

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

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



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 mestranda, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, 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 mestranda, 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 mestranda. 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

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; Ednézio 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 de veras 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, André Bazin, Pedro Veriano, Jacques Aumont; Andrei Tarkovski, Gilbert Durand, Ismail Xavier, Bill Nichols, Marcius Freire.

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, André Bazin, Pedro Veriano, Jacques Aumont; Andrei Tarkovski, Gilbert Durand, Ismail Xavier, Bill Nichols, Marcius Freire.

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	2
1.2. Dispositivo	5
1.3. Entrevistas	6
1.4. O Corpo do documentário	11
1.5. O Documentário	14
II. VICENTE FRANZ CECIM	17
2.1. Breve Biografia de Vicente Cecim	17
2.2. Análise Crítica das Obras de Vicente Cecim nos anos 70	19
2.3. Matadouro	19
2.4. Permanência	25
2.5. Sombras	29
2.6. Malditos Mendigos	34
2.7. Rumores	40
ANEXO A	45
ANEXO B	73
ANEXO C	74
REFERÊNCIAS	76

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, 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. Além dos autores Marcius Freire, Ismail Xavier, Bill Nichols.

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, André 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..

Penso ser difícil falar sobre o meu processo criativo, por não saber exatamente como este surge. Ele não surge de uma epifania, de um momento em que recebo forças enigmáticas. Decido realizar alguma coisa, que pode ser um vídeo, um roteiro, um argumento, por exemplo, e passo a planejá-lo. Sem grandes elucubrações, apenas penso, imagino e tento ser realista e criativa ao mesmo tempo, por reconhecer as limitações que encontro no decorrer do processo.

Minha formação acadêmica como administradora e advogada conferem uma característica mais objetiva ao meu processo e apesar de parecer uma desvantagem a uma realizadora de arte a alguns, considero uma característica pertinente, vez que não acredito que a obra de arte só pode ser concebida por meio da epifania, mas como exercício contínuo. Por esse motivo observo certas semelhanças com meu processo e Eduardo Coutinho, realizador que usarei como referência, também usarei referências de Dziga Vertov, os escritos de Jacques Aumont, Marcius Freire, Ismail Xavier e Bill Nichols.

Assim como Coutinho (2004, p. 8) não idealizo o artista, muito menos a mim, e cinema não é feito apenas de inspiração, também é fruto de muito “trabalho árduo, interação com o mundo e reflexão”.

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 ao presente. (LINS, 2004, p. 8, 9)

Como tudo começou...

A proposta inicial de minha pesquisa era sobre a representatividade do imaginário amazônico e o cinema paraense, mas eu não tinha, ainda, escolhido o objeto da pesquisa. Ele surgiu por conta de uma postagem em uma rede social, escolhi o Vicente F. Cecim quase por

acaso, ao tomar conhecimento de uma mostra de filmes dele no Cine Olympia. Nesse instante, percebi o quanto era importante falar sobre ele, pois muita gente desconhecia o fato dele também ser cineasta, além de ser escritor.

Decidi falar sobre as suas obras cinematográficas e as limitei aos seus primeiros cinco filmes, realizados na década de 70, em película, com câmera Super 8. São eles: *Matadouro* (Vicente F. Cecim, 1975); *Permanência* (Vicente F. Cecim, 1976); *Sombras* (Vicente F. Cecim, 1977); *Malditos Mendigos* (Vicente F. Cecim, 1978) e *Rumores* (Vicente F. Cecim, 1979).

Quando comecei a realizar a pesquisa sobre o meu projeto, iniciei pelo imaginário, li especialmente Gilbert Durand e Michel Maffesoli, que me ajudaram a compreender o imaginário, e João de Jesus Paes Loureiro, que me ajudou com relação ao imaginário amazônico. Decidi também conversar com Paes Loureiro, uma vez que ele é paraense e havia sido meu professor, tanto na graduação, como no mestrado, o convidei para ser um dos entrevistados para o documentário que iria fazer para o meu projeto, e ele aceitou o convite.

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

Segundo Nichols os documentários tratam da realidade, de pessoas reais e de histórias sobre o que realmente aconteceu. O documentário que decidi realizar trata sobre uma pessoa real: Vicente F. Cecim, que falaria sobre suas criações da década de 70, seus pensamentos, suas experiências, suas vivências e sua visão de mundo, relacionadas ao seu modo de fazer cinema.

Uma afirmação mais precisa seria “documentários tratam de pessoas reais que não desempenham papéis”. Em vez disso, elas “representam” ou apresentam a si mesmas. Recorrem a experiências anteriores e hábitos para serem elas mesmas diante da câmera. Podem estar totalmente cientes da presença da câmera, com a qual, em entrevistas e outras interações, comunicam-se diretamente. (NICHOLS, 2016, p. 31).

Além disso,

Um documentário é mais que comprovação: é também uma maneira particular de ver o mundo, de fazer propostas sobre ele ou de oferecer pontos de vista sobre ele.

Nesse sentido, ele é uma maneira de interpretar o mundo. Ele usa a comprovação para fazer isso”. (NICHOLS, 2016p.55).

A comprovação do documentário é feita por meio da captação de som e imagem que passam a ser registros, documentos. Realizar o documentário sobre Cecim é fornecer além de conhecimento sobre ele, é oferecer pontos de vista sobre o artista, sobre alguém que o público desconhece a história do seu cinema, é fornecer ao público um registro da história dele, antes que essa se perca no tempo.

Também cabe lembrar que esse documentário parte de uma pesquisa acadêmica, e para Freire aliar imagens a pesquisa é potencializar os seus resultados. Ademais, não se tratava apenas de pegar um câmera e entrevistar as pessoas, pois o documentário que eu objetivava realizar não tinha apenas a intenção de fundamentar uma pesquisa, mas também de ser uma obra cinematográfica, de usar o potencial artístico desses registros.

Até aquele 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 que tenho sobre o assunto tem uma visão específica, acadêmica, e que de imediato eu percebia que não concordariam com o meu objeto. Porém, mesmo com essa questão segui a diante e continuei a pesquisa.

Segundo Claudine de France, existe, na realização de qualquer documentário sobre o Outro, uma prática que não aparece obrigatoriamente na tela, mas que vai determinar, de forma incontornável, o resultado final do filme: a “inserção”. Tal prática faz parte de uma etapa no processo de realização por ela denominada de “fase preliminar”. No tipo de filme a que chama de “exposição” e que define o documentário clássico, essa fase se traduz na aproximação do cineasta às pessoas observadas com o intuito de aprender sobre elas aquilo de que precisa para a conformação de seu filme. Nessa fase, o cineasta se serve de recursos como a identificação de informantes, a entrevista e a observação imediata - geralmente acompanhada de anotações - de elementos passíveis de serem gravados; em suma, suas ações têm, quase sempre, como objetivo a prospecção dos elementos que vão dar forma ao seu roteiro, pois será este último que servirá de guias às filmagens. (FREIRE, 2011, p. 50)

Assim como descrito por Claudine de France foi o que ocorreu durante a fase preliminar, a pré-produção do documentário, durante a pesquisa pude observar as dificuldades que enfrentaria, assim como tracei o percurso que executaria para realizá-lo. Diante dessas observações defini que faria apenas duas entrevistas: uma com o professor João de Jesus Paes

Loureiro, que falaria sobre o imaginário, imaginário amazônico, sobre cinema paraense, e com o artista Vicente Cecim, meu objeto de estudo, que falaria também sobre imaginário, sobre suas obras, seu processo de produção e criação.

