e sons; por outro, ao tema escolhido, no caso,

as comunidades remanescentes de quilombos em Rondônia, aspecto relacionado à discussão do meio ambiente e pouco abordado no universo local pela mídia regional, por exemplo, e que, sem dúvida, merece mais visibilidade, principalmente em um estado fortemente marcado pelo discurso desenvolvimentista.[70]

Realizado em 2007, o documentário *Quilombagem* foi concretizado no âmbito da terceira edição do DOCTV, Programa do governo federal lançado em 2003, e que teve, no total, quatro edições no Brasil, duas edições na Ibero-América, uma edição na Colômbia e uma edição voltada à Comunidade dos Países de Língua Portuguesa. O Programa constituiu-se em uma importante ação em termos de regionalização da produção audiovisual do governo do então presidente Luiz Inácio Lula da Silva no período de 2003 a 2010. O DOCTV atuou na cadeia produtiva do audiovisual, desde a elaboração do roteiro até a exibição das obras, tendo um significativo papel no fomento e na discussão de cada etapa de realização audiovisual. Além disso, auxiliou na formação de profissionais do setor em todas as regiões do Brasil, revelando-se também como uma possibilidade de levar o gênero documentário para a casa dos brasileiros por meio de sua veiculação nas emissoras de televisão públicas do país (Santana, 2011, p. 13-14).

Fernanda e Jurandir explicam que a ideia de realização do documentário partiu da pesquisa *Campesinato negro de Santo Antônio do Guaporé*: identidade e sustentabilidade, de Marco Antônio Domingues Teixeira, originalmente apresen-

[70] A esse respeito, ver as reflexões de José Arbex Júnior (2005) no texto "Terra sem povo", crime sem castigo. Pouco ou nada sabemos de concreto sobre a Amazônia.

tada como tese de doutorado em 2004. Essa pesquisa interessou-se pelo estudo da constituição da comunidade negra de Santo Antônio do Guaporé, remanescente de escravos trazidos da África, no século XVIII, no período da colonização portuguesa na região, que atualmente é o município de São Francisco do Guaporé, no interior de Rondônia, na divisa do Brasil com a Bolívia.

Desde 1982, com a criação da Reserva Biológica do Guaporé no território quilombola, a comunidade foi muito impactada, resultando em um conflito fundiário com o Instituto Brasileiro do Meio Ambiente, o Ibama, repercutindo, notadamente, na expulsão de muitas famílias da região. *Quilombagem* faz uma revisão histórica desse processo, contextualizando o drama diário dessa comunidade quilombola, como também a sua resistência.

Para tanto, Fernanda e Jurandir recorrem no documentário a, basicamente, três principais recursos estilísticos: 1) a realização de entrevistas com vários moradores da comunidade quilombola; 2) a apresentação de sequências de imagens em estilo observativo estruturadas como pequenos clipes com destaque para a música, que tem um importante papel na narrativa audiovisual, e um poema cujos versos aparecem escritos na tela; 3) a apresentação de sequências de imagens em estilo observativo, normalmente de ações cotidianas dos personagens em que se sobressai, em especial, o áudio ambiente. No âmbito das duas últimas estratégias estilísticas, destaco também a direção de fotografia e a montagem como aspectos importantes. Discutirei, mais detidamente, cada uma dessas opções estéticas do casal de cineastas.

Quilombagem traz um número significativo de entrevistados, priorizando os depoimentos dos moradores, no-

tadamente dos quilombos de Santo Antônio do Guaporé e de Pedras Negras, alvo do impasse territorial com o Ibama. Nessas entrevistas, destacam-se temas como a história e a resistência da comunidade, além de aspectos relacionados à sua identidade e às formas de subsistência, tendo em vista que os moradores retiram sua sobrevivência do manejo dos recursos naturais ali disponíveis. Em relação às entrevistas, verifico que, de maneira geral, os realizadores trabalham com depoimentos relativamente longos em um ritmo de verdadeiras conversas em que as falas dos entrevistados, com suas divagações e pausas, são respeitadas, sendo os personagens apresentados inicialmente em quadro, seguindo os seus depoimentos em *off* cobertos por imagens de atividades do dia a dia da comunidade.

Como exemplo dessa perspectiva, penso que merece destaque a sequência da colheita no castanhal — compreendida entre os 22' e 25'30" do documentário —, a qual se estrutura a partir de uma entrevista com um dos anciãos da comunidade quilombola, o senhor Afonso Aranha de Godoes, com duração total de três minutos e trinta segundos. Inicialmente, ele é apresentado em quadro, em um plano próximo e, em seguida, sua voz continua em *off*, sendo coberta por imagens de vários homens trabalhando no castanhal de forma coletiva, enquanto ele prossegue narrando, com muita calma, a história dos diferentes indivíduos que alegaram ser os proprietários da terra, apesar de não terem documentos comprobatórios, e, sobretudo, o fato de os quilombolas serem explorados na comercialização da castanha. Esse processo se reverteu apenas quando a comunidade tomou conhecimento de seus direitos e reivindicou o castanhal por estar numa área quilombola.

Além das entrevistas, *Quilombagem* apresenta um número expressivo de sequências de imagens em estilo observativo, estruturadas no formato de pequenos clipes em que merecem destaque, por um lado, as músicas de Naná Vasconcelos, e, por outro, um poema de autoria de Carlos Moreira, poeta local, cujos versos aparecem escritos na tela. Vale dizer que a valorização da cultura negra foi uma grande marca do trabalho de Naná, pois ele ressignificou "os instrumentos tradicionais da percussão afro-brasileira, especialmente o berimbau, que se torna seu carro-chefe" (Enciclopédia, 2021).[71] Nesse sentido, compreendo que a inserção das músicas do compositor, nessas sequências de clipes, contribui para a afirmação da identidade, da cultura e da resistência dos quilombolas na região, como é o caso de "Zumbi", música integrante do álbum *Chegada*, em que o músico narra como o primeiro escravizado africano teria chegado ao território brasileiro.

Juntamente com as músicas, o poema de Carlos Moreira, por sua vez, traz de maneira poética, a história de luta da comunidade negra na região. Poeta e compositor de Porto Velho, tem livros de poemas publicados, e já participou de algumas edições do Cinemazônia, notadamente no quadro "É de poesia que o mundo precisa", que faz parte da programação do Festival.[72] Carlos Moreira também redigiu o texto

[71] O músico Naná Vasconcelos, considerado um dos melhores percussionistas do mundo, cedeu todas as oito músicas presentes no documentário para sua realização. Para mais informações sobre o músico ver Enciclopédia Itaú Cultural (https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14511/nana-vasconcelos) ou o site www.nanavasconcelos.com.br, mantido por Patrícia Vasconcelos, viúva do músico e curadora de sua obra.

[72] Uma das participações do poeta Carlos Moreira no Cineamazônia pode ser vista no canal do Festival no YouTube em https://www.youtube.com/watch?v=4yzsfhbKSYQ

que, de maneira semelhante ao recurso do documentário *Quilombagem*, está presente em outro curta de Fernanda e Jurandir: *Nada é longe*, realizado em 2009.

Percebe-se que os versos do poema de Carlos Moreira em *Quilombagem* coadunam-se às falas dos entrevistados. Cito, por exemplo, a sequência inicial do filme em que se ouve, em *off*, um dos personagens, referindo-se ao território do quilombo, dizer "Aqui é minha vida" e, logo em seguida, os versos "Isso tudo aqui sou eu", "Parte daquilo que sobreviveu", "Ramo de vento, água forte" aparecerem na imagem. É importante destacar que esses versos, de maneira geral, vão sendo apresentados gradativamente ao longo do documentário e sempre junto com as músicas de Naná Vasconcelos nesses clipes que vão se alternando com as entrevistas dos moradores. E mesmo quando as entrevistas são mais longas, os clipes mantêm uma montagem bastante rápida com vários cortes, *fades* e fusões.

Por fim, o terceiro recurso estilístico empregado pelos diretores compreende um conjunto de sequências de imagens, todas em estilo observativo, que retratam atividades cotidianas dos moradores da comunidade quilombola. Nessas imagens, ressalto que o áudio ambiente possibilita ao espectador um verdadeiro mergulho na realidade local com toda a sonoridade da região do Vale do Guaporé — o barulho da água no rio, quando as mulheres estão limpando um peixe ou lavando roupa, o som da chuva, dos insetos no meio da mata, os sons da retirada de palhas de árvores para cobertura de casas e confecção de cestos, as vozes de várias crianças que brincam em uma roda ao entardecer às margens do rio entre outros. Nessas sequências, como também nos clipes, destaca-se a direção de fotografia, outro ponto forte do documentário que revela para o espectador uma imagem explo-

rada em sua plasticidade, oportunizando-lhe, como destaca Andréa Scansani:

> penetrar em seus recantos, de experimentar os efeitos do encadeamento entre os seres, de tocar e ser tocado por ela, de sentir na pele a faísca do encontro estético, seu brilho e sua força. (2019, p. 34)

Para finalizar, vejo que as opções estéticas do casal de cineastas em *Quilombagem* são, com efeito, a materialização do resultado das oficinas para o desenvolvimento dos projetos do DOCTV, que começaram a ser ofertadas a partir da segunda edição do programa e que se refletiram não somente nas escolhas das formas audiovisuais de Fernanda e Jurandir, como também nas demais realizações audiovisuais, em especial, da terceira edição do Programa, como destaca Karla Holanda:

> A preocupação com a estética a ser empregada nos documentários era central para os gestores do Programa. Depois da primeira edição, o Programa avaliou que significativa parte dos filmes produzidos tinha cunho educativo ou jornalístico, contrariando expectativas dos gestores quanto à inovação da linguagem documentária. Assim, o regulamento foi sucessivamente alterado para acolher projetos que fossem promissores em suas formas, relegando considerações sobre as temáticas. (...) O Programa também instituiu a oficina de desenvolvimento de projetos, encontros que os realizadores já selecionados deveriam participar antes de partirem para a feitura de seus filmes. Em tais encontros, os projetos eram dis-

> cutidos e orientados por documentaristas veteranos, com o propósito de instigar os novos realizadores ao "como fazer", evitando modelos convencionais, geralmente empregados no telejornalismo. (Holanda, 2014, p. 4-6)

Jurandir comenta que a oficina para desenvolvimento do projeto foi um importante momento de aprendizado, em especial, pelo diálogo com importantes nomes do cinema, como o cineasta Ruy Guerra, que foi seu orientador e de Fernanda no DOCTV.[73] No decorrer de uma semana em Brasília, ele pontua que o projeto foi sendo desconstruído e problematizado, à medida que ele era sabatinado em um *pitching* para defender seu ponto de vista a respeito do documentário que seria realizado. Nesse contexto, um aspecto destacado por Jurandir e Fernanda é a experimentação estética incentivada pelo Programa, no sentido de se romper, nos documentários, com a linguagem engessada do jornalismo e trazer para as emissoras de televisão públicas olhares os mais plurais possíveis. Eles ressaltam, também, a importância da formação de profissionais propiciada pelo Programa nos diferentes estados da federação, notadamente os da região Norte do país, além de se formar uma rede de produção, distribuição e exibição desses conteúdos audiovisuais.

Creio que o exposto evidencia a relevância de Fernanda Kopanakis e Jurandir Costa para o audiovisual em Rondônia, seja na realização de filmes ou na organização do Cineamazônia, Festival de Cinema Ambiental, especialmen-

[73] Karla Holanda (2013, p. 45) pontua que a terceira edição do DOCTV teve como orientadores os cineastas Geraldo Sarno, Ruy Guerra, Giba Assis Brasil, Cristiana Grumbach e Eduardo Escorel, e os monitores foram Paulo Alcoforado, Maurício Hirata, Leandro Saraiva, Cláudia Mesquita e André Francioli.

te se consideradas as desigualdades regionais relacionadas à produção, distribuição e exibição, assim como à formação de profissionais no campo do cinema.

Como já mencionado, Rondônia teve uma importante iniciativa para a produção audiovisual local ao lançar, em 1997, o prêmio da Funcetur. A partir daí, ocorreu um vazio de praticamente 20 anos e somente em 2016 um edital semelhante foi divulgado pelo governo local, recebendo o nome de Prêmio Lídio Sohn de Audiovisual,[74] em edição única e contemplando apenas quatro propostas com o valor irrisório de vinte mil reais para cada um.

Diante desse cenário nada favorável para as atividades cinematográficas locais, Jurandir lembra que ele e Fernanda acabaram fazendo do Cineamazônia uma espécie de agregador de outras ações para viabilizar a realização de alguns de seus projetos. Em 2019, por exemplo, durante a itinerância do Festival,[75] realizada no decorrer de três semanas pelo rio Guaporé, na fronteira do Brasil com a Bolívia, eles também se dedicaram às filmagens do documentário *Voando sobre a Amazônia: rio Guaporé*, material que se encontra em fase de finalização. Nessa mesma perspectiva, as séries documentais *Animando a Amazônia*, dirigida por Jurandir, e *Imagens da memória*, em codireção com Fernanda, ambas veiculadas em 2019 na televisão,[76] também foram realizadas no âmbito das atividades do Cineamazônia.

---

[74] Em homenagem a Lídio Sohn, realizador abordado no Capítulo 2.

[75] Neste ano, a itinerância do Cineamazônia teve o patrocínio do governo federal por meio do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social e da Lei de Incentivo à Cultura da Secretaria Especial da Cultura do Ministério da Cidadania.

[76] Material exibido na TV Serra Azul do estado de Goiás. Para mais informações, ver o site do Cineamazônia, Festival de Cinema Ambiental, em https://cineamazonia.com.br/2019/09/03/tv-serra-azul-exibe-series-da-espaco-e-video/

Vê-se, desse modo, que a trajetória do casal de cineastas se deve muito mais ao engajamento e, notadamente, à sua iniciativa do que propriamente ao incentivo e ao fomento de políticas públicas para o setor, em especial em Rondônia, que parece, infelizmente, ir na contramão de iniciativas semelhantes as de outros estados e regiões do país.[77]

[77] Em entrevista, Fernanda desabafa que o estado de Rondônia "não tem compromisso nenhum com a cultura e muito menos com o cinema". E completa: "a gente não consegue discutir política pública em Rondônia, cultural, com absolutamente ninguém e isso abate muito a gente" (Kopanakis, 2020). Nessa perspectiva, Karla Holanda (2008) destaca a necessidade de se pensar na integração de medidas públicas para fortalecer o setor do audiovisual, como leis de incentivo, formação e festivais. A autora alerta que ações "isoladas não têm provocado resultados significativos, apenas revelam esforços individualizados que acabam se diluindo" (Holanda, 2008, p. 163).

