

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS - UEA  
CENTRO DE ESTUDOS SUPERIORES DE TEFÉ - CEST  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR  
EM CIÊNCIAS HUMANAS – PPGICH  
NÍVEL MESTRADO

Eliane Góis da Silva

A TELA ENCANTADA: filmes de visagens e a reinvenção das  
narrativas orais no cinema popular de Tefé



Tefé – Am  
2019

Eliane Góis da Silva

A TELA ENCANTADA: filmes de visagens e a reinvenção das  
narrativas orais no cinema popular de Tefé

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – Área de concentração em Teoria, História e Crítica da Cultura, da Universidade do Estado do Amazonas – UEA, como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas.

Orientadora: Profa Dra Veronica Prudente Costa

Tefé - AM  
2019

SILVA, Eliane Góis da

A tela encantada: filmes de visagens e a reinvenção das narrativas orais no cinema popular de Tefé. / Eliane Góis da Silva. – Tefé: CEST/UEA, 2019.

132p., il., color.

Dissertação de Mestrado em Ciências Humanas – Universidade do Estado do Amazonas – UEA, Centro de Estudos Superiores de Tefé – CEST, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – PPGICH

1. Cinema popular – Tefé - Amazonas. 2. Narrativa oral. 3. Etnografia.

CDD 306

Eliane Góis da Silva

A TELA ENCANTADA: filmes de visagens e a reinvenção das  
narrativas orais no cinema popular de Tefé

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – Área de concentração em Teoria, História e Crítica da Cultura, da Universidade do Estado do Amazonas – UEA, como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas.

Aprovado em: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Profa Dra Veronica Prudente Costa – UFRR

---

Profa Dra Ana Lúcia Silva Enne – UFF

---

Profa Dra Cátia Monteiro Wankler – UFRR

---

Profa Dra Carla Monteiro de Souza (suplente) – UFRR

---

Profa Dra Marília de Jesus da Silva e Sousa (suplente) - IDSM

Dedico este trabalho a todos os participantes do cinema de Tefé, Fogo Consumidor. Vocês me ensinaram a amar e reconhecer o valor do cinema popular e, através deste, a valorizar nossa cultura regional.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as mulheres feministas que lutam por respeito, direitos e liberdades. Vocês são um dos grandes motivos do meu crescimento acadêmico.

Com muito amor no coração, agradeço o grupo Fogo Consumidor pelo apoio e por construir essa pesquisa comigo. Do mesmo modo, agradeço a todos os contadores de histórias da Amazônia e, em especial, do Médio Solimões, que expandiram minha mente e me fizeram acreditar que minha imaginação existe. Obrigada pelo encantamento.

Agradeço a minha querida orientadora, Veronica Prudente, pelas orientações, paciência e confiança. E também por sua energia positiva, que me transmitiu muita força.

Sou muito grata ao meu companheiro, Guilherme Gitahy de Figueiredo, pela indicação de alguns teóricos que compõem esta pesquisa e por nossas conversas, que me fizeram pensar muito sobre o assunto desse trabalho, que me inquieta constantemente. Também agradeço pelo seu companheirismo, por seu amor e por sempre dizer que sou capaz em momentos de insegurança.

Agradeço a todos da Família Gitahy, em especial a minha querida sogra e o meu querido sogro, pelo carinho e cuidados, vocês são meu exemplo. À Sofia, Ian, Isa, Chico, Lurdinha e a senhora Nina tão queridos.

Quero agradecer imensamente aos meus filhos caninos, Sid, Iara, Chaplin e Florbela, que tornaram o processo da construção desse trabalho muito menos solitário, pois não permitiram, de modo algum, que eu ficasse sozinha no escritório: sempre dormiam ao meu redor enquanto trabalhava.

Não posso deixar de agradecer à Irene, por me ajudar a cuidar dos serviços domésticos do dia a dia. Muito obrigada por cuidar da gente com muito carinho.

Quero ainda agradecer à minha querida família, em especial minha mãe Maria Célia e minha avó Maria das Neves, que me engrandecem com seu amor. Aos meus irmãos, Elinaldo e Lucas, tão amáveis, que sempre me apóiam. Minha tia Maria e minha cunhada Josiele, que me enchem de risadas. Vocês são minha outra metade.

Agradeço a todos os meus amigos, em especial à família Carvalho, que tanto amo, ao Orange, Evanildo e Bia, por compreenderem a minha ausência em alguns

momentos. Ao Kristian, Milla, Neyzinho, Adriane, Elinaldo e Geisa, que tanto me alegram.

A meus colegas de curso do mestrado, em especial Raizinara, Thaila, Gleides e Luiz, pelas trocas de ideias e as gargalhadas que aliviaram o estresse nesses dois anos tão queridos.

Ao secretário do curso, Charles, que sempre me atendeu com muito carinho.