Mas, diferente do que Freire fala em seu livro que a partir de observações realizadas na fase pré-liminar se constrói um roteiro, eu não o escrevi. Nesse ponto minha ação se parece com a descrição feita do que ocorre com Coutinho, porque como se tratava de uma entrevista, eu estava aberta a todo tipo de mensagem, informação que eles quisessem me dar, e a partir disso construir o documentário.

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 contrario. 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)

Dispositivo

Durante a leitura me deparei com o conceito de dispositivo que trata dos procedimentos de filmagem também referidos por Coutinho (2004, p. 102) como prisão, pois indicam “as formas de abordagem de um determinado universo”, os quais eram para ele mais importantes do que o tema do filme, e deve ser criado antes do filme. O dispositivo pode ser “filmar só gente de costas”, por exemplo.

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

O meu dispositivo eram as perguntas nortedoras que faria para os meus entrevistados. Meu objetivo era de ouvir os entrevistados e a partir de suas falas conhecer e mostrar os seus pontos de vista, as suas experiências, as suas vivências, a forma como eles enxergavam a arte, o cinema, o mundo. Pois, “A vida de verdade não se conta: mostra-se, analisa-se e, finalmente, compreende-se”. (AUMONT, 2012, p.113)

Além disso, Aumont em seus escritos sobre o cinema de Vertov traz o que eu buscava na realização do documentário, que era mostrar o artista e sua visão de mundo.

O cinema serve, portanto, antes de mais nada, para mostrar as pessoas de verdade, da vida de verdade e não atores que encenam uma paródia da vida de verdade, nem mesmo pessoas de verdade que desempenham papéis em um roteiro”. (AUMONT, 2012, p. 113).

As perguntas norteadoras indicam o assunto sobre o qual gostaria que as pessoas falassem, e a partir dos comentários delas eu criei o documentário. Essas perguntas são apenas diretrizes, porque muitas vezes o entrevistado acaba dando respostas mais abrangentes e contando coisas que o meu questionamento não abordava de início. Não são questionamentos fechados, mas que propiciam o início de uma conversa, a qual o entrevistado estende até o ponto em que acha interessante eu ter conhecimento sobre a história que ele está me contando.

Entrevistas

Segundo Consuelo (2004, p. 147) “Perguntar é efetivamente uma tarefa difícil, seja em uma pesquisa, em reportagens ou mesmo no cotidiano” e nos documentários de Coutinho é difícil e central, assim como no documentário que eu estava construindo.

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)

Marquei com o Professor Paes Loureiro para filmá-lo, eu e minha equipe fomos para o local da filmagem escolhido por ele. Para a entrevista com ele as perguntas norteadoras eram de caráter mais geral, sobre imaginário, a arte e o cinema. Fiz perguntas chaves, de coisas que tinha dúvidas e gostaria que o professor discorresse a respeito. Sem intervenções da minha parte o professor decidiu ater suas falas sobre o imaginário, imaginário amazônico, arte e o cinema paraense. Ele não adentrou suas falas as obras de Vicente Cecim, ele preferiu dar ênfase a uma visão geral.

Durante a realização do documentário não procuro orientar, fazer intervenções nas falas ou interromper os pensamentos, quero atrapalhar o mínimo possível, quero ouvir, e espero que a pessoa me dê informações preciosas e que a partir delas eu terei o meu documentário. Sem que o induza a falar o que gostaria de ouvir. Espero que ela me surpreenda. Porque o objetivo é que eles se apresentem como são e não como personagens criados pelo diretor. Para Nichols:

No caso da não ficção [...] As “pessoas” são tratadas como atores sociais, não como atores profissionais. Os atores sociais continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser participantes culturais, não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que exige uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. Seu valor reside não nas formas como disfarçam ou transformam comportamento e personalidade habituais, mas nas formas como comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do cineasta. (NICHOLS, 2016 p. 64)

Mas, Consuelo nos alerta para um aspecto dos atores sociais que pode se tornar uma armadilha para os realizadores e deve ser evitado, a não ser que seja este o intuito do cineasta.

“Essa pessoa que aparentemente não sabe nada tem uma extraordinária intuição do que você quer. Se o entrevistado 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)

Estas passagens, de Nichols e Consuelo, me remetem aos escritos sobre o cinema de Vertov e seu *kinoglaz* (Cine-Olho), que negava a:

Tomada de improviso “pela tomada de improviso”, mas para mostrar as pessoas sem máscara, sem maquiagem, fixá-las no momento em que não estão representando, ler seus pensamentos desnudados pela câmera. (XAVIER, 1983, p. 262)

Ou seja, é como se o realizador tivesse que pegar a pessoa de surpresa e tirar dela a ideia limpa que ela tem, ainda não impregnada daquilo que ela acha que o diretor quer ouvir, daquilo que ela considera que cabe a aquele trabalho filmico e que assim está ajudando o realizador, mas captar o seu pensamento livre, sem máscara.

Após a gravação com o professor Paes Loureiro, marquei com o Vicente Cecim para gravarmos a sua participação no documentário. Neste momento, já sabia que a concepção de imaginário de Cecim seria diferente do que havia estudado, pesquisado nos livros de Durand, Maffesoli e Paes Loureiro. Porém, mesmo assim eu queria saber quais eram as concepções e ideias de Cecim sobre o assunto, além de obter informações sobre seu percurso artístico e sobre seus filmes nos anos 70.

Foram mais de 2 horas de gravação de falas do 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. Não conseguiria generalizá-lo, ele é singular. Mas, é dessa forma que ele se torna um ser mais “atraente”, o qual você tem mais curiosidade em ouvi-lo. Ele é o meu “personagem” central do documentário e é ele quem me ajudará a criar a “história” que irei contar. E assim como dito por Consuelo (2004, p.5), ela acontece face a face com seu personagem, se constrói uma história a dois, em que o desfecho não é conhecido de forma antecipada. Porque mesmo que o filme dependa do que é narrado pelo outro, é o diretor quem tem a decisão final sobre a obra, é ele quem decide o que e como será incluído no filme. Como afirmado por Nichols, porque normalmente os documentaristas

Obtêm uma cessão de direitos de todas as pessoas que filmam. Essa cessão dá ao cineasta poder total de decisão. O indivíduo renuncia a todo e qualquer controle sobre o uso da imagem e, portanto, sobre o resultado. (NICHOLS, 2016, p. 65)

Após a gravação com Cecim, chegou o momento em que eu deveria decidir sobre o meu trabalho, se ele seria permeado pelo imaginário amazônico, ou não. E decidi abrir mão do imaginário e focar nas obras de Vicente Cecim, nos anos 70, e analisá-las quanto a 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". (COUTINHO, E. 16/03/2016 *Apud* LINS, 2004, p. 128) E assim, eu fiz, mudei o meu projeto, mas de forma a aproveitar o que já havia filmado. Tomei a decisão de mudar de rumo e não me arrependo. É necessário aprender a identificar quando algo se revela a você.