Capítulo 6

A produção audiovisual experimental de Joesér Alvarez

Neste capítulo, dedico-me ao realizador Joesér Alvarez, cuja produção audiovisual chama a atenção, em especial, por dois motivos: o número expressivo de realizações e o fato de suas produções terem um caráter experimental.

No período delimitado da pesquisa Joesér Alvarez produziu, no total, 23 filmes compreendidos entre os anos de 2001 a 2013. Se forem consideradas suas produções de 2014 até 2020, como apresento na filmografia completa de cada cineasta, na parte final do livro, esse número salta para 35, tendo em vista que fez mais 12 filmes nesse período. Apesar de serem, em quase sua totalidade, curtas-metragens, o número de realizações audiovisuais não deixa de ser significativo, inclusive, se forem considerados os circuitos de exibição que, para além de festivais e mostras de cinema, alcançaram eventos de arte, de poesia digital e também um museu virtual, cruzamento que merece atenção.

O fato de a maior parte de sua produção ser definida por ele mesmo como documentário experimental ou simplesmente filme experimental também é um ponto de interesse. São trabalhos em que se destaca a forma cinematográfica, distanciando-se bastante dos realizadores que abordei anteriormente, como mostrarei na análise de alguns de seus

filmes. A única exceção são as realizações audiovisuais de Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos, discutidas no Capítulo 2, e que revelam algumas aproximações com o trabalho de Joesér Alvarez. Entre as produções desse cineasta, há ainda duas classificadas como ficção e quatro clipes. É importante mencionar que o diretor transita pelos campos da animação, design gráfico, fotografia, gravura, performance e poesia. Além disso, atua, ainda, em função de alguns de seus trabalhos audiovisuais, com os direitos da comunidade surda e dos povos indígenas. No tocante às condições de realização, ele tem feito seus filmes notadamente com recursos próprios, concentrando suas produções no âmbito do Coletivo Madeirista, além de disponibilizá-las na internet.

Inicialmente, julgo que seja importante conceituar, ainda que brevemente e sem a pretensão de esgotar a discussão, o que vem a ser o cinema experimental. Arlindo Machado (2010, p. 25) explica que, até os anos 1960, "os filmes costumavam ser classificados como 'documentários' ou 'ficções' e não havia muita margem de manobra para sair dessa dicotomia simplificadora". Entretanto, o autor destaca que já havia uma produção audiovisual significativa, notadamente fora do circuito comercial, que não se encaixava nessa classificação, momento em que o termo "experimental" começa a ser empregado para designar esse campo. Aqui, é importante considerar, como indicam Guiomar Ramos e Lucas Murari (2018, p. 267), que, desde a origem do cinema, muitos realizadores procuraram explorar o "novo mecanismo de criação de imagens" em termos de técnicas, estéticas e de narração, apesar de o termo experimental não ser ainda empregado.

Evidentemente, para além da demarcação de uma diferença em relação à produção cinematográfica padrão, o conceito de cinema experimental compreende outros pontos

importantes. Machado (2010, p. 25) ressalta que nesse tipo de realização a ênfase reside "na experiência, no sentido científico de descoberta de possibilidades novas" por meio do audiovisual. Nesse contexto, o teórico sintetiza as reflexões de Jairo Ferreira, Sheldon Renan e Gene Youngblood sobre o que viria a ser o cinema experimental:

> Jairo Ferreira (1986, p. 27) prefere falar de um cinema de invenção, "um cinema interessado em novas formas para novas ideias, novos processos narrativos para novas percepções que conduzam ao inesperado, explorando novas áreas de consciência, revelando novos horizontes do im/provável". Outros, como Sheldon Renan (1970, p. 1), preferem falar de um cinema "subterrâneo" (*underground*), "uma explosão de estilos, formas e diretrizes cinematográficas". Já Gene Youngblood (1970) opta pela expressão cinema expandido, que seria uma espécie de cinema *lato sensu*, seguindo a etimologia da palavra (do grego *kínema - ématos + gráphein*, "escrita do movimento"), que inclui todas as formas de expressão baseadas na imagem em movimento, preferencialmente sincronizadas a uma trilha sonora. (Machado, 2010, p. 25-26)

Cabe ainda mencionar que Youngblood tinha notado "que o conceito tradicional de cinema havia explodido", tendo em vista que "alguns filmes já não eram mais feitos com câmeras, mas diretamente modelados e animados em computadores", enquanto outros filmes não usavam "mais películas, mas fitas eletromagnéticas e eram exibidos em aparelhos de TV". Além disso, alguns cineastas "faziam filmes para serem projetados não mais em telas" (Machado,

2010, p. 26). Complementando esses pontos, Ramos e Murari (2018, p. 269-270) afirmam que uma das características do experimental "é justamente contestar essa 'forma cinema', reconfigurando drasticamente a relação dos filmes com o público", aspecto que pode ser visto na circulação dessa produção audiovisual em circuitos variados, como "museus, galerias e exposições".

Questionado sobre a definição de cinema experimental, Joesér comenta em entrevista que:

> Esse experimental é um guarda-chuva, né? Ele vai te trazer várias possibilidades. Como é um leque bastante amplo, então, acho que tudo o que não cabe na linha da ficção, do documentário ou naqueles gêneros clássicos do cinema (...) e que tendem a experimentar justamente com outras formas narrativas, mais ligadas ao artístico, mais ligadas à interpretação, mais ligadas a uma questão estética, então, isso tudo o experimental abarca. (...) acho que é um caminho ótimo para se trilhar quando você trabalha com experimentação tanto sonora quanto visual. (Alvarez, 2017)

Entretanto, o diretor destaca que, no seu caso, não se tratou, propriamente, de uma escolha pelo experimental, mas antes de uma questão de adaptação sua, considerando as limitações de recursos para uma produção audiovisual documentária ou ficcional nos moldes clássicos. Em certa medida, Joesér aproveita as condições que tem, ainda que limitadas em termos de recursos técnicos — como câmera, equipamento de som etc. —, para concretizar suas realizações. Seus primeiros filmes, como mostrarei adiante, foram animações feitas em computador. Além disso, vários têm imagens e sons

captados com celular, dispositivo que estava em suas mãos, tendo sido gravados em situações improvisadas, guardados e posteriormente transformados em um filme. O realizador completa:

> É, eu não me intimido, eu não fico pensando: "ah, se eu tivesse!". Não! Eu tenho e eu faço o que eu posso com o que tenho e pronto. E esse *modus operandi* mostrou não ser só bastante produtivo, mas me rendeu também alguns *feedbacks* que incentivaram esse tipo de produção. (Alvarez, 2017)

Apresento agora um perfil biográfico do diretor, elaborado a partir da entrevista que me concedeu (Alvarez, 2017). Joesér Alvarez, cujo nome completo é Joesér Alvares da Silva, define-se como um "carioca criado no Rio Grande do Sul". Ele nasceu no Rio de Janeiro em 1962, mas, como seu pai era militar, mudou-se com sua família para Bagé, no interior do Rio Grande do Sul, quando ele tinha cerca de um ano de idade. Depois morou em várias outras cidades do estado, como Pelotas, Porto Alegre e na região metropolitana da capital gaúcha, em municípios como Taquara, Viamão e Canoas.

O diretor comenta que, em 1982, com 19 anos, veio para Rondônia em função de um imaginário da época, notadamente da propaganda oficial da ditadura civil-militar, que incentivava as pessoas a virem para a região Norte.[78] Ao con-

[78] Em relação ao papel da imprensa no período, recomendo a análise de Dione Oliveira Moura (2002) sobre o discurso da revista *Veja* intitulada "A Amazônia e o conflito civilização *versus* natureza no discurso da revista *Veja*". No contexto da década de 1980, a autora evidencia que a revista assume um posicionamento que mostra apenas as supostas benesses das ações governamentais, como a ocupação

trário de um pedaço de terra, justamente o que a maioria dos migrantes buscavam nesse período, Joesér explica que estava em busca do garimpo. "Eu tive um avô que era garimpeiro, ele inoculou esse 'viruzinho' do garimpo e eu vim para cá, atrás de garimpo", destaca o diretor referindo-se ao estado de Rondônia. Ele diz que seu avô tinha trabalhado no garimpo no Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais e, aos 12 anos, lhe mostrou uma pepita de ouro, despertando seu interesse pela garimpagem.

Recém-chegado ao estado, Joesér diz que passou cerca de 40 dias em Vilhena, primeiro município do estado na divisa com o Mato Grosso. Conseguiu juntar um pouco de dinheiro trabalhando como estivador até que se aventurou no garimpo às margens do rio Cabixi. Após duas semanas e não tendo encontrado nada, soube que Porto Velho, no rio Madeira, era um bom local para a extração de ouro. Seu planejamento inicial era ficar no garimpo cerca de dois anos, mas acabou permanecendo nessa atividade por 11. No início dos anos 1990, casado e com sua esposa grávida, deixou o garimpo e foi trabalhar na cidade, atuando como secretário em uma escola.

Atualmente, ele é responsável pelo Centro de Memória e Documentação Histórica da Justiça Eleitoral de Rondônia. A sua formação compreende o curso de graduação em História na Universidade Federal de Rondônia, concluído em 2003, além do mestrado em Direitos Humanos e Promoção da Justiça, defendido em 2020 pela mesma instituição. Fez também três especializações: Cinema e Linguagem Audiovi-

---

de terras, a exploração madeireira e mineral, a fazendas de gado etc., e ignora totalmente os conflitos socioambientais ali presentes, atuando, assim, como reprodutora do discurso oficial do Estado.

sual pela Universidade Estácio de Sá em 2018; Artes Visuais, Cultura e Criação pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial em 2013; e Jornalismo e Mídia pela Faculdade Interamericana de Porto Velho em 2004. Além disso, em termos cinematográficos, Joesér realizou alguns cursos livres em São Paulo e em Porto Velho nas áreas de roteiro, direção entre outros, os quais complementaram sua formação.

Antes da realização de seus primeiros filmes, Joesér já tinha colaborado com alguns trabalhos audiovisuais em Porto Velho. As xilogravuras que aparecem na abertura de *Patativa do Assaré*, um documentário de 1996 de Jurandir Costa, por exemplo, são de sua autoria. Além disso, em 1997, ele foi um dos artistas (junto com Geraldo Cruz, João Zoghbi e Rita Queiroz) que participaram do documentário *Marcas da Amazônia*, também de Jurandir. Esses artistas citados foram os responsáveis pela direção de arte desse filme que ganhou, no ano seguinte, o prêmio de Melhor Direção de Arte no XXI Guarnicê de Cine e Vídeo, em São Luís, no Maranhão. Outro trabalho seu na direção de arte foi em *O número*, um curta-metragem ficcional de Beto Bertagna realizado em 2004.

Agora, passo para a apresentação de sua filmografia. Apesar do número expressivo de 23 realizações, optei por selecionar desse universo apenas oito produções. Além disso, em um movimento diferente dos capítulos anteriores, assim que os filmes forem sendo apresentados, farei breves comentários analíticos.

Em meados dos anos 2000, Joesér conta que comprou seu primeiro computador. Como não tinha uma câmera de vídeo, ele utilizava um programa de criação multimídia para fazer algumas animações: "Eu me interessei por animação, por aquele programinha que era fácil, amigável de desenvolver animações. E os meus primeiros 3 filmes foram feitos

sem ter câmera. São só animações", explica o diretor. Como resultado de suas primeiras experiências, tem-se, por exemplo, as produções imagético-sonoras *Agora* e *Scalpoema*, ambas de 2001.

Agora é definido pelo diretor como uma animação poético-catártica pós-11 de setembro, que traz uma reflexão acerca da violência dos ataques terroristas. Sobre um fundo vermelho, emergem os versos de um poema que, em primeiro plano, vão gradativamente aparecendo para o espectador (alguns dos versos são os seguintes: "agora a memória rola; pela tubulação do tempo; tudo passou de repente; agora, como entrar de sola; no futuro do presente?"); enquanto que, em segundo plano, é possível ver várias fotografias em preto e branco que remetem ao contexto dos atentados; ao mesmo tempo, ouve-se uma música instrumental, cujo ritmo, no início, é leve e vai se intensificando.

Já *Scalpoema*, segundo o diretor, consiste em uma poética do escalpo, cortes e substituições de palavras, em homenagem aos 120 anos da publicação do livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Para tanto, Joesér parte da dedicatória do livro, feita pelo falecido Brás Cubas, que vai contando suas lembranças em primeira pessoa. Da conhecida dedicatória da obra ("Ao primeiro verme que roeu as frias carnes do meu cadáver, dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas"), que aparece em toda a tela em primeiro plano sobre um fundo branco, algumas partes das palavras vão, aos poucos, desaparecendo. Por um efeito de animação, uma nova frase é formada ("Ao ver-me quero ver além desta memória posta") sobre uma ampulheta, cujo conteúdo, gradativamente, vai caindo, simulando a passagem do tempo.

Classificados como experimentais pelo diretor, ambos os filmes são uma espécie de vídeo-poema e integraram, em outubro de 2001, a programação da segunda Mostra Interpoesia, realizada pela Universidade Presbiteriana Mackenzie que teve como mote a poética das hipermídias. Participaram desse evento "artistas, poetas e pesquisadores que se dedicam a criação, estudo, experimentação e pesquisa sobre suporte digital", cujo objetivo "foi demarcar esse novo território da criação estética onde as tecnologias digitais e numéricas têm convivido com a produção artística emergente" (Arantes; Antonio, 2002, p. 207).

Esses dois trabalhos fazem parte, também, do acervo do Museu do Essencial e do Além Disso, um espaço virtual de exposição elaborado em um computador doméstico no Rio de Janeiro e que consiste "na criação de arquiteturas virtuais", pensado como "um museu com suas bibliotecas e galerias". Trata-se, com efeito, de um "museu que não existe e cuja arquitetura e obras são formadas por algarismos 01010101" na perspectiva de "um modelo digital dinâmico, um permanente vir a ser e, por isso mesmo" pode receber "contribuições de diferentes latitudes e longitudes desta geografia sem fronteiras criada pelas tecnologias da informação" (Pinto, 2021).[79]

Segundo Joesér, *Agora* e *Scalpoema* são resultado de seu diálogo com artistas de fora de Rondônia, considerando sua participação em algumas atividades, como o "Projeto Fronteiras", organizado pela artista visual Regina Célia Pinto, do

[79] Jorge Luiz Antonio (2007, p. 24) explica que o Museu do Essencial e do Além Disso foi formado em 2002 sob a responsabilidade da artista Regina Célia Pinto, a partir do material publicado na revista *Arte on Line*, editada por ela junto com os artistas Marcelo Frazão e Paulo Villela. Em quatro edições, a revista colecionou um número significativo de trabalhos em poesia e arte eletrônicas.