Agradeço à professora Cristiane da Silveira, os teóricos de sua disciplina foram fundamentais na construção dessa pesquisa.

Aos membros da banca examinadora pelos livros indicados, pelas maravilhosas sugestões e pelas críticas que contribuíram muito na pesquisa.

À Universidade do Estado do Amazonas, ao programa de mestrado e ao Instituto Mamirauá pela oportunidade e acolhimento, e também à CAPES pela bolsa.

Sou grata a Deus, pela saúde e amor.

“A arte tem que ser democrática como  
devem ser a terra, a água e o ar.” Augusto  
Boal.



## RESUMO

Esta dissertação é um estudo etnográfico do grupo de cinema popular conhecido como Associação Fogo Consumidor, que atua na cidade de Tefé (AM) desde 2008. O grupo é independente e produz filmes a partir das histórias contadas por narradores da região, geralmente seus próprios pais e avós. A pesquisa busca entender como a contação de histórias está sendo reinventada em linguagem cinematográfica, em um contexto em que a oralidade vem sendo enfraquecida com as tecnologias de comunicação. A pesquisa foi construída em torno do seguinte problema: é possível reconstruir a visibilidade das histórias orais por meio do cinema? Para refletir sobre essa pergunta recorreremos aos seguintes teóricos: Paul Ricoeur (1994), Walter Benjamin (1994), Stuart Hall (2003), Mircea Eliade (2016), Michael Pollak (1989), Eduardo Galvão (1976), Tzvetan Todorov (2010), Wim Wenders (2013), Edgar Morin (2011) e Jean-Claude Bernardet (2006). No capítulo 1, discutimos sobre as teorias que conceituam a narrativa e mostram a necessidade do seu cultivo pelo povo. Falamos do cinema industrial, mostramos como ele pode afetar de modo negativo as pessoas oprimidas, e em seguida abordamos o cinema popular e refletimos sobre como este pode libertar a imaginação e a expressividade daqueles subalternizados pela cultura hegemônica. O capítulo 2 apresenta a história do grupo Fogo Consumidor, resumos de histórias de vida de seis integrantes do grupo e também relatos de experiência de sua atuação no cinema. No capítulo 3, mostramos as histórias e narradores que são referências para o cinema popular de Tefé, e analisamos como essas histórias estão sendo discriminadas e, ao mesmo tempo, estão resistindo. O capítulo 4 reflete sobre como as histórias orais são reinventadas em linguagem cinematográfica pelo grupo Fogo Consumidor, e como o grupo se organiza para elaborar os filmes. O trabalho demonstra que o ofuscamento da narração de histórias não está ocorrendo pela presença das tecnologias da comunicação, mas em decorrência da maneira como essas ferramentas estão sendo utilizadas. Por outro lado, percebemos que entre a narrativa oral e o cinema popular existe um importante diálogo que pode descolonizar e cultivar culturas, sabedorias e reflexões.

Palavras-chave: narrativa oral; cinema popular; resistência; descolonização; Amazônia.

## **ABSTRACT**

This dissertation is an ethnographic study of the popular film group known as Associação Fogo Consumidor, which operates in the city of Tefé (AM) for 11 years. This group is independent and produces films from the stories told by narrators of the region, usually their own parents and grandparents. The research seeks to understand how the storytelling is being reinvented in movie language, in a context in which orality has been weakened by the communication technologies. The research was built around the following problem: is it possible to reconstruct the visibility of oral histories through the cinema? In order to reflect about this question we were based upon the following authors: Paul Ricoeur (1994), Walter Benjamin (1994), Stuart Hall (2003), Mircea Eliade (2016), Michael Pollak (1989), Eduardo Galvão (1976), Tzvetan Todorov (2010), Wim Wenders (2013), Edgar Morin (2011) and Jean-Claude Bernardet (2006). In chapter 1 we discuss the theories that conceptualize the narrative and show the necessity of its cultivation by the people. We talk about industrial cinema, show how it negatively affects the minds of oppressed people, and then we approach popular cinema and reflect on how it can free the imagination and make visible those subalternized by the hegemonic culture. Chapter 2 presents the history of the Fogo Consumidor group, summaries of life histories of six members of the group and also reports of experience of their performance in this cinema. In chapter 3 we show the stories and narrators that are a reference for Tefé's popular cinema, and we analyze how these stories are being decriminalized and at the same time resisting. Chapter 4 reflects on how the oral histories are reinvented in movie language by the group Fogo Consumidor, and how the group organizes itself to make the films. The work demonstrates that the overshadow of storytelling is not occurring by the existence of communication technologies, but as a result of the way in which these tools are being used. On the other hand, we realized that between oral narrative and popular cinema there is an important dialogue that can decolonize and cultivate cultures, wisdoms and reflections.

