

DIREÇÃO
ALEXANDRA
CASTRO

FOTOGRAFIA
GILBERTO
MENDONÇA
LERITON
BRITO

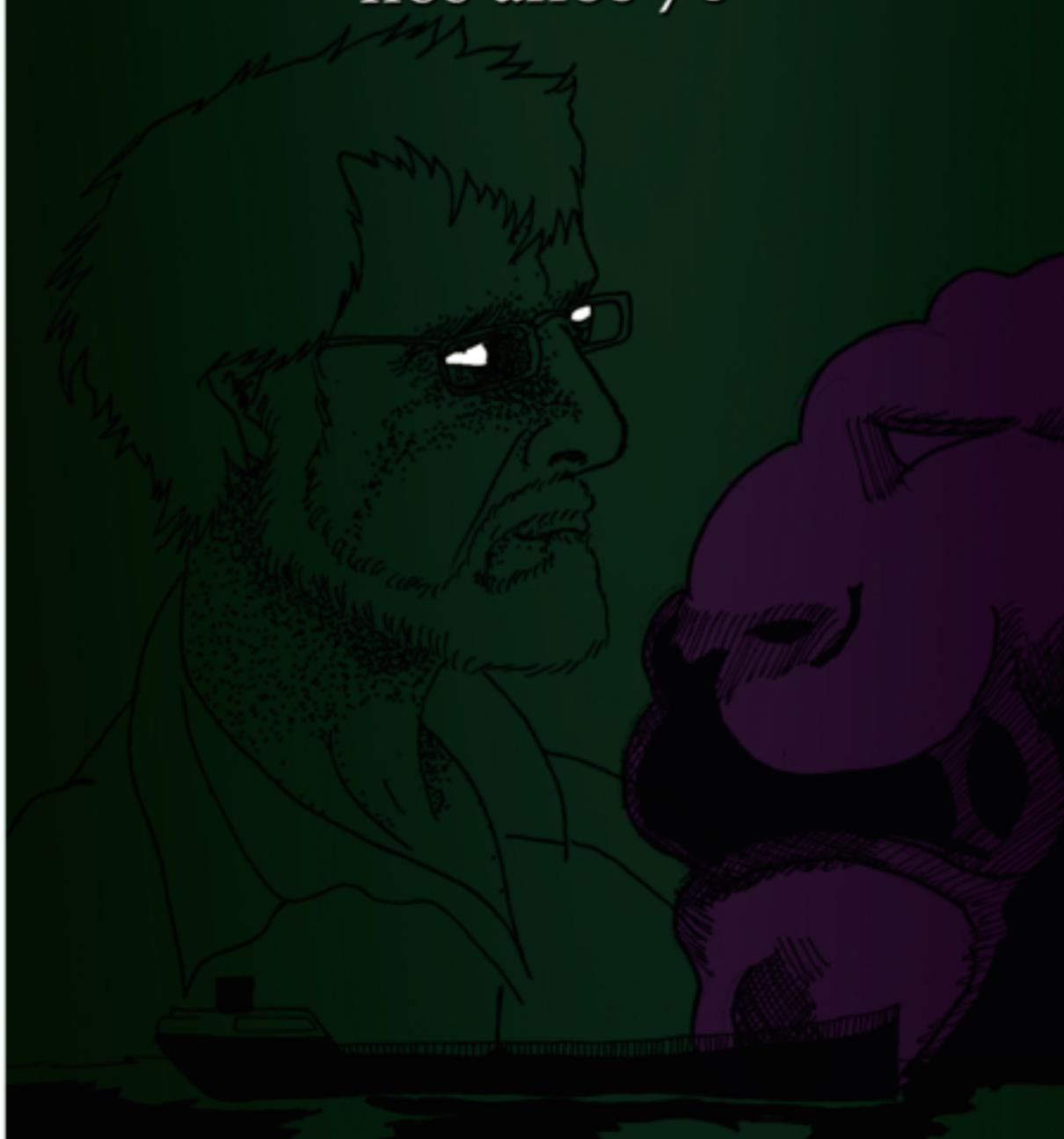
SOM
KEMUEL
CARVALHEIRA

MONTAGEM
ELIEZER
FRANÇA

ASSISTENTE
VINCE
SOUZA

POSTER
WALLACE
NUNES

O Cinema de Vicente F. Cecim nos anos 70





**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

ALEXANDRA CASTRO CONCEIÇÃO

O CINEMA DE VICENTE F. CECIM NOS ANOS 70

**Belém - Pará
2016**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

ALEXANDRA CASTRO CONCEIÇÃO

O CINEMA DE VICENTE F. CECIM NOS ANOS 70

Memorial apresentado ao programa de Pós-Graduação em Artes, no Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará, como pré-requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Joel Cardoso

**Linha de Pesquisa:
Poéticas e Processos de Atuação em Artes**

Belém, Pará
2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Conceicao, Alexandra, 1980-

O cinema de vicente f. cecim nos anos 70 / Alexandra
Conceicao. - 2016.

Orientador: Joel Cardoso;

Coorientador: Sonia Chada.

Dissertação (Mestrado) - Universidade
Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte,
Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2016.

1. Cinema brasileiro. 2. Poética. 3. Arte.
4. Cecim, Vicente Franz. I. Título.

CDD 23. ed. 791.430981



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

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos seis (06) dias do mês de Julho do ano de dois mil e dezesseis (2016), às nove (09) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência do orientador professor doutor Joel Cardoso da Silva ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Alexandra Castro Conceição Intitulada: **O Cinema de Vicente F. Cecim nos anos 70**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores **Cesário Augusto Pimentel de Alencar e Leandro Passarinho Reis Junior da Universidade Federal do Pará**. Dando início aos trabalhos, o professor doutor Joel Cardoso da Silva, passou à palavra a mestrand, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestrand, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito **EXCELENTE** com distinção, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação de parte ou capítulo da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestrand, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Joel Cardoso da Silva, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestrand. Belém-Pa, 06 de Julho de 2016.

Prof. Dr. JOEL CARDOSO DA SILVA

Prof. Dr. CESÁRIO AUGUSTO ALENCAR

Prof. Dr. LEANDRO PASSARINHO JUNIOR

ALEXANDRA CASTRO CONCEIÇÃO

Handwritten signatures of the examiners and the student, corresponding to the names listed on the left. The signatures are written in blue ink over horizontal lines.

À minha família,
por todo o amor e respeito a mim dedicados.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais por todo apoio e incentivo que me dedicaram, quando decidi fazer a pós-graduação em Artes.

Aos meus amigos, por toda força, motivação e amizade, em especial à Brena Ribeiro; Ednésio Canto e Soraia Plachi.

à minha equipe: Gilberto Mendonça, Kemuel Carvalheira, Eliezer França, Lériton Brito, Vince Souza e Wallace Nunes porque, sem o apoio e ajuda de vocês, a caminhada não teria sido possível;

ao artista Vicente Franz Cecim, por ter aceitado ser o objeto e sujeito de minha pesquisa e, ainda,

ao Professor Dr. João de Jesus Paes Loureiro, por ter aceitado a participar dela, e, com a sua erudição, com a sua generosidade, deu sua valiosa contribuição a este trabalho.

Agradeço, ainda, à coordenação e secretaria do PPGARTES, por todo esforço e dedicação ao curso.

Não poderia deixar de registrar os meus agradecimentos ao Professor e Orientador Dr. Joel Cardoso, por ter contribuído para o meu amadurecimento, o meu aprendizado e me estimulado a ir além do pretendido.

Por fim, agradeço a Deus, por me proteger e iluminar a minha caminhada.

*Quando ela chora
Não sei se é dos olhos para fora
Não sei do que ri
Eu não sei se ela agora
Está fora de si
Ou se é o estilo de uma grande dama
Quando me encara e desata os cabelos
Não sei se ela está mesmo aqui
Quando se joga na minha cama
Ela faz cinema
Ela faz cinema
Ela é a tal
Sei que ela pode ser mil
Mas não existe outra igual
Quando ela mente
Não sei se ela deveras sente
O que mente para mim
Serei eu meramente
Mais um personagem efêmero
Da sua trama
Quando vestida de preto
Dá-me um beijo seco
Prevejo meu fim
E a cada vez que o perdão
Me clama
Ela faz cinema
Ela faz cinema
Ela é demais
Talvez nem me queira bem
Porém faz um bem que ninguém
Me faz
Eu não sei
Se ela sabe o que fez
Quando fez o meu peito
Cantar outra vez
Quando ela jura
Não sei por que Deus ela jura
Que tem coração
e quando o meu coração
Se inflama
Ela faz cinema
Ela faz cinema
Ela é assim
Nunca será de ninguém
Porém eu não sei viver sem
E fim. (Chico Buarque)*

RESUMO

CONCEIÇÃO, Alexandra. O Cinema de Vicente F. Cecim nos anos 70. 2016. fls. 69. Memorial (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

Este memorial versa sobre o meu processo criativo e as obras cinematográficas de Vicente Cecim nos anos 70. A abordagem foi realizada por meio de pesquisa bibliográfica e de duas entrevistas: uma com o artista titular deste trabalho e outra com o Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro. A trajetória da pesquisa objetiva à elaboração de um documentário, fruto desta pesquisa e um memorial sobre meu processo criativo do documentário e pesquisa e análise crítica sobre os filmes realizados por Vicente Cecim, nos anos 70. O trabalho tem como objetivo geral apresentar o cineasta Vicente Cecim, em suas múltiplas atividades: seus pensamentos, suas ideias e vivências, bem como as suas obras cinematográficas. Como objetivos específicos, procuramos descrever os meandros utilizados em meu processo criativo; discutir a produção cinematográfica de Vicente Cecim, nos anos 70; analisar de forma estética e artística a produção das obras filmicas de Vicente Cecim nos anos 70. As metodologias utilizadas foram a fenomenologia e o empirismo, a partir da realização de um documentário sobre Vicente Cecim e um memorial. Para fundamentação teórica foram utilizados os seguintes autores: Consuelo Lins, Milton Ohata, Gilles Deleuze, Andre Bazin, Pedro Veriano, Jacques Aumont; Andrei Tarkovski, Gilbert Durand.

Palavras-chave:

Cinema. Vicente F. Cecim. Poética. Audiovisual. Crítica de Arte.

ABSTRACT

CONCEIÇÃO, Alexandra. The Cinematographic Works of Vicente Cecim in the 70s. 2016. p. 69. Memorial (Master of Arts) – Postgraduate Program in Arts, UFPA, Belém/PA.

This memorial is about my creative process of the cinematographic works of Vicente Cecim in the 70s. The search was based on Vicente Cecim literature and two interviews: one with the main artist of this work and another with Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro. The objective of this research is a development of a documentary of a critical analysis about the films directed by Vicente Cecim in the 70s. This work has a first general objective: introducing the filmmaker Vicente Cecim in his multiple activities – his thoughts, ideas and experiences as well as their films. As specific objectives this work will try to describe the ways he uses on his creative process and analyze esthetic and artistic form of the film production of Vicente Cecim in the 70s. The methodology used is the phenomenology and the empiricism starting on a documentary about Vincent Cecim and also a memorial. For theoretical basis the following authors are the references: Consuelo Lins, Milton Ohata, Gilles Deleuze, Andre Bazin, Pedro Veriano, Jacques Aumont; Andrei Tarkovski, Gilbert Durand.

Keywords:

Cinema. Vicente F. Cecim. Poetica. Audio-visual. Art Criticism

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES | 1 |
| I. SOBRE O MEU PROCESSO CRIATIVO | 2 |
| 1.1. Como tudo começou | 4 |
| II. VICENTE FRANZ CECIM | 18 |
| 2.1. Breve Biografia de Vicente Cecim | 18 |
| 2.2. Análise Crítica das Obras de Vicente Cecim nos anos 70 | 20 |
| 2.3. Matadouro | 20 |
| 2.4. Permanência | 26 |
| 2.5. Sombras | 30 |
| 2.6. Malditos Mendigos | 35 |
| 2.7. Rumores | 39 |
| ANEXO A | 44 |
| ANEXO B | 71 |
| REFERÊNCIAS | 72 |

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

O presente trabalho tem como propósito revisitar as obras cinematográficas de Vicente Cecim realizadas nos anos 70 e, para que alcançasse este objetivo, resolvi não apenas analisar as obras de Cecim, embora, de certa forma, ao descrever os filmes já esteja analisando, segundo os pressupostos de Aumont (1998), como também, paralelamente, realizar um documentário, que fala e discute sobre as suas perspectivas, visões, vivências e memórias quanto artista e criador e também sobre as suas obras.

O memorial está formalmente dividido em duas partes: na primeira delas, eu falo sobre o meu processo criativo, como eu o imaginei e, conseqüentemente, o construí. Concomitante, vou dando voz aos meus pensamentos, minhas concepções, minhas análises e minhas escolhas enquanto diretora cinematográfica, procurando não abdicar de meus princípios éticos. Nesta parte, utilizei como referências bibliográficas alguns autores, entre eles, Consuelo Lins e Milton Ohata, que analisaram as obras do saudoso cineasta Eduardo Coutinho, ao qual descobri por meio dos escritos deles, que pensamos de forma similar, claro que resguardada as particularidades e também a diferença que existe entre Coutinho e mim. Porque ele com certeza absoluta foi e sempre será um dos meus maiores ícones sobre cinema e em documentário, quem me inspira ao realizar um trabalho.

A segunda parte é composta das análises críticas que elaboramos sobre as obras cinematográficas de Vicente Cecim, nos anos 70. São elas, em ordem cronológica: *Matadouro* (1975), *Permanência* (1976), *Sombras* (1977), *Malditos Mendigos* (1978) e *Rumores* (1979). Serviram como referências teóricas, entre outros, Andrei Tarkovski, Gilles Deleuze, Andre Bazin, Gilbert Durand, Jacques Aumont e Fernando Mascarello.

E em anexo estão as entrevistas que realizei com Vicente Cecim e Paes Loureiro, as quais decidi deixá-las na íntegra, com pouca interferência de minha parte, para que os leitores possam ter o prazer de presenciar e imaginar como estes dois grandes artistas se expressam e nos oferecem seus pensamentos e vivências.

Utilizei, como metodologias, a fenomenologia e o empirismo, por meio da produção e realização de documentário sobre o artista Vicente Cecim e memorial, além de pesquisa bibliográfica.

I - Sobre o meu processo criativo..

É bastante difícil para mim falar sobre o meu processo criativo, porque eu não sei dizer exatamente como ele surge. Apenas sei que ele não surge de uma epifania, de um momento em que recebo forças enigmáticas. Eu apenas decido realizar alguma coisa, que pode ser um vídeo, um roteiro, um argumento ou alguma outra coisa e passo a planejá-lo. Sem grandes elucubrações, eu apenas vou pensando, imaginando e tento ser realista e criativa ao mesmo tempo, por reconhecer as minhas limitações, sejam elas financeiras ou técnicas, por exemplo.

Acho que meu processo criativo é assim, porque eu não vim das artes, muito pelo contrário, eu me deparei com ela lá pelo segundo tempo do jogo, mas, confesso, que prefiro assim. Gosto de ter o lado administradora e advogada, que me deixam mais objetiva e direta, a ser aquela pessoa completamente emotiva.

Considero que sai muito nova do antigo segundo grau e já possuía aquele peso de escolher uma profissão, e meio sem saber o que queria ser “quando cresci” fui realizar um teste vocacional, que apontou o curso de Administração de Empresas e eu acatei o resultado e prestei vestibular para o curso e passei. No segundo ano de universidade, decidi prestar um novo vestibular, mas agora para o curso de Direito, e também obtive êxito.

Trabalhei como administradora e também como advogada, até me especializei na área jurídica, porém o trabalho em si (advogar), não me trazia muitas alegrias, satisfação. Considero a teoria do direito maravilhosa, contudo sua execução é muito morosa, e sou uma pessoa que gosta de ter respostas em um curto prazo de tempo, de receber retorno pelo resultado do trabalho que apresenta. E como eu não estava muito feliz na militância jurídica e tinha acabado de pedir o meu desligamento de um escritório, decidi experimentar, conhecer, estudar em outras fontes, em novos universos e expandir os horizontes. Então, decidi me matricular em uma oficina de fotografia na Fundação Curro Velho, no primeiro dia de aula conversei com a professora da oficina sobre o meu interesse também em cinema e ela me sugeriu que eu me matricula-se também em outra oficina, e essa oficina era sobre roteiro. Foi exatamente nesse momento que me apaixonei pela sétima arte e a partir deste momento nunca mais parei.

Depois de participar de muitas oficinas, cursos, seminários e palestras, decidi que precisava conhecer mais, estudar mais e vieram os primeiros cursos realizados nas academias. Primeiro uma especialização em Artes Visuais, depois um novo vestibular para o curso de

Cinema e Audiovisual e meses depois a aprovação para o Mestrado em Artes, no PPGARTES / ICA / UFPA.

Porém, por mais que eu atualmente esteja mais presente nas artes, a administração e o direito nunca me abandonaram, eles fazem parte do que sou, do que me tornei, estão presentes em minhas escolhas e até mesmo no modo em que produzo, escrevo e dirijo minhas criações artísticas. E talvez, por isso, me achem mecânica demais, não sei, mas prefiro trabalhar assim e ver as coisas acontecerem do que ter aquela aura de “artista”, no set, em minha mesa, em minha equipe.

Quanto a escrever sobre meu processo criativo, eu estava em dúvida em como escrevê-lo, então fui conversar sobre o assunto com uma amiga, sobre como escrever sobre meu processo criativo ela me perguntou quem era minha referência e eu respondi que em documentário era o Eduardo Coutinho e, a partir dessa conversa, fui pesquisar sobre este grande diretor, porque eu conheço mais os seus filmes do que a ele em si, e descobri que eu tenho várias similaridades com ele. Minhas decisões são parecidas, quanto ao processo de criação, e por isso, eu o usarei como referência para poder descrever o meu processo.

Assim que iniciei a pesquisa sobre Coutinho, já nas primeiras páginas do livro eu li uma passagem que já demonstra o meu pensamento e até o meu comportamento, como já descrevi acima:

O cineasta Eduardo Coutinho é decididamente avesso a idealizações em torno do artista, especialmente em relação a si mesmo. Cinema para ele não é inspiração, não é genialidade, não é isolamento. É trabalho árduo, interação com o mundo e reflexão. Em um debate, mesa-redonda ou entrevista, desde o início se estabelece com que um ritual do diretor, que tenta dissolver qualquer expectativa a seu respeito e reluta em falar sem que haja questões concretas a serem respondidas. Faz isso de modo muito específico, em que um pessimismo-otimista se associa a um bom humor mal-humorado, sedutor e inusitado, que acabou por transformá-lo em personagem do cenário cinematográfico brasileiro. E basta uma simples pergunta para presenciarmos o “pensamento em ato”, tal a vitalidade com que se expressa e discute, sem deixar de marcar inquietações e limites pessoais e defender ardorosamente cada imagem que realizou, cada corte que fez. Se há uma base comum a seus filmes e sua presença é justamente esse pensamento vivo, que recusa ideias prontas, imagens feitas - particularmente se forem dele mesmo. (LINS, 2004, p. 8)

Não estou me comparado a ele, e nem quero e nem posso. Ele é um dos grandes que infelizmente já nos deixou, devido a uma fatalidade, mas assim como ele, não idealizo o pro-

cesso de criação e defendo minhas produções mesmo sabendo e reconhecendo os meus erros, porque só se aprende fazendo.

Assim como não idealiza o artista, Coutinho dissolve os mitos em torno da "arte" do documentário. Recusa-se a lhe atribuir uma aura ou identificar essa prática ao espírito iluminado de poucos privilegiados. Descomplica o processo de filmagem e insiste na ideia de que é possível filmar e experimentar com pouco dinheiro, a partir de um desejo comum de realizar um filme e fazendo uso de tecnologias leves e de baixo custo. Seus documentários nos mostram isso: são filmes que dão vontade de fazer cinema. Talvez seja esse um dos motivos para que esse cineasta que começou a dirigir nos anos 60 atraia hoje tantos jovens interessados no documentário. Suas imagens e falas são fecundas e libertadoras. Abrem um campo de possibilidades e afirmam o cinema como arte cada vez mais impura, aberta ao mundo, à diferença, ao imponderável a ao presente. (LINS, 2004, p. 8, 9)

1.1 - Como tudo começou..

Mas, vamos começar pelo início, pelo motivo que eu escolhi falar sobre as obras de Vicente Cecim, nos anos 70.

Quando eu fui selecionada para o mestrado o meu projeto era sobre a representatividade do imaginário amazônico e o cinema paraense, eu não tinha limitado nenhum filme ou artista para demonstrar isso. Porém, a única coisa que eu tinha certeza é que eu gostaria de usar uma pessoa das décadas anteriores, não alguém dessa década atual, dos anos 2000. Mas, eu ainda não tinha um nome. E ele surgiu meio por acaso, li em uma postagem, que seriam exibido alguns filmes do Vicente Cecim, no Cine Olympia e, na verdade, eu nem sabia que ele produzia filmes. Eu achava que ele era somente escritor. Então, tomar conhecimento disso fez com que eu o escolhesse para ser o meu objeto, porque era alguém que eu nem sabia que tinha feito filmes. E assim como eu, muita gente também desconhecia esse fato da história do cinema paraense.

Então, decidi falar sobre as obras cinematográficas dele e limitei aos seus primeiros cinco filmes, realizados na década de 70, em película, com câmera Super 8. Como já citados, são eles: *Matadouro* (1975); *Permanência* (1976), *Sombras* (1977), *Malditos Mendigos* (1978) e *Rumores* (1979).