Rio de Janeiro. Além dela, também participaram desse grupo nomes como Jorge Luiz Antonio e Marcelo Frazão, entre outros artistas do Chile, dos Estados Unidos etc.[80] Joesér afirma que achou interessante o trabalho de vídeos-poemas desenvolvido por Jorge e Regina, e, como já flertava há um certo tempo com a poesia concreta, acabou realizando algumas propostas experimentais, caso dos já citados filmes.

Outra influência na trajetória de Joesér Alvarez, a qual também repercutiu em alguns de seus trabalhos seguintes, foi o Movimento Madeirista, que reuniu um grupo de artistas e intelectuais de Porto Velho, e se originou na Universidade Federal de Rondônia. Na época, ele era estudante do curso de História e tinha como um de seus professores Alberto Lins Caldas. Segundo Joesér, tanto em sala de aula como fora dela, ele, junto com Alberto e outros colegas, como Carlos Moreira, Gláucio Jordani e Bira Lourenço, começaram a discutir algumas questões relacionadas à arte, até que, em dezembro de 1998, os cinco lançaram um manifesto intitulado *Manifesto Madeirista*, que circulou tanto na internet como na imprensa local.[81]

---

[80] Esse material artístico integra o acervo virtual do Museu do Essencial e do Além Disso. Na galeria "Fronteiras entre net.art – web.art e arte hoje" há trabalhos dos seguintes artistas: Álvaro Ardevol (Espanha), Barry Smylie (Canadá) e Ryan Douglas (Estados Unidos), Brad Brace (Estados Unidos), Diana Domingues e o Grupo Artecno (Brasil), Frédéric Durieu e Jean-Jacques Birg (França), Guto Nóbrega (Brasil), Jim Andrews (Canadá), Joesér Alvarez (Brasil), Isabel Aranda (Chile), Reiner Strasser (Alemanha), Regina Célia Pinto (Brasil) e Sarawut Chutiwongpeti (Tailândia). Para mais informações ver Regina Célia Pinto (2021).

[81] Na internet, é possível encontrar o *Manifesto Madeirista* em http://www.albertolinscaldas.unir.br/manifesto.html Na época de seu lançamento, o Manifesto foi publicado nos jornais de Porto Velho *Alto Madeira* e *O Estadão do Norte*, respectivamente nos dias 10 e 24 de janeiro de 1999.

Rafael Andrade (2010, p. 70) destaca que o texto do *Manifesto Madeirista* traz uma série de "não bastas" que "incluem os limites de uma cidade, de uma região, do regionalismo, do nacionalismo, das lendas (boto, cobra-grande etc.)". Segundo Joesér, o Manifesto teve uma proposta Dadaísta no sentido de problematizar a arte local e pensá-la em uma perspectiva universal de incluir, por exemplo, as questões humanas e ir além do regionalismo presente em quase todas as produções artísticas visuais e audiovisuais feitas em Porto Velho. Alvarez ressalta que, ao menos para ele, enquanto artista, o *Manifesto Madeirista* tornou-se um divisor de águas em termos do conceito de sua produção. Comenta, ainda, toda a movimentação gerada pelos Madeiristas na região, sobretudo em Porto Velho.[82]

Os trabalhos seguintes de Joesér, *Mármore* e *Vestigiurbanos*, respectivamente de 2003 e 2004, são o resultado de seu diálogo com colegas do Movimento Madeirista. A partir de um poema de Carlos Moreira, o curta *Mármore* consiste, como explica o diretor, em uma poética antinarcisista realizada com recursos de animação e que aborda a fragilidade da vida humana, temática já presente em seus trabalhos anteriores. Sobre um fundo preto, presente durante todo o curta, destaca-se, à esquerda da tela, uma fotografia do rosto do diretor que, gradativamente, vai se decompondo até res-

[82] Nesse contexto, Rafael Andrade (2010, p. 76) discorre sobre a tensão que se criou na capital de Rondônia com a publicação do *Manifesto Madeirista*, notadamente com os artistas locais defensores do regionalismo. Segundo o autor: "A partir da publicação do *Manifesto Madeirista*, temos a disputa entre os dois grupos pelo poder de afirmar o que é arte ou se 'existe arte' sendo produzida em Rondônia".

tar somente um crânio. Durante esse processo, ouve-se em áudio o diretor declamando um poema em tom sombrio.[83]

É interessante observar os locais de exibição de *Mármore*, tendo em mente que uma característica das produções experimentais é serem exibidas em circuitos variados, como já mencionado. Para citar somente alguns: o curta participou, em 2003, do Cineamazônia, Festival de Cinema Ambiental em Porto Velho. Em 2004, passou a integrar o acervo do Museu do Essencial e do Além Disso e esteve no 6° Salão e Colóquio Internacional de Arte Digital de Havana, em Cuba. Em 2005, o trabalho passou pela Mostra Internacional de Poesia Visual e Eletrônica, em Itu, interior de São Paulo; e participou do Festival Filmes sobre a Amazônia, de Dijon, na França; e do Festival Internacional da Linguagem Eletrônica de São Paulo.

Processo semelhante ocorreu com o curta *Vestigiurbanos* que participou de festivais de cinema e eventos de arte.[84]

---

[83] Acredito que seja importante destacar um trecho de uma troca de mensagens entre Joesér e a artista Regina Célia Pinto a respeito da presença da morte em seus trabalhos, como *Agora*, *Scalpoema* e *Mármore*, apesar de ele viver às margens do rio Madeira, em plena Amazônia. Joesér Alvarez afirma que: "Tem razão Regina Pinto em seu texto, quando menciona a influência de uma água escura e pesada em meu fazer artístico, pois ele é muito presente no meu cotidiano: bebo sua água, vejo-o todos os dias, e sabe-se lá quantas vezes escapei de virar comida de peixe. Penso nele como uma metáfora da vida, em fluxo, que nasce em algum ponto dos Andes e deságua no mar, metáfora maior da diversidade e da pluralidade, das redes digitais que nos aproximam tanto, como as palavras de Nilda Saldamano nos tocam — poesia sobre poesia, fluxo sobre fluxo, potencializando os sonhos, o desejo, a vontade." A íntegra desse relato como também os comentários das artistas Regina e Nilda sobre as obras de Joesér podem ser acessados em https://archive.the-next.eliterature.org/museum-of-the-essential/newsletter/review3portugues.htm

[84] Em 2004, *Vestigiurbanos* participou do Cineamazônia e da Mostra Nacional de Vídeo Universitário da Universidade Federal do Mato Grosso, em Cuiabá; em 2005, integrou a programação de eventos de arte, como a terceira Bienal Artenue-

Realizado a partir de um texto de Alberto Lins Caldas, *Vestigiurbanos* é um filme definido como uma poética à arqueologia urbana e seus concretogramas, compreendidos, pelo diretor, como vestígios deixados nas calçadas e nas ruas de diversas cidades do mundo. Além do texto que é narrado em voz *over* junto com música de ritmo dinâmico, vê-se a tela dividida em seis quadros, nos quais são apresentadas imagens em *loop*[85] de calçadas de cidades como Porto Velho, Barcelona, Havana, São Paulo entre outras — todas em tom ocre —, numa rápida edição, remetendo o espectador às memórias de ações humanas e seus registros. Um trecho da narração diz o seguinte: "Há sempre uma escritura desenhada na pedra, no cimento, nos chãos das ruas da cidade, que é uma das faces do tempo. E vamos olhando o chão, lendo vagarosamente os calçamentos. São rastros dos mais díspares animais de sangue quente".

Em entrevista, Alvarez fala que o Movimento Madeirista, infelizmente, durou muito pouco tempo, apesar de sua importante proposta para a região. Ele relata como uma das dificuldades, por exemplo, o pequeno grupo que estava à frente da iniciativa, além dos embates gerados no âmbito literário local.[86] Entretanto, como seus trabalhos, a exemplo

---

vo Interactiva, realizada em Mérida, no México, e também do Festival Internacional da Linguagem Eletrônica de São Paulo, dentre outros.

[85] Aline Couri (2006, p. 16) esclarece que: "O *loop* pode ser definido como um recurso narrativo, artístico e tecnológico no qual uma sequência de elementos se repete com o objetivo de produzir um resultado além de suas partes constituintes. O termo *loop*, em geral, refere-se a algo que se fecha em si mesmo; seu fim é um reinício. O termo pode se referir a *loops* de som, de imagem, de programação, de dispositivos e de processos".

[86] O trabalho de Rafael Andrade (2010, p. 79) discute os embates na literatura em Rondônia entre os regionalistas e os madeiristas, mostrando que o impacto do Movimento Madeirista "perdurou por pouco tempo, tendo em vista que dez

de *Mármore* e *Vestigiurbanos*, apoiaram-se em textos de colegas do Movimento, ele passou a creditar essas produções audiovisuais como realizações do Coletivo Madeirista, uma iniciativa sua desse período e presente até hoje no cenário da cultura audiovisual de Rondônia.[87]

Entre os anos de 2005 e 2007, Joesér fez cinco documentários experimentais (*Moinhos*, *Aerial flamenco*, *Piercing*, *Aconteceu na Baixa da União* e *Sentido*), um documentário (*Axé em la sielva*, uma codireção com Raíssa Dourado), e uma ficção (*Onde andará Sancho Pança*), todos curtas-metragens. Em 2008, o diretor realizou *Inventário das sombras*, sua produção de maior repercussão, inclusive em âmbito internacional. Já o ano de 2009 foi marcado por três clipes dirigidos por Alvarez: *De Klipper, um recado a Galileu*, *Esquizofrenia II* e *A demo-Egocracia*. Entre os anos de 2010 e 2012, Joesér realizou mais cinco filmes, todos em codireção, sendo quatro com Ariana Boaventura (*A preço de banana*, *Alegoria*, *Art Performance Surda* e *Añima4*) e um com Iremar Ferreira (*Desbarrancados*). Desse conjunto, abordarei mais detidamente *Inventário das sombras*, *A preço de banana*, *Desbarrancados* e *Art Performance Surda*.

---

anos após o início do mesmo, quase não existe mais esse debate entre os dois movimentos".

[87] Outra influência citada por Joesér em seu trabalho que é importante destacar são os filmes do diretor estadunidense Godfrey Reggio, notadamente a Trilogia *Qatsi*, formada pelos filmes *Koyaanisqatsi* (1983), *Powaqqatsi* (1988) e *Naqoyqatsi* (2002). Reggio constrói o discurso fílmico quase que somente com as imagens, as músicas e, em menor grau, também o silêncio, não recorrendo a diálogos. Alvarez o considera uma das maiores fontes imagéticas em termos de cinema experimental. "Quando eu descobri os vídeos dele, como ele sincroniza a trilha sonora com as imagens, sem ter nenhum diálogo e é uma linguagem tão comunicativa... A junção do áudio e do vídeo são ferramentas poderosas para a comunicação, para passar aquelas mensagens, para que aquelas imagens tenham um sentido sensorial em nós", afirma Joesér (Alvarez, 2017).

Inventário das sombras consiste em um registro documental e artístico das intervenções urbanas feitas pelo projeto homônimo do Coletivo Madeirista, que teve início em 2004 nas calçadas de Porto Velho, tendo sido replicadas em outras cidades do Brasil, como Rio de Janeiro e São Paulo, e também de outros países, como Argentina, Espanha, Estados Unidos, Inglaterra, Itália e Portugal. Em 2007, o projeto competiu com 234 artistas e coletivos de 50 países e ganhou o Prêmio para as Artes Digitais da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, a Unesco, baseado no conceito artístico, na expressão criativa, na interpretação crítica e no uso inovador de baixa tecnologia, sendo que o tema da premiação daquele ano abordou os sons e as imagens da cidade.

As intervenções do projeto "Inventário das sombras" consistem, basicamente, na pintura de sombras de pessoas anônimas que são abordadas e convidadas a participar da ação artística nas ruas das cidades. Conforme explica Joesér, a iniciativa mostra a reapropriação de mitos antigos, como o mito original da pintura, segundo Plínio, o Velho, e mitos modernos, como a afirmação de Andy Warhol a respeito dos "15 minutos de fama" que qualquer anônimo poderia vir a ter, além de inverter os papéis de artista e espectador, trazendo à tona a discussão sobre a importância do acesso à arte, não limitada, por exemplo, às galerias e aos museus, principalmente em uma região carente de espaços como esses, caso do Norte do Brasil. Um dos motes do projeto é a afirmação do artista alemão Joseph Beuys de que "todos são artistas", na perspectiva de valorizar a participação do público, o diálogo e o questionamento dos limites e as potências da Arte.

Em 2008, com o apoio de um edital do Ministério da Cultura para a realização de curtas-metragens em 35 milímetros, Alvarez pôde fazer o documentário *Inventário das sombras*. Em termos estilísticos, o filme emprega imagens em estilo observativo das intervenções realizadas pelo Coletivo Madeirista e traz breves depoimentos dos participantes da ação em diferentes cidades e também dos artistas envolvidos, como Ariana Boaventura, Deivis Nascimento, Flávio Dutka e Gasper Knyppel. A tela é dividida em vários quadros no decorrer do documentário, além de contar com uma edição bastante dinâmica e com músicas de artistas como Eliakin Rufino ("Todo mundo nasce artista") e Rinaldo Santos ("Somdacidade"), todos da região Norte.

É importante destacar que o projeto "Inventário das sombras" não terminou com a realização desse documentário experimental. Pelo contrário, o Coletivo Madeirista mantém um perfil na rede social Facebook que, até meados de 2017, ainda recebia contribuições, além disso o projeto podia ser copiado, distribuído e reproduzido sem fins comerciais em qualquer parte do mundo, o que fez a iniciativa, de acordo com Joesér, atingir os cinco continentes. Ele pontua, ainda, a interpenetração entre os campos da arte, notadamente da intervenção desse projeto e do audiovisual com a realização de um filme pensada depois:

> A gente conseguiu desenvolver um conceito de intervenção urbana que ganhou um prêmio da Unesco. Então, se rola uma intervenção urbana, naquele momento, a gente procura registar as nossas ações artísticas. Sempre a gente procura registar (...) para amanhã ou depois, se a gente tiver algum *insight* de mexer com aquilo ali, transformar aquilo ali em um filme ou em

> uma peça publicitária ou um clipe, a gente já tem esse material guardado. Isso aí já nos serve posteriormente. (Alvarez, 2017)

Essa mesma dinâmica de trabalho foi repetida pelo diretor em duas realizações seguintes: são os filmes *A preço de banana* e *Art Performance Surda*, ambos codirigidos com Ariana Boaventura, sua esposa. O primeiro é um registro da ação artística do Coletivo Madeirista, uma intervenção urbana em parceria com o Instituto Madeira Vivo[88] em protesto contra o Complexo Hidrelétrico do Rio Madeira, formado pelas usinas de Santo Antônio e de Jirau. Com a tela dividida em quatro partes e ao som da música "Box 101", de Marcos Biesek, os diretores levam o espectador a refletir sobre o suposto progresso das hidrelétricas, ainda mais na região, historicamente marcada por diferentes ciclos de exploração. As imagens mostram o grupo de artistas e ativistas colando vários lambes em muros, paredes e postes em bairros de Porto Velho, próximos das margens do rio Madeira.