Keywords: oral narrative; popular cinema; resistance; decolonization; Amazon.

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1 – NARRATIVAS ORAIS E CINEMA POPULAR: O SENTIDO DA SABEDORIA, A ARMA DA LIBERTAÇÃO.....	23
1.1 – A narrativa na Amazônia brasileira.....	41
1.2 - Cinema industrial e cinema popular.....	48
1.2.1 - A imagem do Brasil e da Amazônia comercializada no exterior por meio do cinema industrial.....	52
2 – OS NARRADORES DO FOGO CONSUMIDOR.....	56
3 – NARRATIVAS ORAIS EM TEFÉ: UMA COMUNICAÇÃO REFLEXIVA DO POVO DO MÉDIO SOLIMÕES.....	75
3.1 – Seu Joaquim e dona Teresa contando e ouvindo histórias orais da região do Médio Solimões há mais de 70 anos.....	77
3.2 – Histórias marcantes para os jovens.....	86
3.3 – Histórias de Meneruá vividas e contadas entre os integrantes do Fogo Consumidor.....	96
4 – O CINEMA NAS MÃOS DO POVO: TRANSPOSIÇÃO DAS NARRATIVAS ORAIS PARA A NARRATIVA CINEMATOGRAFICA, UMA AÇÃO POPULAR E DESCOLONIZADORA.....	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
REFERÊNCIAS.....	130

## NOITE DE VISAGEM

E o dia, de um salto,  
caiu na boca gigante da noite.  
Seu grito nervoso ecoou  
num berro de luz poente.  
A noite, faminta,  
mastigou aquelas entranhas  
com dentes de tártaro  
e hálito fétido, enquanto,  
de sua boca horrenda,  
sangrava e se despedia  
mais um bocado  
do iluminado dia.

As paredes do mundo foram  
todas pintadas do negro da noite  
abrindo passagem aos ocultos mistérios.  
E neste famigerado caos noturno  
- Filho encantado do caroço de tucumã –  
É que me viro Matinta  
com todas as tintas!  
Viro inferno, viro limbo  
na calada da noite, me viro  
e fumo cachimbo  
com o duende Curupira!  
E tomo cachaça  
e viro bicho  
e viro visagem  
que assusta gente  
e faço grandes amizades  
em diferentes mundos.

Monto Mula-sem-cabeça,  
proseio com Cabeça-sem-mula  
que me conta do romance com o senhor cura.  
Enquanto tomamos chá de capim-santo,  
mãe natureza nos afaga com doce acalanto.  
Chegam as fermosas guerreiras Amazonas  
para contar das extraordinárias façanhas;  
dos verdes segredos do muiiraquitã  
e dos estranhos vícios desumanos  
cuja medida do Ter nunca se enche.

Recitamos belas trovas, heroicamente,  
e rimos como traquinas cunhatãs.  
Em fera mansa me viro,  
Manso Matinta suspiro!

Jogo uma partida de bole-bole  
com dona Aranha, mulher do Jorge,  
que foge nas sextas-feiras a cumprir  
sua mutante e santa sina de virar suíno  
e o marido, de virar bode.  
E cantamos em coro o vira-vira da vez!  
Em língua Tupé, nosso idioma aisuarês,  
antes da chegada do Frei André e Samuel Fritz  
(sem o devido convite!).  
E recordamos época de quando éramos  
índios guerreiros de alto gabarito

e não estávamos agarrados na barra da saia  
da nossa madраста Cultura Ocidental,  
que por força nos catequizou  
para roubar precioso metal!

Também chegou trotando a passo manso,  
o arruaceiro Matintim, pronto pra festança!  
Quis brigar com seo Cascará que chagava,  
abufelou pelo pescoço o pobre homem,  
ainda bem que uivou o Lobisomem  
e salvou Cascará de morrer uma vez mais,  
vitimado por odioso e certo balaço.  
Dançamos um xaxado em honra ao cangaço  
e tudo ficou na santa paz  
com o mal-humorado Capataz!

E graças à arte da sacra manha,  
Viramos que viramos bicharada!  
E a gente sempre vira que se vira!  
Se não fosse a noite vomitar o dia  
e desvirar a gente após horas tão profanas!

Marta Cortezão (poetisa de Tefê)

## INTRODUÇÃO

A imagem cinematográfica mantém “o contato com o real e também transfigura o real até a magia”

Edgar Morin

A “Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Produções Filmes” (ACFCPF) é um grupo de cinema de Tefé (AM) que existe há onze anos. A partir do conhecimento da existência desse cinema, surgiu o interesse em querer saber como era, e se realmente era possível um grupo de pessoas populares fazer cinema, já que o conhecimento cinematográfico se limitava apenas a assistir a filmes comerciais e principalmente estrangeiros. Esse grupo nos permitiu entender que o cinema não pertence somente aos Estados Unidos ou a qualquer indústria cinematográfica, e sim a todos nós.