Quando eu comecei a realizar a pesquisa sobre o meu projeto de mestrado, iniciei pelo imaginário. Li especialmente Gilbert Durand, entre outros autores, como Michael Maffesoli e João de Jesus Paes Loureiro. Decidi também conversar com o Paes Loureiro, uma vez que ele

é paraense e havia sido meu professor na graduação e no mestrado, e possuí uma vasta pesquisa sobre o imaginário amazônico. Eu o convidei para ser um dos entrevistados para o documentário que iria fazer para o meu projeto de mestrado, e ele aceitou fazer parte dele.

Decidi fazer não apenas o trabalho escrito, como também um vídeo documentário sobre o meu objeto, uma vez que as linhas do mestrado me permitiam trabalhar com a poética, e eu me sinto muito à vontade filmando, gosto de filmar e, se me permitem fazer isso, eu escolho fazê-lo.

Até este momento, apenas de pesquisa, era o imaginário que permeava o meu projeto. Contudo eu deveria representar o imaginário amazônico nas obras de Vicente Cecim, mas neste momento eu já sabia que isso seria difícil, especialmente porque as referências sobre o assunto têm uma visão específica, acadêmica e que, de imediato, eu percebia que não concordariam com o meu objeto. Porém, mesmo com essa questão eu segui a diante e continuei a pesquisa.

Decidi fazer apenas duas entrevistas uma com o professor João de Jesus Paes Loureiro, nas quais trataria do imaginário, imaginário amazônico, sobre cinema paraense e, com o artista Vicente Cecim, meu objeto de estudo, falaria também sobre imaginário, sobre suas obras, seu processo de produção e criação.

Assim como Eduardo Coutinho eu não estabeleci um roteiro para filmagem, eu não criei um, porque, como se tratava de uma entrevista eu estava aberta a todo tipo de assunto, mensagem, informação que eles quisessem me dar, e que ali eu encontraria o filme que eu queria fazer. Eu não iria dirigi-los, como em uma ficção que eu dirijo os atores, por isso eu não tinha um roteiro. O que eu queria era o que eles estivessem dispostos a me dar e a partir disso construir o documentário.

É essa concepção de cinema que faz Coutinho desconsiderar radicalmente a feitura de roteiros, prática que para ele, desvirtua esforços e corrói o que mais preza no documentário: a possibilidade de criação de algo inesperado no momento da filmagem, e só ali. O documentário que interessa não reflete nem representa a realidade, e muito menos se submete ao que foi estabelecido por um roteiro. Trata-se, antes, da produção de um acontecimento especificamente fílmico, que não preexiste à filmagem. Nas obras de Coutinho, o mundo não está pronto para ser filmado, mas em constante transformação, e ele irá intensificar essa mudança. O que não quer dizer que defenda uma filmagem sem princípios, sem limites, espontânea, "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça" - muito pelo contrário. Seus filmes são frutos de muitas leituras e conversas, de intensa pesquisa e negociação; e também de inúmeros riscos, hesitações e receios. Em vez de roteiro, ele filma a partir de

“dispositivos” - procedimentos de filmagem que elabora cada vez que se aproxima de um universo social. (LINS, 2004, p. 8)

Ao ler o livro de Consuelo sobre Coutinho, comecei a pensar como eu construiria meu processo criativo, como iria identificar as decisões similares que eu tinha com ele. E quando cheguei na parte sobre o dispositivo eu parei de ler e não segui adiante na leitura, até ter certeza sobre se eu tinha um dispositivo e qual era ele.

“Dispositivo” é um termo que Coutinho começou a usar para se referir a seus procedimentos de filmagem. Em outros momentos ele chamou a isso de “prisão”, indicando as formas de abordagem de um determinado universo. Para o diretor, o crucial em um projeto de documentário é a criação de um dispositivo, e não o tema do filme ou a elaboração de um roteiro - o que, aliás, ele se recusa terminantemente a fazer. O dispositivo é criado antes do filme e pode ser: “Filmar dez anos. Filmar só gente de costas, enfim, pode ser um dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário.” (LINS, 2004, p. 102)

Mas, e qual era o meu dispositivo para o meu documentário?

O meu objetivo era conhecer o imaginário amazônico, como ele era representado no cinema de Vicente Cecim, como ele o representaria. Para alcançá-lo, eu utilizei perguntas norteadoras que fiz ao Cecim, as quais eu poderia identificar como ele, e se ele representava o imaginário amazônico nas suas obras cinematográficas. Então, o meu dispositivo eram as perguntas que usei para conhecer os filmes dele, a obra dele, o seu processo criativo por meio das suas palavras, suas opiniões. Eu estava em busca do ponto de vista dele, do autor.

E o meu dispositivo para a entrevista com Paes Loureiro era o mesmo: perguntas norteadoras, mas de caráter mais geral sobre imaginário, a arte e o cinema. Eu fiz perguntas-chaves, de coisas que eu tinha dúvidas e gostaria que o professor discorresse a respeito.

Marquei com o Professor Paes Loureiro para filmá-lo, e eu e minha equipe fomos para o local da filmagem escolhido por ele. Tomei a decisão de fazer uma pergunta e deixar a pessoa discorrer sobre o assunto. O professor decidiu ater suas falas sobre o imaginário, imaginário amazônico e o cinema paraense. Ele não adentrou suas falas nas obras de Vicente Cecim. Preferiu dar ênfase a uma visão geral. Então, tomei a decisão de não especular ou tentar conduzi-lo a falar sobre isso. Eu não tinha interesse em deixar o professor em uma situação em que ele não se sentisse confortável. Afinal, ele me fez um favor de ceder a sua imagem e os seus pensamentos para o meu trabalho, trabalho que não tem o objetivo de ser um docu-

mentário que seja marcado porque duas grandes personalidades da arte paraense se confrontam, e sim tem a finalidade de conhecer um pouco sobre as obras do Cecim, do cinema, da arte paraense, até porque as pessoas são diferentes. Ninguém é igual a ninguém. Os pensamentos podem ser complementares ou divergentes e provavelmente é por isso que evoluímos, uma vez que se tudo fosse uma certeza absoluta não estaríamos onde estamos agora, mas ainda na era das cavernas. Segundo Consuelo:

Perguntar é efetivamente uma tarefa difícil, seja em uma pesquisa, em reportagens ou mesmo no cotidiano. Difícil e central nos documentários de Eduardo Coutinho. Conversar, orientar uma conversa, “desprogramar”, atrapalhar o menos possível, mas intervir de alguma forma, estas são questões que não se resolvem de “uma vez por todas”. Não há como fazer um “manual” das perguntas corretas. A cada vez que acontece uma entrevista, surgem resoluções diferentes, com seus erros e acertos. Estamos sempre ameaçados “sob o risco do real”. Vários elementos estão em jogo. (...) pelas antecipações que fazemos na nossa própria fala do que achamos que pensa e vai fazer o nosso interlocutor. Há, como também vimos, as “expressões de si” pré-constituídas pela mídia, assim como a tentativa de captar na própria pergunta os aspectos implícitos que apontam para a resposta “certa”, de modo a conquistar os segundos de glória. Também ocorrem as respostas inventadas no momento da entrevista, “fresquinhas”, e não obstante fabricadas para agradar ao cineasta. (LINS, 2004, p. 147)

Para mim, assim como descrito por Consuelo, eu não procuro orientar uma conversa, eu quero atrapalhar o mínimo possível, eu quero ouvi-lo, e espero que ela, a pessoa, me dê informações preciosas e assim, a partir delas, terei o meu documentário, sem que eu induza alguém a falar o que eu gostaria de ouvir, ou o obrigue a falar algo que não quer, ou que se sinta mal e depois me procure para pedir para que algo que ela tenha dito não seja colocado no vídeo, ou para que eu não use a sua entrevista. Eu espero que ela me surpreenda.

“Essa pessoa que aparentemente não sabe nada tem uma extraordinária intuição do que você quer. Se o entrevistador quiser respostas de protesto, de “esquerda”, ele vai ter; se quiser o contrário, vai ter também. Essa é uma das coisas mais importantes a se quebrar, não sugerir ao outro o que você quer ouvir. O que quer dizer respeitar uma pessoa? É respeitar a sua singularidade, seja ela uma escrava que ama a servidão, seja ela uma escrava que odeia a servidão. Muitos documentaristas só ouvem as pessoas que dão respostas de acordo com suas intenções, o que gera um acúmulo de respostas do mesmo tipo, previsíveis, e que são aquilo que o diretor quer ouvir.” (LINS, 2004 p. 147)

Após a gravação com o professor Paes Loureiro, consegui marcar com o Vicente Cecim, tendo em vista a sua participação no documentário. Isso, no entanto, aconteceu algum

tempo depois. Neste momento, eu já sabia que a concepção de imaginário de Cecim seria diferente do que eu havia estudado, pesquisado e escutado na entrevista que tinha feito anteriormente para o documentário. Porém, mesmo assim, eu almejava saber quais seriam, no caso, as concepções e ideias de Cecim, Queria ouvi-lo e absorver o que ele tinha a me dizer, queria antes de tudo entendê-lo.

Foram mais de 2 horas de gravação de falas com Vicente Cecim. E eu não conseguiria descrever como ele raciocina, ou faz ligações entre assuntos para formar os seus conceitos, ou como a partir do que ele forma suas ideias e obras. Não conseguiria generalizá-lo, ele, simplesmente, é singular, é único. Mas, é dessa forma que ele se torna um ser ainda mais “atraente”, despertando em nós mais curiosidade em ouvi-lo. Ele é o meu “personagem” central do documentário e é ele quem me ajudará a criar a “história” que eu irei contar. E assim como dito por Consuelo (2004, p.5), ela acontece: "Face a face com seu personagem, Coutinho vai construindo uma história a dois - a voz e o ouvido comandando em partes iguais a narrativa -, cujo desfecho não há como conhecer de antemão.”.

É claro que a decisão final do que será ou não incluído no filme - logo, do que se tornará cinema - pertence a Coutinho, mas o material que ele trabalha não teria força sem a dimensão autoral dos personagens. Todos são pessoas "que se narram bem". Ao criar um cinema tão dependente da invenção narrativa dos outros, Coutinho abre mão de uma parcela da soberania que lhe pertence como autor. Ao confiar em seus personagens, renuncia a parte de sua autoridade. (LINS, 2004, p. 5)

Depois da gravação com Cecim e também continuando os estudos sobre imaginário, eu entendi com mais clareza que as obras dele, almejando uma perspectiva mais ampla, não perpassavam ou se restringiam exatamente pelo imaginário amazônico. Ele não trabalha explicitamente com ele. Seus filmes dos anos 70 não trabalham com mitos, por exemplo, ou usam exemplos conceituados como imaginário amazônico. Então, chegou o momento em que eu devia decidir sobre o meu trabalho, se ele seria permeado pelo imaginário amazônico, ou não. Decidi abrir mão do imaginário e focar nas obras de Vicente Cecim, nos anos 70, e analisá-las quanto à sua linguagem e estética.

Segundo Coutinho, "você comete erros toda hora e tem que ouvir os outros quando dizem algo que revela coisas. É preciso radicalizar no próprio jogo". (2004, p.128)¹ E assim

¹ COUTINHO *Apud* LINS, 2004, p. 128)

eu fiz: tomei a decisão de mudar o meu projeto, mas aproveitar o que já havia filmado. Contudo, não acredito que tenha incorrido em um erro, porque fez com que eu ampliasse mais os meus horizontes, que aprendesse coisas novas, que adquirisse mais conhecimento e, mesmo com um pouco de “dor”, tomei a decisão de mudar de rumo. Não me arrependo e é necessário aprender a identificar quando algo se revela a você.

No entanto, não abri mão de continuar com a participação do Professor Paes Loureiro, porém a ideia não é de colocar um contra o outro, julgando que um esteja certo e o outro errado. Não. Não é nada disso! Trata-se apenas de apresentar os pontos de vista de cada um. Um baseado no empirismo e o outro no meio acadêmico. Eles serão complementares. Ambas ideias que apresentam e, com elas, ampliamos a nossa visão, a nossa consciência, o nosso aprendizado e o nosso poder crítico. E assim como Coutinho, não tenho a pretensão de estereotipar ninguém, mas mostrar a diversidade de pensamentos.

“Em momento algum há generalização, classificação ou palavras concludentes sobre os personagens. As pessoas não são exibidas como exemplos de nada. Não são psicossociais - “o morador de favela”, “o catador de lixo”, “o crente”, “o classe média”, “o operário” -, não fazem parte de uma estatística, não justificam nem provam uma ideia central, não são vistas como parte de um todo. Os depoimentos muitas vezes se contradizem, apontando para um mundo heterogêneo, com direções múltiplas. Mas é justamente essa diversidade que “abre” os personagens uns aos outros, sem que uma verdade final sobre eles seja estabelecida” (LINS, 2004, p.71)

Neste documentário utilizo perguntas norteadoras. Com elas, sugiro o assunto sobre o qual eu gostaria que falassem. A partir dos comentários delas, eu criei o documentário. Tais perguntas são apenas diretrizes, porque muitas vezes o entrevistado sozinho acaba dando respostas mais abrangentes e se referindo a coisas e temáticas que o meu questionamento não abordaram de início. Não são perguntas fechadas, mas que propiciam o início de uma conversa. O entrevistado as estende até o ponto que ele quiser, até onde acha interessante eu ter conhecimento sobre a história que ele está me contando. Segundo Consuelo,

"O diretor tenta compreender o imaginário do outro sem aderir a ele, mas também sem julgamentos ou avaliações de qualquer ordem, ironias ou ceticismo, sem achar que o que está sendo dito é delírio, superstição ou loucura - 'O que o outro diz é sagrado'. " (LINS, 2004, p.108)

É necessário que haja respeito pela fala do outro, você não precisa acreditar no que ele está dizendo, mas buscar compreender o motivo pelo qual ele está dizendo isso. Um exemplo é quando Eduardo Coutinho filmava “Theodorico, Imperador do Sertão”, de 1978:

Filmar sem forçar o traço, sem caricaturar, intervindo o menos possível. O contato entre o diretor e o major é sempre cordial. Coutinho jamais o coloca “contra a parede”, como modo de enfatizar para o espectador que o que está sendo dito é um despautério e que o Theodorico é o diabo do sertão. O que interessa ao cineasta não é definir o personagem à revelia dele, nem tratá-lo como um fenômeno da realidade, dotado de rígidos traços típico-sociais. O que interessa é a visão de mundo do personagem, o ponto de vista específico que ele tem sobre o mundo e sobre si mesmo. É o próprio major que, nos diálogos com Coutinho, com seus empregados e amigos, revela e fundamenta sua razão de ser, sem que o filme precise expressar simpatia ou antipatia, acordo ou desacordo, nem fazer avaliações conclusivas sobre o que está sendo dito. (LINS, 2004, p. 22 e 23)

E assim como Coutinho, prefiro dar as ferramentas para que o próprio personagem demonstre quem é, a partir de seus pensamentos, das suas vivências, suas experiências, seus estudos, a partir da consciência que ele tem de si mesmo. Quando apontamos a câmera para uma pessoa e a filmamos, ela tenta nos mostrar o melhor dela, tenta nos deixar curiosos em relação à história que ela conta. Ela quer nos atrair, quer mostrar o seu ponto de vista e justificá-lo, assim como justificar as suas ações. Ela fala em prol dela mesma. E Consuelo (2004, p. 110) explicita isso muito bem ao dizer que o entrevistado “aproveita ricamente a ocasião que Coutinho lhe oferece. Constrói o seu auto-retrato, se inventa de alguma forma a partir do que ela gostaria de ser, do que talvez seja e do que pensa que o diretor gostaria que ela fosse”.

Às vezes, é difícil ter essa visão de manter a mente aberta ao que o outro diz, sem que coloquemos nosso juízo de valor ou poder de crítica sobre a opinião do outro. Mas, como pergunta Consuelo (2004, p. 21): “e como fazer isso? Como superar os limites da nossa “natureza” e entrar na “natureza” alheia? Como lidar com a imagem do outro, quando esse outro é um personagem de cuja visão de mundo não compartilhamos?”.

Procurei não impor a visão de mundo que eu tenho e busquei compreender o que o outro me dizia, tentando não realizar críticas as suas opiniões, mas compreensão. Ouço-o com curiosidade, sem fazer ou expor minhas conclusões, porque eu o quero livre, quero que ele se sinta bem, confortável, mesmo diante da câmera, para expor as suas ideias, seus pensamentos, suas experiências. Segundo Consuelo,

“Coutinho tenta abrir um “vazio” para que o entrevistado possa preencher. Porém, não é um “vazio total”, diz ele, porque a pessoa pode querer falar de alguma coisa que não interessa ao diretor, e ele tenta negociar o seu desejo com o entrevistado”. (LINS, p. 108).

No entanto, isto não quer dizer que o deixo falando sozinho, que não faço intervenções. Às vezes o interlocutor é tão bom, que eu nem preciso intervir a nenhum momento em busca de mais pensamentos dele. Por exemplo, Cecim expõe suas opiniões de forma não muito coordenada. Ele não traça em sua mente tudo o que irá me falar. Ele fala à medida que as coisas vêm a sua mente. Ele imagina suas respostas e, no meio delas, surgem novos apontamentos, novas ideias e ele, generosamente, no-las oferece, ele as divide conosco. E em casos assim, mesmo que a pessoa fuja um pouco do assunto, eu preferi deixá-la livre para explicar os seus pensamentos, porque elas estão tão ávidas de coisas para contar que elas quase sempre nos surpreenderão.

Assim, como Coutinho, eu escolho intervir o mínimo possível; contudo, dependendo de quem está sendo entrevistado, isto pode possibilitar que o equilíbrio da filmagem se torne frágil. O entrevistado pode tomar para si e controlar o filme e tornar-se quase o diretor do documentário. Já presenciei isto acontecer em alguns filmes. Depende, no entanto, do diretor. Alguns retomam para si o controle, retomando a direção da conversa, ou até mesmo entrando em discussão com os personagens do filme, chegando a entrar em atrito; outros assumem que é o entrevistado que tem o controle e utilizam isso em seu filme. Deixam claro para o espectador, no caso, que perderam o controle e o filme que pensaram em fazer agora se transformou em outro. Às vezes isso dá certo e o filme fica até melhor do que a ideia inicial.

Não gosto de atritos, de discussões (creio que ninguém gosta), porém mantenho o controle da produção, do set de filmagem. Procuro deixar o entrevistado à vontade para falar do que quiser. Isso pode soar estranho, mas não é difícil para mim, sou cordial, não julgo as pessoas; sei que eu preciso que elas façam o filme comigo e espero que elas me deem o seu melhor. E quando ela se perde eu tento retomar o viés da conversa para que ela fale sobre o assunto que me interessa, porém só intervenho assim em casos extremos quando há uma mudança completa de assunto. No caso, de ambas entrevistas eu apenas iniciava com uma pergunta ou pedia para falar sobre ponto que me interessava e os deixava livres para que discorressem sobre o tema, sem corta-los, apenas no caso de ter que fazer uma pausa por motivos técnicos, como trocar cartão, bateria, etc.

Contudo, às vezes, quando eu apenas iniciava a formulação da pergunta o entrevistado já começava a resposta criticando a minha pergunta, porque eu tinha caracterizado a sua obra. Ele me “alfinetava” e demonstrava seus motivos para que não aceitasse aquele pré-julgamento. Mesmo que eu não fizesse várias intervenções em suas falas eu sabia que eles estavam falando comigo, para mim e para a equipe também e isto tem que ficar claro, que há um interesse mutuo ali. Como é defendido por Coutinho:

“Se eu digo que o meu desejo é só escutar, não há filme, não é assim. Se há um lado passivo na interlocução, acabou. Os dois lados devem estar ativos”, diz ele. Essa é uma escuta que intensifica o desejo de se expressar de quem está diante da câmera.” (COUTINHO *Apud* LINS, 2004, p. 110)

E assim o documentário começa a ganhar corpo, começa a se formar, eu começo a enxergar o potencial do material que eu terei em mãos, assim como se eu terei o resultado esperado satisfatório, ou não, e caso não tenha, será necessário tomar outros caminhos até que se encontre “algo” que eu queira contar. Felizmente, isso não aconteceu neste documentário, porque, enquanto filmava, eu sabia quando conseguia algo importante: um depoimento que traz à tona o sentimento do entrevistado, a sua opinião verdadeira; quando seu depoimento toma corpo e você sente que conseguiu, que o filme está ali, que você está no caminho certo. Há uma passagem do livro de Consuelo sobre Coutinho, no capítulo sobre *O Cabra Marcado para Morrer*, que retrata exatamente esta sensação:

Filmei a Elizabeth em três dias, dois dias e meio ... Nós íamos fazer a primeira parte na Paraíba e depois a parte de Pernambuco. Mas, quando acabei de filmar a Elizabeth, já senti o filme com tal vida, que decidi: ‘Vamos direto para Pernambuco. Vamos liquidar Galiléia, porque se for bem na Galiléia, o filme está pronto’. Daí nós fomos para Pernambuco e fizemos aquela cena da projeção ... Enquanto estávamos preparando as coisas, o João Virgínio deu aquele grande depoimento sobre a tortura ... A projeção foi complicada, porque tivemos de buscar os atores que moravam longe, e forma todos. Foi maravilhoso ... Naquela noite eu já sabia que tinha o filme, tinha certeza, um filme fortíssimo, ... tinha certeza absoluta de que o filme era bom.” (VIANY *Apud* LINS, 2004, P.43)

Mas, às vezes estamos com o trabalho em andamento e não sabemos exatamente o que iremos fazer, vamos recolhendo material, filmando muitas coisas, juntando imagens e entrevistas e só depois é que descobrimos os percursos do filme, isto é, quando decupamos o material e percebemos que o filme está ali.