Mantive a participação do Professor Paes Loureiro no documentário e usei a sua fala como completo a de Vicente Cecim, vez que as falas do Professor são de caráter acadêmico, e

as de Cecim se fundamentam no empirismo, em suas vivências. As ideias que ambos apresentam são complementares e não divergentes. 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)

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* (Eduardo Coutinho, 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, experiências, estudos, a partir da consciência a qual 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 pela 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 explicita isso muito bem ao dizer que o entrevistado

“Aproveita ricamente a ocasião que Coutinho lhe oferece. Constrói o seu autorretrato, 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. (LINS, 2004, p. 110)

As 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?". Ainda segundo Consuelo (2004, p. 108) o diretor deve "tentar compreender o imaginário do outro, mas sem aderir a ele", sem julgá-lo ou avaliá-lo, sem considerar que o o que está sendo falado é um delírio, porque "o que o outro diz é sagrado".

Procuro não impor a visão de mundo que tenho e busco compreender o que o outro me diz, tentando não realizar críticas as suas opiniões, mas compreendê-las. O ouço com curiosidade, sem fazer e expor minhas conclusões, porque o quero livre, quero que ele se sinta bem, confortável, mesmo diante da câmera, para expor as suas ideias, seus pensamentos, suas experiências. Para Vertov essa é a "possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está desmascarado, de transformar o que é encenado em não encenado, de fazer da mentira a verdade". (XAVIER, 1983, p. 262).

Durante a entrevista Cecim traçava em sua mente tudo o que iria falar. Ele falava a medida que as coisas vinham a sua mente, ele imaginava suas respostas e no meio delas surgiam novos apontamentos, novas ideias e ele nos as oferecia, dividia conosco. As vezes ao fazer uma pergunta ele começava a resposta criticando o meu questionamento, porque eu tinha caracterizado a sua obra, ele me "alfinetava" e demonstrava seus motivos para que não aceitasse aquele pré-julgamento. Além disso, 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, E. 16/03/2016 *Apud* LINS, 2004, p. 110)

Além disso, segundo Nichols:

Nos documentários, encontramos histórias e propostas, evocações ou descrições, que nos permitem ver o mundo de uma nova maneira. A capacidade da imagem fotográfica de reproduzir a aparência do que está diante da câmera, sua característica indicial, força-nos a acreditar que é a própria realidade que é representada diante de

nós, ao passo que a história ou proposta apresenta uma maneira distinta de olhar essa realidade. (NICHOLS, 2016, p. 62)

É por meio do que o outro diz que observaremos a história que está sendo posta diante de nós, em frente as câmeras, e a partir dela que se construirá a obra fílmica.

Corpo do Documentário

E assim o documentário começa a ganhar corpo, começa a se formar, eu começo a enxergar o potencial do material que terei em mãos, assim como se terei o resultado esperado satisfatório, ou não, e caso não tenha, será necessário tomar outro caminho até que 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 a tona o sentimento do entrevistado, a sua opinião verdadeira, e percebia que estava no caminho certo. Há uma passagem do livro de Consuelo sobre Coutinho, no capítulo sobre *O Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), 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 foram 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, A. 16/03/2016 *Apud* LINS, 2004, P.43)

Mas, as 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 o filme que iremos fazer, quando decupamos o material e percebemos que o filme está ali. Segundo Freire:

O que é o filme documentário se não “um tecido de citações [imagético-sonoras, nesse caso] saídas dos milhares de abrigos da cultura”? Seja como for, para costurar essas citações e fazer delas um tecido que produza sentido, uma condição é inelutável: o documentarista deve, antes de tudo, partilhar do mesmo espaço, ter os seus sentidos imergidos na mesma ambiência dos seres e das coisas que compõem que vai registrar. E, em assim fazendo, estará, de alguma forma, envolvido com todos esses elementos, o que faz de seu filme uma citação que o inclui. (FREIRE, 2011, p. 234)

Além disso:

A partir de que critérios o cineasta mostra, sublinha, oculta os elementos que observa, uma vez que filmar significa escolher o quê, como e quando mostrar? ... Nunca é demais lembrar que existe uma dependência da *mise en scène* do cineasta em relação à *auto-mise en scène* das pessoas filmadas se o objetivo de seu registro está em descrever, restituir da maneira mais fiel possível, o desenrolar espaçotemporal da atividade filmada. Isso significa dizer que, nesse caso, a organização do espaço e do tempo fílmico, ou seja, a adoção de ângulos e enquadramentos, bem como a duração dos planos, está submetida ao *continuum* espaçotemporal das pessoas filmadas e dele decorre. (FREIRE, 2011, p. 232)

Mesmo que o realizador dependa dos atores sociais para construir a sua obra e mesmo que “perca” um pouco de sua autonomia por isso, ele estará presente em todas as etapas da produção e ele estará mais que incluído nela, ela será parte de quem ele é, do que ele acredita, da sua visão de mundo, logo fará parte da obra, assim como é dito por Freire. Não há como o diretor se separar de sua obra, dela ser vista em apartado.

Durante a decupagem das entrevistas sigo meus princípios e mantenho as vozes dos entrevistados, pois desejo que eles se reconheçam em suas palavras e em seus fundamentos. Mas, a partir das minhas escolhas, daquilo que 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. Tento manter uma pretendida imparcialidade, que apesar de utópica tem a ver com uma certa ética de trabalho. 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. [...] 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)

Para muitos espectadores os documentários “ferem” um pouco do que elas consideram como cinema, onde 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:

“O cinema é audiovisual há mais de 70 anos ... 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 sobranceiras, olhares, respirações, mexer de ombros, etc.” (LINS, 2004, p. 111/112)

Também sobre documentários, para Nichols eles:

Trabalham intensamente para extrair as histórias que trazemos para eles como forma de estabelecer relações, e não repulsa ou projeção. Essa é a base do princípio retórico central de tornar um filme convincente. Se um filme conseguir ativar nossas predisposições e aproveitar as emoções que já temos em relação a certos valores e crenças, isso pode aumentar seu poder afetivo. Os documentários podem apelar para a nossa curiosidade ou para nosso desejo de uma explicação sobre a política norte-americana em relação às guerras contra Vietnã, Granada, Haiti, Sérvia, Afeganistão ou Iraque, por exemplo. (NICHOLS, 2016, p. 112)

Este documentário é composto quase 100% de falas, nós mais ouvimos 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 função de composição, pode ajudar de forma implícita, mas não exerce essa função.