O envolvimento com a Associação começou em 2012, quando surgiu um comunicado no *Facebook* que convidava moradores de Tefé a participar voluntariamente das filmagens do filme “Gritos na Selva”. O primeiro dia de filmagem foi mágico, era como se tivéssemos nos conhecido há muito tempo, a familiaridade foi forte. As experiências com o trabalho de atriz, figurinista e, principalmente, com o trabalho em equipe foram fundamentais para acreditar na riqueza da manifestação cinematográfica em Tefé. Foi quando a ideia de ter um cinema na cidade se tornou mais intensa. Assim, ingressar nesse universo do cinema popular nos permitiu imaginar um mundo que pode ter o povo como sujeito mediador do cinema, e não um mero consumidor de filmes estrangeiros.

O cinema popular é independente, feito pelo próprio povo, e inclui qualquer pessoa. Ele nasce quando o povo sente a necessidade de se comunicar através desta tecnologia. É um tipo de cinema que ensina muito sobre a vida à população, que descoloniza e transforma pessoas oprimidas em sujeitos de sua sociedade. Isso acontece porque fazer cinema é fazer arte, e fazer arte é se “vacinar” contra a opressão. O grupo Fogo Consumidor se enquadra no conceito de cinema popular, principalmente porque ele é feito por pessoas do povo.

Nossa pesquisa de graduação (Trabalho de Conclusão de Curso – TCC) foi sobre esse grupo. A pesquisa buscou compreender de que forma a ação do grupo estaria

transformando oprimidos em sujeitos no lugar em que vivem. Foi desse modo que percebemos a relevância desse cinema para a valorização cultural da região, e para fortalecer a autoestima do povo. A partir deste trabalho de mestrado notamos, também, que o grupo estava cultivando a reinvenção das histórias de tradição oral em seus trabalhos cinematográficos. Ao mesmo tempo em que o Fogo Consumidor transforma oprimidos em sujeitos, traz para as telas as histórias da cultura oral da região.

A narrativa oral é uma ação muito sábia dos contadores de histórias, que oferecem reflexão a partir das histórias que contam. Porém, esta ação vem sendo invisibilizada com o surgimento de outras tecnologias, como, por exemplo, a televisão. Esta transmite uma grande massa de propagandas de produtos comerciais e, também, revela imaginação e conta histórias através de filmes, séries e novelas produzidos pela comunicação de massa que universaliza a cultura Ocidental. Tudo isso vem contribuindo para ofuscar a contação de histórias da tradição oral na região.

Na construção do problema desta pesquisa, percebemos que existe um conflito entre narração oral e narração expressada por outros meios comunicativos. Considerando que as tecnologias têm contribuído para ofuscar as narrativas orais, como é que o Fogo Consumidor está reconstruindo a visibilidade dessas histórias? O cinema mediado pelo povo constrói uma comunicação democrática a partir do diálogo da narrativa oral? Trata-se de uma forma de construir, reconstruir, multiplicar e transmitir de geração em geração a memória e a sabedoria do povo?

O interesse geral da pesquisa é compreender como as narrativas orais estão se reinventando no cinema popular em Tefé e, para alcançar esse objetivo, foi preciso investigar a prática dos contadores de histórias que inspiram os cineastas da Associação e analisar como ocorrem os processos de criação dos roteiros, filmagens, figurinos, cenários, edições, as exhibições dos filmes e a recepção do público. Finalmente, buscamos refletir sobre a reinvenção do imaginário dos antepassados dos integrantes do grupo, para entender a reconstrução da narrativa nesse cinema popular.

Para construir esse diálogo optamos pelo método etnográfico e, como principais técnicas, a história oral e a observação participante. A etnografia é um método de pesquisa que tem como principal foco o estudo do comportamento, costumes e ação de determinados grupos sociais, permitindo conhecer sua identidade cultural e o significado de sua ação. Ela permite construir uma relação intersubjetiva intensa e prolongada entre o pesquisador e os sujeitos da pesquisa, e esse foi um dos motivos da sua escolha: a convivência com o grupo já dura sete anos, tempo mais que suficiente

para se fazer um trabalho com confiança, diálogo e respeito (Malinowski, 1976). Sendo assim, segundo Bronislaw Malinowski (1976), em *Argonautas do Pacífico Ocidental*, o pesquisador precisa construir um bom relacionamento com os seus sujeitos de pesquisa, ter um convívio harmonioso de respeito, confiança e intimidade. Isso é indispensável e fundamental para que seja possível ganhar a confiança deles, pois assim o pesquisador terá oportunidades de levantar dados importantes e conseguirá observar fenômenos que não seria possível se não estivesse próximo.