Durante a decupagem das entrevistas para se realizar a montagem o diretor escolhe as melhores passagens, as melhores falas, as mais emblemáticas, as mais polêmicas que irão compor o documentário. Nessa hora muitos diretores mudam o sentido das palavras da pessoa, dão outra conotação. Eu, enquanto diretora, não faço isso. É um princípio meu. Gosto que as pessoas mantenham a própria voz, que se reconheçam em suas palavras e em seus fundamentos. Mas, obviamente, a partir das minhas escolhas, daquilo que eu quero mostrar, porque, como defende Consuelo (2004, p. 49), "esquece-se com excessiva facilidade que se trata de um filme, e que o diretor pode simplesmente cortar falas e imagens que o perturbam. Se são mantidas, é porque fazem parte da proposta do filme". Fazem parte do que o diretor pretende mostrar em seu filme.

Contudo:

O equilíbrio é frágil, pois é preciso impedir tanto a cumplicidade moral entre cineasta e personagem quanto o desrespeito ao pensamento de quem foi escolhido para ser protagonista do filme. Porque, finalmente, não é muito difícil ridicularizar Theodorico², criticá-lo de fora, ser cordial na filmagem, mas cruel na montagem. A câmera é definitivamente um instrumento de poder que pertence a quem filma, dirige e monta. É possível prejudicar uma pessoa com um simples enquadramento ou manipular na montagem o que é dito. (LINS, 2004, p. 21/22)

Quando realizo um filme eu não tenho a pretensão de ridicularizar ou prejudicar ninguém. Tenho comigo o princípio de que eu não faço com o outro o que eu não gostaria que fizessem comigo. E levo isso adiante em meus trabalhos. E talvez seja mais difícil para mim impedir essa cumplicidade moral, porque eu demonstro respeito ao entrevistado, o que não quer dizer que isto prejudicará o meu projeto, ou que ele será uma espécie de propaganda partidária do personagem, que indicará que o que ele fala é correto e que deve ser aceito. Não, eu forneço ferramentas para que o espectador tire suas próprias conclusões baseadas em suas diretrizes, seus princípios. Tento não mostrar a minha opinião sobre o assunto, eu ofereço ao terceiro o material para que ele faça isso.

Além do mais, os documentários "ferem" um pouco do que as pessoas consideram como cinema, quando a imagem tem muito mais valor que a fala na maioria das vezes e, por isso, se tornam menos atraentes aos espectadores, porém como dito por Coutinho,

² Personagem do filme *Theodorico, Imperador do Sertão*, de Eduardo Coutinho, de 1978.

“o cinema é audiovisual há mais de 70 anos, lembra Coutinho. Essa posição contraria uma certa teoria do cinema e também uma ideia do senso comum que definem o cinema como arte feita essencialmente de imagens. Um pensamento estreito que não vê a complexidade da imagem e do som da palavra do outro, não vê “os silêncios, tropeços, ritmos, inflexões, retomadas diferenciadas do discurso. E gestos, franzir de lábios, de sobrancelhas, olhares, respirações, mexer de ombros, etc.”” (LINS, 2004, p. 111/112)

Este documentário é composto quase 100% de falas. Nós mais ouvimos do que vemos imagens, até porque os cenários não foram construídos para os entrevistados, eles estão sentados diante as câmeras, ou seja, o fundo não tem a função de composição nenhuma, pode ajudar de forma implícita, mas não exerce essa função.

E, além da fala, isso é algo que chama muita a minha atenção quando filmo. Quando filmava o Vicente Cecim a sua expressão corporal prendeu a minha atenção várias vezes durante a sua fala. Ele fazia vários gestos, às vezes apenas de afirmação, como se para constar de que estávamos ali com ele e se ele não falava para o nada. Ele queria saber se estávamos prestando atenção ao que ele dizia, o que é muito importante para o interlocutor, sentir que há interesse pelo que ele conta.

Gosto bastante de observar o corpo da pessoa, falando com ela, ajudando-a a contar a história. São gestos que prendem a nossa atenção e até tornam-se um atrativo a mais na montagem do material. Gosto de usá-los, especialmente quando tenho esses gestos em várias câmeras. Por vezes, os gestos falam mais do que o discurso. Através dele, as pessoas se entregam. É um prazer estar alerta para eles. Assim,

"Nos filmes do diretor [Coutinho], tão importante quanto a fala dos personagens são as expressões faciais e os movimentos do corpo. São “corpos falantes, gente com vísceras e imaginação”, diz ele revelados pela palavra e pela imagem de quem está falando”. (COUTINHO *Apud* LINS, 2004, p. 111)

Coutinho me lembra que um filme em que a fala é quase 100% do que é visto, ouvido, os gestos, os silêncios, os olhares, as mudanças repentinas de pensamento ou da direção deles, são preciosos e falam muito. É através deles que compreendemos mais a pessoa do que quando apenas a ouvimos.

O documentário é composto quase 100% de falas. Nós mais ouvimos, assistimos às pessoas falarem do que vemos imagens figurativas, ou não, até porque não houve uma construção de cenários para se realizar as filmagens. Os entrevistados estão simplesmente senta-

dos diante as câmeras. Paes Loureiro escolheu ser filmado em sua casa, por sua sugestão, e Vicente Cecim, não me sugeriu um lugar, apenas me perguntou onde filmaríamos. Escolhi um local agradável, um local público, o Parque da Residência, ou seja, o fundo não tinha a função de composição nenhuma, ele não está ali para imprimir algo ao espectador. Ele até pode ajudar, de forma implícita, o espectador pode perceber alguma coisa nele, mas ele não tinha essa função.

A minha proposta de direção do documentário foi bastante simples. Escolhi filmar com duas câmeras, uma com o plano mais aberto e a outra com o plano mais fechado, as duas fixas. Ambos aparecem sentados diante as câmeras. Optei não entrar em quadro: eu queria as atenções somente para eles e para o que falavam. Também não quis uma câmera na mão, não queria que ambos ficassem preocupados em saber onde a câmera estaria focando e também não gostaria de ter imagens que chamam mais a atenção pelo movimento de câmera do que pelo discurso que está sendo captado. Na captura das imagens escolhi ser objetiva e deter o olhar no personagem sentado diante da câmera.

Também não darei explicações, não pegarei o espectador pela mão e o conduzirei no filme, explicando a ele tudo e levando-o às mesmas conclusões que eu tenho. Não, meu intuito é que ele faça essa “viagem” sozinho e faça as suas análises e tire as suas próprias conclusões. O documentário não terá ferramentas educativas ou elucidativas. Até porque como diz Coutinho: “a explicação é sempre insuficiente. Ou ela é demais e mata o filme, ou é de menos e não adianta. Ela nunca é justa”. (COUTINHO *Apud* LINS, 2004, p. 80).

Coutinho escolhia fazer filmes com pessoas que seriam “invisíveis”, ou não teriam voz perante a esse mundo caótico. São variados os temas sobre os quais escolhe falar: religião, último dia do ano, canções etc. Seriam temas muito pequenos diante de tantos outros assuntos geralmente considerados mais importantes, mas é justamente aí que está a grandeza de seus filmes.

Por ser único, o singular é sempre frágil. Sobre ele pesa a constante ameaça do desaparecimento perante a violência das generalizações. Retratá-lo deixa de ser apenas uma questão de estética, para se tornar também de ética, pois significa protegê-lo. É impossível distinguir uma coisa da outra na obra de Coutinho. (LINS, 2004, p. 6)

De certa forma, toda generalização é contra o ser; o conceito é incapaz de acolher o que é único e intransferível, o que é imanente ao corpo e à vida singular, o que só acontece uma vez. O que escapa da ideia geral, esse con-

junto de pequenas singularidades, encontrará abrigo no cinema de Coutinho. (LINS, 2004, p. 6)

Escolhi filmar e falar nesse documentário não de alguém invisível, porque Vicente Cecim não o é, ou de uma “pessoa comum”. Ele é um escritor, um cineasta, um artista. Ele dá voz aos seus pensamentos, aos seus anseios, dá vida a eles. Contudo, talvez nós só tivéssemos contato com as obras dele e não diretamente com ele, talvez não tivéssemos a oportunidade de ouvir a sua voz, de conhecê-la, assim como de não saber um pouco mais sobre a sua forma de pensar, de criar, não conheceríamos seus gestos, suas expressões faciais. O documentário tem um pouco este objetivo: o de ouvirmos o artista, de conhecê-lo, de perceber as suas obras com o seu olhar, de como ele as construiu, de perceber o seu entendimento sobre o mundo, de capturar suas vivências e memórias, de individualizá-lo em um mundo de generalizações.

Contudo, é importante lembrar que um documentário é um filme, mesmo que ele contenha imagens reais, pois ele está à mercê da ideia do diretor, assim como está à mercê do personagem que se dispôs a contar uma história diante da câmera e ele pode mentir, inventar uma história, ou pode dizer a verdade. No entanto, o que fica é poder conhecer um pouco mais daquela pessoa, daquela situação e pensar a respeito e formular um pensamento sobre.

Por fim, termino esta parte do texto com dois pensamentos extraídos do livro de Consuelo:

Mas o que pode o documentário hoje? O que pode essa forma de cinema que quis um dia “representar o real” em meio a proliferação de imagens cada vez mais “reais” e “objetivas”? Não muita coisa. Um bom ponto de partida, contudo, talvez seja afirmar de imediato uma das heranças do cinema moderno, muitas vezes esquecidas, e não apenas pelos artefatos mediáticos: a imagem não reproduz o real. Isso não quer dizer que o documentário não possa estabelecer diferentes aproximações com o mundo, falar do real de várias maneiras. Há, no entanto que se chamar a atenção, do jeito que for possível, para o caráter essencialmente subjetivo, parcial, precário e contingente de toda e qualquer narrativa documental. Coutinho parte desses princípios simples e luminosos - que, sozinhos, não bastam para fazer bons filmes - e os articula a seus dispositivos. Produz imagens e sons a nos dar notícias de personagens e situações reais que não conhecíamos, ou que conhecíamos mal, capturando-nos e impondo uma outra maneira de ver e pensar o Brasil. (LINS, 2004, p. 12 e 13)

Pois o que interessa ao cineasta é pensar de que forma é possível continuar filmando hoje, apesar de tudo, com todas as dificuldades, falta de dinheiro, o estado do mundo, a banalização das estéticas e os riscos de ver esgotadas suas próprias opções de filmagem. O que o interessa é o presente de seus filmes, de seus personagens, o presente do mundo - não o presente instantâ-

neo das imagens televisivas, mas um presente denso de memória e devires possíveis. (LINS, 2004, p. 10)

O cinema documentário é uma forma do cineasta apresentar ao público uma situação ou pessoa que não se tem nenhum conhecimento, ou que se conhece mal, tem ideias e pré conceitos equivocados. É um meio de fornecer material, aspectos, características, informações para que o espectador possa refletir a respeito e possa construir uma opinião, uma ideia sobre o assunto. O documentário tem o papel de iniciar no espectador uma curiosidade sobre o tema, pode ser que ele não a leve a diante, mas, normalmente, ele não sai ileso da sala de cinema, após assistir a uma obra documental.

II - Vicente Franz Cecim

O meu mais fervoroso desejo sempre foi o de conseguir me expressar nos meus filmes, de dizer tudo com absoluta sinceridade, sem impor aos outros os meus pontos de vista. No entanto, se a visão de mundo transmitida pelo filme puder ser reconhecida por outras pessoas como parte integrante de si próprias, como algo a que nada, até agora, conseguira dar expressão, que estímulo maior para o meu trabalho eu poderia desejar? (TARKOVSKI, 2014, p.8)

2.1 - Breve Biografia de Vicente Cecim

Descrever um filme, contá-lo, já é interpretá-lo

Jacques Aumont (1998).

Vicente Franz Cecim, escritor e cineasta, nasceu dia 7 de agosto de 1946, em Belém - PA. Suas referências se iniciam na infância com os pais. Ainda criança junto aos irmãos ouvia seus pais contarem histórias sobre cinema (pai) e sobre literatura (mãe).

Cecim inicia sua trajetória artística nos anos 70, quando realiza 5 filmes em película, utilizando câmera super 8: *Matadouro* (1975); *Permanência* (1976); *Sombras* (1977); *Malditos Mendigos* (1978) e *Rumores* (1979). Após este período em que se dedicou à Sétima Arte, Cecim para de filmar e inicia sua carreira na literatura, escrevendo. *A asa e a serpente*, 1979, inicia o processo que ele intitula de “Viagem a Andara³ o livro invisível”; *Os animais da terra* é de 1980 e recebeu o “Prêmio Revelação de Autor da Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA”; *Os jardins e a noite*, 1981 (a versão resumida deste livro, chamado de *A noite do curau*, recebe menção especial no prêmio internacional plural no México); *Flagrados em delito contra a noite / Manifesto Curau*, 1983; *Terra da sombra e do não*, 1984; *Viagem a Andara o livro invisível*, 1988, que reúne as suas 7 primeiras obras e, com essa publicação, torna-se ganhador do “Grande Prêmio da Crítica da Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA”; *Silencioso como o Paraíso*, é de 1995; *Ó Serdespanto*, em 2001 é lançado em Portugal; *A asa e a serpente* e *Terra da sombra e do não*, de 2004, reúnem a segunda edição de suas 7 primeiras obras; *Música do sangue das estrelas*, 2004, que reuniu poemas e cantos contidos no livro *Ó Serdespanto*; *K O escuro da semente*, 2005, também lançado em Portugal

³ É geografia verbal, dialogando com a geografia física da Amazônia, que por ser lugar de natureza, é lugar do sagrado em epifania. Se não existisse a Amazônia e não se desse a circunstância fatal de eu ter nascido lá, talvez não houvesse Andara. Da realidade da Amazônia. Mas, da realidade onírica da Amazônia. (CECIM, 2009, p.1)

é a primeira obra visível de Andara em iconoescritura. Segundo Cecim, a obra mistura palavras e imagens; *Ó Serdespanto*, 2006, é lançada a versão brasileira; *Ó: Desnutrir a pedra*, 2008; *Breve é a febre da terra*, 2014, angariou o “Prêmio Haroldo Maranhão do Instituto de Artes do Pará – IAP”; e *Fontes dos que dormem*, 2015.

Em 79 Cecim decide parar de filmar. O artista toma esta decisão porque, para ele, é mais “simples” escrever; ele apenas precisava de caneta e papel, enquanto que para fazer filmes ele necessitava de mais recursos. Então, a partir de 1979 ele decide se dedicar apenas à literatura.

Sobre sua experiência nos anos 70 com o cinema, ele relata:

Foi quando, já quando eu tinha os meus 18 anos mais ou menos, por aí assim, que por uma questão de comércio, de mercado, de produção, capital, etc.. a Kodak decidiu lançar o formato super 8 pra turistas. Então, as câmeras super 8 eram câmeras padrão, imagem lavada, imagem limpa, toda automatizada o turista não precisava aprender nada era só apertar o botão e tudo o mais e depois a Kodak regulava lá no padrão de revelação dela, de qualidade Kodak e tal, de repente eu estava com uma câmera na mão e eu disse: “Eu posso fazer filme”. E comecei a fazer os meus filmes do jeito que eu já falei antes aqui. Usando o manual da Kodak ao contrário, transformando o que eles achavam em erro em linguagem, em acerto, criação e fiz esses filmes de 75 a 79, enquanto eu continuava também escrevendo umas coisas, contos, poemas e tal. Aí em 79 eu decidi que eu devia me concentrar só em uma coisa, que não era bom eu ficar me dividindo em duas coisas: cinema e literatura. Parei de filmar, dei todo o meu equipamento⁴.

Cecim denomina sua primeira fase no cinema, nos anos 70, de filmes *kinemAndara*. Ele apenas voltou a filmar quase 30 anos depois, em 2007, quando realizou o filme *Marráa Yai Makúma*, com seu filho Bruno Cecim. A partir deste momento, ele se assume re-contaminado pela Sétima Arte e volta a realizar filmes. Vicente Cecim realizou as obras: *A Lua é o sol*, 2009; *Fontes dos que dormem*, 2009. E continua a realizar os filmes *KinemAndara*, em suas palavras “fazendo cinema sem câmera - filmes virtuais, unindo imagens e palavras”.

E terminando esta breve biografia, para Vicente Cecim, o

Cinema é o grande olho que vê, a tecnologia que você usa não é importante. Importante é até que ponto o seu olho consegue ser suficientemente amplo, justo, honesto, fascinado pela realidade pra que esse

⁴ Trecho retirado da entrevista realizada para este projeto de mestrado.

olho que vê tudo e pode ver tudo, vê o principal consiga continuar olhando a vida, que é o cinema.⁵

Vicente Cecim por Vicente Cecim:

Desde que abri os olhos, me senti um ser de espanto. O Serdespanto somos todos nós, para isso basta ter nascido. Mas um ser de espanto pode vir à tona da Vida de duas maneiras. Que eu vejo assim: se alguém ao nascer se assusta, está perdido. Vai viver no medo. Mas se em vez de se assustar se Encanta, então começa a viver a Viagem a Andara. Tudo surge para os olhos da Curiosidade, do Estranhamento fascinado. Esses jamais dizem: - Estou na Vida. Esses sabem e dizem: - Eu sou a Vida. A diferença é imensa. Todo o desastre humano parece se dever a essa diferença entre se sentir um estranho de passagem ou se sentir tão íntimo da Vida quando uma árvore, peixe, estrela, inseto, o Fogo, a Água. Esse Temor é para sempre, irreversível? Gostaria muito de dizer já sem nenhuma Hesitação: - Não. Mas avancei pouco em relação ao que antes disse sobre isso: - Cada um é um serdespanto à sua maneira: uns, mais ser no serzinho humano e menos no Ser de Tudo, outros mais sendo no Ser de Tudo e só um serzinho de nada em si mesmos. É uma questão de despertar o pequeno s para o grande S ou não. Mas haverá mesmo essa diferença? Possivelmente, não: somos sempre o grande S contido, Oculto, no pequeno s que somos. Isso é ser no foradentro. (CECIM, 2009, p.11)

2.2 - Obras Cinematográficas de Vicente Cecim, nos anos 70

Após breve introdução sobre o artista Vicente Franz Cecim, damos início as análises críticas e artísticas sobre as suas obras cinematográficas nos anos 70, as quais serão analisadas em ordem cronológica de realização. Não há a intenção de se dissecar por completo cada um dos filmes, mas de iniciarmos uma percepção sobre cada obra, para que cada leitor deste trabalho ou espectador dos filmes possa a partir destes escritos terem a sua própria percepção, análise e conclusão sobre elas.

E iniciamos com o filme *Matadouro*, de 75.

Matadouro, obra de Vicente Cecim, Pará, 1975

⁵Trecho retirado da entrevista realizada para este projeto de mestrado.

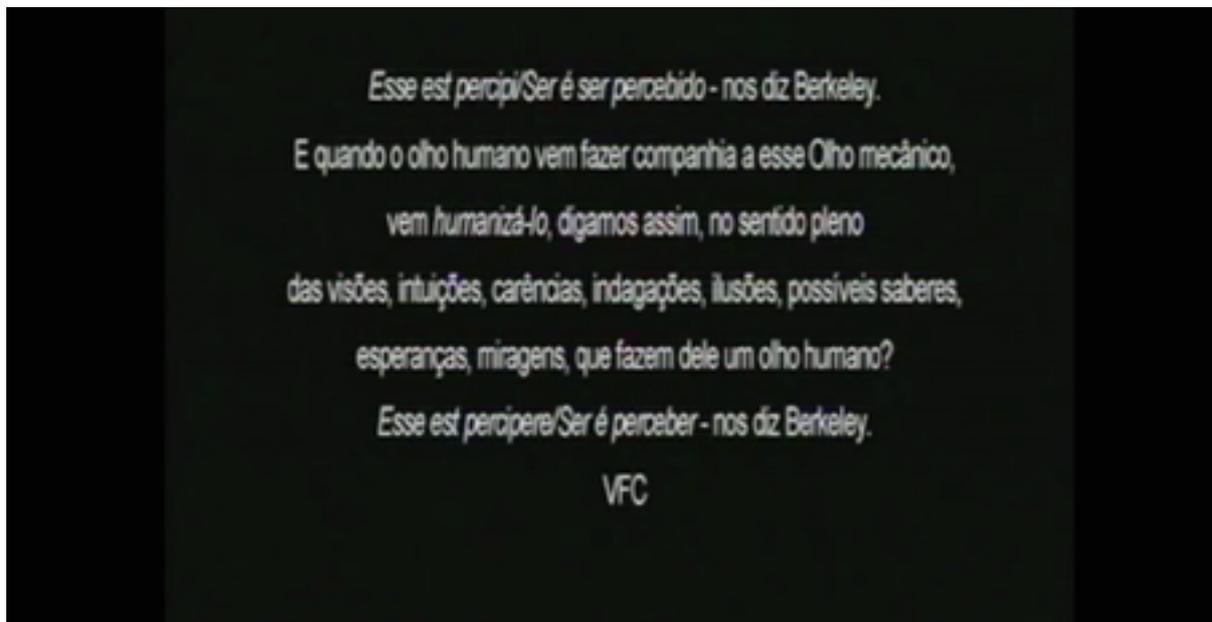


Figura 1: Fonte - <<https://vimeo.com/36382142>>

Matadouro é o primeiro filme de Vicente Cecim, realizado em película, filmado em Super 8, em 1975.