Art Performance Surda, por sua vez, consiste em um registro documental do 1º grupo performático surdo de Rondônia, de nome homônimo, abordando sua trajetória, em especial, seu trabalho para a promoção da identidade e da cultura surda na região, e o fato de ter tido o reconhecimento nacional ao ganhar o Prêmio Albertina Brasil de Arte e Cultura Inclusiva, edição 2011/2012. Acredito que merece destaque, nesse curta de Joesér e Ariana, a inserção da janela em Libras, como uma forma de acessibilidade para a comu-

[88] O Instituto Madeira Vivo foi criado em 2006 por educadores e comunicadores populares, pesquisadores e ativistas da causa socioambiental. Para mais informações acesse https://www.fundobrasil.org.br/projeto/instituto-madeira-vivo-imv-rondonia/

nidade surda, e as entrevistas de vários surdos participantes do grupo, momento em que a tela é dividida em duas, ficando do lado esquerdo, em primeiro plano, os depoentes e, do lado direito, um conjunto de imagens dos ensaios e das apresentações do grupo.

Por fim, o filme *Desbarrancados* que retoma a temática de *A preço de banana*, como o impacto da construção das hidrelétricas de Santo Antônio e de Jirau nas comunidades tradicionais. Entretanto, se *A preço de banana* é o registro de uma intervenção urbana, *Desbarrancados* configura-se como um documentário na perspectiva do modo participativo (Nichols, 2016), tendo como estratégia fílmica principal um significativo número de entrevistados que foram diretamente afetados pela realização das obras do Complexo Hidrelétrico do Rio Madeira. Seus depoimentos foram reunidos, por meio da montagem, em grupos de desbarrancados, ou seja, aqueles que moram às margens ou próximo do rio, em especial os povos indígenas e as comunidades ribeirinhas.

Além das entrevistas, o codiretor do filme, Iremar Ferreira, do Instituto Madeira Vivo, também aparece em alguns momentos em quadro e em outros somente sua voz em *off* trazendo informações sobre o tema para contextualizar o espectador na discussão. Penso ser importante ressaltar, durante os depoimentos, a força da fala de denúncia dos entrevistados, que relatam como seus modos de vida, suas tradições e sua cultura foram, literalmente, desconsiderados durante os estudos de impacto ambiental do projeto de construção das duas hidrelétricas. A esse respeito, é importante mencionar a forma com que a problemática foi conduzida pelos diretores para apresentar um panorama das dificuldades enfrentadas pelos indígenas e ribeirinhos, ainda que suas histórias de vida não sejam aprofundadas no documentário.

Para encerrar, um ponto que ainda merece ser mencionado na trajetória de Joesér: em 2014, o diretor destacou-se com o projeto "Rotação de Culturas", que contou com financiamento do Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais – 10ª edição. Essa atividade promoveu um intercâmbio entre artistas das regiões Norte e Sul do Brasil com a realização de dois encontros, sendo um em Belém, no Pará, e outro em Curitiba, no Paraná, reunindo um artista/pesquisador de cada um dos dez estados dessas regiões.[89] A proposta dos encontros foi debater a produção artística em cada estado e realizar, também, uma mostra com filmes dessas localidades. Por meio do Coletivo Madeirista, Alvarez foi o proponente dessa ação que distribuiu 200 exemplares de uma coleção de DVDs com os títulos exibidos na mostra entre participantes, instituições culturais, faculdades de artes e museus brasileiros.

[89] Os participantes dessa iniciativa, por estado, foram o seguintes: Acre: Ueliton Santana (Rio Branco, AC); Amapá: Mapige Gemaque (Macapá, AP); Amazonas: Sávio Stoco (Manaus, AM); Paraná: Newton Goto (Curitiba, PR); Pará: Athur Leandro e Bruna Suélen (Belém, PA); Rio Grande do Sul: Claudia Paim (Porto Alegre/Rio Grande, RS); Rondônia: Joesér Alvarez (Porto Velho, RO); Roraima: Anderson Paiva (Boa Vista, RR); Santa Catarina: Janice Appel e Gabriela Saenger (Florianópolis, SC); Tocantins: Thaise Nardim (Palmas, TO).

Conclusão

Acredito que pude apontar algumas das peculiaridades da produção audiovisual de Rondônia que se faz fora do eixo dos grandes centros, como Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. Um ponto que julgo fundamental mencionar é o fato de a produção audiovisual de todos os realizadores aqui estudados dever-se muito ao empenho, à dedicação e à atuação, muitas vezes, de forma independente de cada um. Exemplar é o caso de Simone Norberto que, apesar de ter atuado durante 14 anos no telejornalismo da Rede Amazônica, não se deixou acomodar na linguagem padrão da televisão. Pelo contrário, aproveitou esse espaço e realizou vários de seus documentários como desdobramentos de reportagens.

Na mesma perspectiva, Alexis Bastos fez seus documentários no âmbito da Rioterra, instituição que lhe deu as condições necessárias para concretizá-los. Outros realizadores abordados aqui, como Beto Bertagna, Jurandir Costa, Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos fizeram algumas de suas produções audiovisuais com recursos próprios e com o apoio de muitos amigos, como revelaram em entrevista, evidenciando o esforço dos diretores nessas produções. Há ainda o caso de Joesér Alvarez que, no decorrer de sua carreira, tem trabalhado basicamente com recursos próprios e, diante das condições que tem, enveredou para uma perspectiva experimental.

Fica evidente a urgência de Rondônia adotar leis de incentivo e fomento à produção audiovisual. Todas as realizadoras e os realizadores são unânimes nesse ponto e destacam a necessidade de existirem ações efetivas para o setor do audiovisual. Como mostrei, o estado teve uma iniciativa isolada em 1997, a partir de uma parceria da Fundação Cultural e Turística do Estado de Rondônia – a Funcetur – com o Ministério da Cultura, que viabilizou a realização de dez filmes com o lançamento de um Prêmio de Incentivo de Vídeo. Desde então, somente em 2016, o governo estadual divulgou uma iniciativa semelhante, no caso, o Prêmio Lídio Sohn de Audiovisual,[90] que teve uma única edição para selecionar apenas quatro projetos de documentários. Verifico, nesse período de quase 20 anos, a ausência de ações de fomento ao audiovisual sob responsabilidade do governo de Rondônia.

Apesar disso, o ano de 2003 presenciou a criação, na capital rondoniense, do Cineamazônia, Festival de Cinema Ambiental, fruto do impacto do prêmio da Funcetur no estado, no sentido de ser uma janela de exibição da produção audiovisual local e das demais atividades inerentes aos festivais, como debates, oficinas, diálogo com profissionais do setor etc., como o próprio Jurandir Costa, um dos organizadores, reconhece. Ainda no decorrer dos anos 2000, alguns diretores de Rondônia, com a determinação de concretizar seus projetos de filmes, procuraram participar de alguns editais de fomento ao audiovisual em âmbito nacional, tendo sido contemplados.

---

[90] Em homenagem ao realizador Lídio Sohn, abordado no Capítulo 2, que faleceu em 2004. Em 2017, a Superintendência Estadual dos Esportes, da Cultura e do Lazer de Rondônia divulgou quatro editais de fomento à cultura e arte, nas áreas de Teatro, Fotografia, Produção Musical e Literatura, também em edições únicas.

O principal deles foi o Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro, o DOCTV, que viabilizou três documentários em Rondônia: *O Brasil que começa no rio...* (2005, Beto Bertagna), *Quilombagem* (2007, Fernanda Kopanakis e Jurandir Costa) e ainda *Garimpo do bom presente* (2009, Alex Badra[91]). Houve ainda o Programa Petrobras Cultural – Seleção 2003/2004 Cinema que oportunizou o filme *Paisagem ocre* (2007, Odyr Sohn e Pilar de Zayas Bernanos). Por fim, o Concurso Público de Apoio à Produção de Obras Cinematográficas Inéditas de Curta-Metragem da Secretaria do Audiovisual viabilizou o documentário *Dana Merril, um fotógrafo no inferno verde* (2006, Beto Bertagna) e o Edital nº 3 de Produção Curta-Metragem 35mm do Ministério da Cultura, o filme *Inventário das sombras* (2007, Joesér Alvarez).

Para além da necessidade de leis de incentivo, pontuo a importância de se pensar, também, na formação no campo dos estudos de Cinema e Audiovisual no estado, uma vez que Rondônia conta somente com cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda, não tendo uma graduação específica na área do Audiovisual. Como mencionei, os festivais Cineamazônia e Curta Amazônia, por exemplo, normalmente oferecem cursos e oficinais em suas programações. Entretanto, é fundamental se pensar em ações mais frequentes, com uma carga horária maior, conteúdos mais abrangentes e uma periodicidade de oferta para além das datas de realizações dos festivais.

Nesse sentido, cito as atividades desenvolvidas pela Casa Amarela Eusélio Oliveira, ligada à Universidade Fede-

[91] Realizador não abordado neste trabalho, tendo em vista que *Garimpo do bom presente* foi sua estreia no documentário no âmbito da quarta edição do DOCTV.

ral do Ceará, inaugurada em 1971, ou pelo Núcleo de Documentação Cinematográfica da Universidade Federal da Paraíba, criado em 1979, equipamentos culturais que oferecem cursos nas áreas de cinema, fotografia etc., além de manterem um acervo audiovisual importante desses estados. Outro papel importante dessas iniciativas, como o Núcleo de Documentação Cinematográfica, foi ter funcionado como espaço de incubação do curso de graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Paraíba. Quem sabe a Universidade Federal de Rondônia possa ter, futuramente, uma iniciativa semelhante.

O fortalecimento dos festivais também é um ponto que merece atenção. O Curta Amazônia, desde 2015, por exemplo, não é mais realizado em Porto Velho. Além de novas edições desse evento, seria interessante que se tivesse, nos festivais de Rondônia, a presença de uma reflexão mais densa a respeito dos filmes selecionados, a exemplo de outras experiências brasileiras, como o Forumdoc.bh, o Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, o qual conta sempre com um rico catálogo que traz textos analíticos sobre as realizações que compõem a programação a cada ano. Além disso, considerando a dimensão territorial de Rondônia, acredito que haja espaço para iniciativas em outras partes do estado, mesmo que sejam itinerantes, como o próprio Cineamazônia, que a cada ano conta com uma programação para além da capital.

Nesse sentido, uma iniciativa que ocorre em Vilhena, município do interior do estado, na divisa com o Mato Grosso, é a Mostra de Cinema Verde na Tela que teve quatro edições até 2020. Com patrocínio do Banco da Amazônia, o evento vem sendo realizado pelo Ponto de Cultura e Mídia Livre Serpentário Produções em parceria com a Associação

Cultural Diversidade Amazônica. O ano de 2021 presenciou a realização de outros festivais em Rondônia, todos contemplados com recursos da Lei Aldir Blanc[92] e feitos de forma on-line devido à pandemia de Covid-19. Três ocorreram a partir de Porto Velho (em março, a primeira edição do Festival de Cinema de Rondônia; em abril, a primeira edição da Mostra de Cinema Fantástico de Rondônia e a primeira edição do Guaporé Festival Internacional de Cinema Ambiental) e uma de Vilhena (em março, a primeira edição do Festival de Cinema Rondoniense Guaporé). Está clara, portanto, a vontade dos produtores culturais do estado e a demanda dos espectadores pelos festivais, desde que haja fomento.

Em relação à exibição, praticamente todos os filmes dos diretores aqui estudados circularam por festivais da região Norte e de outros estados brasileiros. Infelizmente, Rondônia não tem uma emissora de televisão pública que possa dar vazão a essa produção e, inclusive, incentivá-la. A emissora de Televisão Educativa Madeira-Mamoré, que teve, em seu quadro de funcionários, realizadores como Beto Bertagna, Carlos Levy, Jurandir Costa e Luiz Brito deixou de funcionar ainda nos anos 1990.[93]

---

[92] O impacto da Lei Aldir Blanc em Rondônia merece estudos futuros, já que propiciou a concretização de ações significativas em diferentes áreas culturais, incluindo o audiovisual. Porém, é fundamental ressaltar que a Lei é uma medida emergencial lançada no contexto da pandemia de Covid-19 para atender os profissionais do setor. Assim, ressalto a necessidade de políticas públicas perenes para o audiovisual em Rondônia, a exemplo de outros estados do Brasil.

[93] Em 21 de setembro de 2021, entrou no ar em Porto Velho a TV UNIR, emissora de televisão da Universidade Federal de Rondônia, afiliada à TV Brasil, emissora pública nacional gerida pela Empresa Brasil de Comunicação. Apesar de a transmissão estar em fase de testes, é importante destacar que a TV UNIR pretende, dentre outras ações, ser um espaço para a produção e a exibição de documentários que, se concretizado, contribuirá para o cenário audiovisual de Rondônia. Mais informações em https://www.unir.br/index.php?pag=noticias&id=29509

Por fim, de 2013 para cá, entendo que é importante mencionar que, apesar do contexto não muito favorável em termos de políticas públicas para o audiovisual, Rondônia tem registrado a realização de alguns filmes, documentários, ficções e experimentais. Nomes novos de diretores e diretoras de Rondônia apareceram em alguns festivais, sendo perceptível também uma maior presença de mulheres na direção de filmes. Em 2016, o citado Prêmio Lídio Sohn em sua única edição viabilizou a realização de quatro documentários, todos dirigidos por mulheres: *A festa de São João na comunidade quilombola de Pedras Negras* (2018), de Jussara Botter Santos; *Kiteyã Toalet Makurap – Nosso conhecimento Makurap* (2018), de Roseline Mezacasa em conjunto com o povo Makurap; *Os Nambiquaras e o ritual da menina-moça* (2018), de Andreia Machado; e *Vozes da memória* (2018), de Raíssa Dourado.

Ainda em 2016 foi lançado o curta experimental *Banho de cavalo*, uma produção independente codirigida por Michele Saraiva[94] e Francis Madson. Em 2017, Juraci Júnior dividiu a direção com Thiago Oliveira do curta ficcional *Balanceia*. São realizações que, de certa forma, não deixam de marcar um novo ciclo da produção audiovisual em Rondônia com uma nova geração de cineastas. Além disso, alguns dos diretores aqui estudados fizeram trabalhos que merecem atenção em pesquisas futuras.