E além da captura da fala, temos a captura da expressão corporal do entrevistado pela imagem, isso é algo que me chama muita atenção quando filmo. E a expressão corporal de Vicente Cecim prende a nossa atenção. Enquanto fala, ele faz vários gestos, as vezes apenas de afirmação, para saber se estamos ali com ele, se estamos prestando atenção ao que ele diz, o que é muito importante para o interlocutor, sentir que há interesse pelo que ele conta. Para 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, E. 16/03/2016 *APUD* LINS, 2004, p. 111)

E assim Coutinho me lembra que um filme não trata-se apenas da fala, mas de gestos, de silêncios, de olhares, de mudanças repentinas de pensamento ou da direção deles, e que estes são preciosos e expressam muito, e muitas vezes são por eles que compreendemos mais a pessoa do que quando apenas a ouvimos. Além disso, Para Nichols (2016, p.78) o público entende que as pessoas que estão na obra, estão lá para serem examinadas e construídas e eles investigam não apenas as falas, como os seus gestos também. E esses personagens

Podem ser apresentadas como indivíduos plenos, bem acabados, com psicologias próprias e complexas [...] mas, com a mesma frequência, parecem surgir diante de nós como exemplos ou ilustrações, manifestações de uma situação ou acontecimento que ocorreu no mundo. Pode parecer redutor ou enfraquecer, mas também pode ser extremamente convincente e eficaz. (NICHOLS, 2016, p. 78)

Contudo, é importante lembrar que um documentário é um filme. E para Vertov não é “uma distração nem uma ferramenta do imaginário, mas uma ferramenta para ver o mundo tal como é realmente, isto é, como é útil e até necessário vê-lo”. (AUMONT, 2012, p. 20) Ou seja, o cinema não pode apenas ser considerado uma mera distração ou entretenimento, mesmo que seu objetivo principal seja esse, pois sua função social não é apenas esta, como defendido por Vertov. Pois:

Também para ele, se é preciso mostrar, antes de mais nada, deve-se aprender a ver (como mostrar o que não se sabe ver?) (...) O cineasta é aquele que aprende a ver, depressa e com exatidão; ora, para isso, não é necessário ver com seu olho, mas com sua câmera; é preciso confiar nesse super-olho e torná-lo autônomo: liberado do tempo e do espaço, o “cine-olho” vai nos oferecer sua percepção radicalmente nova, ao passo que a submissão a nossos órgãos naturais (e à nossa psicologia nativa) entrava o homem em seu vir a ser máquina, em seu vir a ser elétrico. (AUMONT, 2012, p. 74)

O Documentário

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. Escolhi não entrar em quadro, 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 estava 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, lhe explicando tudo e fazendo com que ele tenha as mesmas conclusões que eu tenho. Não, eu desejo 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, E. 16/03/2016 *Apud* LINS, 2004, p. 80).

O documentário que apresentei em minha defesa do Mestrado em Artes, em julho de 2016, na Universidade Federal do Pará, teve a duração de 46 minutos, contava com apenas duas entrevistas, a do artista objeto de minha pesquisa: Vicente F. Cecim e a do Prof. João de Jesus Paes Loureiro, foi todo filmado com 2 câmeras DSLR, a trilha musical utilizada foi a música Uirapuru do Maestro Waldemar Henrique. A montagem foi feita a partir da justaposição de partes da entrevista de Cecim, com sua fala mais informal, com a fala de Paes Loureiro, mais acadêmica, que complementava os dizeres de Cecim. E durante o processo de montagem do documentário fui surpreendida, pois percebi que a locação escolhida para a entrevista do Cecim, que antes não possuía função de composição, passa a compor a cena, pois Cecim não apenas fala conosco, a equipe, mas também interage com o fundo, com o extra-campo, e aquilo que antes não tinha essa função passa a potencializar e complementar a fala do entrevistado. Além disso, as falas de ambos eram precedidas por títulos, que introduziam os assuntos aos espectadores, uma forma de apresentar e de tornar os temas debatidos mais compreensíveis.

Contudo, após a defesa decidi dar continuidade ao meu processo de construção do documentário, uma vez que avaliei que ele estava muito acadêmico e eu não queria que ele tivesse essa “cara”. Então, reuni a minha equipe e decidimos transforma-lo de um média para um longa-metragem. As modificações foram de caráter estético e de linguagem, decidimos realizar mais entrevistas, tornar a montagem menos acadêmica, acrescentando imagens de arquivos e inserindo transições de imagens que fizessem referências ao experimentalismo do artista, objeto do documentário, assim como mudar a trilha musical, retirando a música de Waldemar Henrique e colocando uma trilha original com características de música experimental, tomadas estas decisões voltamos a campo.

Realizei mais duas entrevistas, uma com o crítico de cinema Marco Antonio Moreira conhecedor e testemunha das obras de Cecim e com o pesquisador Felipe Pamplona, o qual conheceu as obras de Cecim já nos anos 2000, ambos falaram sobre o artista e sobre os filmes dele, contudo cada um com sua visão particular. Marco Moreira com uma visão mais clássica e muito relevante, especialmente ao tocar na importância e na pouca valorização ou conhecimento que o público tem de Cecim e de suas obras, e Felipe Pamplona, que trouxe ao

documentário uma visão mais atual, mais contemporânea das obras de Cecim, uma fala mais jovial e que não apenas representa, como será identificada pela nova geração. Além destas duas entrevistas também acrescentei imagens de arquivos, pequenos trechos dos filmes dos anos 70, de Vicente Cecim, para que o público que venha a assistir ao documentário conheça um pouco do cinema dele, e que isto aguace a curiosidade deles em conhecer um pouco mais sobre o artista e suas obras.

O documentário agora conta com 4 entrevistas, a do próprio artista que fala sobre suas experimentações, vivências, processos, pontos de vista e visão de mundo, a de Paes Loureiro com o viés acadêmico e as de Marco Moreira e Felipe Pamplona que contribuem com as suas considerações sobre o artista e suas obras, as 4 entrevistas foram montadas de forma menos acadêmica, pois ora apresentam o artista, ora falam sobre ele, e ora complementam as suas ideias. Além das falas dos entrevistados serem algumas vezes justapostas as imagens de arquivo das obras de Cecim, que foram inseridas na nova montagem. Esta nova concepção da obra e montagem tem como objetivo fornecer mais ritmo, deixá-lo mais ágil, mais atrativo ao espectador e menos parecido com um aula. A ideia é despertar interesse do espectador em conhecer o artista e ouvir o que ele e as pessoas têm a dizer sobre o próprio, suas obras e seu trajeto. Deixar de ser um vídeo que acompanha uma pesquisa de mestrado para se tornar uma obra cinematográfica, que possua linguagem e estética cinematográfica. Além disso, o documentário ganhou o título “*A Caméra-stylo de Vicente F. Cecim*”, expressão que faz referência a uma fala sua, dita durante a entrevista, assim como refere-se ao fato dele além de ser cineasta, também ser um escritor.