O filme traz, nos créditos iniciais, uma citação de Berkley “*esse est percipi, esse est percipere*”, a qual será vista em todos os seus filmes, da década de 70. Contudo, acredito que este crédito inicial foi colocado posteriormente, quando ele resolveu digitalizar suas obras e as disponibilizou *online*.

Cecim inicia sua primeira obra com uma imagem muito forte: a de sangue jorrando, já demonstrando que seu primeiro filme tem a intenção de provocar reações nos espectadores. Depois, ele nos mostra a imagem do céu, uma árvore de aparência seca. Ela parece um esqueleto de árvore, com urubus voando. Todas estas imagens passam de uma a outra por meio de cortes secos e ao fundo a trilha utilizada dá o tom a obra. Ouve-se uma música impactante, de ar tenebroso, que anuncia o terror. Eu diria que há um certo ar expressionista nesta obra.

Segundo Laura Cánepa o historiador de arte Roger Cardinal define o signo expressionista como aquilo que:

ressaltando as experiências do artista sob formas excepcionalmente vigorosas, “convida o espectador a experimentar um contato direto com o sentimento gerador da obra” (1988, p.34). Essa revelação de impulsos criativos que brotam de um nível primitivo da vida emocional faz com que o Expressionismo possa ser identificado com uma tendência atemporal que, em prin-

cípio, pode se manifestar em qualquer momento, cultura ou parte do mundo. (CÁNEPA *Apud* MASCARELLO, 2012, p. 55)

Assim, conclui Cardinal (1988, p. 25) que a vertente moderna chamada de Expressionismo deve ser vista como a mais recente - embora também a mais veemente - afirmação desse princípio de alinhamento da criatividade com os impulsos emocionais e instintivos do ser humano. (CÁNEPA *Apud* MASCARELLO, 2012, p. 55)



Figura 2: Fonte - <<https://vimeo.com/36382142>>

As imagens preparam o espectador para aquilo que virá: ele nos mostra os urubus em uma árvore, o curral com os bois calmos, o homem que corta a carne e o animal que será abatido. É uma montagem com cortes secos que, de certa forma, nos prepara para toda a violência que acontecerá em seguida. Trata-se, talvez, de um prenúncio. No filme, há, ainda, um outro personagem: um boneco, que não pertence ao matadouro, é acrescentado por ele. Ele é apresentado em *close*, e tem uma expressão um tanto maquiavélica, um sorriso fixo no rosto que dá medo. O diretor o usa, talvez, como uma metáfora. Ele poderia estar rindo da desgraça alheia? Ou é para nos indicar que aquele lugar, o matadouro, não é lugar de brincadeira? A resposta dessa pergunta deverá ser respondida individualmente por cada espectador do filme.



Figura 3: Fonte - <<https://vimeo.com/36382142>>

Contudo, para mim é um acerto do diretor ao colocar um elemento que não pertence originariamente aquele lugar e acrescenta conteúdo a obra, que provoca o espectador, que faz com que ele reaja ao elemento adicionado.

A película continua nos mostrando um pouco mais do lugar, dos personagens e depois a câmera é direcionada para uma poça d'água em que logo vemos surgir os bois em quadro e com isso os pássaros antes quietos, agora se ouriçam, o boneco sorri. Há um prenúncio de algo por vir, de algo que está prestes a acontecer, agora, porém, muito mais próximo. Deparamo-nos com uma sala com móveis, mas sem ninguém. A câmera se movimenta por esta sala até um armário que está entreaberto e sua câmera entra nele, escurecendo a imagem e quando ela retorna vemos os detalhes de um chifre e dos animais, a câmera os percorre e voltamos a sala desabitada. Talvez nesta seqüência de cenas além do aspecto surrealista dado a ela, também pode-se dizer que ela nos indica a diferença entre os personagens: bois (animais) e homens, um está ali para morrer, mora em um curral e serve para dar lucro ao outro, ao homem, que nem aparece na imagem, mas sabemos que aquela sala é dele e é ele quem tem o poder, isto se torna onisciente e onipresente nas imagens.

Logo depois vemos os animais surgirem em cena correndo, sendo atirados para que corram para a área onde o abate será feito, local em que serão executados a sangue frio, sem

dó, nem piedade. Visualizamos um de seus algozes: surge um homem de costas, vestido de branco, segurando uma marreta nas costas, esperando o momento certo para dar o golpe mortal no animal. Neste caso, o branco não serve para identificar alguém bom, mas é um sinônimo apenas de limpeza, talvez um significado meio sarcástico para quem morre. Pelos movimentos do homem, percebemos que o animal demora a vir, talvez temendo ou prenunciando o seu fim. Novamente vemos uma vez mais o sangue jorrar. Nem precisamos ver o golpe para saber que a morte virá.

Em seguida vemos o animal caído. Ele é suspenso pela pata e jogado ao chão. Vemos, na sequência, outro animal pendurado e continua a violência com ele. Os homens agem normalmente. É uma rotina de tamanha violência e não presenciamos nenhum sentimento de pesar nos homens em cena. Talvez por não ser com seu semelhante. Vemos as peças de carne penduradas. A câmera as percorre. Presenciamos os homens trabalhando, o boneco sorrindo. Vemos, também, animais pendurados inteiros, homens partindo a carne que antes era de um ser vivo.

São mostrados vários corpos de animais mortos, em fila, pendurados, em série, de forma industrial. A câmera percorre o ambiente como se procurasse algo, até que encontra um homem e nos oferece um *close* dele e corta para o boneco sorridente e volta para o homem que trabalha. Mais uma vez percorremos os corpos mortos dos animais. Um líquido jorra. Há muito sangue no chão e correntes. Parece (e é) um local de torturas. O sangue jorra. Pássaros voam alvoroçados: o "alimento está perto". Um vez mais, vemos o boneco sorridente queimando, a câmera se aproxima, ele cai em chamas (a brincadeira acabou).

Por fim, a barbárie se encerra. Deparamo-nos com a imagem de um animal já sem pele, todo molhado de sangue, porém vemos o seu olho que possui um olhar petrificado de morte. A câmera abre e então percebemos que é apenas a cabeça do animal, que está em uma bandeja: que cena horrível!. Não há como ficar impassível diante dela. O horror que se estabelece em nós, espectadores, é avassalador, terrível. Literalmente, percebemos que contribuímos para aquela cadeia de violência, porque fazemos parte desta cadeia alimentar e a alimentamos, consumindo-a, dando dinheiro e propiciando lucro àqueles que realizam toda esta barbárie. E voltamos ao homem com uma marreta a mão para reiniciar a carnificina e o sangue jorra.

Segundo, Tarkovski,

A imagem é uma impressão da verdade, um vislumbre da verdade que nos é permitido em nossa cegueira. A imagem concretizada será fiel quando as suas articulações forem nitidamente a expressão da verdade, quando a tornarem única e singular - como a própria vida é, até mesmo em suas manifestações mais simples. (TARKOVSKI, 2014, p.131)



Figura 4: Fonte - <<https://vimeo.com/36382142>>

Ao assistirmos a este primeiro filme de Cecim, ele nos parece um documentário, mas não é, é ficção. Porém, assim como os neo-realistas, ele usa acontecimentos reais para fazer os seus filmes. O artista, na realidade, não filmou uma encenação. Foi ao matadouro e filmou a realidade. Ele se dirigiu ao matadouro com um roteiro em mãos, mas ao chegar ao local ele o ignorou e deixou que os acontecimentos e o seu instinto o guiassem e assim fez seu primeiro filme.

E não há como sair do cinema e pensarmos que tudo aquilo ali é mentira, como em um filme de ação. Nada do que o filme mostra é fantasia. É a realidade, e uma realidade que nós conhecemos, porém, fingimos não vê-la e que não temos responsabilidade sobre ela.

De acordo com Aumont,

O cinema escreve a realidade tal como ela escreveria a si mesma caso se escrevesse (sem escrita de tipo verbal). O cinema faz surgir em nosso pensa-

mento categorias da realidade que nosso cérebro sozinho não percebeu bem ou congelou cedo demais em leis universais. Essas duas teorias são, no fundo, variantes singulares de uma ideia mais ampla: a de que o cinema “revela” a realidade - faz com que seja vista. (AUMONT, 2012, p. 72)

Vamos, pois, agora, à obra *Permanência*, de Vicente Cecim, Pará, 1976.

Segunda obra de Cecim, também realizada em película, em Super 8. Diferente de seu primeiro filme. A imagem de abertura de *Permanência* é a imagem da obra *A Persistência da Memória*, do pintor espanhol Salvador Dalí. Assim, tem início a nossa viagem em *Permanência*. Trata-se, evidentemente, de um dos referenciais do diretor. Ao iniciar com as imagens de Dalí, nos oferece, também, uma pista sobre a obra e usar imagens de outro artista faz parte do processo de Cecim, que tem total liberdade de criação e de significado. E para Tarkovski:

A criação artística, afinal, não está sujeita a leis absolutas e válidas para todas as épocas: uma vez que está ligada ao objetivo mais geral do conhecimento do mundo, ela tem um número infinito de facetas e de vínculos que ligam o homem a sua atividade vital; e, mesmo que seja interminável o caminho que leva ao conhecimento, nenhum dos passos que aproximam o homem de uma compreensão plena do significado da sua existência pode ser desprezado como pequeno demais (TARKOVSKI, 2014, p.9)

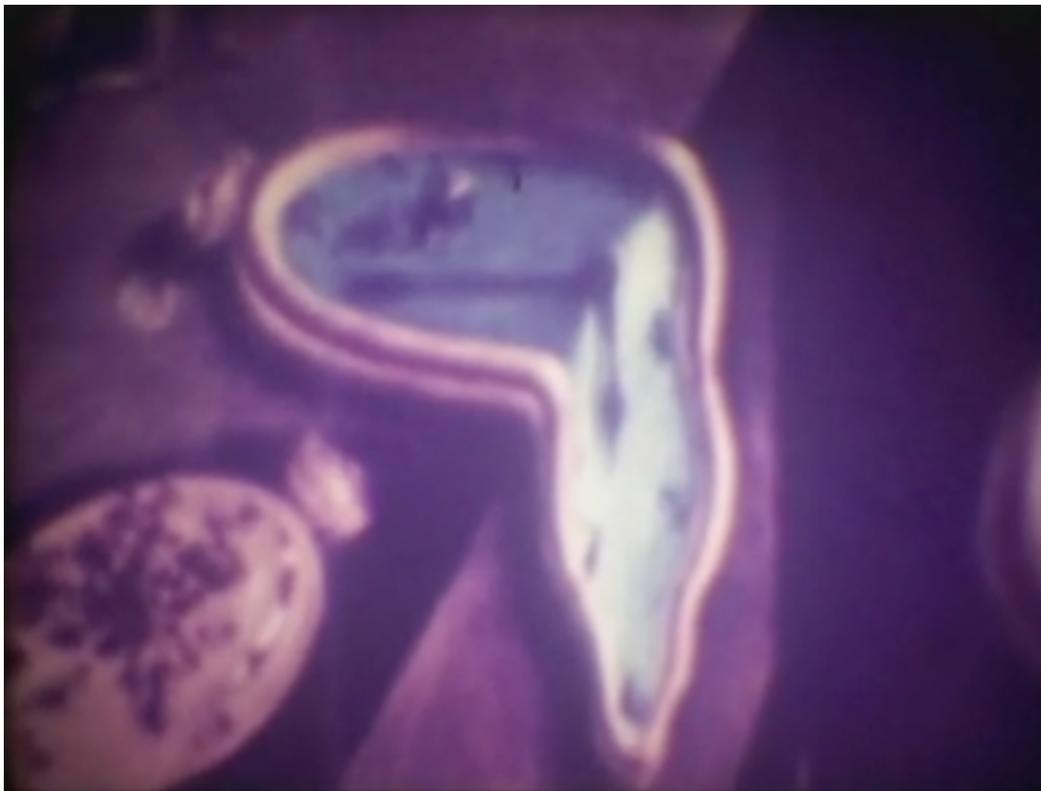


Figura 5: Fonte - <<https://vimeo.com/36051987>>

Após nos depararmos com a imagem da obra de Dalí, passamos a ver uma pessoa ao lado do que pode ser uma janela observando o mundo lá fora. Depois a imagem abre para uma praia. Mais uma vez Cecim faz uso de técnicas surrealistas em seu filme, e vemos de forma alternada a praia e a personagem parada, que olha para o horizonte. E nos vem à mente: Será que ela está pensando na praia? Ou isso é o que ela está vendo? Porém, pela imagem que vemos a seguir, quando a câmera faz um leve *travelling*⁶, percebemos que o local onde esta pessoa está, não pode ser uma praia.

Para Cañizal,

O Surrealismo baseia seus princípios na crença de que existe uma realidade superior, à qual se chega por associações de coisas aparentemente desconexas ou, então, pelos chamados processos oníricos, ou seja, da decifração dos significados enigmáticos que se elaboram nos sonhos. Seguindo esse argumento e admitindo ser a linguagem um fenômeno universal em que, além das chamadas línguas naturais, congregam-se todos os meios de que se servem os humanos para se comunicarem, pode-se dizer que o Surrealismo é, (...), aquele que com mais persistência se entrega ao trabalho de libertar-se dos recalques com que as diversas deteriorações sociais, frutos de conflitos bélicos e desigualdades entre os homens - para citar tão somente duas causas determinantes e interligadas - desvirtuam a essência da linguagem e debilitam, conseqüentemente, sua competência comunicativa no atinente à capacidade que ela tem de expressar, de maneira entranhável, ideias, sentimentos e modos de comportamento. A firme vontade de eliminar os efeitos mais nefastos desse tipo de deturpação assentava, assim, os alicerces do culto dos surrealistas à expectativa de que o homem também se libertaria de alguns fardos que o condenam a uma existência degradada. (CAÑIZAL *Apud* MASCARELLO, 2012, p. 143)

Logo, o filme nos mostra o mar, as pedras, o solo. E a câmera parece procurar por algo: ela observa a tudo. Vemos um navio se fragmentar na imagem a nossa frente, provocado pelo enquadramento proposto atrás de um objeto vazado, que nos permite recortar o navio ao fundo. Há a presença de uma calma, uma não pressa, de contemplação no filme, de passagem de tempo, uma mudança de clima de aberto a fechado e volta a ser aberto.

Cecim experimenta novos enquadramentos em *Permanência*, como o do navio recortado, em torno do qual assistimos a água se movimentando e correr para fora do quadro e voltamos às pinturas de Dalí. A trilha sonora nos lembra lamúrias. E voltamos a cidade e a pessoa que observa o mundo lá fora.

⁶ Um tipo de movimento de câmera.



Figura 6: Fonte - <<https://vimeo.com/36051987>>

Uma imagem chama a atenção: a do farolete piscando. Um farol, no mar, serve para guiar, avisar a quem se lança a navegar, é uma luz de indicação, de guia. E se fizermos uma ligação com a personagem que está parada e olha ao horizonte, poderíamos dizer que ela pode estar imersa em suas lembranças, que elas podem ser essa luz que pisca, indicando, talvez, um caminho.

O filme termina com um poema e imagens de luzes do universo, provavelmente acrescentadas após à sua realização, quando da digitalização do filme. Mais uma indicação da presença do Surrealismo e de que os filmes têm certamente muito mais a significar do que aquilo que vemos em imagens.

Segundo Deleuze,

O filme não registra assim o processo fílmico sem projetar um processo cerebral. Um cérebro que pisca, e re-encadeia ou faz anéis, assim é o cinema. O letrismo já tinha ido bem longe nesse sentido, e, depois da idade geométrica e da idade "polida", anunciava um cinema de expansão sem câmera, mas também sem tela ou película. Tudo pode servir de tela, o corpo do protagonista ou até mesmo os corpos dos espectadores; tudo pode substituir a película, num filme virtual que se passa apenas, atrás das pálpebras, com

fontes sonoras tomadas, em caso de necessidade, na sala. (DELEUZE, 2013, p. 256)



Figura 7: Fonte - <<https://vimeo.com/36051987>>

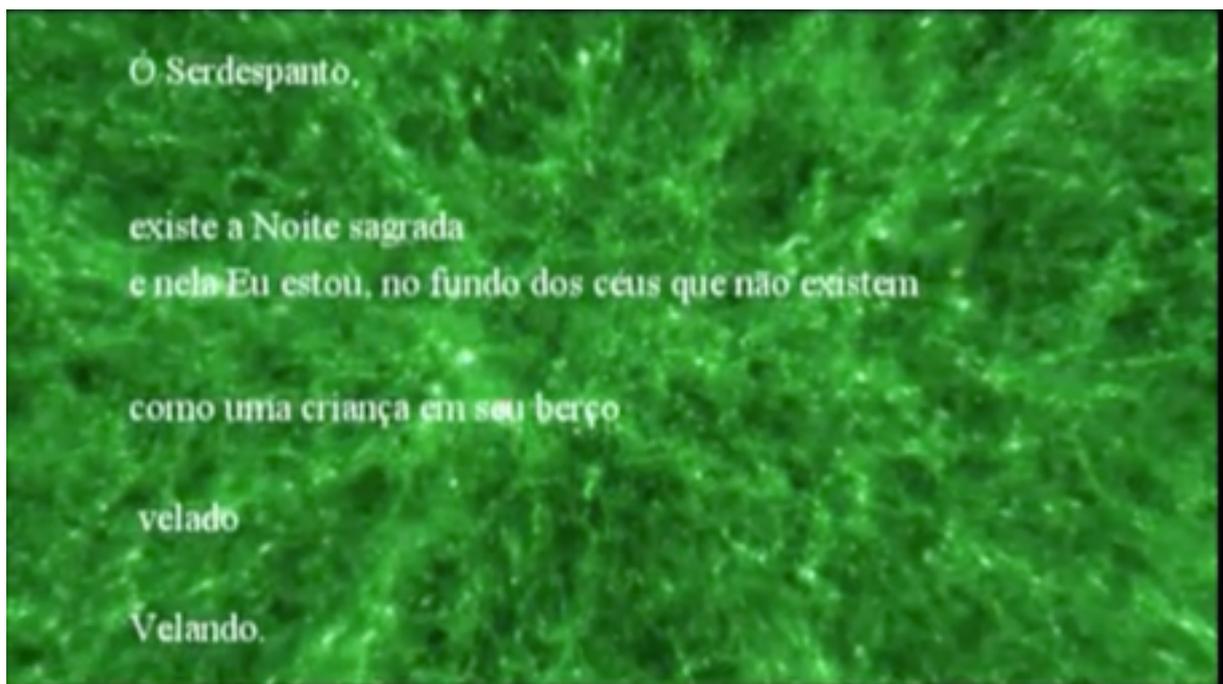


Figura 8: Fonte - <<https://vimeo.com/36051987>>

Cecim ao realizar o filme *Permanência* faz exatamente o que Deleuze cita na referência acima, em plenos anos 70 ele realiza um cinema de expansão, um cinema que vai além do que é mostrado em imagem, um exemplo, são os movimentos de câmera que confrontam os movimentos do cinema clássico, de enquadramento, ele subverte a câmera: faz a água “derrear” em pleno quadro, não a prende ou a limita, como o cinema clássico faz. Seu cinema se expande além da película, além do quadro, outra mostra é o fato de inserir anos depois um poema, suas obras estão sempre em desenvolvimento, recebendo novos olhares e complementos.

E agora partimos para a terceira obra de Vicente Cecim, *Sombras*, Pará, 1977.

São imagens de células que abrem o filme: é a imagem em transformação. A evolução genética pela qual o homem passa para se tornar um ser e que dura toda a sua vida até a velhice. Este é o tema de *Sombras*, terceiro filme de Cecim, também feito em película, em Super 8.

Após as imagens de abertura, elas se transformam e vemos vários idosos em um pátio, sentados ou andando, mas a espera que o tempo passe. Talvez esperem o fim. Parecem pessoas isoladas do mundo a que antes pertenciam; parecem isoladas do convívio da sociedade e familiar, concentradas em um local, ou amontadas, por não servirem mais, como objetos velhos, que ninguém quer mais.



Figura 9: Fonte - <<https://vimeo.com/35335077>>

Vemos, mas não ouvimos o que o senhor fala para a câmera. Talvez sejam lembranças do passado ou lamúrias em relação à vida que leva agora. Esta temática, a velhice, se faz presente em sua obra. É um assunto que todos fingem não ver. Lembramo-nos de *Matadouro*. Todos nascem, crescem, envelhecem e morrem... porém, para a sociedade é como essa etapa da velhice não existisse. Ela é empurrada para baixo do tapete, como sujeira. Não há dignidade no envelhecer, há esquecimento, há desolação, há isolamento. Os velhos parecem fardos a serem carregados pelos mais jovens, que não querem isso para si; e a saída mais fácil é abandoná-los em um asilo preparado para eles, quando o que eles mais querem no fim da vida é aproveitar os últimos momentos ao lado daqueles por quem tanto fizeram e amaram.