Gilberto Velho (1978), em “Observando o Familiar”, também considera valoroso que o pesquisador tenha uma vivência longa com os sujeitos da pesquisa, para que possa conhecer várias dimensões da cultura e da sociedade que geralmente não são expressas claramente. Mas, para ele, é preciso estranhar o familiar intencionalmente. Um dos motivos pelos quais o autor acha válido investigar sua própria cultura é que:

[...] ao estudar o que está próximo, sua própria sociedade, o antropólogo expõe-se, com maior ou menor intensidade, a um confronto com outros especialistas, com leigos, e até, em certo casos, com representantes do universo que foram investigadores, que podem discordar das interpretações do investigador. Vivi essa experiência em minha pesquisa sobre uso de tóxicos em camadas médias altas, quando pelo menos duas pessoas que eu tinha entrevistado não concordaram com algumas das minhas conclusões, apresentando críticas que me levaram a rever pontos importantes. Embora isso possa acontecer no estudo de outras sociedades, é menos provável porque, normalmente, feita a pesquisa, o investigador volta para seu país ou cidade e tem menos oportunidades de confrontar-se com as opiniões daqueles a quem estudou. Parece-me que, nesse nível, o estudo do *familiar* oferece vantagens em termos de possibilidades de rever e enriquecer os resultados das pesquisas. Acredito que seja possível transcender, em determinados momentos, as limitações de origem do antropólogo e chegar e ver o familiar não necessariamente como exótico, mas como uma realidade bem mais complexa do que aquela representada pelos mapas e códigos básicos nacionais e de classe através dos quais fomos socializados. O processo de estranhar o *familiar* torna-se possível quando somos capazes de confrontar intelectualmente, e mesmo emocionalmente, diferentes versões e interpretações existentes a respeito de fatos, situações. O estudo de conflitos, disputas, acusações, momentos de descontinuidade em geral é particularmente útil, pois, ao se focalizarem situações de drama social, pode-se registrar os contornos de diferentes grupos, ideologias, interesses, subculturas, etc., permitindo remapeamentos da sociedade. O estudo do rompimento e rejeição do cotidiano por parte de grupos ou indivíduos desviantes ajuda-nos a iluminar, como casos limites, a rotina e os mecanismos de conservação e dominação existentes (VELHO, 1978, p. 44-45).

O método da pesquisa também foi desenvolvido com a teoria de Clifford Geertz em “Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura” (2015). Para ele, a etnografia precisa ser vista pela capacidade de diferenciar os significados conforme os contextos e as culturas, que deve ser estudadas através da ação social. A cultura, para



ele, é o significado da ação e não a ação em si. A etnografia, para o autor, deve ser construída a partir de uma “descrição densa”, que é a interpretação da cultura e da ação de um grupo. As interpretações do “outro” e do pesquisador ocorrem em conjunto, ou seja, “descrição densa” é interpretar a partir das interpretações do próprio grupo que é sujeito da pesquisa.

A pesquisa de campo sistemática durou quatro meses, depois de sete anos de convivência com o grupo. O relacionamento com os integrantes foi muito agradável, e não houve dificuldade para produzir dados. Foram realizadas doze entrevistas gravadas, e treze idas a campo para a realização da observação participante. A técnica da história oral foi importante para entender como as narrativas orais de “bichos visagentos” foram transmitidas para a linguagem cinematográfica do grupo Fogo Consumidor. Foi usado o gravador de voz, e os integrantes relataram como as narrativas orais estiveram presentes nas suas infâncias e trajetórias de vida. A observação participante, por sua vez, foi fundamental para documentar os processos de realização dos filmes: reuniões, oficinas cinematográficas, roteiros, produção de figurinos e cenários, filmagens, edições e, por fim, a realização de mostras dos filmes para população de Tefé.

Para trabalhar com a técnica da história oral, nos fundamentamos na obra *A Voz do Passado: história oral*, de Paul Thompson (1992). O autor acredita que o principal mérito da história oral é que ela permite recriar opiniões em abundância e mais originais. A decisão pela técnica da gravação de voz também se deu a partir das leituras de Thompson (1992), pois, para ele, a gravação é considerada uma das fontes mais confiáveis, mais até do que o documento escrito, pois através da gravação podemos interpretar sentimentos como o humor, tristeza, incerteza, fingimento, etc.

Não se pode senão refutar, como inteiramente equivocada, a informação de Royden Harrison de que as fontes escritas de arquivos, “o tipo de evidência a que os historiadores dão maior valor”, possuem particular superioridade sobre o material oral, por constituírem “uma espécie de evidência primária que toma a forma de pedaços de papel que nos foram legados não intencionalmente, inconscientemente; guardados por instituições ou por pessoas no correr de suas atividades práticas”. Contrariamente ao que ele afirma, esta é “uma questão de um certo preconceito supersticioso em favor da palavra escrita sobre a palavra falada” (THOMPSON, 1992, p. 146).