Joesér Alvarez, por exemplo, dirigiu mais 12 filmes, em sua maioria experimentais, como *Sinfonia para Teotônio* (2016) e *Praia do Futuro* (2019), ambos codirigidos com Ariana

[94] Vale notar que Michele Saraiva foi a montadora de *Nazaré Encantada* e de *Vozes da memória*. Por isso, recomendo o trabalho de Naara Fontinele (2021) que analisa algumas dessas produções recentes dirigidas por cineastas mulheres em Rondônia.

Boaventura. Simone Norberto concluiu um longa-metragem documental, *Nazaré Encantada* (2018), cujas filmagens foram realizadas em 2011 no âmbito de sua pesquisa de mestrado. Fernanda Kopanakis e Jurandir Costa estão produzindo um longa-metragem ficcional que deve se chamar *Perdidos*, cujas locações estão previstas para acontecerem em Porto Velho, e Beto Bertagna será um dos codiretores. Em 2021, Beto ainda pôde realizar o documentário *Nas trilhas de Urucumacuã*.

Espero, portanto, que este livro, por um lado, estimule outros pesquisadores a se debruçarem sobre a produção audiovisual de Rondônia[95] e, por outro, que as reflexões aqui apresentadas contribuam para um maior e constante desenvolvimento do cinema no estado.

[95] Nessa perspectiva, menciono o documentário *Rondônia hoje*, produzido e dirigido em 16mm em 1972 por Vitor Hugo. Há ainda o caso de Alejandro Bedotti que fez o documentário *Mulher e seringueira*, em 1997, dentre outros filmes. Certamente ainda irei me debruçar sobre essas realizações, objeto de reflexões futuras. Outro nome que também deve ser citado é o de Jair Rangel de Souza, mais conhecido como Pistolino, e que fez os curtas *Na maior pindaíba* (2004), *O mala* (2006), *O curioso matuto* (2009), dentre outros. Sua produção pode ser pensada a partir do conceito de cinema de bordas (Lyra, 2009).

Referências bibliográficas

Alvarez, Joesér. Depoimento. [23 nov. 2017]. Porto Velho. Entrevista concedida a Juliano José de Araújo.

Amaral Filho, Antônio Serpa. A cultura beradeira na mira dos caçadores de imagens. *Jornal Alto Madeira*. Porto Velho, 9 mar. 1997.

Andrade, Rafael. Literatura em Rondônia: Regionalismos e Madeirismos. *Somanlu*: Revista de Estudos Amazônicos. Manaus. Ano 10, número 1, jan./jun. 2010.

Antonio, Jorge Luiz. Poesia eletrônica no Brasil: alguns exemplos. *Cibertextualidades*. Porto. Número 2, 2007. Disponível em https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/855/1/cibertxt2_17-34_antonio.pdf Acesso em 22 ago. 2021.

Arantes, Priscila; Antonio, Jorge Luiz. A poética das hipermídias: II Mostra Interpoesia. *Galáxia*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. São Paulo. Volume 3, número 3, 2002.

Arbex Júnior, José. "Terra sem povo", crime sem castigo. Pouco ou nada sabemos de concreto sobre a Amazônia. In: Torres, Maurício (Org.). *Amazônia revelada*: os descaminhos ao longo da BR-163. Brasília: CNPq, 2005.

Assad, Jotair. Depoimento. [11 dez. 2008]. Rio de Janeiro. Entrevista concedida ao Memória Globo. Disponível em https://memoriaglobo.globo.com/perfil/jotair-assad/perfil-completo/ Acesso em 5 jul. 2021.

Aumont, Jacques; Marie, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

Bastos, Alexis de Sousa. Depoimento. [29 mai. 2017]. Porto Velho. Entrevista concedida a Juliano José de Araújo.

Becker, Bertha. *As amazônias de Bertha K. Becker*: ensaios sobre geografia e sociedade na região amazônica. Volumes 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: Garamond, 2015.

Becker, Bertha. Geopolítica da Amazônia. *Estudos Avançados*. São Paulo. Volume 19, número 53, abr. 2005.

Bernanos, Pilar de Zayas. *Associação Cultural Videobrasil*. Disponível em: http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/40534 Acesso em 13 set. 2020.

Bernanos, Pilar de Zayas. Depoimento. [18 jul. 2018]. Florianópolis. Entrevista concedida a Juliano José de Araújo.

Bertagna, Alberto [Beto]. Depoimento. [23 jul. 2018]. Iguape. Entrevista concedida a Juliano José de Araújo.

Bertagna, Beto. O mundo fica mais triste. Falece Alejandro Bedotti, teatrólogo e psicólogo. Jornal eletrônico *Tudo Rondônia*. Porto Velho, 18 ago. 2020. Disponível em https://www.tudorondonia.com/noticias/o-mundo-fica-mais-triste-falece-alejandro-bedotti-teatrologo-e-psicologo,54603.shtml Acesso em 20 ago. 2021.

Brito, Luiz. Depoimento. [1 ago. 2021]. Porto Velho. Entrevista concedida a Juliano José de Araújo.

Centro de Estudos Rioterra. Disponível em www.rioterra.org.br Acesso em 31 ago. 2021.

Cineamazônia. *Festival de cinema ambiental - 6ª edição*. Catálogo. Porto Velho, RO, 2008.

Cineamazônia. *Festival de cinema ambiental - 7ª edição*. Catálogo. Porto Velho, RO, 2009.

Comolli, Jean-Louis. *Ver e poder*: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

Costa, Jurandir. Depoimento. [2 jul. 2020]. Niterói. Entrevista concedida a Juliano José de Araújo.

Couri, Aline. *Imagens e sons em loop*: tecnologia e repetição na arte. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

Da-Rin, Silvio. *Espelho partido*: tradição e transformação do documentário. 4. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

Eisenstein, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. de Teresa Otoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. *Verbete Dana Merrill*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21986/dana-merrill Acesso em 28 out. 2020.

Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. *Verbete Naná Vasconcelos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14511/nana-vasconcelos Acesso em 10 ago. 2021.

Fechine, Yvana. Produção de sentido por meio do sincretismo de linguagens. *Revista Comunicação Midiática*. Universidade Estadual Paulista. Número 3. Bauru (SP), ago. 2005.

Ferreira, Manoel Rodrigues. *A ferrovia do diabo*: história de uma estrada de ferro na Amazônia. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 2005.

Fontinele, Naara. Cinema de mulheres da beira do rio Madeira. *Verberenas*: diálogos de cinema e cultura audiovisual por mulheres realizadoras. Brasília. Volume 7, número 6, 2021.

France, Claudine de. (Org.). Le commentaire, rival de l'image dans la mise en scène du réel. In: *Xoana*: Images et sciences sociales. *Dossiê L'image filmique et son commentaire*. Paris: Éditions Jean-Michel Place, nº 3, 1995.

France, Claudine de. *Cinema e antropologia*. Trad. Marcius Freire, Isabel Pagano e Maria Francisca Marcello. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.

Gervaiseau, Henri Arraes. Escrituras e figurações do ensaio. In: Teixeira, Francisco Elinaldo (Org.). *O ensaio no cinema*: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015.

Gorayeb, Anísio. Brasil, Resky e Lacerda. *Gente de Opinião*. Porto Velho, 27 ago. 2009. Disponível em https://www.gentedeopiniao.com.br/colunista/anisio-gorayeb/brasil-resky-e-lacerda Acesso em 15 ago. 2021.

Guedes, Januário. Apontamentos para uma história do cinema paraense. *Asas da Palavra*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura. Edição especial comemorativa 100 anos de cinema. Belém. Nov. 1995.

Holanda, Karla. A estética nos filmes do DOCTV. *Rebeca*: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. São Paulo. Volume 3, número 2, 2014.

Holanda, Karla. *DOCTV*: a produção independente na televisão. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, 2013.

Holanda, Karla. *Documentário nordestino*: mapeamento, história e análise. São Paulo: Annablume, 2008.

Ijuim, Jorge Kanehide; Urquiza, Moema Guedes. Autoria e humanização em Neide Duarte. *Estudos em Jornalismo e Mídia*. Florianópolis. Volume 6, número 1, jan./jun. 2009.

Kopanakis, Fernanda. Depoimento. [26 jun. 2020]. Niterói. Entrevista concedida a Juliano José de Araújo.

Leff, Enrique. *Discursos sustentáveis*. Trad. Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Cortez, 2010.

Levy, Carlos. Depoimento. [28 jan. 2015]. Porto Velho. Entrevista concedida a Selda Vale da Costa.

Lyra, Bernadette. Cinema periférico de bordas. *Comunicação, mídia e consumo*. São Paulo. Volume 6, número 15, mar. 2009.

Machado, Arlindo. Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina. *Significação*: Revista de Cultura Audiovisual. São Paulo. Volume 37, número 33, 2010.

Maretto, Luis Carlos; Suruí, Almir Narayamoga; Silva, Adnilson de Almeida. Ritual Mapimaí: a festa de criação do mundo dos Paiter Suruí. *Ateliê Geográfico*. Goiânia. Volume 9, número 1, 2015.

Moura, Dione Oliveira. A Amazônia e o conflito civilização *versus* natureza no discurso da revista *Veja*. In: Motta, Luiz Gonzaga (Org). *Imprensa e poder*. Brasília/São Paulo: Editora Universidade de Brasília/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

Nagib, Lúcia. *O cinema da retomada*: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

Nichols, Bill. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. 6. ed. Campinas, SP: Papirus, 2016.

Nóbrega, Renata da Silva; Kleppa, Lou-Ann; Garzon, Luis Fernando Novoa. A cheia e o vazio. In: Locatelli, Carlos (Org.). *Barragens imaginárias*: a construção de hidrelétricas pela comunicação. Florianópolis: Insular, 2015.

Norberto, Simone. Depoimento. [26 mai. 2017]. Porto Velho. Entrevista concedida a Juliano José de Araújo.

Norberto, Simone. Depoimento. [31 jan. 2015]. Porto Velho. Entrevista concedida a Selda Vale da Costa.

Norberto, Simone. *Mito e identidade em Nazaré-RO*: uma leitura pós-colonial das manifestações culturais de uma comunidade ribeirinha. Porto Velho: Temática Editora, 2020.

Ohata, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Perdigão, Francinete; Bassegio, Luiz. *Migrantes amazônicos. Rondônia*: a trajetória da ilusão. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

Pinto, Regina Célia. Museu do Essencial e do Além Disso, arquitetura de informação ou interface criativa? Disponível em https://

archive.the-next.eliterature.org/museum-of-the-essential/museu/ensaios/ensaiosantigos/regina3.htm Acesso em 10 ago. 2021.

Ramos, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.

Ramos, Guiomar; Murari, Lucas. Fragmentos de uma história do cinema experimental. In: Ramos, Fernão Pessoa; Schvarzman, Sheila (Orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. Volume 2. São Paulo: Edições Sesc, São Paulo, 2018.

Ressutti, Wania. Documentário *O sonho não acabou – 100 anos depois. Blog Wania Ressutti*. Porto Velho, 10 nov. 2011. Disponível em http://waniaressutti.blogspot.com/2011/11/documentario-o-sonho-nao-acabou-100.html Acesso em 5 jan. 2022.

Rondônia. Lei Complementar nº 224, 4 jan. 2000, que modifica a Organização Administrativa do Poder Executivo Estadual e dá outras providências, entre elas, a extinção da Fundação Cultural e Turística do Estado de Rondônia.

Rondônia. Lei nº 694, 27 dez. 1996, que dispõe sobre a criação da Fundação Cultural e Turística do Estado de Rondônia.

Santana, Ana Paula Dourado. Apresentação. In: Caetano, Maria do Rosário Caetano (Org.) *DOCTV*: operação de rede. São Paulo: Instituto Cinema em Transe, 2011.

Santoro, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos*: o vídeo popular no Brasil. São Paulo: Summus, 1989.

Santos, Maria Luzia Ferreira. Mulher e seringueira, o vídeo. *Mostra Doc Rondônia*. Vilhena, 17 a 30 nov. 2020. Disponível em http://www.docrondonia.unir.br/pagina/exibir/13746 Acesso em 20 jul. 2021.

Santos, Silvio . Lenha na fogueira (Coluna). *Blog Zé Katraca*. Porto Velho, 25 jul. 2012. Disponível em http://silviozekatraca.blogspot.com/2012/07/amazonia-emcena-espetaculo-e-seminario.html Acesso em 5 jan. 2022.

Scansani, Andréa. Visualizações da matéria fílmica: a imagem cinematográfica em camadas. In: Tedesco, Marina Cavalcanti; Oliveira, Rogério Luiz (Orgs.). *Cinematografia, expressão e pensamento*. Curitiba: Appris, 2019.

Senna, Orlando. Biografia precoce do DOCTV. In: Caetano, Maria do Rosário Caetano (Org.) *DOCTV*: operação de rede. São Paulo: Instituto Cinema em Transe, 2011.

Silva, Gustavo Souza da. Fronteiras (in)definidas: aproximações e divergências entre documentário e jornalismo. *Doc On-Line*: Revista Digital de Cinema Documentário. Covilhã, Portugal. Número 6, agosto de 2009.

Souza, Márcio. *História da Amazônia*. Manaus: Valer, 2009.

Stoco, Sávio Luís. *O cinema de Silvino Santos (1918-1922) e a representação amazônica*: história, arte e sociedade. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, 2019.

Teixeira, Francisco Elinaldo (Org.). *O ensaio no cinema*: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015.