Por fim, termino esta primeira parte de meu memorial com uma mensagem de Coutinho, que traz o maior desejo do realizador, do artista, do cineasta, logo que também expressa a minha vontade.

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

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 Andara¹ 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

¹ 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)

poemas e cantos contidos no livro *Ó Serdespanto; K O escuro da semente*, 2005, também lançado em Portugal 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 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. 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 equipamento².

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 recontaminado 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,

² Trecho retirado da entrevista realizada para este projeto de mestrado.

honesto, fascinado pela realidade pra que esse olho que vê tudo e pode ver tudo, vê o principal consiga continuar olhando a vida, que é o cinema.³

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.

³Trecho retirado da entrevista realizada para este projeto de mestrado.

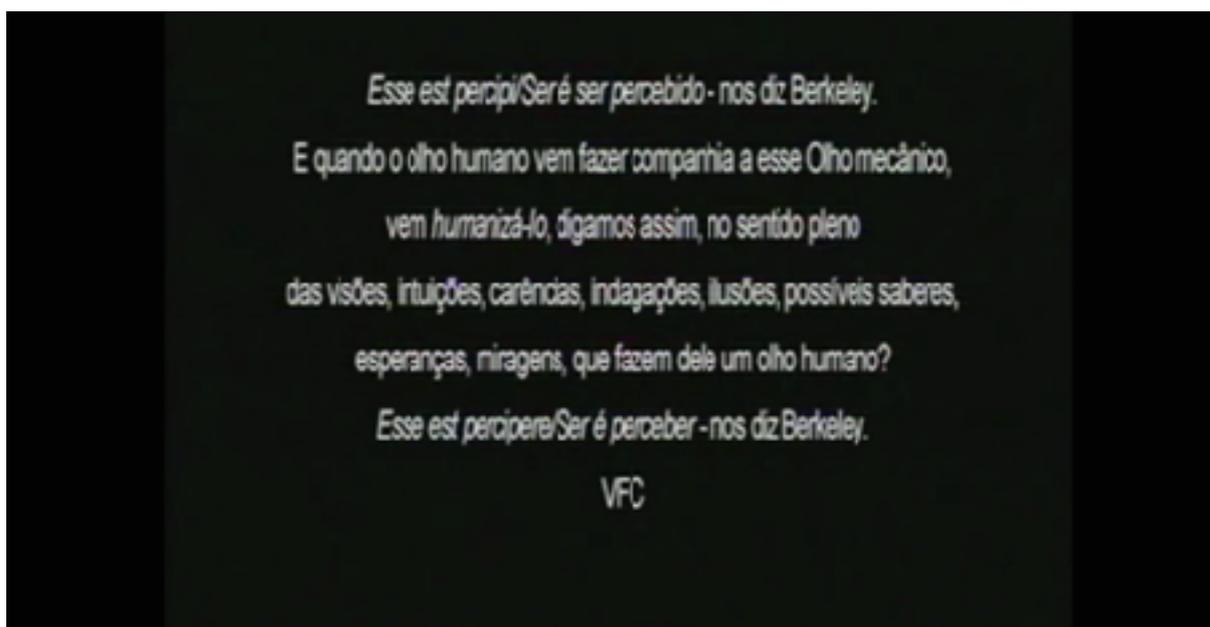


Figura 1: Fonte - <<https://vimeo.com/36382142>>

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 princípio, 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 atizados 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 alçózes: 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 renunciando o seu fim. 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, mas 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 aqueles 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)

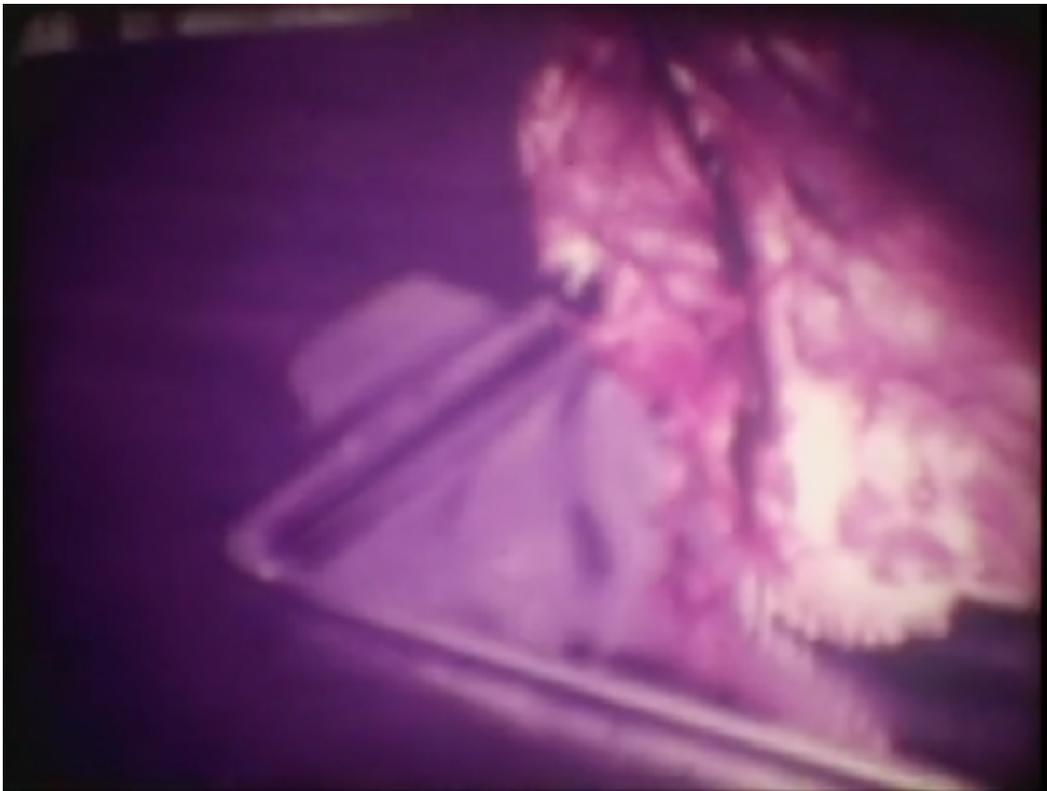


Figura 4: Fonte - <<https://vimeo.com/36382142>>

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.

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 pensamento 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)

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.