O autor esclarece melhor seu ponto de vista ao dizer que:

O que verdadeiramente distingue a evidência da história oral procede de razões bastante diferentes. A primeira é que ela se *apresenta* sob forma oral. Como forma imediata de registro, isto tem tanto vantagens quanto

desvantagens. Leva-se muito mais tempo para escutar do que para ler, e se o que foi gravado tiver que ser citado num livro ou artigo, é preciso primeiro fazer uma transcrição. Por outro lado, a gravação é um registro muito mais fidedigno e preciso de um encontro do que um registro simplesmente escrito. Todas as palavras empregadas estão ali exatamente como foram faladas; e a elas se somam pistas sociais, as nuances da incerteza, do humor ou do fingimento, bem como a textura do dialeto. Ela transmite todas as qualidades distintivas da comunicação oral, em vez da escrita – sua empatia ou combatividade humana, sua natureza essencialmente tentativa, inacabada. Por continuar sendo sempre exatamente o mesmo, um texto não pode ser definitivamente refutado; essa a razão por que se queimam livros. Um falante, porém, pode sempre ser imediatamente contestado; e, à diferença do texto escrito, o testemunho falado jamais se repetirá exatamente do mesmo modo. Essa autêntica ambivalência o aproxima muito mais da condição humana. Paradoxalmente, em certo sentido, algo dessa qualidade se perde, pela cristalização da fala numa fita gravada. Não obstante, a fita é um registro muito melhor e mais completo do que jamais se encontrará nas anotações rascunhadas ou no formulário preenchido pelo mais honesto entrevistador, e menos ainda nas atas oficiais de uma reunião (THOMPSON, 1992, p. 146-147).

As entrevistas foram feitas individualmente e, para obter informações inesperadas, os entrevistados tiveram a liberdade de falar sobre suas histórias de vida sem a interrupção de perguntas. Depois, ao término do relato de vida, foi que o instrumento “roteiro de questões” entrava em ação. Quando o grupo se unia para fazer reuniões ou filmes, a observação participante era realizada e se anotava tudo que era observado no diário de campo. Também foram feitas entrevistas coletivas no momento das ações do grupo. Houve um período em que todas as quartas feiras o grupo realizava oficinas de cinema para os jovens e também para pessoas idosas, que conhecem muitas narrativas das tradições orais. Nessas oficinas eles construíam ou reinventavam as histórias, e nos finais de semana faziam os roteiros, saíam para as filmagens, acampavam nas praias ou em sítios. Durante o dia eram realizadas as filmagens, e, à noite, a maioria se unia para conversar, cantar ou contar histórias antes de dormir. Havia integrantes que ficavam até altas horas da noite narrando histórias sobrenaturais, e eles diziam que essas histórias aconteceram realmente com amigos, familiares ou com eles próprios.

As entrevistas individuais foram estruturadas com o seguinte roteiro:

- 1 – Quais histórias marcantes para você que ouvia quando criança? Quem as contava? Onde? Em que momento ou situação?
- 2 - Que sensações você sente ao contar ou ouvir essas histórias?
- 3 - Você acredita que essas histórias são verdadeiras, que realmente aconteceram?
- 4 – O que significa contar histórias e o que elas significam para você?

- 5 – Que história que você mais conta para as pessoas?
- 6 - O que você acha das histórias orais serem também representadas nos filmes do Fogo Consumidor?
- 7 - Como surgiu a Associação Fogo Consumidor na sua vida?
- 8 - Quais foram as atividades realizadas por você na Associação? E como foram os processos de realização de suas atividades?
- 9 - Que mudança teve na sua vida a partir das experiências que você viveu na Associação?
- 10 – O que significa para você a ação do Fogo Consumidor na cidade de Tefé?
- 11 - Que personagens fabulosos das contações de histórias você representou nos filmes?

Os participantes da pesquisa que responderam essas perguntas foram: os contadores de histórias Teresa Cavalcante da Silva e Joaquim Quirino da Silva, o cineasta Orange Cavalcante da Silva, a figurinista e atriz Conceição Carvalho da Silva, a atriz Lília Cavalcante da Silva, o editor e diretor Evanildo Nogueira de Oliveira, a atriz Joice Cordeiro Santos, o editor e diretor Ildelan dos Santos e o ator Kelvin Barros Pessoa. Todos autorizaram o uso das entrevistas e das fotos que registram a participação no grupo.

Paul Ricoeur, em *Tempo e Narrativa* (1994), nos ajudou a entender o conceito de narrativa e sua expansão por meio de diferentes formas de expressão comunicativa. Mostrou como a narrativa funciona em tempo passado, presente e futuro no tempo presente, uma das questões fundamentais para refletir sobre o problema desta pesquisa.