Apêndices

Filmografia dos realizadores de Rondônia com título, ano, gênero, duração fonte(s) de patrocínio e locais de exibição – por diretor(a)

1. Alexis Bastos

Título	Ano Gênero Duração	Fonte de patrocínio	Exibição
Irerua, a festa das tabocas	2001 Doc. 20'04"	Rioterra e Associação Kanindé	Festivais, mostras e universidades
Guaporé, terra das águas	2002 Doc. 40'50"	Rioterra	Festivais, mostras e universidades
Produto de índio	2005 Doc. 18'55"	Rioterra, Associação Kanindé e Associação Paiterey	Festivais, mostras e universidades
Mapimaí, a festa da criação do mundo segundo o povo Paiter	2005 Doc. 38'21"	Rioterra, Associação Kanindé e Coordenação do Agroextrativismo	Festivais, mostras e universidades

Título	Ano Gênero Duração	Fonte de patrocínio	Exibição
Góv Akêe	2007 Doc. 20'47"	Rioterra; Associações dos Povos Indígenas Gavião e Arara e Associação Kanindé	Festivais, mostras e universidades
O que beira a beira do rio Madeira	2007 Doc. 30'25"	Rioterra e Grupo de Trabalhos Amazônicos	Festivais, mostras e universidades

2. Beto Bertagna

Título	Ano Gênero Duração	Fonte de patrocínio	Exibição
Porto das esperanças	1990 Doc. 50'	Recursos próprios/ Quatro Magnética Produções de áudio, cine e vídeo	Mostras
Divino cem vezes Divino	1994 Doc. 22'42"	Recursos próprios/Beto Bertagna Cinema & Vídeo	Festivais e mostras
Porto Velho, cidade do sol	1996 Doc. 24'42"	Recursos próprios/Play RecVideocomunicação	Mostras
Imagens de Rondônia	1997 Doc. 31'	Funcetur	Mostras

Título	Ano Gênero Duração	Fonte de patrocínio	Exibição
Rondônia, terra de brasileiros	1997 Doc. 25'35"	Funcetur	Mostras
Sete estrelas catirina... fragmentos de um folclore	1997 Doc. 17'	Funcetur	Festivais e mostras
A ferrovia do diabo	1997 Doc. 25'	Funcetur	Festivais e mostras
A bailarina da praça	1998 Doc. 5'	Recursos próprios	Festivais e mostras
O número	2004 Fic. 12'	Programa Petrobras Cultural	Festivais, mostras e TV
O Brasil que começa no rio...	2005 Doc. 52'	DOCTV Edição II	TV
Divino 2005 fé e tradição no Guaporé (codireção de Luiz Brito)	2005 Doc. 13'09"	Programa Cultural das Empresas Eletrobras	Festivais e mostras
Danna Merril, um fotógrafo no inferno verde	2006 Doc. 11'	Concurso público de apoio à produção de obras cinematográficas inéditas de curta-metragem / SAv/MinC	Festivais e mostras
Nas trilhas de Urucumacuã	2021 Doc. 40'	Lei Aldir Blanc / 1ª Edição Jair Rangel "Pistolino" do Edital de Chamamento Público para Produção Audiovisual	Internet

3. Carlos Levy

Título	Ano Gênero Duração	Fonte de patrocínio	Exibição
Parque Corumbiara	2008 Doc. 20’	*	Festivais
Duelo na fronteira	2008 Doc. 40’	Termo Norte Energia, Petrobras e apoios locais	Festivais e mostras
A tormenta	2011 Doc. 20’	Curta Amazônia/Edital Conte sua História	Festivais e mostras
Madeira--Mamoré 100 anos depois... o sonho não acabou	2012 Doc. 47’	Fundação Iaripuna, Prefeitura de Guajará-Mirim e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional	Mostra

*Infelizmente, não foi possível identificar essa informação.

4. Jurandir Costa

Título	Ano Gênero Duração	Fonte de patrocínio	Exibição
Raízes Rita Queiroz	1995 Doc. 18’27”	Caixa Econômica Federal	Festivais e mostras
Patativa do Assaré	1996 Doc. 24’18”	Recursos próprios	Festivais e mostras

Título	Ano Gênero Duração	Fonte de patrocínio	Exibição
Marcas da Amazônia	1997 Doc. 24'33"	Funcetur	Festivais e mostras
Na beira do rio Madeira	1997 Doc. 19'34"	Funcetur	Festivais e mostras
Congratulations	1999 Exp. 16'36"	Recursos próprios	Festivais e mostras
Histórias mal contadas – 25 episódios	2019 Série doc. 112'	Espaço Vídeo & Cinema / Cineamazônia	TV
Animando a Amazônia – 33 episódios	2019 Série doc. 60'	Espaço Vídeo & Cinema / Cineamazônia	Festival e TV

5. Fernanda Kopanakis e Jurandir Costa

Título	Ano Gênero Duração	Fonte de patrocínio	Exibição
Quilombagem	2007 Doc. 52'	DOCTV Edição III	Festivais, mostras e TV
Cinema no meio do mundo	2009 Doc. 21'52"	Espaço Vídeo & Cinema / Cineamazônia	Festivais, mostras e TV
O circo do cinema	2009 Doc. 16'42"	Espaço Vídeo & Cinema / Cineamazônia	Festivais, mostras e TV

Título	Ano Gênero Duração	Fonte de patrocínio	Exibição
Uma só América	2009 Doc. 14'59"	Espaço Vídeo & Cinema / Cineamazônia	Festivais, mostras e TV
Horizontes e fronteiras	2010 Doc. 21'15"	Espaço Vídeo & Cinema / Cineamazônia	Festivais, mostras e TV
Nada é longe	2011 Doc. 17'33"	Espaço Vídeo & Cinema / Cineamazônia	Festivais, mostras e TV
Imagens da memória – 22 episódios	2018 Série doc. 240'	Espaço Vídeo & Cinema / Cineamazônia	Festival e TV

6. Joesér Alvarez

Título	Ano Gênero Duração	Fonte de patrocínio	Exibição
Agora	2001 Exp. 2'30"	Recursos próprios	Mostra e museu
Mecanismo	2001 Clipe 4'30"	Recursos próprios	Festival
Scalpoema	2001 Exp. 1'	Recursos próprios	Mostra e museu
Jenin massacre	2002 Doc. 1'30"	Recursos próprios	*

Título	Ano Gênero Duração	Fonte de patrocínio	Exibição
Mármore	2003 Exp. 1'31"	Recursos próprios	Festivais, mostras, museu e universidades
Vestigiurbanos	2004 Doc./Exp. 7'03"	Recursos próprios	Festivais, mostras e universidades
El invasor	2004 Fic. 1'59"	Recursos próprios	*
Moinhos	2005 Doc./Exp. 3'	Recursos próprios	Festival e mostras
Aerial flamenco	2005 Doc./Exp. 6'04"	Recursos próprios	Festivais, mostras e universidades
Onde andará Sancho Pança?	2005 Fic. 4'01"	Recursos próprios	Festival
Piercing	2006 Doc./Exp. 5'	Recursos próprios	Festivais e mostras
Aconteceu na Baixa da União	2006 Doc./Exp. 5'	Recursos próprios	Festival e mostras
Sentido	2006 Doc./Exp. 2'	Recursos próprios	Festivais, mostras e universidades
Axé en la sielva (codireção de Raíssa Dourado)	2007 Doc. 3'12"	Recursos próprios	Internet

Título	Ano Gênero Duração	Fonte de patrocínio	Exibição
Inventário das sombras	2008 Doc./Exp. 12'57"	Edital nº 3 de Produção Curta-Metragem 35mm/ MINC	Festivais, mostras, universidades e Rotação de Culturas
De Klipper, um recado a Galileu	2009 Clipe 1'31"	Recursos próprios	Internet
Esquizofrenia II	2009 Clipe 3'08	Recursos próprios	Internet
A demoEgocracia	2009 Clipe 4'	Recursos próprios	Internet
A preço de banana (codireção de Ariana Boaventura)	2010 Doc./Exp 2'12'	Recursos próprios	Mostras
Alegoria (codireção de Ariana Boaventura)	2012 Exp. 3'33"	Recursos próprios	Festivais e mostras
Desbarrancados (codireção de Iremar Ferreira)	2012 Doc. 24'24"	Recursos próprios	Internet e mostra
Art Performance Surda (codireção de Ariana Boaventura)	2012 Doc. 6'50"	Recursos próprios	Festivais, mostras, universidades e Rotação de Culturas
Añima4 (codireção de Ariana Boaventura)	2012 Doc./Exp. 4'40"	Recursos próprios	Festivais e mostras
Souvenir	2014 * *	Recursos próprios	Universidade

Título	Ano Gênero Duração	Fonte de patrocínio	Exibição
[r]Existo	2015 Doc. 14'55"	Recursos próprios	Festivais e mostras
Tecnomagia 1.0	2015 Doc./Exp. 6'40"	Recursos próprios	Festivais e mostras
Sinfonia para Teotônio (codireção de Ariana Boaventura)	2016 Doc./Exp. 9'30"	Recursos próprios	Festivais e mostras
¿Donde está Sancho Panza? (codireção de Ariana Boaventura)	2016 Exp. 4'01"	Recursos próprios	Festivais e mostras
Rapsódia do ocaso contínuo	2017 Exp. 5'55"	Recursos próprios	Festivais
Onde nascem os beijos (codireção de Elisabete Christofoletti e Nilson Santos)	2017 Exp. 2'54"	Recursos próprios	Internet
86 anos do voto feminino e a mulher nos espaços de poder (codireção de Fábio Zanco Ferraz, em coautoria com a Comissão de Memória Eleitoral)	2018 Doc. 9'55"	Centro de Memória da Justiça Eleitoral	Internet
Praia do Futuro (codireção de Ariana Boaventura)	2019 Exp. 3'33"	Recursos próprios	Festivais, mostras e universidades
Arte para quê? (codireção de Ariana Boaventura)	2019 Doc./Exp. 10'15"	Recursos próprios	Festivais

Título	Ano Gênero Duração	Fonte de patrocínio	Exibição
Mineração em terras indígenas	2020 Doc. 17'49"	Recursos próprios	Universidade
Falar nós, é mole – ser nós é diferente! (codireção de Ariana Boaventura)	2020 Anima/ Doc. 14'47"	Recursos próprios	Festival

* Informações não obtidas.

7. Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos

Título	Ano Gênero Duração	Fonte de patrocínio	Exibição
Povo da ribeira	1989 Doc. 23'18"	Recursos próprios	Festivais, mostras e universidades
Os requeiros	1998 Doc. 24'01"	Funcetur	Festivais, mostras e universidades
Ângulo	1999 Exp. 12'02"	Funcetur	Festivais, mostras, universidades e TV Cultura
Inevitavelmente	2001 Doc. 5'18"	Recursos próprios	Festivais, mostras, universidades e TV Cultura

8. Pilar de Zayas Bernanos e Odyr Sohn

Título	Ano Gênero Duração	Fonte de patrocínio	Exibição
Paisagem ocre	2007 Doc. 6'48"	Programa Petrobras Cultural	Festivais, mostras e universidades

9. Luiz Brito

Título	Ano Gênero Duração	Fonte de patrocínio	Exibição
Povo Amondawa	1997 Doc. 12'	Funcetur	Festivais e mostras
Taba, querida Taba	1997 Doc. 24'	Funcetur	Festivais e mostras
Divino 2005 fé e tradição no Guaporé (codireção de Beto Bertagna)	2005 Doc. 13'09"	Programa Cultural das Empresas Eletrobras	Festivais e mostras

10. Simone Norberto

Título	Ano Gênero Duração	Fonte de patrocínio	Exibição
Forte Príncipe da Beira	1999 Doc. 39'40"	Rede Amazônica	TV
Cacau, semente dos deuses	2000 Doc. *	Rede Amazônica	TV
Expedição Trans-Jeri	2002 Doc. 34'31"	Financiamento próprio e parceiros	TV
Repositório	2003 Exp. 3'42"	Financiamento próprio	Festivais
Aventura no Vale do Apertado	2004 Doc. 16'	Rede Amazônica	TV
Aventura nas Corredeiras de Machadinho	2005 Doc. *	Rede Amazônica	TV
Curso	2006 Exp. 3'39"	Financiamento próprio	Festivais
Irerua, festa Parintintim	2007 Doc. *	Rede Amazônica	TV
Missão Rondon	2007 Doc. 29'	Rede Amazônica	TV

Título	Ano Gênero Duração	Fonte de patrocínio	Exibição
Terreiros	2007 Doc. 10'04"	Recursos próprios	Festivais
Saída para o Pacífico: impactos sociais	2009 Doc. 60'	Bolsa Avina de Jornalismo Investigativo	TV, festivais e universidades
Bizarrus	2010 Doc. 32'	Tribunal de Justiça de Rondônia	Festivais, universidades e mostras
Malmequer	2014 Exp. 3'	Financiamento próprio	Festivais
Nazaré Encantada	2018 Doc. 90'55'	Financiamento próprio	Festivais e mostras

* Infelizmente, não foi possível identificar a duração desses documentários, pois a diretora não tem cópias e nem mesmo a Rede Amazônica de Televisão os localizou em seu acervo. No caso de *Irerua, festa Parintintim*, a equipe da emissora localizou um arquivo com a duração de 6'39" correspondente, na verdade, à reportagem que deu origem ao documentário.

Filmografia dos realizadores de Rondônia com títulos e sinopses – por diretor(a)

1. Alexis Bastos

Título	Sinopse
Irerua, a festa das tabocas	Registro de uma festa tribal intitulada "Irerua", realizada pelo povo Jupaú, habitante da Terra Indígena Uru-Eu-Wau-Wau, no estado de Rondônia. Além do registro histórico comemorativo, o trabalho também mostra como os índios estão ensinando pesquisadores a conhecerem melhor a potencialidade da área, através da parceria com a Associação Kanindé para realização de um diagnóstico etnoambiental participativo do território.
Guaporé, terra das águas	Documentário que retrata as belezas de uma das regiões mais inóspitas da Amazônia, o corredor ecológico Guaporé/Mamoré, em Rondônia. Um retrato da situação ambiental das unidades de conservação da região, passando pelo cotidiano de populações tradicionais, como os seringueiros, mergulhando nos rios dali para registrar ambientes, vidas e interações ecológicas nunca filmadas. Um passeio por Rondônia, destacando suas riquezas e suas potencialidades.
Produto de índio	A geração de renda alternativa tornou-se uma necessidade de alguns povos indígenas frente ao contato com os não-índios. O documentário mostra como os Jupaú estão enfrentando esse desafio, buscando alternativas sustentáveis, através da extração de copaíba e de melhorias no processo produtivo de farinha. Retrata a importância dessas atividades para que eles não cedam às tentações do lucro rápido e fácil com a venda de madeiras e sofram, no futuro, com a destruição da floresta e, consequentemente, de seus vínculos culturais.

Título	Sinopse
Mapimaí, a festa da criação do mundo segundo o povo Paiter	Registro de uma festa que não era realizada há mais de 15 anos, documentada pela primeira vez na íntegra. A atividade fazia parte de um projeto de resgate cultural promovido pelo povo indígena Paiter, da Terra Indígena 7 de Setembro, em Cacoal, Rondônia. Retrata a força dos laços clânicos Paiter e mostra como os conhecimentos tradicionais são transmitidos de geração a geração.
Góv Akêe	Documentário sobre festa tradicional do Povo Gavião, morador da Terra Indígena Igarapé Lourdes, situada no município de Ji-Paraná, em Rondônia, no sudoeste da Amazônia brasileira. A festa é chamada no idioma tupi-mondé, língua falada pelos Gavião, de "Góv Akêe", que significa a festa de matança do animal de criação.
O que beira a beira do rio Madeira	Documentário mostra as preocupações da sociedade local, as pressões governamentais e a forma como se deu o processo de discussão social, em Rondônia, para obtenção de licença para a construção do Complexo Hidrelétrico do Rio Madeira.