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. 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)

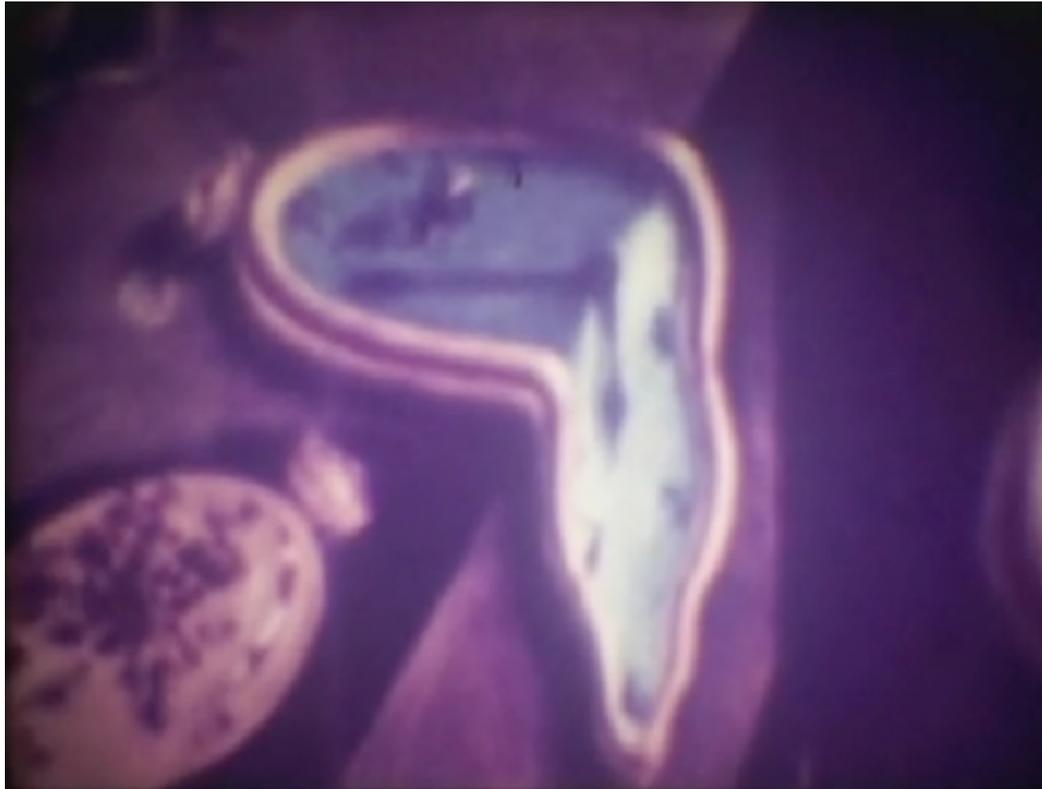


Figura 5: Fonte - <<https://vimeo.com/36051987>>

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. 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*⁴, 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

⁴ Um tipo de movimento de câmera.

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.



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 filmico 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>>

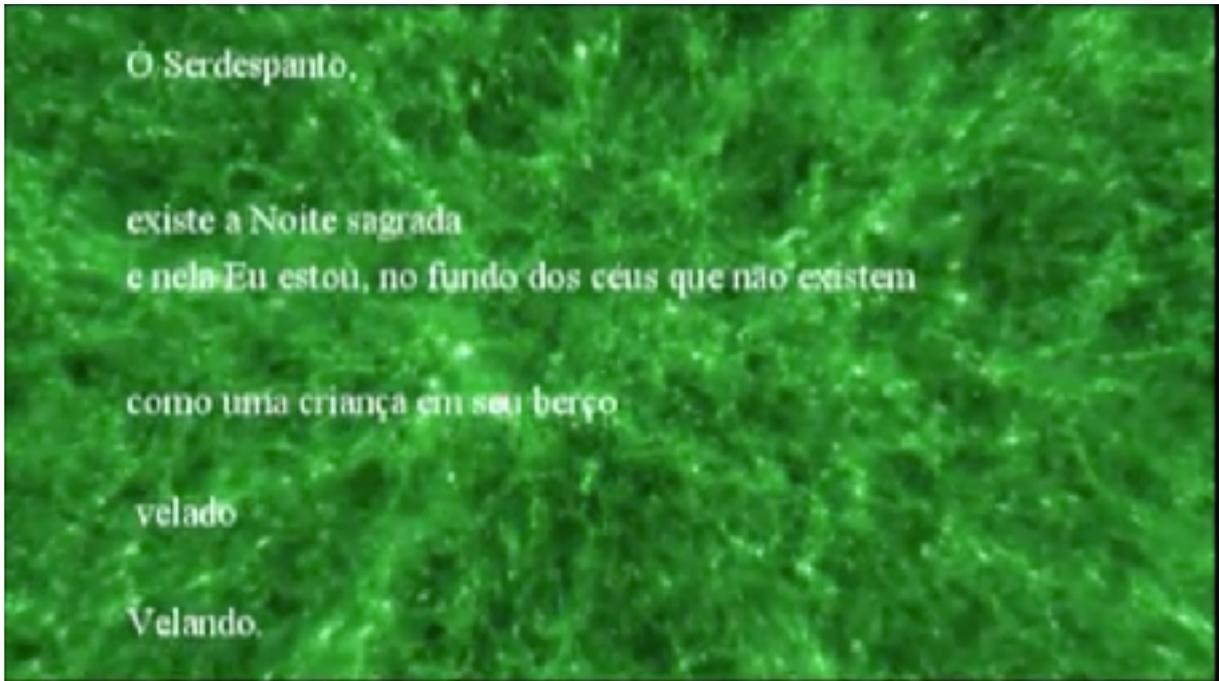


Figura 8: Fonte - <<https://vimeo.com/36051987>>

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 "derramar" 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

peças 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)



Figura10: Fonte - <<https://vimeo.com/35335077>>

Além disso, 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 estatueta 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. Contudo, continua a filmar. 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. Ele é cego e fala para um possível alguém que possa ouvi-lo; ele pede ajuda. Aparentemente ele, a pessoa cega, 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, que percebe ser alvo de um *voyeur*, de algum

desconhecido, e talvez não tenha conhecimento que é alvo não apenas dos olhos de Cecim, como também é de sua câmera.

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 de conforto 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 irrecuperável, 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 São 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 passa 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 os 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 têm 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 Cecim.

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, escoo 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 transforma-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