Walter Benjamin, de *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1994), discutiu a situação em que as pessoas perderam a capacidade de contar histórias na Europa do começo do século XX, durante a primeira guerra mundial. O autor ressalta que "são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente" (BENJAMIN, 1994, p. 197), e aponta que um dos motivos para isso foi a substituição da narração oral pela "informação" dos jornais. O consumismo da excessiva, rápida e transitória informação teria enfraquecido o imaginário humano. O autor também mostra a importância que tem a contação de histórias para a existência da sabedoria. No contexto dessa pesquisa, essa teoria ajudou a entender como as pessoas passam a substituir as reflexões que advêm de seu hábito cultural e dos acontecimentos por práticas ocidentalizadas.

Gislayne Matos, em *A Palavra do Contador de Histórias* (2014), propõe a reflexão sobre a volta dos narradores em plena era tecnológica e no meio urbano, que, segundo ela, está acontecendo no mundo inteiro. Essa sua posição nos ajuda a pensar se realmente os contadores de histórias deixaram de existir um dia. Por outro lado, Matos (2014) também é fundamental para perceber a riqueza da contação de histórias.

Stuart Hall, em *Notas sobre a desconstrução do “popular”* (2003), traz uma explicação sobre a relação entre culturas populares e culturas de massa, alegando que há uma mistura entre poder e resistência. Essa teoria esclareceu bastante, neste trabalho, como o povo se apodera das representações hegemônicas que tentam empobrecer sua cultura, para assim lutar por sua visibilidade. Em *O papel da Representação* (2016), o autor foi importante para entender como as pessoas se relacionam com as suas representações culturais, e seus sentidos a partir das linguagens utilizadas.

Para discutir a importância da ação popular e as consequências do silêncio das pessoas, contamos com a teoria de Michael Pollak, em *Memória, Esquecimento, Silêncio* (1989), que expõe o passado no presente em diversas ações humanas, mostrando que a memória não está separada da organização social, já que ela é coletiva. A existência dos campos de concentração e outras histórias aterrorizantes ainda estão vivas em nossas memórias coletivas, seja por quem viveu ou apenas ouviu os relatos, leu ou assistiu em filmes, etc.

Eduardo Galvão, em *Santos e Visagens: um estudo da vida religiosa de Itá, Baixo Amazonas* (1976), estudou sobre as narrativas orais da Amazônia brasileira, como elas foram se modificando e se relacionando com a religião ocidental. Ele estudou a vida religiosa de uma comunidade no Baixo Amazonas (Pará), e para ele as histórias de viagem que compõem a narração oral fazem parte da religião desse povo. Ele fala das crenças em “bichos visagentos” (boto, cobra grande, Curupira, mãe d’água, etc.) e das curas de doenças ou encantamentos através da pajelança, uma técnica que envolve os poderes dos encantados do fundo do rio. Então, sua teoria é importante neste trabalho para entender esse processo religioso entre o Ocidente e a Amazônia.

Muitas histórias da narração oral acabam se transformando em mito, por tão envolventes que elas passam a ser entre o povo. Sendo assim, buscamos entender essa questão no conceito de mito de Mircea Eliade, em *Mito e Realidade* (2016), que mostra como o mito se insere na realidade.

Jean-Claude Bernardet, em *O que é Cinema* (2006), escreveu como se deu o sucesso do cinema, explicando como as pessoas se atraíram por esse instrumento

comunicativo. Aponta, principalmente, a “impressão de realidade” que as pessoas adquirem durante a exibição de um filme. O autor também mostra como a burguesia se apoderou do cinema para cultivar ideologias e acumular poder.

Cláudio De Cicco, *Hollywood na Cultura Brasileira: o cinema americano na mudança da cultura brasileira na década de 40* (1979) mostra o poder internacional que o cinema industrial tem para impor uma cultura global. Isso explica o colonialismo da comunicação que estamos vivendo atualmente.

Edgar Morin, em *Cultura de massas no século XX: espírito do tempo I: neurose* (2011), também fala das consequências de globalizar uma cultura através do cinema ou da mídia em geral, e aponta que a cultura de massas ofusca outras culturas, oprimindo, assim, as identidades de outros povos.

Wim Wenders, em *Cinema Além das Fronteiras* (2013), fala da importância de se ter um cinema local. O autor acredita que este cinema pode transformar uma sociedade em sujeito no mundo, já que ele pode se conectar aos cinemas regionais e nacionais, projetando sua cultura internacionalmente.

Tzvetan Todorov, em *A Conquista da América: A questão do outro* (2010), apresentou como a relação entre o europeu e o indígena se constituiu, mostrando como os indígenas foram se tornando objetos, ladrões e animais na visão europeia. O interesse dessa questão aqui é mostrar como esses estereótipos estão inseridos nos filmes feitos por estrangeiros, e como isso inferioriza a cultura brasileira.