2. Beto Bertagna

Título	Sinopse
Porto das esperanças	O filme, para entender o então presente dessa cidade, mergulha na história de Porto Velho, capital de Rondônia, mostrando para o espectador os diferentes ciclos econômicos da região, desde a lendária construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré, ainda no final do século XIX, durante o Ciclo da Borracha; a criação do município em 1914; o ciclo de exploração do ouro e da cassiterita; a política de ocupação incentivada pelo governo militar a partir dos anos 1970 etc. e, consequentemente, as grandes transformações que esses ciclos trouxeram para o município, como o crescimento desordenado e o desmatamento.

Título	Sinopse
Divino cem vezes Divino	A magnífica manifestação de fé que acontece no Vale do Guaporé, na fronteira de Rondônia com a Bolívia, sob a ótica do cineasta. Um vídeo histórico, realizado no centenário da festa, em Pedras Negras, no ano de 1994.
Porto Velho, cidade do sol	Vídeo com ares turísticos sobre a capital de Rondônia, apresentando muitos aspectos de sua cultura, seu folclore e as cores da sua gente. Seu conteúdo traz poemas de Bolívar Marcelino, a narração de Celso Ferreira, a trilha sonora do CD *Amazônia em Canto*, e mostra uma cidade que não existe mais.
Imagens de Rondônia	Um vídeo-postal de cunho eminentemente turístico.
Rondônia, terra de brasileiros	Uma tomada panorâmica da ocupação da terra no estado de Rondônia em seus diversos momentos históricos.
Sete estrelas catirina... fragmentos de um folclore	Documentário sobre o Boi-Bumbá, em Porto Velho, capital de Rondônia.
A ferrovia do diabo	Estrada de Ferro Madeira-Mamoré. Migrantes e aventureiros do mundo inteiro tombaram ao longo dos 366 quilômetros de trilhos que levaram quatro décadas para serem assentados. Vitimados por doenças tropicais, os trabalhadores ainda enfrentavam a natureza hostil e os índios que surgiam de repente do inferno verde. É uma história de coragem e heroísmo, de tragédia e de sangue dos pioneiros que fundaram Porto Velho. Não se apaga da memória de um povo um fato histórico que determinou suas origens. O vídeo traz um pouco do passado que ainda ecoa através dos apitos, quando alguma máquina passeia pelos trilhos e dormentes de "ouro" da Madeira-Mamoré, a ferrovia do diabo.
A bailarina da praça	Uma mulher dança na praça, alegrando uma cidade.
O número	Um homem troca de nome até conquistar um, definitivo… Baseado em um conto do livro *Babel*, de Alberto Lins Caldas. Um curta-metragem brasileiro com Othon Bastos, premiado em Festivais de Cinema.

Título	Sinopse
O Brasil que começa no rio...	O documentário mostra histórias de pessoas beradeiras entrecortadas por outras pequenas histórias relacionadas ao rio Guaporé, retratando a diversidade cultural da fronteira noroeste do Brasil com a Bolívia. O pequeno povoado tem o rio como único elo com a civilização e é constantemente ameaçado. O filme conta com as participações especiais do professor da Universidade Federal de Rondônia, Marco Antônio Domingues Teixeira, dos poetas Thiago de Mello e Walter Bártolo, e com a trilha musical de Bado, Binho, Alkbal e do grupo Quilomboclada.
Divino 2005 fé e tradição no Guaporé (codireção de Luiz Brito)	Uma retomada da Festa do Divino que acontece no Vale do Guaporé, na fronteira de Rondônia com a Bolívia. A cada ano essa cerimônia religiosa acaba revelando novos aspectos.
Danna Merril, um fotógrafo no inferno verde	O documentário conta a história de Danna Merril, fotógrafo americano que dá nome ao filme e cujo trabalho é até hoje considerado peça-chave para a compreensão do processo de ocupação da região Norte do Brasil.
Nas trilhas de Urucumacuã	Getúlio Vargas foi convencido pelo Marechal Rondon de que o tesouro de Urucumacuã pagaria a dívida externa do Brasil. O filme conta a história da expedição para encontrar as minas, narrada sob a perspectiva do jovem geólogo Victor Dequech, chefe da expedição nomeado pelo presidente da República Getúlio Vargas para encontrar a mina, e pelo professor Emanuel Pontes Pinto, historiador e escritor.

3. Carlos Levy

Título	Sinopse
Parque Corumbiara	Registra os moradores da região do Vale do Guaporé, mostrando suas belezas naturais.
Duelo na ronteira	Documentário sobre o festival folclórico de Guajará-Mirim, município do interior de Rondônia na divisa com a Bolívia, sobre os bois-bumbás Flor do Campo e Malhadinho.
A tormenta	A história do artista regional Botôto, narrando sua trajetória no mundo das artes, principalmente utilizando o lixo urbano como matéria-prima em suas obras em favor do planeta.
Madeira--Mamoré 100 anos depois... o sonho não acabou	Documentário traz importantes depoimentos de personalidades de Guajará-Mirim, como Isaac Bennesby, Paulo Saldanha, Ariel Argobe, e de Porto Velho, como o pároco Luiz Serpi, Beto Bertagna, Maria Auxiliadora, Luiza Maloney — todos sempre preocupados com a valorização e conservação do patrimônio material da Madeira-Mamoré e com a importância da reativação do trem na ferrovia para fins turísticos nas duas cidades.

4. Jurandir Costa

Título	Sinopse
Raízes Rita Queiroz	Conta a história da artista plástica Rita Queiroz, nascida no Seringal de Santa Catarina, hoje renomada após ilustrar em suas telas o regionalismo do estado de Rondônia.
Patativa do Assaré	Documentário sobre o poeta e repentista Antônio Gonçalves da Silva, mais conhecido como Patativa do Assaré.
Marcas da Amazônia	Um registo da expedição de vários artistas (Geraldo Cruz, João Zoghbi, Joesér Alvarez e Rita Queiroz) pelo rio Madeira, mostrando a cultura beradeira.
Na beira do rio Madeira	Um retrato dos recantos, encantos e desencantos do caudaloso rio.

Título	Sinopse
Congratulations	Curta-metragem experimental que discute a questão ambiental na Amazônia. Tem a participação de Alejandro Bedotti e Antenor Karitiana.
Histórias mal contadas – 25 episódios	A série retrata a importância da preservação da oralidade da música autoral e revela todo o processo de construção das músicas por meio do depoimento de cada compositor participante. Nessas narrativas, descobrem-se as curiosidades e os processos de composição dos artistas. A série retrata desde músicos famosos, como Chico Batera, por exemplo, até pessoas totalmente desconhecidas, seja no Sertão Nordestino, na Floresta Amazônica ou na grande cidade, que fazem da música e da composição o retrato de seus locais e de suas culturas.
Animando a Amazônia – 36 episódios	A série, que tem a lendária figura do Mapinguari como personagem constante, ser amazônico que protege as florestas, foi realizada com jovens moradores da região da Amazônia brasileira e boliviana, ao longo do Vale do Guaporé, através de oficinas do Cineamazônia Itinerante, que percorre, todos os anos, a região exibindo curtas-metragens de temática ambiental.

5. Fernanda Kopanakis e Jurandir Costa

Título	Sinopse
Quilombagem	O documentário aborda o processo de formação e resistência da comunidade negra dos quilombos de Santo Antônio do Guaporé e de Pedras Negras, na fronteira entre Brasil e Bolívia, a partir da ocupação do Vale do Guaporé no século XVIII pelos reinos de Portugal e Espanha para exploração do ouro com mão de obra escrava de negros trazidos de vários pontos da África.

Título	Sinopse
Cinema no meio do mundo	Pelo caminho da poesia viajamos com o Fest Cineamazônia Itinerante. Cinema que expõe a beleza e a desolação da natureza. Que interpreta a fraqueza e a grandeza do ser humano. Visita a realidade para lembrar que é possível e necessário sonhar. Que cada um, no seu canto, pode ser uma luz. A mostra itinerante é, antes de tudo, um festival de encontros.
O circo do cinema	Os bastidores de um festival de cinema itinerante contados pelo palhaço Bob, animador do Fest Cineamazônia, que descobre o mundo ribeirinho de Rondônia. Com humor e sensibilidade, Bob narra as diversas histórias de comunidades que, pela primeira vez, têm acesso ao mundo mágico do cinema.
Uma só América	Vários povos, um mesmo sentimento. Um pouco da Amazônia e da América Latina na visão de um boliviano que acompanha a expedição do Fest Cineamazônia por Rondônia, Bolívia, Peru e Colômbia. Nessa jornada de aventuras e descobrimentos, uma mesma sensação: os rios que nos separam são os mesmos rios que nos unem numa só Amazônia.
Horizontes e fronteiras	A música a partir do olhar poético e apaixonado do compositor e músico rondoniense Bado, que, através de suas composições, conecta Brasil, Bolívia e Peru. Percorrendo ruas, feiras, estradas e escolas, encontrando outros músicos e conhecendo a musicalidade dos países vizinhos, o personagem mostra como a música une culturas diferentes.
Nada é longe	O olhar vibrante e curioso do historiador Marco Teixeira para cultura Amazônica, Africana e Portuguesa. Seus laços e suas raízes. Suas similitudes e diferenças. Dos ribeirinhos de Manicoré aos de Porto Velho. Da negritude cabo-verdiana aos negros, mulatos e brancos manauaras e paraenses. Dos hábitos lusitanos à cultura indígena. Lugares distintos, mas integrados pela língua, pela arte e pelo cinema.

Título	Sinopse
Imagens da memória – 22 episódios	A série permite aos personagens reais o direito e a oportunidade de terem a sua história e as suas experiências de vida eternizadas e reconhecidas como fonte de conhecimento e de compreensão de suas escolhas. O eixo central é a importância da memória de vida, ora transmitida pela oralidade, ora por objetos como fotos, vídeos, diários, ou pelas práticas culturais e a relação dos personagens com o seu espaço territorial, que auxiliam o ser humano a definir o seu lugar, permitindo que o sujeito social dê algum sentido ao seu estar no mundo, nos momentos em que ele se interroga sobre quem ele é e o que fez da vida.

6. Joesér Alvarez

Título	Sinopse
Agora	Animação poético-catártica pós 11/9.
Mecanismo	Animação com caracteres em inglês para a música "Mecanismo" da banda Caixa de Silêncio.
Scalpoema	Uma poética do escalpo em homenagem aos 100 anos da publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.
Jenin massacre	Animação de protesto contra o massacre do exército israelense sobre os palestinos ocorrido no campo de refugiados de Jenin.
Mármore	Uma poética antinarcisística a respeito da fragilidade e da brevidade da vida... humana.
Vestigiurbanos	Uma poética à arqueologia urbana e seus concretogramas – vestígios deixados nas calçadas e ruas de diversas cidades do mundo.
El invasor	Um vídeo experimental baseado no texto "O invasor", de Alberto Lins Caldas.

Título	Sinopse
Moinhos	Um andarilho da triste figura luta contra o lixo das ruas. Seriam gigantes ou moinhos? Uma homenagem aos 400 anos da publicação de *Dom Quixote* de Cervantes.
Aerial Flamenco	Eros e Thanatos de papel – uma dança de vida e morte nos céus da Amazônia ao som da música flamenca.
Onde andará Sancho Pança?	Um cavaleiro "andante" à procura de seu fiel ajudante para enfrentar as superpotências do "capetalismo".
Piercing	Arilson é um *hippie easy rider* que tem 27 *piercings* no rosto, cujo objetivo é chegar aos 50...
Aconteceu na Baixa da União	Um vídeo sobre a alma brasileira na ponta dos pés.
Sentido	Documentário experimental que registra uma performance artística em um campo de futebol alagado, no meio da selva amazônica. Baseado no ensaio "A Natureza" de Alberto Lins Caldas.
Axé en la sielva (codireção de Raíssa Dourado)	Um registro documental sobre o ritual em homenagem a Iemanjá promovido por adeptos das religiões de matriz africana na localidade de Santo Antônio do Rio Madeira, em Rondônia, na Amazônia.
Inventário das sombras	Um registro documental e artístico do projeto de intervenção urbana que nasceu na periferia da Amazônia e ganhou o UNESCO Digital Arts Award 2007.
De Klipper, um recado a Galileu	Da nave Klipper, um astronauta compara a redondeza da Terra à quadratura do mundo.
Esquizofrenia II	Recordações invocando o presente na memória do som.
A demoEgocracia	Uma mistura de poesia e ironia com imagens de arquivo sobre a construção da democracia brasileira ao longo dos últimos 50 anos.
A preço de banana (codireção de Ariana Boaventura)	Uma ação artística do Coletivo Madeirista em parceria com o Instituto Madeira Vivo em protesto contra as Hidras Elétricas do Rio Madeira.

Título	Sinopse
Alegoria (codireção de Ariana Boaventura)	Em suas visões xamânicas, o autor Carlos Castañeda menciona sensações visuais que remetem a formas ovóides relacionando-as à aparência espiritual subjacente às figuras humanas em sua forma primordial. O vídeo, através da música e de imagens captadas com uma câmera NIKON SLR e tratadas apenas com corte seco, alude a essa visão primordial, cujo ritmo expande-se para além da origem imagética (um desfile de escola de samba), recontextualizando essa dança tradicional do folclore brasileiro numa proposta sonora experimental, cujo fluxo possibilita outras leituras e apropriações. Uma alegoria ao desfile da vida.
Desbarrancados (codireção de Iremar Ferreira)	Um protesto contra o Nada. Contra o silêncio que marca a omissão mancomunada entre o Estado e a iniciativa privada, falsos profetas da prosperidade nacional calcada no sacrifício de uns poucos pelo bem maior da patriamada, ou bem maior do capital? Ainda é tempo de Maiakóvski: não entrarão em nossas casas sem que digamos nada! Ninguém amassará nossas flores sem que haja reação! Ainda é tempo de Thiago: faz escuro, mas cantamos e esse canto beradeiro é a voz de nosso coração!
Art Performance Surda (codireção de Ariana Boaventura)	Um registro documental do 1º grupo performático surdo de Rondônia, sua trajetória e reconhecimento nacional com o Prêmio Albertina Brasil de Arte e Cultura Inclusiva 2011/2012.
Añima4 (codireção de Ariana Boaventura)	Reinvenção de quatro movimentos musicais da Symphony Nº 3, de Vladimir Hirsch "Marcas da tirania". Uma proposta de reflexão sobre a questão comportamental da violência humana no tratamento de animais. Imagens filmadas com um telefone celular.
Souvenir	Animação e documentário misturam-se nesse Machinima com cenas captadas do Metaverso (*Second Life*) e imagens de arquivo, convidando à reflexão sobre o momento presente, em contínua questão entre os impactos da ação humana sobre o meio ambiente e uma realidade hipostasiada pela técnica.