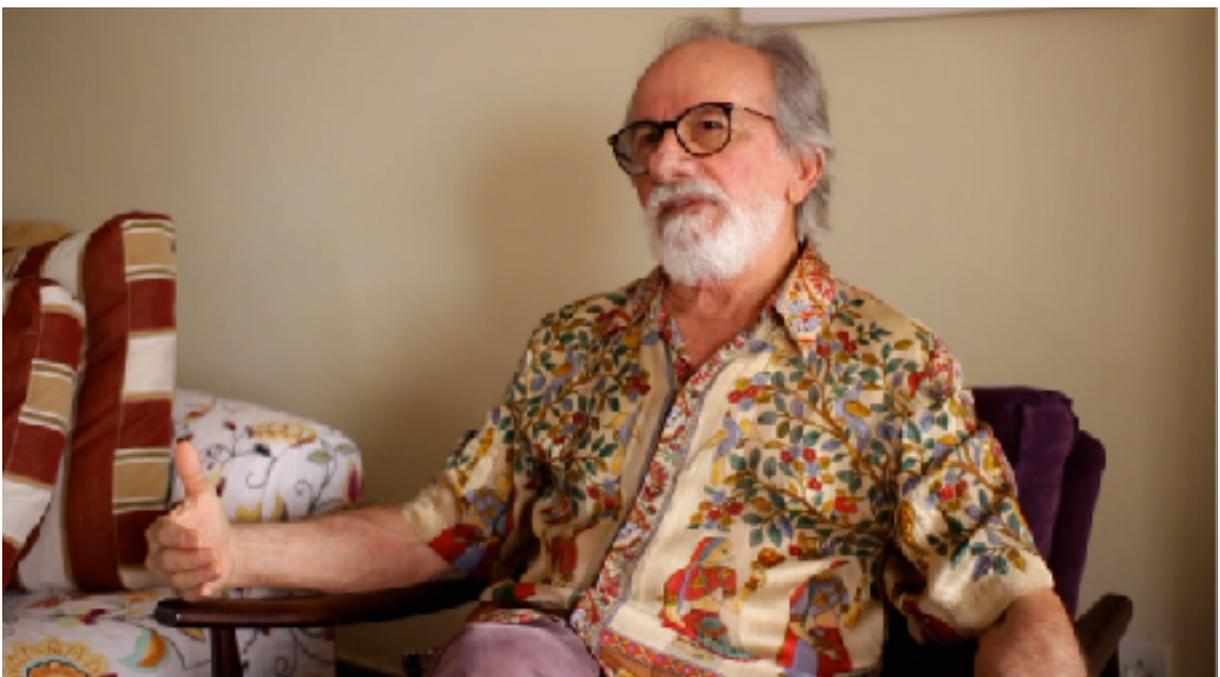


Figura 2: Foto *Still* da entrevista com Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro, 2015. Autor: **Gilberto Mendonça**

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 consciente, 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.



Figura 3: Foto *Still* da entrevista com Vicente Cecim, 2015. Autor: Lériton 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 o 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 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 revisitando 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 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 percepere*”. Ser é perceber-se, 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 *caméra-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 usar 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 horrível 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 da 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 naquilo 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 sentimento, 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 é 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, *Amarcord*, 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 horrorosa!”... 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 horrorosa, 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 trás 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 a 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 artrópode da frente, quando ele se levantou 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 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 budistas 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 “Brahman” 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 “Brahman” desperta, todo o universo desaparece, como um filme que acabou, acenderam-se as luzes, fim. Até o próximo sono de “Brahman”, 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 “Brahman”, 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 imaginário 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.

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 candeeiros, 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, de um 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 depende 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, 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 vêm 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

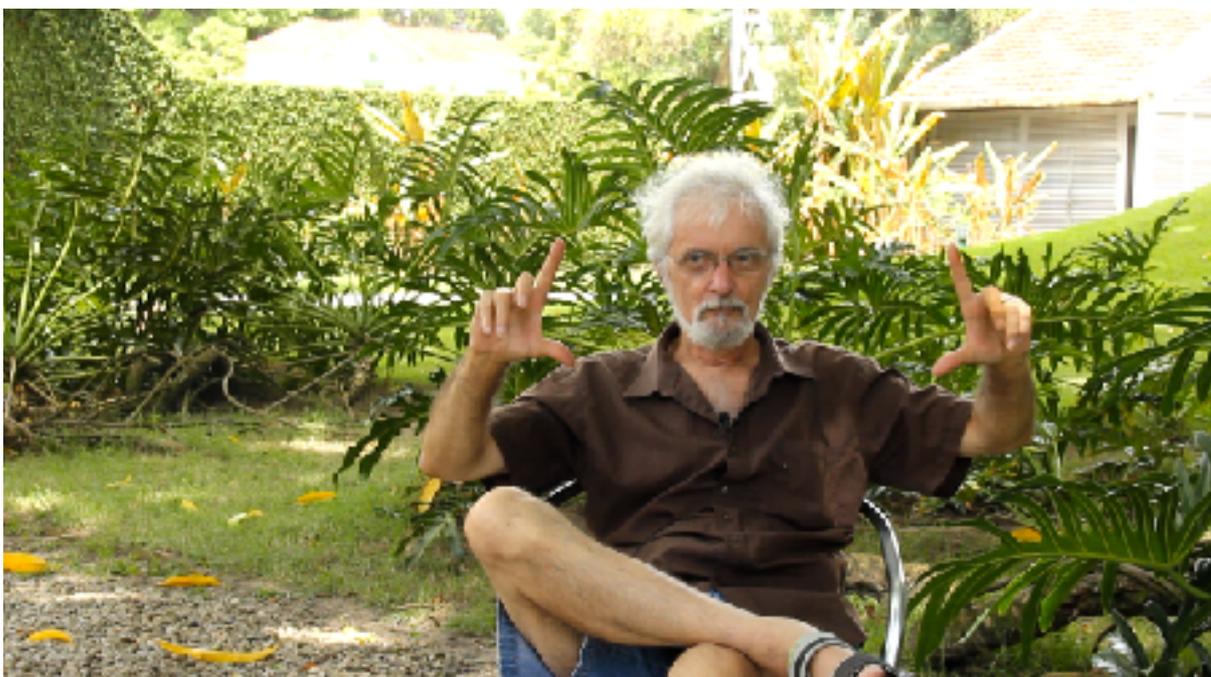


Figura 5: Foto *Still* da entrevista com Vicente Cecim, 2015. Autor: Lériton Brito.

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!”, ele: “Pai, agora? Dentro de casa? No apartamento, meia-noite?”, eu: “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 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, 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”. Eu: "E o que vocês tão fazendo aqui?". Eles: “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 Méliès, continua sendo o grande filme do cinema mudo, como *O Encouraçado Potemkin*, *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”/
“A Câmera-stylo de Vicente F. Cecim”.

Pesquisa, Produção e Direção - Alexandra Castro Conceição.

Fotografia - Gilberto Mendonça; Lériton Brito; César Moraes

Edição e Montagem - Eliezer França.

Som Direto - Kemuel Carvalheira.