O filme não fala apenas de velhice, mas de memória. Seus personagens também carregam lembranças, memórias de vida, experiências de vida, e usando o cinema, a película, mais uma vez, nos defronta com a realidade, levando-nos a pensar no que estamos fazendo uns aos outros. Segundo Tarkovski:

Se lançarmos um olhar, mesmo que superficial, para o passado, para a vida que ficou para trás, sem nem mesmo recordar seus momentos mais significativos, iremos nos surpreender continuamente com a singularidade dos acontecimentos de que participamos, com a individualidade absoluta dos personagens com os quais nos relacionamos. Esta singularidade é como a nota dominante de cada momento da existência; em cada momento da vida, o princípio vital é único em si. O artista, portanto, tenta apreender esse princípio e torná-lo concreto, renovando-o a cada vez; a cada nova tentativa, mesmo que em vão, ele tenta obter uma imagem completa da Verdade da existência humana. A qualidade da beleza encontra-se na verdade da vida, que o artista assimila e dá a conhecer de acordo com sua visão pessoal. (TARKOVSKI, 2014, p.8)



Figura 10: Fonte - <<https://vimeo.com/35335077>>

Ainda, o local parece um casarão vazio, e aquelas pessoas ali, de roupas claras, parecem almas, fantasmas do que foram um dia. Tudo parece lembrança, como o refeitório, por exemplo, todo arrumado, como se fosse ser habitado... Mas não há ninguém. São sombras de uma existência passada. O tempo é vagaroso e custa a passar, como um castigo, talvez.

Para Deleuze:

A memória já não é, certamente, a faculdade de ter lembranças: é a membrana que, conforme os mais diversos modos (continuidade, mas também descontinuidade, envolvimento etc.), faz corresponder os lençóis do passado e as camadas de realidade, aqueles emanando de um dentro que já estava aí, estas sobrevivendo de um fora sempre por vir, e ambos carcomendo o presente, que nada mais é que o encontro daqueles e destas. (DELEUZE, 2013, p. 247)



Figura 11: Fonte - <<https://vimeo.com/35335077>>

Depois, assistimos a um senhor que anda com dificuldades em direção à câmera, sem medo de encará-la, porque, talvez, nessa altura da vida não haja mais medo, uma vez as condições a que são submetidos, perdem além do convívio social, o da família, e aqueles outros idosos passam a ser sua família e dividem todo o espaço com eles, sem a privacidade usual. O senhor dessa cena tenta se expressar, se comunicar com a câmera. É a realidade que chega até nós e nós fechamos os olhos para ela, como fechamos ao assistir as cenas de *Matadouro*. Apenas por um momento nos perguntamos: onde está a dignidade destas pessoas? O respeito? Mas, ao sairmos da sala do cinema essas questões são deixadas de lado, porque, na realidade, o “problema não é nosso”. Também assistimos a um senhor que mexe os braços. Na cena, o diretor aproveita a imagem complementando-a com o uso de uma música clássica. Aos que ignoram, fingem não perceber, o “problema” da velhice pareceria que ele estaria regendo, que seus movimentos estão de acordo com a trilha colocada, que esta seria a realidade. Mas não... ele não está regendo a música de Bach, ele está doente. A realidade é bem diferente.



Figura 12: Fonte - <<https://vimeo.com/35335077>>

Cecim intercala as imagens deles, dos idosos, com alguns artrópodes: besouros, aranhas e formigas. Trata-se, sem dúvida, de uma metáfora, pois esses bichos não são bem aceitos pelo homem, eles os exterminam. Logo, por associação, os idosos possivelmente seriam como eles, e deveriam ser afastados de todos. Todos têm medo, ou nojo. Devem ser exilados, afastados, esquecidos.

Sobre a imagem Tarkovski diz que:

a imagem [seria] uma impressão da verdade, um vislumbre da verdade que nos é permitido em nossa cegueira. A imagem concretizada será fiel quando as suas articulações forem nitidamente a expressão da verdade, quando a tornarem única e singular - como a própria vida é, até mesmo em suas manifestações mais simples. ((TARKOVSKI, 2014, p.123)

Este terceiro filme de Cecim, como *Matadouro*, não se trata de um documentário, porém é outra obra que traz elementos reais e vem para provocar o espectador e fornecer a ele algo que este não quer ver, que empurra para debaixo do tapete e faz vista grossa. Mais uma vez Cecim nos dá um “sacode”, um banho de realidade, por meio da arte.

Agora vamos à quarta obra de Vicente Cecim, *Malditos Mendigos*, Pará, 1978, a qual é tão forte quanto *Matadouro* e *Sombras*, e mais uma vez nos mostra uma realidade que fazemos questão de não ver.

Em *Malditos Mendigos*, quarto filme de Cecim, em película e realizado com câmera Super 8, ele nos mostra personagens que perambulam pelas cidades, mendigos, que estão todo dia em seus pontos para pedir esmolas aos transeuntes. Muitos, além de terem se tornados personagens conhecidos da cidade, também carregam um pouco de mito, tornaram-se à história e passam a fazer parte do imaginário local.



Figura 13: Fonte - <<https://vimeo.com/35284435>>

O filme inicia com a imagem de um pé, um *close* do rosto de uma estatua de um leão, plano aberto mostrando um monumento, detalhes do monumento, Cecim nos ambienta, nos indica onde estamos, à rua, a uma praça, e assim como as estátuas daquela praça que “moram” ali, os mendigos também fazem parte daquele local, como os monumentos, eles estão enraizados, fazem parte não apenas fisicamente, mas em nosso imaginário. Sabemos que as ruas do centro da cidade, as praças, aos pés dos monumentos, nas igrejas nós os encontraremos.



Figura 14: Fonte - <<https://vimeo.com/35284435>>

O filme nos mostra uma senhora com problemas de saúde que foge da câmera, mas depois a vemos já posicionada em seu ponto de esmola de costume. Ela está praticamente com a coluna toda abaixada e tem a mão estendida para pedir esmola com alguma coisa branca que lhe cobre a mão. Talvez esteja machucada. Ela se mantém de cabeça baixa. Os transeuntes passam e não a olham. A câmera se mantém ali a observar. Uma música, ao fundo, soa triste e o ar do filme fica mais pesado. Vemos um homem entrar em seu carro e manobrá-lo, fumando um cachimbo. Ele está em sua propriedade e age como se tudo estivesse bem ao seu redor. O carro significa poder, proteção, e pode ser visto como uma metáfora, que o separa do mundo e de problemas alheios. Criou-se uma barreira entre eles. A câmera se aproxima. Ela vê o homem... se envergonha, e o homem, agora com o vidro abaixado, a olha. A câmera continua ali e a intimida, ela vai mais uma vez embora. As estátuas os observam.

O cineasta filma imagens da realidade. Assim, ele se posiciona como uma espécie de espectador dessa realidade. Tenta não interferir no que está acontecendo, mas, muitas vezes, é percebido, claro. Não há um roteiro prévio, como faríamos se se tratasse de uma ficção, e não

há um teor, um assunto, sobre o qual ele vai discorrer, ou debater, como em um documentário. Por isso, essa obra não é um documentário, mas um filme feito a partir de imagens reais, de cotidiano, uma ficção, mas sem roteiro, e torna-se um objeto artístico, cuja intenção é provocar o espectador.

De acordo com Tarkovski,

Toda criação artística luta pela simplicidade, pela expressão perfeitamente simples, o que implica chegar aos níveis mais distantes e profundos da recriação da vida. Esse, porém, é o aspecto mais doloroso do trabalho de criação: descobrir o caminho mais curto entre aquilo que se quer dizer ou expressar e sua reprodução definitiva na imagem consumada. A luta pela simplicidade é a dolorosa busca de uma forma adequada para a verdade que se conquistou. Deseja-se intensamente realizar grandes coisas com a máxima economia de meios. (TARKOVSKI, 2014, p.123)



Figura 15: Fonte - <<https://vimeo.com/35284435>>

A câmera passeia pelas ruas como se escolhesse o próximo alvo, são as ruas do comércio de Belém. Ele encontra seu próximo personagem, um homem sentado à calçada com um potinho em uma das mãos. Este age diferente, ele interpela os transeuntes com seu potinho e surgem alguns trocados, ele tem o pé doente, e o usa para ganhar algum dinheiro. Também vemos uma família que parece estar faminta, sentada à calçada. A mãe protege o filho

menor, em seu colo, da câmera. Depois, vemos outro homem sentado ao lado de um poste. Aparentemente ele é cego e fala para um possível alguém que possa ouvi-lo; ele pede ajuda. Aparentemente também ele percebeu a presença de algo diferente, próximo de si. Esta cena, em que o cego percebe que tem algo diferente, podemos toma-la como uma metáfora: nós somos *voyeurs* quando vamos ao cinema, nós estamos observando o que acontece à nossa frente, mas normalmente não somos percebidos por quem está em quadro, nem vistos, mas no momento que o cego percebe é como se nós tivéssemos sido descobertos, e isto se torna desconfortável, como foi para o cego.

O filme nos mostra a visão de um de seus personagens, um mendigo cego. A câmera, enquadra a imagem por trás dele e podemos ver o que ele veria se tivesse visão: inúmeras pessoas que passam por ele sem “vê-lo”. Ele não as vê também, mas as sente, as ouve, porém para as pessoas é como se ele não existisse. Até que uma pessoa se aproxima e lhe entrega algum dinheiro. Ele o pega e o guarda no bolso... ele sente as notas que estão em seu bolso.

A câmera se detém em mais um outro mendigo, que, diferente da senhora, não foge dela, ou se intimida. Ele a encara, sem, no entanto, perder a humildade. Ele mostra para a câmera o que usa para pedir esmolas, para compadecer aqueles que passam: um braço amputado. Surge, então, uma imagem ao chão... imagem que parece ser de uma criança, e surgem novamente os monumentos. A câmera se aproxima do mendigo e podemos ver os seus olhos que miram a lente da câmera e, por conseguinte, aqueles que assistem ao filme. Fomos, como espectadores, descobertos de novo, mas agora o personagem nos encara com a sua realidade. E provavelmente agora quem foge somos nós, que fugimos da realidade.

As obras de Cecim não têm o objetivo de serem fáceis, ou não se prestam a um mero entretenimento: elas têm um compromisso com o intelecto, em fazer o espectador pensar a respeito do que veem; enxergar além do próximo, do visível; tem a intenção de provocar, de nos retirar da zona desconforto em que nos encontramos.

Segundo Tarkovski,

É difícil imaginar que um conceito como imagem artística possa ser expressado através de uma tese precisa, fácil de formular e de compreender. Não é possível fazê-lo, e ninguém desejaria que o fosse. Posso apenas dizer que a imagem avança para o infinito, e leva ao absoluto. Mesmo aquilo que se conhece como a “idéia” da imagem, em sua multiplicidade de dimensões e significados, não pode, pela própria natureza das coisas, ser colocada em palavras. Porém, encontra expressão na arte. Quando o pensamento é expressado numa imagem artística, isso significa que se encontrou uma forma exata para

ele, a forma que mais se aproxima da expressão do mundo do autor, capaz de concretizar o seu anseio pelo ideal. (TARKOVSKI, 2014, p.122)



Figura 16: Fonte - <<https://vimeo.com/35284435>>

Malditos Mendigos foi filmado por Cecim que posicionou a câmera na altura de seu peito, ele a retirou de seus olhos e deixou que ela filmasse aquilo que "via" a sua frente", e aquilo que ela observou é o que assistimos na obra. Que sem dúvida nenhuma em conjunto com as outras anteriores serve para mais uma vez provocar aquele que a assiste e lhe dar mais uma pancada.

Passamos para a quinta e última obra de Vicente Cecim, nos anos 70, *Rumores*, Pará, 1979.

Corpo ou cérebro, o que o cinema pede é o que lhe damos, é o que ele mesmo se dá, o que inventa, para construir sua obra conforme duas direções, cada uma delas sendo, a um tempo, abstrata e concreta. A distinção não é pois entre o concreto e o abstrato (a não ser nos casos experimentais, e mesmo ali, ela se turva com bastante frequência). O cinema intelectual do cérebro e o cinema físico do corpo encontrarão a fonte de sua distinção noutra parte, fonte bem variável, seja em autores atraídos por um dos dois pólos, seja naqueles que compõem em ambos. (DELEUZE, 2013, p. 244)

De forma similar, quando Deleuze fala sobre a obra de Antonioni, sobre corpo e cérebro, observo o mesmo nas obras de Cecim. Ele traz aquele corpo pesado, cansado, cheio de marcas e dores e que coexiste com as mudanças profundas intelectuais que sofremos, mas que não atenuam esse corpo, ou o fazem tornar-se melhor.



Figura 17: Fonte - <<https://vimeo.com/36323216>>

Este é o seu último filme dos anos 70, *Rumores*, e é o quinto filme em película realizado com Super 8. Depois desta obra, o cineasta entra em um hiato cinematográfico de cerca de 30 anos. Neste filme, Cecim usa pela primeira vez um personagem criado por ele, um não ator, mas mantém a sua forma peculiar de captar imagens. Ele inicia a obra com a imagem do sol queimando a película, talvez um prenúncio de que este seria seu último filme naquele momento, uma vez que a película é um material altamente inflamável e ao ser queimada, se torna irre recuperável, isto é, completamente perdida. Seria, no caso, o fim de tudo o que foi captado e impresso nela. Ele também usa imagens do filme *Limite*, de Peixoto, seu único filme, porém uma das melhores obras nacionais até a atualidade. O que também podemos perceber como uma dica, talvez inconsciente, de término, de fim, um marco de um tempo.

Também assistimos a um homem deitado em uma cama, que parece dormir. Ao despertar, as imagens de outro filme se intercalam, agora de Pasolini, *O Evangelho segundo Mateus*. A trilha sonora também imprime o tom ao filme, de que alguma coisa está prestes a acontecer, e que seria algo ruim. Vemos o quarto em que o personagem está... ele nos repassa a impressão de vazio, de solidão.

As imagens tanto do filme de Peixoto, quanto de Pasolini usadas por Cecim podem ser vistas, além de reverências a eles, como uma metáfora da forma, a qual o personagem se sente: preso, condenado, sensação de angústia e sofrimento. Também faz referências à religião, focaliza a imagem de Jesus na cruz. Para essa referência podemos dar inúmeras interpretações que vão desde crítica à religião, à forma como o personagem se sente, como, ainda, ao desejo de perdão.



Figura 18: Fonte - <<https://vimeo.com/36323216>>

Vemos a casa vazia, um retrato de mulher, o homem se locomove pela casa e nós o vemos em um ambiente amplo. Ele senta a uma grande mesa. Está sozinho. A casa não parece habitada, ela é um outro personagem, assim como o homem. Ele se serve de leite e vemos

quando o derrama. O homem não parece estar ali, seus pensamentos não estão. Depois, ele parece despertar, começa a abrir as janelas, como se quisesse que o mundo ou tudo que está ali fora agora entrasse e tomasse conta da casa, de tudo.

Há outra pessoa na casa, do lado de fora, um homem. E o homem que estava dentro da casa se despe em frente ao outro, que está do lado de fora. As tomadas mais uma vez experimentam outros enquadramentos, aproveitam os ornamentos da casa e nos fornecem outros pontos de vista, como na cena em que vemos o homem se despir com a câmera posicionada atrás do segundo homem e vemos o que ele vê, além de vê-lo, o observar. Mas, não sabemos quem são estas pessoas, só assistimos.



Figura 19: Fonte - <<https://vimeo.com/36323216>>

A música prenuncia algo que estaria para acontecer. Aparentemente, parece que há uma perseguição entre os personagens. Os homens aparecem juntos em quadro por diversas vezes, mas não próximos, estão separados por lances de escada, um está no alto e o outro embaixo, por exemplo, há visível desencontro entre eles. São dois homens diferentes fisicamente

e nas vestimentas. O sol arde lá fora. O sol e a vida acontecem lá fora, enquanto se está preso à casa, ao passado, às lembranças, que o perseguem. O homem vive em círculos. Sua vida cíclica todo o dia é sempre igual. Talvez ele nem sequer exista, seja apenas a casa e as lembranças de um passado que ela carrega.

Assim como em *Permanência*, *Rumores* trata-se de uma experimentação artística e estética de Cecim, em ambos filmes presenciamos as referências artísticas do diretor, que as insere em suas obras, também o vemos experimentar novos enquadramentos e percepções de linguagem cinematográfica e acreditamos que ambas tragam um pouco mais sobre o artista, suas vivências, experiências, talvez até sobre o que vivia e sentia à época. Cecim realizou 5 filmes nos anos 70, os quais trataram sobre diversos assuntos, possuem linguagens diferentes e expressam a sua arte. Finalizamos esta pequena e não definitiva análise sobre estas 5 obras de Vicente Cecim, as quais ensejaram este memorial e a realização de um documentário sobre o artista, seu processo de criação e suas obras cinematográficas nos anos 70, com Aumont, que diz:

A arte visa ao mundo, a arte exprime a visão do mundo do artista, é um enunciado a respeito do mundo - necessariamente verídico, porque, se o artista é um artista, realmente se relaciona com a questão fundamental do ser e diz algo a esse respeito. É a ideia da revelação com a qual já nos deparamos. O objetivo da arte poderia ser aniquilar ou minimizar a presença do ser humano artista, já que ele é distinto do mundo, e provocar, ao contrário, seu encontro definitivo e ofuscante com o mundo, encontro cuja utopia algumas concepções orientais poderiam representar. A arte é, portanto, tudo, menos histórica: tem relação com a verdade, a qual não poderia ser contingente. A arte não é histórica, é o que baliza a história humana para assinalar seus perigos, marcar os pontos em que ela se aventura em direção ao abismo. (AUMONT, 2012, p. 150)

Há pouco tempo assisti a um filme de Manoel de Oliveira, em que perguntam a sua esposa como é viver por tantos anos com Manoel, e ela no meio de sua resposta diz que não é possível separar o homem do artista. Ela em sua sabedoria de vida, pautada em sua experiência de anos ao lado daquele cineasta, disse exatamente o que Aumont falou na citação acima. Logo, com Cecim não é diferente e ele mesmo falou durante a entrevista, que fazer filmes é uma experiência que tem muito dele, do homem, do artista. Ou seja, suas obras são partes suas, que nos ajudam a compreender um pouco sobre o próprio.

ANEXO A - Transcrição das entrevistas com João de Jesus Paes Loureiro e Vicente Franz Cécim.

Entrevista João de Jesus Paes Loureiro, em 02/07/15.



Figura 1: Foto *Still* da entrevista com Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro, 2015. Autor: Gilberto Mendonça.

Parte 1:

Pergunta: O que é o imaginário? O imaginário amazônico? Como ele é caracterizado?

Resposta: O imaginário, em princípio, não pode ser misturado com a idéia de imaginação. Imaginação e imaginário são componentes constitutivos do homem, da psicologia do homem, mas não podem ser confundidos. A imaginação tem um papel criador, enquanto o imaginário é o repositório não de imagens visuais, mas de imagens mentais, imagens conceituais e de tudo aquilo que leva ao conjunto de compreensões de uma cultura socialmente entendida. Pensando no Gilbert Durand, por exemplo, que é um grande filósofo do imaginário, ele fala que o imaginário é uma bacia semântica, ou seja, lembrando a imagem geográfica: a bacia é o lugar para onde convergem vários rios, que vão alimentar com as suas águas essa bacia líquida.

O imaginário seria uma bacia semântica de uma bacia simbólica, bacia de significados, ou seja, tudo que é da nossa vida confunde-se, escorre, escoia para essa bacia semântica,

esse repositório que é o nosso imaginário. Claro que tudo que se pensa, tudo o que se procura criar, brota marcado também pela força, pelas ideias, pela originalidade do imaginário. Até se diz, é o Arthur Danto quem fala que “a arte é maneira de fazer mundos”, mas o artista faz o mundo da arte com os mundos que ele tem dentro dele.

Os mundos do artista são marcados por essa bacia semântica do imaginário. Não quer dizer que o imaginário seja apenas, esteja apenas relacionado com a imagem. Essa é uma distorção que ocorreu durante muito tempo que já se corrigiu. O imaginário não é uma galeria de imagens. Imaginário é além disso, ele é um cofre de signos, ele é uma riqueza de vivências, de observações, tanto que o imaginário é possível de ser fonte de não apenas da literatura, como da pintura, como também da música, como também do cinema. E a imagem do cinema necessariamente não é a expressão por excelência do imaginário. A expressão por excelência e mais complexa do imaginário está na literatura, em que o leitor transforma signos escritos que são as palavras, as letras, a linguagem, em uma representação mental que pode ser na forma da imagem, mas pode ser também na forma conceitual, pode ser também formas abstratas.

No caso do chamado do imaginário amazônico, trata-se de um imaginário que está marcado pela cultura amazônica, que forma essa particularidade geográfica e cultural que é o imaginário amazônico. É exatamente a sua condição de representar simbolicamente a cultura amazônica, a vivência amazônica, não apenas em imagens, mas em vivência, de tradição mítica e visão do mundo. Para mim, a questão mais fundamental do imaginário é determinar uma forma de visão do mundo, que faz com que você perceba o mundo através de uma ótica própria de uma região, de um País, ou do mundo. Aqui, não estou colocando elemento de valor: este é mais valioso que aquele. Não! São condições. A cultura ribeirinha, por exemplo, da Amazônia, para mim, ela é o útero, ela é o grande canteiro de fecundação da cultura da região amazônica, como um todo. A cultura ribeirinha é marcada por uma série de modos de ver o mundo, que estão expressos na mitologia, na relação social, no modo de encarar a realidade nesse maravilhamento que há na relação do ribeirinho com a sua realidade, a busca do desconhecido, a busca de explicação e o desejo de povoar a sua solidão com imagens, com conceitos, com ideias, com mitos que fazem com que o ribeirinho se sinta não como o objeto da natureza, mas como um sujeito da natureza. Ele passa a ser um cocriador do mundo, no qual ele habita. Então, o imaginário amazônico, quando ele brota, quando ele aparece, quando ele emerge numa obra artística é com essa diversidade possível. Não quer dizer que uma obra

deva repertoriar todos esses ângulos para que ela seja uma expressão do imaginário amazônico e nem expressar o imaginário amazônico significa um elemento de valor estético ou valor artístico. O imaginário amazônico é um componente temático contextual, cultural que precisa ser necessariamente esteticamente bem revelado através das artes que bebem nessa fonte.