Título	Sinopse
[r]Existo	Um registro artístico e documental de um projeto audiovisual multimídia *low-tech* baseado na última grande inundação do rio Madeira, no sudoeste da Amazônia, e seu impacto na vida das comunidades ribeirinhas localizadas no entorno da cidade de Porto Velho, afetadas pelas usinas hidrelétricas instaladas recentemente na região.
Tecnomagia 1.0	O vídeo baseia-se em práticas performáticas tecnoxamânicas experimentais utilizadas por grupos de artistas e pesquisadores, que as empregam para questionar os limites da fé na tecnociência e seus paradigmas, propondo um ir além da razão kantiana, hackeando-a através de uma metafísica próxima das fronteiras quânticas e seus universos paralelos. Face ao não-lugar do ciberespaço, as imagens oníricas da espiritualidade como mediação entre o real e o virtual, bebendo na fonte da ancestralidade universal do sagrado mítico e místico comum à humanidade e seu território físico, reatualizando as faculdades perceptivas com a utilização de neopsicoativos tecnocientíficos: visuais, táteis e auditivos, em rituais que celebram a dúvida mais que as certezas, numa tentativa de interferir na cultura e questionar a natureza dos corpos físicos, propondo outras perspectivas compartilhadas, religando o humano à sua origem comum.
Sinfonia para Teotônio (codirigido com Ariana Boaventura)	Uma elegia ao fenômeno da piracema que ocorreu durante centenas de anos na localidade de Cachoeira do Teotônio, hoje sepultada sob as águas do lago da Hidrelétrica de Santo Antônio, no Rio Madeira, sul da Amazônia.
¿Donde está Sancho Panza? (codireção de Ariana Boaventura)	Um insuspeitável andarilho personifica o cavaleiro da triste figura em busca de seu fiel escudeiro numa jornada cheia de idas e vindas. Uma versão moderna de *Dom Quixote* de Cervantes.

Título	Sinopse
Rapsódia do ocaso contínuo	Um breve pôr do sol na floresta filmado em plano contínuo e remixado – uma metáfora para as queimadas causadas pelo desmatamento contínuo da Amazônia, a maior floresta tropical do mundo. O som ambiente original é urbano, capturado com a câmera durante as filmagens nas ruas. Sua velocidade foi alterada, e o som de carros e ônibus passando deu origem a outra paisagem sonora, remetendo aos sons da floresta e ao seu espírito protetor, a Matinta, cujo grito agudo anuncia sua presença. O plano contínuo acelera e diminui, repetindo esse ciclo em mudanças quase imperceptíveis ao olho. O piado dos pássaros, o barulho dos tratores, motosserras e a crepitação das chamas se entrelaçam de forma melancólica acompanhado os créditos finais.
Onde nascem os beijos (codireção de Elisabete Christofoletti e Nilson Santos)	Um poema visual e sonoro sobre a origem dos beijos de forma bem-humorada.
86 anos do voto feminino e a mulher nos espaços de poder (codireção de Fábio Zanco Ferraz, em coautoria com a Comissão de memória Eleitoral)	Vídeo sobre a exposição dos "86 Anos do Voto Feminino e a Mulher nos Espaços de Poder", produzido pelo TRE-RO para homenagear as mulheres e destacar a sua representatividade no Brasil, em Rondônia e em vários segmentos profissionais — sobretudo sua participação político-democrática, bem como nas áreas da magistratura e na educação de nível superior, que teve como destaque as destemidas mulheres.
Praia do Futuro (codireção de Ariana Boaventura)	Sonhos escritos na areia e apagados pelo vaivém das ondas na praia. O tempo arma a tempestade que anuncia um futuro distópico: metáfora para os novos tempos, ou de um passado que se anuncia no presente? Filmado com celular, na Praia do Futuro/CE.

Título	Sinopse
Arte para quê? (codireção de Ariana Boaventura)	Um registro documental e artístico, no qual quase uma centena de produtores culturais e artistas manifestam de modo diverso e, por vezes confluente, suas visões sobre a finalidade da arte, conferindo a esse repertório uma semântica rica e diversa. As imagens foram captadas por câmeras e celulares ao longo de 10 anos.
Mineração em terras indígenas	Uma colagem de várias imagens a favor e contra a mineração/o garimpo em terras indígenas. As estratégias do governo federal para tentar legitimar sua política genocida contraposta às falas das verdadeiras lideranças indígenas brasileiras que encontram eco nas palavras do Chefe Seatle, enfatizando, assim, a luta coletiva pelo território ancestral, sua verdadeira riqueza.
Falar nós, é mole – ser nós é diferente! (codireção de Ariana Boaventura)	Animadoc em rotoscopia sobre um encontro insólito no centro do Rio de Janeiro: filosofia de vida e histórias fantásticas nas palavras de uma pessoa adulta que vive a situação de rua desde criança. Filmado com um celular.

7. Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos

Título	Sinopse
Povo da ribeira	Eles são os migrantes pioneiros que permaneceram embrenhados na inóspita selva amazônica às margens de um rio de promessas não cumpridas e sonhos desfeitos. Uma comunidade constituída por remanescentes de uma história política de mentiras e injustiças governamentais em função da Campanha Nacional da Extração da Borracha. Milhares de brasileiros, "soldados da borracha", foram seduzidos por falsas promessas e abandonados na floresta com a finalidade de extrair o látex das seringueiras para suprir as necessidades bélicas durante a II Guerra Mundial. O povo da ribeira é a memória viva da saga dos iludidos pela febre da borracha no Brasil.

Título	Sinopse
Os requeiros	Os requeiros, entre homens, mulheres, adolescentes e crianças, não tendo mais onde recorrer, se defrontam com um trabalho árduo, de absoluta miséria e perigo, em busca de sua dignidade. Num duelo injusto, milhares de catadores de migalhas de minério de estanho, sobrevivem das sobras no rastro das gigantescas escavadeiras em busca do Eldorado, sua última redenção. O garimpo de Bom Futuro em Ariquemes, RO, foi descoberto por garimpeiros manuais na década de 1980 e se transformou na maior mina de cassiterita a céu aberto do mundo. Porém, uma poderosa empresa mineradora detentora do direito de exploração apropriou-se dessa área da Floresta Amazônica brasileira, dando início a vários conflitos com os garimpeiros manuais.
Ângulo	Um pesadelo, um corpo num duelo entre a razão e a loucura, entre os sentidos e os delírios, entre a vida e a morte. Encurralado pelo impensável, um ser solitário consumido pela angústia e pelo medo, mergulha atônito no vazio e se perde numa escuridão assustadora, cruel e sem sentido. Curta-metragem experimental baseado no poema "Ângulo" de Pilar de Zayas Bernanos, que expressa uma experiência dramática quando foi contaminada pela malária durante a gravidez. Os sintomas são febres altas que podem atingir os 41°C com delírios, convulsões, náuseas, calafrios, tremores intensos, confusão mental, transpiração excessiva, dores de cabeça e cansaço extremo. Nos casos graves e sem tratamento, a malária pode causar lesão dos órgãos vitais, coma e até a morte. Se a mulher grávida contrair a malária, o bebê pode ser infectado e ela pode sofrer um parto de natimorto ou um aborto. Em 2015, houve cerca de 200 milhões de casos de malária no mundo com mais de 438 mil mortes.

Título	Sinopse
Inevitavelmente	Num momento fugaz, no limite da vida, pessoas observam o tempo que se dissolve... *"Inevitavelmente, no interior de meu silêncio, o ar que penetra em mim, marca o meu tempo"*. Num relance, a força de um olhar intenso, investigador, sagaz e abismal, brota ardente das faces marcadas pela própria história.Curta-metragem experimental no gênero documentário poético em que a linguagem não verbal é o agente primordial de comunicação e a poesia surge como um complemento. Imagem e verbo dialogam formando um elo contínuo que vai tecendo um conjunto de vivências revelando uma história inevitável e dolorosa. Os participantes são voluntários não-atores, idosos e testemunhas vivas da saga dos iludidos pela febre da borracha no Brasil. São ex-seringueiros, soldados da borracha, que foram compulsoriamente levados ao escravismo por dívida, ou à morte por doenças, embrenhados na inóspita selva amazônica; uma história cruel de abandono e injustiça em função da Campanha Nacional da Extração da Borracha na Amazônia com a finalidade de suprir as necessidades bélicas durante a II Guerra Mundial.

8. Pilar de Zayas Bernanos e Odyr Sohn

Título	Sinopse
Paisagem ocre	Paisagem ocre é uma vastidão árida entalhada na paisagem seca. É uma ilusão efêmera que desola o espírito e impõe uma pausa no pensamento. Seu ventre arranhado, destroçado, triturado, molda os charcos no crepúsculo terroso. Seus mistérios profanados, saqueados, barganhados, acumulam vestígios estagnados no tempo. Uma situação dramática e polêmica evidenciada através da metamorfose arquitetural da paisagem natural em decorrência da ação dos grupos humanos ao explorarem os recursos do solo. Um curta-metragem experimental no gênero documentário poético, em que a estética e a narrativa têm como propósito mostrar a realidade de maneira diferente, a fim de aguçar o olhar e provocar uma reflexão mais profunda da relação homem-natureza.

9. Luiz Brito

Título	Sinopse
Povo Amondawa	A nação indígena Amondawa foi mais uma das vítimas do avanço da civilização através dos projetos de colonização ocorridos no estado, a partir do final da década de 1970. O filme registrou um pouco desse processo cuja meta principal foi o progresso a qualquer custo, maléfico para os Amondawa e outros povos indígenas que não tiveram tempo e nem direito de se pronunciar como cultura amazônica no processo.
Taba, querida Taba	O documentário é uma homenagem à Taba do Cacique, casa noturna que foi, por décadas, referência à boemia da cidade de Porto Velho.
Divino 2005 fé e tradição no Guaporé (codireção de Beto Bertagna)	Uma retomada da Festa do Divino que acontece no Vale do Guaporé, na fronteira de Rondônia com a Bolívia. A cada ano essa cerimônia religiosa revela novos aspectos.

10. Simone Norberto

Título	Sinopse
Forte Príncipe da Beira	Documentário histórico sobre o monumento levantado pelos portugueses às margens do Rio Guaporé, em Costa Marques, interior de Rondônia, para defender a fronteira do Brasil da invasão dos espanhóis, que exploravam os minérios da Bolívia. As dificuldades da construção, a transformação da edificação em prisão, o abandono e a redescoberta são alguns dos episódios lembrados sobre esse marco que é um dos símbolos de Rondônia.
Cacau, semente dos deuses	Documentário que investiga a expansão do cacau em Rondônia, produto cultivado por pequenos produtores rurais da região de Ouro Preto do Oeste. As pesquisas realizadas para livrar das pragas a cobiçada semente, matéria-prima do chocolate.

Título	Sinopse
Expedição Trans-Jeri	Oito jipeiros partem de Porto Velho, RO, para Jericoacoara, CE, numa grande aventura pela abandonada rodovia Transamazônica. O filme documenta as dificuldades enfrentadas, as emoções vividas e a beleza das paisagens, que incluem a passagem por praias dos Tapajós, Lençóis Maranhenses, Delta no Parnaíba e Dunas de Tatajuba. A contextualização da geografia humana é outro aspecto que traz um caráter mais sensível à produção.
Repositório	Curta experimental inspirado em poesia que reflete a condição humana. Tradução pessoal e impactante do poema "Matéria de Poesia", de Manoel de Barros.
Aventura no Vale do Apertado	Expedição de praticantes de rapel na bela paisagem do Vale do Apertado. O documentário apresenta, além da descida da cachoeira, atividades como exploração de caverna, tirolesa e trilhas no meio da floresta.
Aventura nas Corredeiras de Machadinho	Expedição de praticantes de *rafting* que experimentam a emoção de descer as corredeiras do rio Machado, em Machadinho do Oeste, RO. O belo cenário natural dá encanto a este documentário de aventura.
Curso	Leitura imagética do poema "Como um Rio", de Thiago de Melo.
Irerua, festa Parintintim	O ritual dos índios Parintintins é revivido pela tribo, quase 50 anos depois da perda da tradição.
Missão Rondon	A trajetória do Marechal Rondon na instalação da linha telegráfica no território que viria a ser o estado de Rondônia, batizado assim em sua homenagem.
Terreiros	Depoimentos de pessoas ligadas à religião de matriz afro-brasileira buscam, por meio da oralidade e da memória, trazer à luz episódios da presença dos terreiros de candomblé na cidade de Porto Velho, RO.
Saída para o Pacífico: impactos sociais	Documentário que investiga os impactos sociais, econômicos, ambientais, turísticos e culturais da construção da Rodovia Interoceânica, que liga o Brasil ao Peru. Ao longo do percurso, mostra a infraestrutura desse megaprojeto e sua contextualização. Projeto ganhador da Bolsa Avina de Investigação Jornalística.

Título	Sinopse
Bizarrus	O caminho da ressocialização é árduo, mas, em Rondônia, o espetáculo *Bizarrus* mostrou ao longo de 10 anos que é possível, por meio da arte, transformar detentos em cidadãos plenos. O documentário mostra a trajetória do trabalho de encenação da peça, baseada nas histórias pessoais dos próprios presos-atores, iniciado dentro do presídio Ênio Pinheiro, em Porto Velho. *Bizarrus* foi apresentado para mais de cem mil pessoas em diversos estados brasileiros e até para representantes de outros países no Congresso da ONU-Organização das Nações Unidas, ocorrido em Salvador, BA em abril de 2010. Hoje é exemplo de projeto bem-sucedido na contribuição para a recolocação social de ex-detentos, pois rompe preconceitos e colabora, de maneira exemplar, para com uma sociedade mais fraterna e menos violenta.
Malmequer	Filme em plano sequência que propõe um olhar cru e simples sobre o poema "Guardador de Rebanhos", de Fernando Pessoa, sob o heterônimo de Alberto Caeiro.
Nazaré Encantada	As vozes ribeirinhas ressaltam a riqueza dos mitos, da natureza e da vida na comunidade beradeira de Nazaré, na região do Baixo Madeira (Porto Velho, RO). Uma homenagem à cultura ribeirinha e à identidade amazônica, resultado da dissertação de mestrado da autora.

Sobre o autor

Juliano José de Araújo é formado em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Estadual Paulista (Unesp) com mestrado em Comunicação, também pela Unesp, e doutorado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) com estágio na Université Paris Ouest Nanterre La Défense (Paris X-Nanterre). É professor do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Rondônia (Unir), onde lidera o Grupo de Pesquisa e Extensão em Audiovisual. É autor de *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias* (Editora Urutau/Margem da Palavra, 2019).