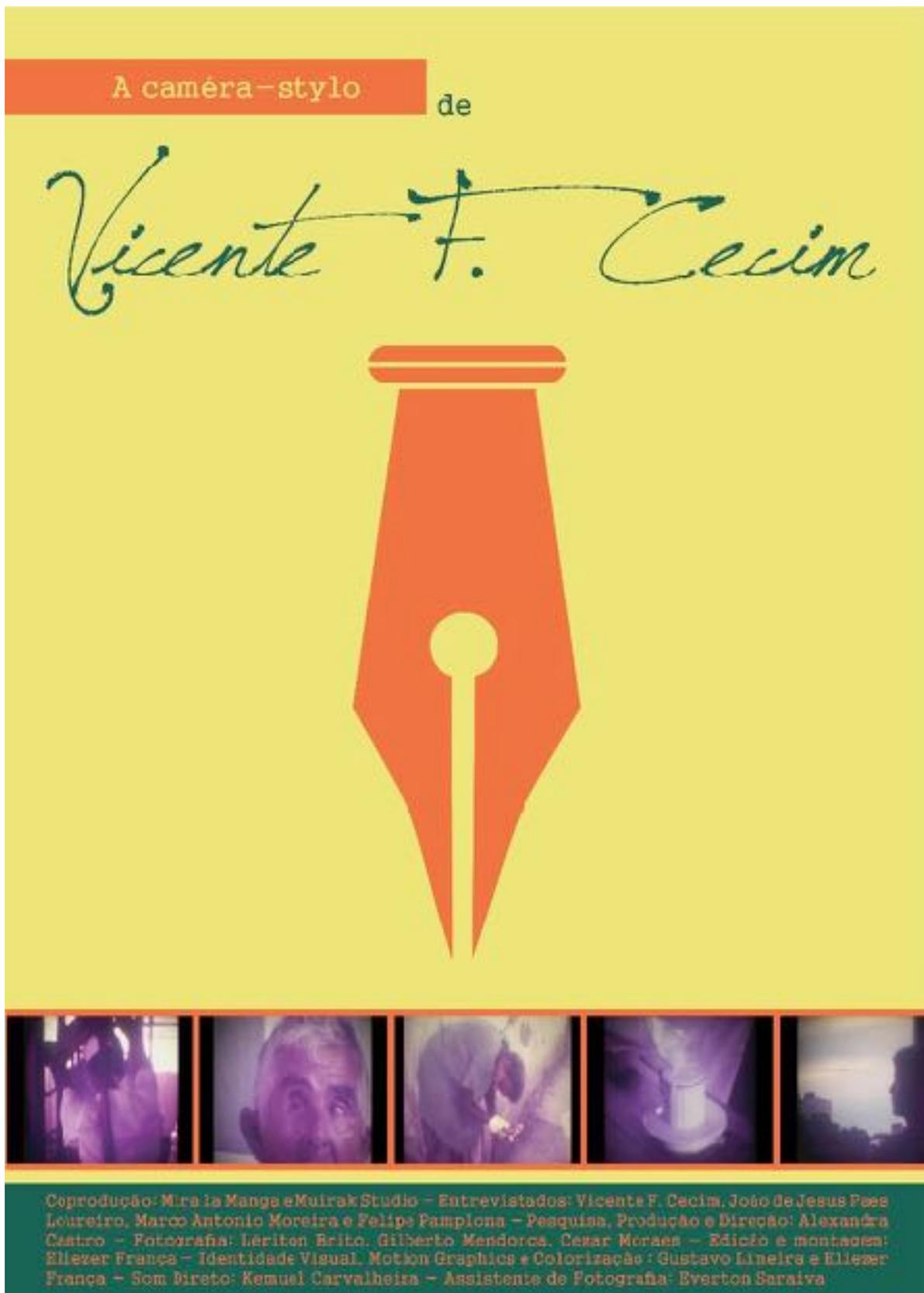
Identidade Visual e Motion Graphics - Gustavo Limeira; Eliezer França.

Design Gráfico - Eliezer França; Wallace Nunes.

Entrevistados: Vicente F. Cecim; João de Jesus Paes Loureiro; Marco Antonio Moreira; Felipe Pamplona.

Assistente de fotografia: Everton Saraiva

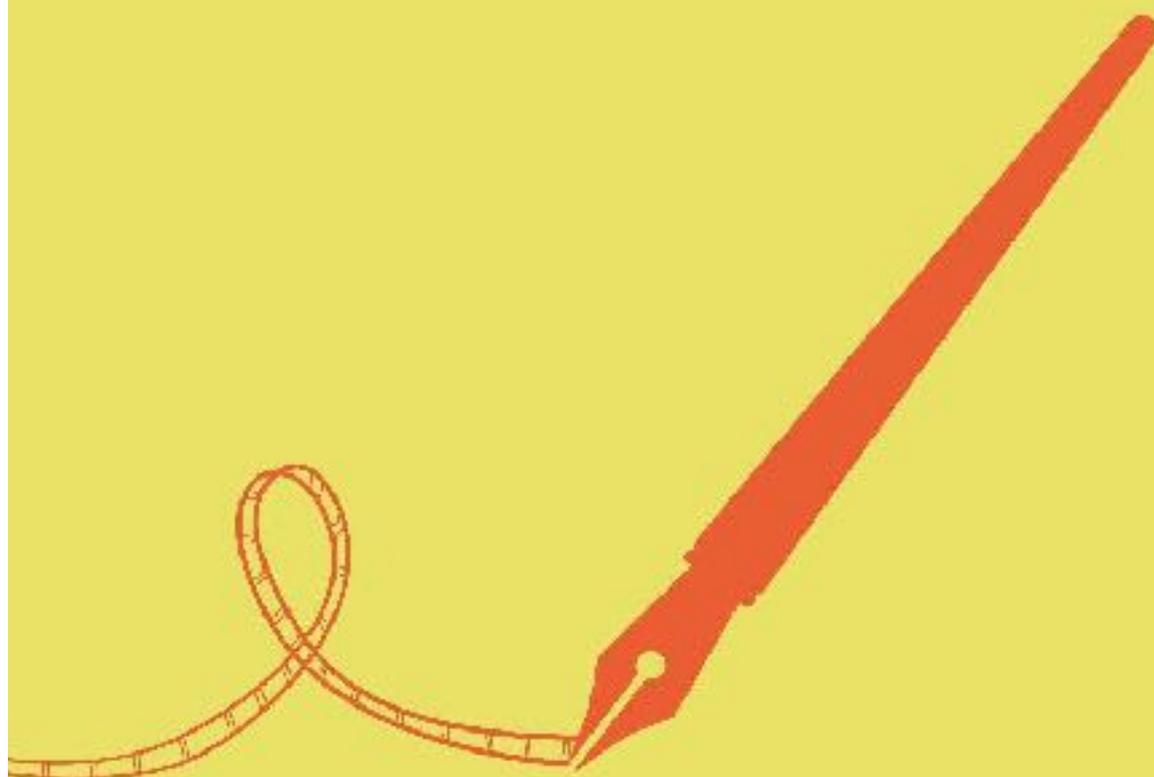
ANEXO C - Cartazes do documentário “A Câmera-stylo de Vicente F. Cecim”.



A câmera-stylo

de

Vicente F. Cecim



Coprodução: Mira la Manga e Nuzrak studio – Entrevistados: Vicente F. Cecim, João de Jesus Paes Loureiro, Manoel Antonio Moreira e Felipe Espinosa – Pesquisa, Produção e Direção: Alexandra Castro – Fotografia: Lorikán Reiss, Gilberto Maranhão, César Moraes – Edição e montagem: Eliezer Franco – Identidade visual: Vettion Graphics e Colorização: Gustavo Lima e Eliezer Franco – Som Direto: Remeel Carneiro – Assistente de Fotografia: Sverson Saraiva

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.

FREIRE, Marcius. **Documentário - Ética, Estética e Formas de Representação**. São Paulo: AnnaBlume, 2011.

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.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. 6ª ed. Campinas: Papyrus, 2016.

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.

SOMBRA. 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 Fontes, 2012.

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

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

XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema.** 3ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.