O cinema ele é, sem dúvida nenhuma, uma dessas artes que tem no imaginário compartilhado simultaneamente entre o criador, realizador do filme e a plateia uma espécie de usufruto coletivo desse imaginário, porque uma plateia sempre em conjunto que está diante de um filme, mas a qualidade do imaginário amazônico num filme, não é apenas o fato do filme mostrar imagens da amazônia. Há filmes estrangeiros que mostram imagens da Amazônia, mas que não refletem o imaginário amazônico. Imagens da Amazônia são aquele espaço dramático que o filme feito na Amazônia pode estabelecer, mas não significa que apenas as imagens da Amazônia revelem um engajamento na expressão do seu imaginário, é uma sinalização contextual necessária para o cinema, porque o cinema é uma arte da realidade, é uma arte que brota do real transformando o real num signo artístico. Talvez o cinema tenha sido, com uma certa antecipação, o primeiro tipo de arte a realizar o uso dos objetos feitos, a coisa feita daquilo que já existe e dar um significado, seja artístico, seja simbólico, seja estético, enfim. Essas dimensões todas que fazem que o cinema seja cinema, ou seja, uma casa, uma rua, a vestimenta, o céu, o rio são coisas que já existem na natureza que ao serem colocados no cinema se transfiguram num signo e expressam o significado que o realizador quis expressar. Roland Barthes tem um trabalho sobre a imagem, com algumas referências da imagem do cinema, ele estudou mais a fotografia. Mas Roland Barthes tem um texto no qual ele fala a respeito da imagem no significado óbvio e no significado obtuso. O significado óbvio é aquele que está na cara, é aquele que você olha e vê o que é. É uma casa, é uma rua, uma floresta, enfim aquilo que aparece aos olhos. O significado obtuso é aquilo que está por trás dessa imagem visual, que o seu significado, que a sua profundidade, que eu particularmente que procuro usar signos, exemplos da cultura amazônica e procuro transformá-los em conceitos de compreensão da realidade, ao tomar conhecimento, por exemplo, através da antropologia das encantarias como é o lugar que vivem os encantados, os mitos, os deuses, os caruanas da cultura amazônica no fundo do rio e quando esses mitos, esses caruanas, esses encantados vêm a superfície do rio pela imaginação ribeirinha, quando eles são transformados em lendas, em mitos operacionalizados é como se das encantarias é que subissem para o rio a sua poetização.

Os rios da amazônia, a poetização dos rios da amazônia não está na sua realidade de imagem material visual, está na sua imagem cultural da presença das encantarias da dimensão poética que há na profundidade do rio, de modo que eu acho que as imagens ela tem na sua superfície uma aparência material, uma aparência visual, uma aparência ótica ou digital, mas o significado artístico dessas imagens é como se fossem encantarias na profundidade delas, o obtuso delas, como diz Roland Barthes. Então, pra mim, a poeticidade, o caráter artístico das imagens da Amazônia está naquilo que não se vê na imagem, mas se percebe nela, ou seja, as encantarias poéticas que estão ocultas, estão na profundidade dessas imagens. O cinema tem esse condão de trazer a visualidade, o significado profundo que uma imagem tem, mas para isto não basta apenas o registro da imagem, para isto é necessário que esse registro da imagem venha com conteúdo expressivo e simbólico representativo da cultura seja donde for, expressando o seu imaginário.

Parte 2



Figura 2: Foto *Still* da entrevista com Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro, 2015. Autor: Gilberto Mendonça

Pergunta: Na sua opinião, como o imaginário, o imaginário amazônico está relacionado com a arte, com o cinema?

Resposta: Bem, é impossível qualquer trabalho de criação artística, como qualquer trabalho de recepção da arte, como na conversação do dia a dia, na vida cultural é impossível um afastamento de uma relação com o imaginário, porque o imaginário é um componente psicológico, do inconsciente também do homem. Ele está presente também em todo momento. Claro, que em algumas situações ele é mais ativado, determinadas obras de arte valorizam mais a dimensão do imaginário, outras menos, mas em qualquer circunstância ele está presente. O imaginário é um dado fundamental na relação do espectador com a arte, assim como é também na criação do artista para sua obra.

O espectador diante da obra de arte tem aquilo que se chama pacto ficcional, ele crê na verdade que a obra de arte expressa, essa é a verdade artística, essa é uma verdade de crença, o espectador crê naquilo como uma forma de verdade. Esse pacto que geralmente se estuda no espectador da arte, eu também entendo na relação do artista com a criação, é preciso que o artista tenha um pacto ficcional com a realidade para que ele possa criar também, para que ele possa transformar o real no ficcional e no simbólico, caso contrário fica uma relação muito imediatista, muito materializada.

Sendo assim, qualquer forma de arte feita numa região, num País, num continente vai expressar também elementos do imaginário cultural, ao qual aquele artista pertence conscientemente, ou não. Há os artistas que usam de uma forma mais deliberada, tematicamente mesmo, e há os artistas que, na verdade, produzem a sua obra, mas ela emerge de uma maneira espontânea, porque é um componente da sua formação cultural pessoal, um componente da sua psicologia individual ou de relações sociais, por isso o cinema paraense naturalmente está vinculado a cultura amazônica e a cultura paraense, e é claro que vai expressar elementos dessa cultura e dessa realidade. Não basta fazer um filme na Amazônia, não basta fazer o filme no Pará para que ele seja uma expressão do imaginário: ele pode conter elementos do imaginário, mas para que ele seja uma expressão do imaginário, a formulação imaginal, a formulação de elementos que brotem dessa convivência com o imaginário estejam tematizados, esteja explicitamente ou simbolicamente colocados na obra.

Não podemos confundir imaginário com imagem apenas, o imaginário não é uma galeria de imagens como se fosse uma sala de exposições na nossa memória, no nosso conscien-

te, no nosso inconsciente, não. A imagem é um dos componentes do imaginário. É que a palavra imaginário tem uma tradição muito antiga. Ela acaba levando a essa indistinção, a essa mistura, acaba levando. Porque parece que imagem é necessariamente uma expressão do imaginário, não. O imaginário contém conteúdos que são além da imagem, conceitos, visões do mundo, relações sensíveis com a realidade e principalmente no modo de ver o mundo, no modo de compreender a realidade. O cinema paraense, portanto poderá sim, apresentar componentes do imaginário paraense ou amazônico, se o autor desejar explicitá-los de uma forma esteticamente tematizada. Pode aparecer numa forma de emergência, ou seja, emergindo daquilo que foi feito independente da intenção do autor, pode. Mas, necessariamente nós temos que ver gradações na expressão desse imaginário, como se pode ver gradações na expressão temática no campo, por exemplo, no campo social, no campo político, no campo histórico. Assim, como você pode ter uma obra que tematize de uma forma mais enfática a história, ou o conflito social, ou o conflito político, ou digamos o conflito psicológico, você pode ter obras que enfatizam os elementos próprios do imaginário, de modo que o imaginário é o componente que emerge de uma forma culturalmente até inconsciente numa produção artística de uma cultura, de uma região, como pode ser tematizado numa forma mais explícita. O que eu queria, digamos refletir, e com isso fechar um pouco essa questão da minha parte, é o fato de se utilizar tematicamente, ou não, de uma forma explícita ou implícita, óbvia ou obtusa o imaginário de uma região não confere a obra uma qualidade estética a partir simplesmente desse uso. Assim como, os outros temas que as artes utilizam, os temas relacionados com o imaginário, a emergência do imaginário nos temas tem que estar como uma expressão simbólica do sentimento, uma formalização estética da expressão para que se transforme numa obra de arte e não apenas num simples registro de um tema tão forte, tão diluído, tão abrangente, como é o caso do imaginário. De modo que nesse ângulo você pode ter área em diferentes níveis, o cinema paraense, já que o tema é o cinema, expressando e utilizando em diferentes gradações o tema do imaginário ou o interesse pelo imaginário.

Entrevista Vicente Cecim, em 08/11/15.



Figura 3: Foto *Still* da entrevista com Vicente Cecim, 2015. Autor: Lérítton Brito.

Parte 1:

Pergunta: Como se dá as suas escolhas temáticas em seus filmes? Por que estes temas?

Resposta: Me interessa na minha própria vida ler a vida, perceber a vida, vivencia-la, menos interrogar do que receber as coisas que ela tem a dizer. O cinema com atores sempre me pareceu suspeito, na medida que um ator está interpretando, então nesse sentido a realidade, que está fluindo ali na frente da câmera, ela já começa a ser distorcida por essa intervenção humana de interpretação, de representação e tal.

Eu não faço um cinema documental, porque o cinema documental teria uma fidelidade ao que ele está filmando no sentido dos fatos, no sentido de um realismo da imagem e coisas assim. Como eu sei, para mim, que normalmente a realidade oculta alguma coisa que ela é só digamos um visível de algo invisível que está mais por trás que a própria vida, que nós não sabemos exatamente que que é, eu tenho uma necessidade de ter uma relação tanto de recepção da imagem, no sentido de vivencia-la mesma e aprender pela câmera, como também de interrogar o que ela pode ter mais por dentro do que ela parece está mostrando. Então, uma árvore, essa árvore aqui, ela é a árvore que todo mundo vê, mas quando o olho do cinema seleciona ela pra ver exclusivamente a relação começa a ser muito íntima, começa haver uma

relação ontológica de ser pra ser, do ser vegetal e esse ser humano que está diante daquele ser vegetal, então surge uma relação de interrogação.

O cinema te permite dizer assim: - mas será que isso é isso que eu estou vendo? Será que essa árvore é só isso? Será que ela não tem alguma outra coisa? Então, o cinema espreita para saber de onde veio isso. No meu caso, veio de uma semente de árvore, que mistério é esse que coloca toda uma árvore numa semente e dessa semente sai uma nova árvore que gera uma série de outros frutos, sementes de onde saem outras árvores, então diante de uma coisa simples, como por exemplo, uma árvore, eu fico fascinado. Então, necessariamente desse meu fascínio que surge um tipo de filme que eu passei a fazer nesses anos 70, que foram cinco em super 8, então no sentido, de vamos dizer de uma tendência, a tendência para não artificializar a realidade no filme, colocando atores etc etc, cenários naturais ou cenários artificiais construídos e ao mesmo tempo ir direto com a câmera pra realidade bruta mesmo como ela é e dialogar com ela e interroga-la, o que que tens pra me dizer? O que eu posso perceber de ti através do cinema?

Daí surgiram, então, predominantemente, os filmes que parecem documentários, mas que no fim das contas não são, porque acabam sendo fábulas, são alegorias em termos de imagem. Na verdade não documentam nada, porque eles, na verdade, transfiguram, modificam aquela realidade que está sendo filmada. Em termos de realismo sonoro, não há som ambiente, há silêncio e há interferência de música (...) Bom, disso surgiram os primeiros filmes que eu fiz de 75 a 79 que foram: *Matadouro*, no qual todo posicionamento inicial do filme levaria a um documentário, que me ocorreu mesmo ir procurar um matadouro e ver a relação muito cruel, muito bruta, muito agressiva, muito violenta de nós homens com os animais, depois eu ia fazer um outro que seria sobre um outro tipo de, vamos dizer de excluídos, martirizados e desprezados que tem na vida, que seriam as pessoas velhas, as pessoas idosas, no fim da vida, que eu fiz depois, foi *Sombras*.

Depois eu fui fazer sobre os mendigos. Foi um filme diferente, porque cada um tem uma maneira de se relacionar com aquela realidade e finalmente eu terminei fazendo um, que eu fiz uma experiência de usar um personagem, eu precisava de um personagem, que era uma casa vazia e eu convidei um amigo meu para fazer esse personagem que não diz nada, que também não é ator, não interessava ator, e o desafio era como um filme se sustenta, vamos dizer, um começo, um desenvolvimento e um fim, sem uma espécie de didática de contar uma

história, de legendas, de atores falando, de uma voz narrando... simplesmente se sustenta com imagem, com som, ou só com a imagem em silêncio, de uma maneira que a pessoa sinta o filme, entenda o filme e vivência o filme sem nenhuma dessas, vamos chamar de recursos de apoio, muletas, coisas assim. Então, essa escolha de por que essa tendência para filmes que acabaram sendo sobre a matança de bois, outro sobre velhos excluídos da sociedade num asilo, esquecidos, outro sobre mendigos passando todas as necessidades na rua, por fim, um que é uma casa vazia também de um excluído, que eu precisava de um personagem, que é um homem que vive só, que mora só naquele casarão todo e um outro em que eu aboli inclusive os atores, aboli absolutamente tudo, não há nada, que é o *Permanência*, que é o segundo filme, em que a câmera é, vamos dizer, o próprio ator. A câmera percorre o ambiente todo, ela vive o ambiente, a câmera se move como uma pessoa, numa praia diante de um farol, durante um dia até o anoitecer, até o escurecer e essa pessoa. Ela está como que revistando o local, onde ela teria passado e vivido coisas, que ela, talvez, espere encontrar retornando a esse lugar e recuperar pela memória de viver de novo esse lugar, essa pessoa é invisível (..) que eu usei essa palavra invisível, é uma coisa que me interessa muito no cinema. Um cinema que possa, vamos dizer assim, ver o invisível que está aí nas coisas... interessa muito o pensamento de certas pessoas, interessa muito o pensamento dos filósofos pré-socráticos, não dá para ignorar isso por trás desses filmes... interessa muito uma frase, de um fragmento do Heráclito de Éfeso, obscuro, no qual ele diz que “vida ama se ocultar”. Vida ama se ocultar quer dizer olha ela está aí, toda mostrada, visível para ti, mas, na verdade, ela se esconde ao se mostrar. Ela não é isso que ela está mostrando. Isso é como se fosse uma camuflagem dela. No fundo, ela é outra coisa por trás dessa visibilidade dela. Esses primeiros filmes têm todos estes elementos. E têm uma coisa que eu fiz: uma abertura pra todos eles que é uma frase do filósofo, eles situam como os filósofos empíricos ingleses, que é o Berkley. (...) É uma frase que quando eu li nele me disse assim muito claramente o que que era o cinema e essa frase dele que eu coloquei na abertura de todos os filmes que diz assim: “*ser é perceber, est percipi*”, latim, e uma segunda que completa dizendo assim: “*ser é ser percebido, esse est percipere*”. Ser é perceber-se, ser é ser percebido, ser é ser percebido. E parece que o cinema é exatamente isso aí, a realidade está aí pra ser percebida e no momento que ela é percebida e captada num filme ela existe. Se eu não perceber a realidade, ela não existe, se eu perceber ela existe, então minha percepção da realidade, a realidade que está esperando por mim (...) Uma outra coisa

para terminar essa que é uma espécie de introdução, que depois nós vamos entrar em outras coisas aí, é a questão do olho, o olho humano de quem está fazendo o filme que ele tem duas características básicas que é um olho, três, vamos dizer assim, que é o olho que tem uma visão panorâmica, aberta, eu estou focando aqui no olho dessa câmera aí; mas, ao mesmo tempo, eu estou vendo numa abertura de panorâmica assim as coisas que estão ocorrendo na minha lateral. De maneira que se algo me chamar atenção para cá eu já viro o olho ou a cabeça e já percebo uma coisa aqui. Característica do cinema muito forte que eu percebi no primeiro filme, *Matadouro*, foi como ele seleciona obrigatoriamente aquilo que ele está vendo ou que ele vai mostrar, então eu fui fazer o *Matadouro* em 75. Eu fiz roteiro, do que que eu ia filmar etc., e, quando eu cheguei lá, que eu comecei a viver aquilo ali, eu comecei a olhar pelo olho da câmera, não é nada disso, não sou eu que quero dizer sobre essa realidade aqui desse matadouro, é ela que quer me dizer o que ela é. Rasguei o roteiro, eu fiz o filme inteiro, todo, passando o dia lá. Mantendo essa relação com a realidade selecionada pelo olho da câmera.

Isso me levou a muitas reflexões sobre a interferência do olho humano que é subjetivo e, vamos dizer, a imparcialidade do olho da câmera que não tem sentimento, não tem pensamento, não tem pontos de vista preestabelecidos, o que aparecer ele mostra. Então, como usar esse olho da câmera subjetivando ele e como deixar esse olho da câmera predominar com esse olhar automático sem interferências subjetivas de uma maneira que ele limpe também a intervenção do olhar daquele que está fazendo o filme. No filme que eu fiz depois, que foi o *Malditos Mendigos*, eu fiz experiências muito interessantes, por exemplo, filmar sem ver o que eu estava filmando, tirar a câmera do nível do olho da câmera, do nível do meu olho e botar a câmera aqui no peito e simplesmente me mover naquele ambiente lá e que o olho visse com o olho imparcial, digamos assim, mecânico da câmera, da máquina sem a minha interferência no sentido de seletividade, estou selecionando isso ou aquilo. Então, interessante nesses filmes eu gostava muito de duas coisas: uma era o plano parado, que dura longamente e que o enquadramento não altera o que está sendo filmado, ele apenas capta e deixa fluir aquilo acontecendo pra pessoa que está vendo o filme viver aquilo, viver por alguns minutos, viver por alguns segundos e uma outra coisa foi a liberdade da câmera na mão, então nesse sentido assim libertar a câmera da automatização e da ideia do tripé, humanizar ela. Aí, há uma relação interessante, porque, ao mesmo tempo que o olho mecânico da câmera, ele tira o olho subjetivo de quem está fazendo o filme e quando a câmera está imóvel, presa num tripé, num

plano fixo, de longa duração predomina realmente o olho mecânico da câmera; quando você pega a câmera na mão e sintoniza o olho mecânico da câmera com o teu olho subjetivo humano nesse momento a câmera se torna tu, ela se humaniza, toda a câmera se torna viva, porque ela se move conforme teus movimentos, tua sensibilidade. Então, de um modo geral, assim os filmes que eu tentei fazer nessa época são filmes que tinham uma tendência para não artificializar a realidade, mas, ao mesmo tempo, para não ficar só no plano da captação documental e transfigurar ela numa coisa mais onírica, poética, a questão dessa relação, desse diálogo sempre entre o olho mecânico da câmera e o olho subjetivo do autor, a questão de achar que o olho da câmera vê tudo sozinho, não interferir nos planos fixos e a questão da subjetivação de fato da própria câmera incorporando ela ao corpo usando câmera na mão.

Bom, é preciso, então acrescentar que tudo isso eu fiz, porque eu sempre filmei sozinho. Estou vendo vocês aqui com toda uma infra-estrutura, de cinema amador, mas infra-estrutura que tem duas câmeras filmando, uma aqui e outra ali. São câmeras digitais que têm recursos e tudo o mais. Talvez por ser um escritor, que é um trabalho assim solitário que você necessariamente está sozinho escrevendo, escrevendo, escrevendo, todos os filmes que eu fiz, inclusive mesmo depois com recursos digitais etc e tudo, sempre foi eu e a câmera, eu e a câmera, eu e a câmera e mais ninguém. Tem também na montagem, não tem mais ninguém, monto, e também na sonorização, também mais ninguém, monto.

O cinema, para mim, é uma vivência impessoal muito individual pra mim, tipo de cinema que me interessa fazer, que eu tenho feito alguma coisa que talvez fosse aquilo que Alexandre Astruc, que era um cineasta e um teórico da *nouvelle vague* chamava de câmera *stylo* (em francês), câmera caneta, ele dizia que o cinema tinha que ser como para o escritor uma câmera caneta. O diretor, o cineasta, ele devia escrever o filme dele, de uma maneira muito íntima, muito pessoal. Era uma das teorias de cinema de autor daquela época. Então, no geral sobre esses primeiros filmes a partir da questão por que escolher esses temas, é isso aí.

Parte 2

Pergunta: Como o Senhor escolheu as músicas, os sons, a trilha dos seus filmes, nesses da década de 70?

Resposta: Eu não consigo entender a palavra estrangeiro sem ter um sentimento de repugnância, de repulsa por ela. Nos anos 70 o mundo já tentava ir para um caminho que se chama hoje

assim a aldeia global, que o "Machioro" chamou, (em) que está tudo interligado, as fronteiras estão caindo, as culturas locais estão se misturando as outras. E as escolhas das músicas nos meus filmes ignora completamente a questão da origem da música, se ela é nacional ou estrangeira. Se ela for nacional o risco é se tornar folclórico, seu uso o *Trenzinho caipira*, do Villa Lobos e *Bachianas* etc., etc. Como a "priordi" de compromisso com a nacionalidade, que eu não tenho compromisso com a nacionalidade brasileira nenhum, tenho compromisso com a espécie humana, com a vida toda no mundo como ela é, e não só humana, a animal, a vegetal, a mineral e o engajamento é com tudo isso que existe aí, sem fronteiras, sem divisões de gêneros, masculino e feminino, de nacionalidade, tu és inglês, eu sou francês, aquele lá é chinês. Não creio nisso, acho que é ruim pra humanidade. Eu acho uma coisa criminosa, uma coisa que tem a ver com o sentimento de propriedade privada, que estão nos passaportes para poder entrar ou não entrar, e está havendo agora mesmo acontecer essa coisa horrorosa dos imigrantes saindo dos seus países pobres em guerra com criança e tudo mais, morrendo no mar tentando chegar em lugares onde a vida seja mais possível, como nos países da Europa, estão sendo bloqueados, trancados. Metade morre no mar com criança e tudo, e não consegue atravessar. Isso se chama o estrangeiro. Então, com essa minha visão de mundo, de vida desde cedo, as músicas dos meus filmes elas têm as mais diversas origens.



Figura 4: Foto *Still* da entrevista com Vicente Cecim, 2015. Autor: Lériton Brito

O importante na música é que ela seja o som que fale alguma coisa e que esse som seja alguma coisa que aquela imagem ou aquele momento ou aquele filme precisa. Eu gosto mais do silêncio do que da fala, do que do som. Acho que o silêncio, ele, digamos assim, descobre as coisas de camada sonora que a realidade coloca sobre ela. Você vê, por exemplo, o estranhamento que é uma coisa muito bela do cinema mudo, quando você vê pessoas vivendo ruas, carros etc., etc. Você não escuta nada. Aquilo nos dá uma dimensão onírica naturalmente. A chegada do trem na estação dos Lumière, considerado o primeiro filme, 1895, que é só um trem chegando na estação, a câmera, o trem vem e a câmera está parada, filmando. É estranho, é onírico. Cadê o som desse trem? Cadê o som das pessoas? As pessoas estão falando você não ouve nada. Então uma das características do cinema, digamos assim, anormalizar a realidade de vida para que ela atinja as pessoas com mais profundidade.

Tire elas do mal olhar e da mal audição, de uma relação de ver e ouvir, que já está banalizada, padronizada pela repetição do próprio ato de viver, dormir, acordar mais um dia, estou ouvindo, estou vendo, estou ouvindo, estou vendo ... Cinema é aquele momento que você sai desse próprio ambiente do cinema, aquele momento que você vai andando pela rua e você está triste, por exemplo, e você vê um cinema e diz: “vou entrar” e você entra e meia hora depois você está rindo, porque é uma comédia muito interessante. Você ri muito e sai alegre do cinema e está ali um tempo que você entra para vivenciar uma experiência que lhe transfigura, que lhe transforma; ou você está muito feliz desfilando pela avenida sem maiores compromissos e entra num filme e leva um tremendo de um impacto e a sua alma fica miudinha, que você sai do cinema sério, sério, calado. Se um amigo estiver te esperando lá, vou te esperar do outro lado da praça que eu não quero, já vi esse filme, ele vai dizer: - “O que aconteceu contigo aí dentro?”. Então, cinema é um meio de transformação muito grande, que o cineasta que faz o filme pode colocar ao alcance para as pessoas vivenciarem. Essa maneira de se falar, por exemplo, vou assistir a um filme acho profundamente falsa não corresponde a verdade, você não vai nunca assistir (a) um filme, você vai viver um filme, você vai participar de tudo que acontece ali. Se for uma coisa dolorosa, você vai sentir; se for uma coisa alegre, você vai sentir e você está disposto, pré-disposto a essa ilusão. Porque, como um sonho, você para dormir, você entra, deita, apaga as luzes, fecha os olhos fica tudo escuro e começam a surgir imagens e coisas, depois aquilo se apaga e você acende o olho e acorda na sua cama. O cinema é isso, você entra, as luzes se apagam. Só que, ao invés de fechar o olho, você abre o olho, entra na-

quilo ali que é um sonho, quando termina aquilo tudo, se acende, você sai. Então é um ambiente de vivenciar um estado, uma realidade, um sonho, uma imersão dentro de uma realidade, dentro de um sonho que conforme a qualidade, a seriedade, a integridade, a poética, a não mercantilização da sua obra, de um cineasta pode ser uma experiência da maior importância pra qualquer ser humano, crianças, adultos, velhos independente de linguagem.

Então, voltando a questão de por que música estrangeira. Eu diria que toda música estrangeira, na medida que só o som, digamos numa floresta não é estranho, não é estrangeiro, é natural, é verdadeiro; no momento que o homem chega e faz uma música, aquilo passa para dimensão do estranho, logo, do estrangeiro. Isso não é o som da vida, isso é um som criado por um homem. Então, eu tinha necessidade de, em alguns desses filmes, dar presença de sonoridades que se alternassem com a questão do silêncio, a imagem silenciosa. Para eu ter uma abertura, logo, do matadouro, tem um plano que tem sim, em primeiro plano um boi que entra... ele entra no enquadramento e ele está esperando que ele vai ser um dos que vai ser abatido, crucificado, assassinado, destruído, despedaçado e transformado em alimento da gente. Quando ele entra, não há som nenhum, porque eu não estou usando imagem, captação de som direto. Então aquela imagem está em silêncio. Ela tem muito mais força do que se ela estivesse com um som naturalista, digamos, naquele momento do boi, do matadouro etc... o que predomina é o silêncio... temor que você vê no olho dele, que aparece aqui em primeiro plano, que ele se moveu, que é o pavor de uma presciência do que vai me acontecer. É como se ele soubesse que ele está ali pra morrer, da mesma maneira como, no filme, também aqueles urubus estão todos pousados nas árvores olhando pra baixo e os bois estão todos lá embaixo também esperando e os homens também estão esperando que eles estão chegando para começar a matar os bois, para o abate. Tudo é um tempo de lentidão, de cadência que cria, digamos assim, uma expectativa de que algo vai acontecer e não é uma coisa boa. Então, de repente os urubus começam a revoar, os bois começam a se inquietar e os homens começam a matar os bois. Aí o filme ganha uma grande aceleração.

Eu fiz uma experiência de fazer eu próprio a música com, como é que se diz, microfonia. Eu pus um gravador e fiquei com dois microfones diante desse gravador, como um maestro que está regendo uma orquestra que não existe e gerei uma quantidade enorme de sons de microfonia perturbadores. Foi a primeira trilha que eu consegui para esse filme, mas pareceu muito mecânica, muito tecnológica, muito artificiosa, porque o filme tinha que ter um senti-

mento, ao final de contas, porque se tratava de crueldade, de violência, e morte de homens contra animais, mas não podia ser sentimental, tinha que ser algo para entrar na consciência das pessoas. Então me ocorreu utilizar a música do Berio, esse Berio que... é comum me perguntarem por que você usa música “estrangeira” nos seus filmes? Esse Berio por caso é um italiano, ele trabalha muito com vozes, menos instrumentos e mais vozes. As vozes são os instrumentos dele e quando eu ouvi aquela música dele eu disse: - “isso é histérico, alucinado, irracional, delirante como o acontecimento que mostrado nesse filme da matança, do ritual de matança dos animais, dos bois”. Então a música vem, não escolhida *a priori* normalmente, mas ela vem tipo assim: aquilo ali que foi filmado precisa de alguma coisa, essa coisa pode ser, de repente, uma música que você ouve e diz: “é essa aí!”. Mas isso é um processo de criação. Meu processo de criação, que é um processo que, literalmente, anula minha racionalização da vida e deixo que meu não consciente entre em ação, como aquele que está criando para ele ter muito mais liberdade de perceber coisas que meu consciente não percebe e ele tem a liberdade de ser incondicionado, de ser aberto pra tudo, sem preconceitos, sem *a prioris* e etc.; enquanto meu consciente já está todo moldado pré-moldado por uma cultura, por uma educação. E ele vai escolher. E, quando ele escolhe, é com um critério melhor consciente da gente, escolhe com um critério que a gente acha melhor. É melhor eu ir por aqui do que por ali. É melhor eu usar essa música do que aquela música. Isso é superficial. Quando você cria com o processo da sua mente total, quer dizer, o processo da sua mente não consciente predominando inclusive sobre a consciência que é seletiva e auto-condicionada, você abre extremamente as possibilidades de uma grande riqueza de criatividade que você é menos aquele que cria e mais aquele que permite essa criatividade não consciente se manifestar o resultado depois colhido, reunido no caso de um filme das imagens, sons, etc e tal. Aí, essa parte da criatividade não consciente se atenua e a parte da criatividade consciente sobe. Mas eu não abro mão nunca da parte da criatividade não consciente, quando eu estou montando, quando eu estou sonorizando. Que, se não eu vou racionalizar tudo aquilo que foi captado de uma maneira muito espontânea, autêntica, então eu entro num processo que fica equilibrando. Assim, junta-se essa imagem com aquela, deixa esse plano durar 10 segundos ou 30 segundos. Normalmente a razão pergunta e a não razão diz assim: - “7 segundos, nem 10 nem 15”. Eu ouço e faço. Então, eu não digo que eu sou um autor dos meus filmes: eu sou um meio pelos quais esses filmes acontecem. Eu me coloco entre aquele que vai ver e aquilo que ele vai ver como um

intermediador, tipo pegando e passando, pegando e passando. Pegando com muita tentativa de ser fiel ao que de fato é a vida, digamos assim, a realidade, a coisa, mas não copiando, se metendo a mão dentro dela, pra ver, “me mostra o que tu tens aí dentro” e passando isso pra aquele que vai receber, que vai receber com o olho que é o olho, digamos assim, cotidiano, o olho padrão, o olho que se vê todas as coisas. É com esse olho naturalista, digamos assim, condicionado, etc e tal, que você entra num filme para ver um filme e aí, conforme o filme, conforme aquele filme se criou pelo olho do diretor, do cineasta, através do olho mecânico da câmera, como ele trouxe de lá, como ele transformou em alguma coisa, a tua visão de mundo se altera. Você vê um filme do Fellini, como, por exemplo, *Amacord*, seu olho sai de uma maneira. Ele sai mais alegre, mais lúdico, mais colorido. Você vê um filme do Antonioni, como, por exemplo, *A Noite*, seu olho se altera, ele sai mais comedido, ele sai mais cinzento, digamos assim, ele sai mais reflexivo. E também teu estado de espírito se altera, tu entrastes no cinema de uma maneira e tu saístes de outra maneira.

Então, cinema, para mim, é esse processo que, digamos, o fundamental é: não traia a vida como ela se mostra, mas, ao mesmo tempo, suspeite como ela se mostra se escondendo e tente meter a mão para pegar o que está oculto, o que está por trás dela. Silêncio ou som direto na própria coisa que está sendo filmada é da maior importância... para mim, me fascina o silêncio, porque torna aquilo um sonho... é onírico, concentra toda a percepção na imagem e não destrói pela sonoridade, pela audição, o som ambiente, porque ele traz toda uma autenticidade, toda do meio ambiente, muito grande... e a música, porque ela é uma interferência, que, digamos assim, torna irreal aquilo que você filmou. O som do matadouro não é um som da música alucinada, da ópera cantada do Berio, não é aquele som, é um som triste, é um som agressivo, aqueles bois... cada marretada que eles levam na cabeça é um pedaço de ferro batendo num crânio de osso. O som é terrível, quando aqueles homens metem a faca para cortar a jugular dos bois... o sangue jorra... você ouve aquele sangue jorrar como uma torneira forte aberta,..., então você podia, eu podia fazer um filme assim no qual as pessoas dissessem: - “ai, que coisa horrórosa!”... Ou podia fazer um filme que elas olhassem aquilo, não estou ouvindo nada, eu estou tendo uma relação de consciência com isso aí, não é uma coisa horrórosa é uma coisa que está me ensinando, me mostrando, me revelando coisas que eu não dava atenção, que eu não percebia. Então, o cinema não é simplesmente assim: põe a câmera aqui, filma isso, filma aquilo, monta etc e tal. Cinema, para mim, é uma experiência de vida, uma

experiência de vivenciamento... vou dizer, de uma palavra, uma experiência ontológica... quer dizer, está relacionada ao próprio ser daquele que está fazendo o filme e é para o ser das pessoas que vão assistir, vivenciar, na verdade, e que é uma intermediação entre o ser da vida e o ser das outras pessoas através do ser de alguém, que se dispôs a filmar.

Parte 3:

Pergunta: O Sr. diria que existe imaginário amazônico em seus filmes da década de 70? Em que aspectos? E para o Sr. o que é o imaginário amazônico?

O imaginário.. evidentemente tudo que eu estou dizendo aqui é como as coisas são para mim. É toda a realidade. Todo esse universo, estrelas, galáxias, a terra, a vida na terra, para mim, isso tudo é um grande ambiente imaginário. Eu tenho uma percepção de vida, uma compreensão de vida, que me diz que toda essa vida visível é uma manifestação de algo invisível que está por traz e que mostra, digamos assim, a sua cara, conforme quer mostrar. Então, nesse sentido, todo esse universo que está aí que a gente vive, é uma projeção, é uma imaginação desse invisível que se mostra como num filme que as coisas são visíveis, mas a realidade do filme não está naquela tela, nem naquele projetor, nem no próprio filme que está sendo projetado. A realidade do filme está também nem na realidade do filme que foi filmada, com atores ou sem atores, a realidade do filme está por trás dessa coisa visível que o filme pode apreender, captar. Então, eu sempre vejo assim: a vida como uma manifestação de algo invisível sobre a forma de uma visibilidade. Essa visibilidade inclui tocar, ouvir, sentir, etc, etc, etc.. Isso tem alguma coisa de oriental, no sentido, por exemplo, dos vedas, coisa de oito mil anos atrás, na Índia. Que conseguiu todo um universo, que como eles chamavam de o véu de Maya, Maya Deusa da ilusão. Então, quando essa coisa oculta se manifesta através de Maya, passa por esse véu e surge o universo e surge da vida e surge tudo que a gente chama de vida, universo, etc, etc...Então, para mim, a vida é uma imaginação ou um sonho que se torna visível e que a gente habita como realidade. Então, entendendo que, para mim, o imaginário é a própria vida, seria o imaginário dentro da arte, não sei que pessoas vão ver esse documento aqui, mas eu vou tentar ser bem claro, porque podem ter pessoas que precisem ter degraus para entender isso aí. A gente sabe pelo que se sabe de antropologia, arqueologia, etc.. que nós tivemos assim no primeiro momento algo que se chamou de *homo faber*, que era aquele que o homem que faz, ele aprendeu a fazer, a pata dele de "antropode" da frente, quando ele se le-

vantou virou mão e ele aprendeu a fazer as coisas. Aprendeu a fazer o fogo, aprendeu a esculpir, aprendeu a fazer armas pra caçar, construir sua habitação, fazer as suas roupas e tudo, então esse homem basicamente é o homem que faz. O cineasta também é o homem que faz. Passou o tempo houve uma evolução, uma transformação, Darwin e a questão da evolução do símio pro humano e tal, surge o homem que eles identificaram como o *homo sapiens*, o homem que sabe, esse homem já não trabalha só com as mãos, ele trabalha também com a consciência, com a mente, com a reflexão. Nesse momento, surge a capacidade de imaginar e de criar. Essas duas heranças vão aparecer num filme, num livro de ficção, enfim, em qualquer tipo de abordagem que a arte faça da chamada realidade visível, vivida por todos nós, essas dimensões do fazer, toda arte pede que ser feita é um trabalho pragmático, físico e toda arte tem que ser criação para não ser apenas cópia da realidade, por quê? porque que serve uma cópia de uma fotografia daquelas pessoas que estão ali, que o nosso filme não mostra, porque do cinema é uma grande parte dele que ele não mostra e que está fora do que ele está mostrando, que só está recebendo os sons e tudo desse ambiente aqui, então ali que eu estou vendo pessoas que estão ali e eu faço uma foto delas e digo: “olha!”. E isso não tem alegria, não tem a dor, não tem o sentimento, não tem a verdade, não tem uma série de coisas da pessoa que está presente, olhando vivenciado aquilo ali, ela vai só receber aquela imagem, uma cópia daquilo ali. Então, não interessa! Interessa como documento circunstancial. Então, o cinema quando ele entra com o olhar dele, ele entra pra captar aquilo ali mais vivamente possível e também conseguir perceber o que que está contido naquela situação ali, o que que está contido de fato, por trás ou por dentro das aparências daquela situação, daquelas pessoas que estão vivendo aquele momento ali. O cinema é uma espécie de uma arte de interrogação profunda da realidade. E a resposta que ele obtém, para não ser uma mera cópia, que seria só uma duplicação inútil da realidade, ela passa necessariamente pelo ato criativo, pela sensibilidade criativa e essa sensibilidade criativa ela necessariamente é um ato de imaginação. Então, o que o artista, quando ele é um artista de fato, faz, ele sente a realidade um pouco visível que está aí, vivenciada como universo, como realidade, suspeita que ele tem algo que está oculto dentro dele, mas do que aparece pra ele, para os ouvidos, para os olhos, para o tato, etc.. e ele abre a sua imaginação, porque com a sua imaginação aberta ele abre também a sua intuição, e com sua intuição e imaginação abertas ele também abre sua sensibilidade e amplia tudo isso. Então, necessariamente, se a vida é uma imaginação do universo ou um sonho, como os bu-

distas chamam, que é um sonho de “Brahma”. É uma coisa muito curiosa para mim: o cinema parece com tudo isso aí, que o cinema também é um sonho. O filme do Robert Bresson é um sonho do Bresson que fez aquela vida surgir ali como o *Au Hasard Balthazar*, “Largend Dier”, etc.. Os budistas dizem que, de modo geral, o indianismo aí, que o universo é um sonho de “Brahmam” ou “Brahma”, o Deus manifesto deles lá, que *Brahma* adormece e esse sono dele dura um número infinito de calpas, cada calpa é um infinito, um número infinito de calpas é incalculável e ele sonha então o universo e quando ele sonha, o universo existe, como quando você começa a projetar um filme ou a criar um filme. Aquela realidade existe ali, vamos dizer. você está assistindo a um filme, quando “Brahmam” desperta, todo o universo desaparece, como um filme que acabou, acenderam-se as luzes, fim. Até o próximo sono de “Brahmam” que ele vai sonhar de novo o universo que pode ser o mesmo, parecido ou outro completamente diferente. Então isso se dá numa dimensões de infinidade de tempo e o cinema é mais ou menos esse tipo de sonho de “Brahmam”, que os cineastas têm em pequena dimensão de 5 min, 10 min, 1 hora, 2 horas ou os monstruosos *Titanic* de 3 horas etc.. conforme a quantidade de dólar que tiver para ganhar dinheiro aí.

Então, repetindo, considerando como eu percebo a vida, toda como uma imaginação, a maneira de dialogar com ela, também seria uma maneira imaginativa, uma maneira em que entra o imaginário e a criatividade intuitiva, a intuição criativa, a estética etc.. do criador, um músico, um cineasta, um escritor, enfim. Nesse sentido, também como eu falei sobre a questão da música estrangeira nos meus filmes, não há fronteira, não há imaginário inglês, imaginário francês, imaginário alemão, imaginário chinês: há o imaginário. Esse imaginário ganha características culturais de cada povo, de cada época, de cada ambiente. Então, ele vem de estilos e características que são condicionadas pelo momento, a música, digamos europeia, medieval que é a música dos contrapontos, do Bach, do Vivaldi, etc.. Não é a música que veio surgir depois tonal, já toda organizada, como a do Beethoven, por exemplo, do Mozart, e nem a música que surgiu no século XX que já é a música atonal do Schönberg, coisas assim, tudo isso é música clássica europeia.

Transformações profundas aconteceram e essas transformações são históricas, culturais, de passagem dos tempos, de acontecimentos dos fatos políticos, econômicos, sociais, de tempos de saúde, guerras, pestes, grandes safras que enriqueceram. Enfim, tudo isso vai criando uma sensibilidade naquele povo, naquele ambiente que afeta os seus artistas, o imaginá-

rio dele, então se direciona para essas coisas e é condicionado por essas coisas. De um modo geral, o imaginário é sem fronteira. Eu poderia fazer um filme chinês sobre a Amazônia: bastava eu me situar na perspectiva da cultura e de um imaginário chinês na sua concepção de ideogramas, etc.. e olhar pra essa realidade aqui, eu estaria usando um caminho de um imaginário chinês para filmar as coisas da Amazônia, a realidade da Amazônia, ou posso me tornar profundamente amazônico quase que típico, quase que folclórico e fazer um filme que a realidade amazônica vai aparecer toda numa perspectiva típica, folclórica característica daqueles lugares comuns do tacacá, do carimbó, não sei o que (...) essa coisa que já é o circo para turistas, etc e tal. Então, o imaginário amazônico, vamos ver, ele é uma coisa, é um imaginário que nasce de um contexto, de uma situação muito específica dentro do grande imaginário que é a vida dentro das várias formas de imaginários que existem conforme as culturas humanas ao longo dos séculos, ao longo de vários pontos do planeta. Características do imaginário amazônico, para mim, é uma imensa inventividade, uma imensa liberdade de intuir a realidade nossa aqui, de criar sobre ela, de inventar. É uma realidade que se auto-inventa permanentemente e eu acho isso fantástico, porque, aqui, nós temos um ambiente extremamente natural, nós temos natureza, natureza, natureza, rios, bichos, vegetais, é tudo. Natureza não tem mais nada mais natural do que a naturalidade da natureza amazônica, pronto, fim, encerrou.

Então, não tem mais espaço para o sonho, para o imaginário. É fantástico como dessa natureza, desse realismo, dessa naturalidade de tudo que tem aí, emerge tanta coisa que é uma outra vida simultânea e paralela que aparece nos mitos, que aparece nas lendas, que aparece na literatura oral dos contadores de histórias que vão transmitindo de gerações em gerações e que todo esse universo se torna encantado, todo esse universo se torna mágico. Então, características, para mim, essencial do imaginário amazônico é que, como todo imaginário, ele é uma recriação, uma transformação da realidade natural, que, no caso da Amazônia, ele se faz a partir da própria coisa mais natural que existe que é a própria natureza não é urbano, não é, digamos assim, o imaginário da cidade de Nova Iorque, aquilo ali já é um espaço artificial, que já não é mais natural, que é o espaço urbano, etc... já é imaginado aquele espaço arquitetonicamente, socialmente, etc.. Então, o artista já parte de uma coisa que foi imaginada para criar uma coisa imaginada nos seus filmes, etc... nos seus filmes, nas suas pinturas e tudo o mais, nos seus livros, romances, mas, aqui, nós partimos de uma realidade natural plenamente natural que, aparentemente, não permitiria a sua transformação numa dimensão imaginária, então

a natureza amazônica é uma tremenda matéria-prima extraordinária de uma riqueza enorme para você transformar em sonho. Para você transformar (...) em imaginário, numa realidade imaginada. Claro que os estudiosos do assunto, eu não sou um estudioso do assunto, têm todas as explicações da antropologia, da sociologia, da zoologia, enfim, todo um processo de leitura de onde é que vem esse imaginário amazônico. Ele vem naturalmente de todas as práticas que as pessoas têm, que populações têm na sua vida, por exemplo, na Sibéria, tem uma região na Sibéria que tem um urso negro, grande, enorme, carnívoro humano, ele gosta de comer carne humana, ele tem um nome, ninguém diz esse nome, porque se disser o nome do urso atrai o urso, o urso ouve e vem. De repente, pode ser que exista de fato aquele urso, aquela população, aquele gelo, aquela Sibéria, mas esse urso escuta de fato a voz de quem diz o nome dele e ele vai aparecer para comer as pessoas. Já estamos no plano do imaginário, então o homem vive no plano assim de naturalidade, no plano de imaginação, no plano simbólico, no plano de representação muito grande e isso está aqui também. Não há nada de mais no imaginário amazônico, como está no imaginário, sei lá, da Groenlândia, no imaginário da Patagônia, no imaginário da Ilha de Páscoa, no imaginário chinês a nossa característica é que o nosso imaginário nasce da natureza, o nosso imaginário que é mágico, que é sonho, etc, nasce da mais pura naturalidade das coisas como elas se apresentam.



Figura 5: Foto *Still* da entrevista com Vicente Cecim, 2015. Autor: Lérítton Brito.

Parte 4:

Pergunta: O Senhor filmou na década de 70, depois parou e voltou a filmar em 2000, por quê?

Resposta: Eu fui criado, eu quero dizer, com criado, condicionado no meu ambiente familiar por inúmeras coisas boas e ruins, umas que pareciam boas no momento e depois se mostraram ruins, outras que pareciam ruins no momento e se mostraram depois boas ao longo da vida, e duas coisas importantes no processo de relação com a criatividade, vieram uma pelo meu pai e outra pela minha mãe. Pelo meu pai, veio o cinema; pela minha mãe, veio a literatura. Belém, nos anos 50 para 60, era uma cidade, não uma loucura como é hoje. Era uma cidade de casas, era uma cidade de vizinhanças, era uma cidade em que as pessoas à noite se sentavam na porta depois do jantar e ficavam conversando até 10h da noite, quando a então companhia elétrica, que era a Pará Elétrica dos ingleses, aqui, no colonialismo deles, piscava três vezes as luzes dizendo que vai parar a luz... e aí, então, todo mundo se recolhia. Era a hora dos candieiros, das lamparinas. Era a hora da penumbra e, depois, de dormir. Nessas noites, sentado na porta, todo mundo depois do jantar, eu e meu irmão, Paulo Cecim, a minha irmã Elizabeth Cecim, pedíamos para o papai: “Pai, conte um filme pra nós.” O papai era absolutamente fascinado por cinema. Desde jovem, ele só vivia em cinema. E aí, ele dizia: “Vocês querem ouvir o que? Uma comédia, um drama, um filme de ação, um filme de terror?” E a gente discutia até que chegava a um acordo, que a gente queria um filme tal, do tipo... e aí ele começava a contar esse filme. Ele era um grande contador de filmes, porque ele contava o filme durante o tempo que o filme levava: 2 horas, ele reproduzia os diálogos, ele fazia as cenas, a expressão dos atores e tudo. A gente vivia intensamente o filme. Aí, a luz piscava três vezes: sinal de que estava na hora de dormir. Vai apagar a luz e todo mundo se recolhia de suas cadeiras e a gente ia pra rede. Mamãe tinha uma rede enorme que ela botava e eu, que era o mais velho, dum lado, e os outros dois menores, do outro lado e a gente dizia: “Mamãe, conte uma história para gente dormir”. Aí, ela contava uma história e aí, já era literatura e a história que ela contava eram histórias que ela imaginava e inventava. Depois, ela botou isso num livro e virou escritora, a partir da vivência que ela teve no interior do Pará, em Santarém, onde ela nasceu. E aí, eu dormia entrando naquela história. Sonhava com aquela história, com os personagens. Misturava com as imagens dos filmes que o papai tinha contado naquela noite. Considero que isso foi a minha fabricação como o que depois eu me tornei um fazedor de filmes e um fazedor de literatura; sobretudo, um fazedor de literatura por inúmeras circunstâncias já que o livro de-

pende basicamente de eu ter qualquer pedaço de papel e um lápis na mão e um filme depende de toda uma movimentação externa, pública, de horas, de momentos, de locais, etc e tal. E, também, um filme pede um ambiente; na literatura, você cria o seu ambiente. Um dos livros que eu escrevi há pouco tempo tem um grande deserto, onde os personagens, os olhos vêem longe... um ovo gigantesco branco que atravessa as nuvens e lá em cima uma guerra de anjos negros e brancos que as asas são laminas que se cortam, se ceifam.. Como é que eu vou fazer um filme sobre isso a menos que eu esteja em Hollywood, usando milhões de dólares e recursos tecnológicos de computador etc. Então, não posso fazer esse filme, mas eu posso fazer um livro, porque eu pego um papel e uma caneta ou uma tela de computador e eu escrevo e criei esse mundo. Então, a limitação do cinema é uma limitação para nós, país pobre, país sem muita tecnologia e aqui na região amazônica, mais abandonados ainda desses recursos é que o cinema pede um ambiente, pede uma visualidade e a literatura você cria. Eu me lembro que eu fiquei amigo do Carlos Diegues, Cacá Diegues, quando ele teve aqui fazendo *Bye bye, Brasil* e eu tinha uma página de crítica de cinema e aí, uma noite, a gente conversando ele falou assim: “Eu tenho inveja de ti, que tu és escritor” e nós estávamos lá na Praça da República, no Bar do Parque... ali, à tarde e eu digo: “Eu tenho inveja de ti, porque és cineasta mesmo”. Aí, começamos a conversar e eu disse: "Mas por que tu tens inveja de mim, que eu sou escritor?" ele disse: “Eu tenho inveja de ti porque tu podes colocar dentro dos teus livros a árvore que tu quiseres e eu só posso botar as árvores que existem dentro dos meus filmes”. "E eu digo que eu tenho inveja de ti porque eu gostaria de botar uma árvore de verdade, viva como tu pões nos teus filmes dentro dos meus livros e eu não posso”. Aí, também isso me deixou mais claro assim, porque “eu tinha uma necessidade de ficar sempre fazendo literatura, criando um mundo com palavras e, ao mesmo tempo, fazendo filmes em menor quantidade do que literatura. Bom, escrever é simples então: era pegar um papel começar a escrever, comecei a escrever desde os meus 14 anos mais ou menos. Filmar era impossível, porque... cadê os recursos? Cadê as possibilidades técnicas do equipamento? Foi quando, já quando eu tinha os meus 18 anos mais ou menos, por aí assim, que, por uma questão de comércio, de mercado, de produção, capital, etc.. a Kodak decidiu lançar o formato super 8 para turistas. Então, as câmeras super 8 eram câmeras padrão, imagem lavada, imagem limpa, toda automatizada. O turista não precisava aprender nada. Era só apertar o botão e tudo o mais e depois a Kodak regulava lá no padrão de revelação dela, de qualidade Kodak e tal, de repente eu estava com

uma câmera na mão e eu disse: “Eu posso fazer filme”. E comecei a fazer os meus filmes do jeito que eu já falei antes aqui. Usando o manual da Kodak ao contrário, transformando o que eles achavam em erro em linguagem, em acerto, criação e fiz esses filmes de 75 a 79, enquanto eu continuava também escrevendo umas coisas, contos, poemas e tal.

Aí, em 79, eu decidi que eu devia me concentrar só em uma coisa, que não era bom eu ficar me dividindo em duas coisas: cinema e literatura. Parei de filmar, dei todo o meu equipamento, tomem! Projetor, câmera, toma! Dei para uma pessoa e me dediquei só a escrever e, aí, lancei meu primeiro livro em 79 no mesmo ano que foi o *A asa e a serpente*. O primeiro filme tinha sido *Matadouro*. E continuei escrevendo, escrevendo, escrevendo... em 2009, quer dizer 10, 30 anos depois, já tinha um filho que já tinha 28 anos de idade que também gostava muito de cinema, que já fazia filmes, que já tinha equipamento moderno de vídeos, etc.. o Bruno Cecim e o Bruno veio aqui em Belém, ele mora em São Paulo. E aí, falando sobre as coisas que ele fazia e tudo.. nessa noite eu disse: “Filho, bora fazer um filme? Ele disse: “Bora, pai. Quando?” Eu disse: “Agora!”, “Pai, agora? Dentro de casa? No apartamento, meia-noite?”, “Agora! Vamos fazer agora”. E aí inventamos um monte de coisas, fizemos um filme que está no Youtube chamado *Yai Makuma?*. Todo feito dentro de casa... que nós começamos meia-noite e 3h da manhã estava pronto e nós botamos já na internet, pai e filho. Tu filmas, eu filmo, tu filmas, eu filmo depois a gente vê o que ficou melhor e na hora a gente junta, pum!. A partir daí, eu fui re-contaminado pela vontade de fazer cinema e aí comprei uma filmadora, uma filmadora amadora, simples, uma Sony, mas ela é bastante boa para o que eu preciso; é uma nave espacial em relação a uma canoa que era a minha câmerazinha super 8, que eu usava. E Eu comecei a fazer filmes com ela, mas muito desconfiado se eu devia volta a fazer isso ou não, tanto que durante um ano eu não sai de casa com a câmera e eu filmava da janela do meu prédio. E eu digo: “O dia que eu sair para rua com essa câmera eu estou perdido que aí eu voltei a filmar”. Eu filmava da janela do prédio. Depois de um tempo eu digo: “O que que eu filmei?” Fui olhar e disse: “Isso vai virar um filme”. Transformei num filme que foi o primeiro que eu fiz chamado *A lua é o sol*, dividido em três partes: *Bom dia* - que era uma longa e única imagem que dura 20 minutos do dia nascendo pela janela e a cidade acordando. *Boa tarde* - que era uma tarde assim de uma grande chuva sob Belém até aquela chuva parar. E *A lua é o sol* - que é uma parte noturna que eu filmei do alto a rua. Vi tudo que acontecia nela durante a noite e o foi o primeiro filme que eu fiz sem sair de casa, com

tecnologia já digital, 30 anos depois. Aí, eu fui fazer uma viagem e decidi levar a câmera e fui filmando pelo caminho, filmando, filmando... eu acho que isso é um filme. É tipo: primeiro eu colho, colho, colho... não estou pensando em nada, depois eu digo: “O que que isso intercalado, inter-relacionado, dialogando cada parte quer dizer?” Aí, eu vejo um filme, aí, eu fiz um outro filme que é todo filmado fora. Como sempre, eu com a câmera na mão e tudo mais que foi o *Fontes que dormem*, são filmes de meia-hora. Todos esses filmes, inclusive os de super 8, eu vou postando Youtube e no Vímeo, que é um site sério de pessoas que criam um filme, só coloca lá quem faz, suas coisas e tudo. Depois decidi... meu grande desafio é sempre como mostrar que o cinema pode ser feito sem se gastar nada, um centavo, esse é o meu desafio. Tirando os filmes da Kodak que eu tinha que pagar o rolinho e a revelação, esses filmes todos que eu fiz não gastei absolutamente nada. A câmera tem um Hd, então ela guarda ali, eu edito no meu computador, monto no meu computador, eu sonorizo no meu computador, eu copio no *pen drive* e vou e passo no Líbero Luxardo ou no Olympia. Não gastei nada. Eu tenho uma ideia, uma vontade que, ao mesmo tempo, é um livro que eu estou escrevendo e, ao mesmo tempo, vai ser um filme, de fazer um filme longa-metragem com essa minha câmera mesmo sem maiores recursos aí, do mesmo jeito eu e as coisas diante de mim, para poder dizer assim: “Eis, aí um filme de longa-metragem que custou zero”. Zero é muito menos que os bilhões que foram gastos no *Titanic*, que com isso me interessa dizer assim: “Olha, todos podem fazer cinema. Todos podem escrever poemas”.

Você tem um computador, você sabe escrever, escreva! Você tem uma filmadora qualquer, tem emprestada, filme! Monte, sonorize. Você não precisa de sala de exibição, você não precisa de circuito comercial, coloque na internet, pode ser que ninguém veja, mas pode ser que um milhão de pessoas vejam e a sua sessão dura pra sempre até o fim do homem, da memória do homem tudo que está na internet, está no ar, aí, e não se extingue mais. Então, essa nova tecnologia, se chama de recursos tecnológicos, de expressão.. claro que eles têm uma tendência de se alterar a própria linguagem daquela arte. Então, por exemplo, eu sempre gostei de escrever, era papel e lápis, aí depois de muito tempo, eu, homem das cavernas sempre suspeitando da civilização e da tecnologia, passei a usar caneta e depois de um tempo tinha que usar máquina datilográfica, que a minha letra, eu tenho sangue árabe, é pior que médico com árabe misturado, ninguém entende nada, só eu, comecei a usar máquina "lettera", depois surgiu a máquina elétrica eu digo: “Não! Longe de mim tecnologia”, mas chegou um ponto

que eu tinha que usar e eu passei a usar a máquina elétrica e, depois, eu acho que eu fui uma das últimas pessoas a escrever num computador. Um amigo meu me impôs assim: “Toma esse computador que é velho, eu não uso mais” Eu digo: “Joga fora daqui da minha casa” e ele disse: “Tu vais ouvir tudo”, eu fiquei assim, ele ficou uma hora me explicando, eu: “Sim, tá, está bom”. E aí, tinha dois filhos do terceiro casamento meu que eu criava, que não eram meus e eles ficavam do lado, só ouvindo, Daniel e Alice. No outro, dia de manhã, quando eu acordei eles estavam lá tuc tuc tuc... Eu digo: “Que que vocês estão mexendo na máquina do outro?”, eles: “Não, ele te deu”. “E o que vocês tão fazendo aqui? “Nós estamos fazendo o que ele ensinou”. Eu fiquei olhando e eles faziam tudo direitinho, mente aberta, tem nada aí, tudo que chega é novidade e eu comecei a me interessar e “como é isso?” Aí, eles começaram a me ensinar. De tarde eles vão embora e me deixam só com esse monstro aqui. Eu passei três dias e três noites... bu bu bu!... E o meu receio era o que? Isso vai alterar a minha linguagem de escritor? Minha maneira de escrever? Aí, eu percebi que tinha uma coisa que era muito ameaçadora, porque quando você escrevia na máquina e imprimia no papel, se você tivesse que rescrever alguma coisa provavelmente você teria que re-datilografar tudo, até se você quisesse acrescentar mais três páginas em algum lugar, então muitas coisas eu digo não mexia porque ia dar um trabalhão. Aí, no computador eu descobri, “mas espera eu posso pegar e tiro, corto, copio tudo e acrescento e mexo a hora que eu quiser, eu mudo a ordem das coisas e tudo o mais”. E aí eu senti que eu podia manter minha maneira de escrever, vamos dizer minha linguagem, meu estilo, minhas coisas toda usando esses recursos mais amplos que essa tecnologia do computador tudo dava, ou restringindo ela ao mínimo se eu quisesse trabalhar no plano mesmo da escrita com a carência mesmo dependendo da tecnologia. No cinema, foi a mesma coisa eu descobri que, por exemplo, aquilo que eu não podia fazer nos filmes com o equipamento da super 8 da Kodak, porque eu não tinha acesso a edição, a laboratório, etc... que eu conseguia uma linguagem poética, diferente tudo, porque eu usava o manual ao contrário, eu usava os defeitos como linguagem nos meus filmes os defeitos do equipamento, que eles consideravam defeito como linguagem pra quebrar o padrão turístico, banal. Eu também podia usar isso usando meios de interferência na imagem, no som, na forma de montagem, etc.. com o equipamento digital. Então, eu também passei a usar o equipamento digital sem me sentir dependente de tecnologia, mas tem sempre uma tendência de dizer cuidado com aquilo que me torna, com aquilo que me amolece, com aquilo que me torna menos criativo e

mais automatizado. Cuidado com a tecnologia, cuidado que ela pode, ao invés de você estar usando uma câmera de filmar se ela for muito moderna, muito cheia de recursos e etc.. ela estar lhe usando. Você é só um operador daquilo ali, então a carência é uma coisa essencial no ato de criar e a escolha do meio que você vai usar para você criar é fundamental pra você ter uma área, um espaço, uma dimensão de liberdade plena. Mas, eu acho que essencialmente o cinema continua sendo, esse cinema que você vê agora em 3D, que todos os cenários já são criados em computador praticamente, paisagens belíssimas e coisas assim no computador. Continua sendo o cinema da chegada do trem na estação mudo, preto e branco, a primeira filmagem do Lumière. Continua sendo o cinema mudo do Mèlies, continua sendo o grande filme do cinema muda como o *Encouraçado Pontemkim*, *Cidadão Kane* e cinema é o grande olho que vê, a tecnologia que você usa não é importante. Importante é até que ponto o seu olho consegue ser suficientemente amplo, justo, honesto, fascinado pela realidade para que esse olho que vê tudo e pode ver tudo, vê o principal consiga continuar olhando a vida, que é o cinema. Então, a tecnologia é uma ampliação das possibilidades humanas de expressão. Sempre ela é sempre isso, sempre isso... mas, depende muito assim de, vamos dizer, dos princípios pessoais de cada um até que ponto essa tecnologia se torna dominante e o seu filme se transforma em uma coisa impessoal, fria, mecânica ou ele se torna uma coisa com verdade, sentimento, intensidade, beleza, estranhamento, sonho e magia. É isso. Os jogos.. então, os dados estão lançados como se diz, o que vai acontecer vai depender de como esses dados vão cair. O cinema é isso, deixa os dados correr.

ANEXO B - Ficha técnica do documentário “O Cinema de Vicente F. Cecim nos Anos 70”.

Pesquisa, Produção e Direção - Alexandra Castro Conceição.

Fotografia - Gilberto Mendonça; Lériton Brito.

Edição e Montagem - Eliezer França.

Som Direto - Kemuel Carvalheira.

Identidade Visual e Motion Graphics - Gustavo Limeira; Eliezer França.

Assistente de Produção - Vince Souza.

Design Gráfico - Wallace Nunes

REFERÊNCIAS :

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. 3ª ed. Campinas: Papyrus, 2012.

AUMONT Jacques, Michel Marie. **L'analyse des filmes**. Paris: Nathan-Université, 1988.

BAZIN, André. **O Que é o Cinema?** São Paulo: Cosac Naif, 2014.

CECIM, Vicente. Entrevista de Alexandra Conceição. 08/11/2015. Belém. Vídeo. Belém.

CECIM, Vicente. **O Vôo do Curau**. Disponível em: <http://www.lai.fu-berlin.de/brasil/veranstaltungsarchiv/archiv/veranstaltungen_2010/entrevista_cecim.pdf> Acesso em: 16/02/2016.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 4 edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

DURAND, Gilbert. **Campos do Imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

LINS, Consuelo. **O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2004.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Entrevista de Alexandra Conceição. 02/07/2015. Belém. Vídeo. Belém.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. São Paulo: Escrituras, 2001.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. 7ª ed. São Paulo: Papyrus, 2012.

MALDITOS MENDIGOS. Vicente Franz Cecim. Produção Vicente Fraz Cecim. Arquivo Digital, 17'. Site de vídeos online: Vimeo. 2012.

MATADOURO. Vicente Franz Cecim. Produção Vicente Fraz Cecim. Arquivo Digital, 10'. Site de vídeos online: Vimeo. 2012.

OHATA, Miguel. **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

PERMANÊNCIA. Vicente Franz Cecim. Produção Vicente Fraz Cecim. Arquivo Digital, 20'. Site de vídeos online: Vimeo. 2012.

RUMORES. Vicente Franz Cecim. Produção Vicente Fraz Cecim. Arquivo Digital, 27'. Site de vídeos online: Vimeo. 2012.

SOMBRAS. Vicente Franz Cecim. Produção Vicente Fraz Cecim. Arquivo Digital, 20'. Site de vídeos online: Vimeo. 2012.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo.** 3ª ed. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2012.

VERIANO, Pedro. **Cinema no Tucupi.** Belém: Secult, 1999.

VERIANO, Pedro. **Fazendo Fitas: memórias do cinema paraense.** Belém: EDUFPA, 2006.