A dissertação está dividida em quatro capítulos: o primeiro se chama “Narrativas orais e o cinema popular: o sentido da sabedoria, a arma da libertação”, que inclui as principais referências teóricas do trabalho. Procura conceituar a narrativa de um modo geral, mostrando que ela é expressa por meio de diversas linguagens comunicativas. Aqui veremos por que ela é importante para o mundo, para a sabedoria da humanidade. É abordado ainda como o cinema está inserido na dominação capitalista e como, a partir disso, ele pode empobrecer a cultura do “outro”. Logo em seguida, mostra como o cinema pode se tornar um grande aliado dos oprimidos e, assim, um libertador da imaginação.

No capítulo 2, “Os narradores do Fogo Consumidor”, apresentamos os integrantes do grupo que foram entrevistados, e também história do grupo à luz dos resumos das histórias de suas vidas.

No capítulo 3, “Narrativas orais em Tefé: a comunicação reflexiva do povo”, mostramos as histórias orais que são referências para o cinema popular de Tefé.

Analisamos como essas histórias estão sendo discriminadas e, ao mesmo tempo, estão resistindo. Nesse capítulo encontram-se histórias que vêm sendo contadas há mais de 100 anos pela população do Médio Solimões.

O capítulo 4, “O cinema nas mãos do povo: transposição das narrativas orais para a narrativa cinematográfica popular, uma ação descolonizadora”, apresenta como as narrativas orais do Médio Solimões estão sendo reinventadas na linguagem cinematográfica do grupo Fogo Consumidor. Mostramos como ocorrem os processos e ações do grupo.

## 1 – NARRATIVAS ORAIS E CINEMA POPULAR: O SENTIDO DA SABEDORIA, A ARMA DA LIBERTAÇÃO

Quanto mais fizer bailar minhas palavras, mais aprendo a amá-las, como se fosse poeta.

Augusto Boal

Primeiramente, é preciso dizer que a narrativa é construída através das memórias, é a partir dela que as memórias se tecem. Assim, pode-se dizer que as memórias são inseparáveis das ações da narrativa, nas quais passam a ser eternas. Ao mesmo tempo, nesse entrelaçamento entre narrativa e memória, a sociedade é constantemente repensada, reconstruindo-se identidades e culturas.

A narrativa tem em si o tempo humano: o passado, presente e o futuro. Tempo e narrativa estão mais interligados do que se imagina. Paul Ricoeur (1994) diz que a narrativa convive constantemente com o tempo em um círculo: “[...] o círculo entre narrativa e temporalidade não é um círculo vicioso, mas um círculo saudável, cujas duas metades se reforçam mutuamente” (RICOEUR, 1994, p. 15-16). Esse círculo é o que faz tecer as memórias no tempo:

[...] o mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. Ou, [...] o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal (RICOEUR, 1994, p.15).

Ou seja, no ato de narrar há a história, e nela há a experiência do tempo humano, acarretando assim uma tessitura de culturas transformadas pela memória, que é manifestada e reinventada de diversas formas na narrativa.

[...] *Narramos* as coisas que consideramos verdadeiras e predizemos acontecimentos que ocorrem tal como os havíamos antecipado. É pois sempre a linguagem, assim como a experiência e a ação, que esta articula, que resiste ao assalto dos céticos. Ora, predizer é prever e narrar é “discernir pelo espírito” [...] (RICOEUR, 1994, p. 26).

Ricoeur (1994) conceitua tempo e narrativa a partir da investigação que fez da teoria do tempo de Santo Agostinho e da teoria da poética de Aristóteles. Agostinho propõe em sua tese o conceito “tríplice presente”: o passado, o presente e o futuro estão inseridos no tempo presente. Assim, passado e futuro se encontram no presente por

meio da memória (passado) e da espera (futuro): “[...] há três tempos, o presente do (*de*) passado, o presente do (*de*) presente e o presente do (*de*) futuro. Há, com efeito, na (*in*) alma, de um certo modo, estes três modos de tempo, e não os vejo alhures (*alibi*)” (RICOEUR apud AGOSTINHO, 1994, p. 28). Assim, o autor deixa claro que existe um diálogo entre o tempo e a narrativa, e esse diálogo penetra no passado e no futuro que estão sempre no presente. É por isso que a memória narrativa é eterna e saudável: a narrativa vive em cada ser humano, em cada tempo humano. Ela se transforma no círculo de invenção e reinvenção do real: o ser humano sempre está imitando a realidade.

“Onde estejam, quaisquer que sejam, [as coisas futuras ou passadas] (grifo do autor) só estão aí como presentes” (RICOEUR apud AGOSTINHO, p. 27, 1994). Ou seja, Santo Agostinho acredita que não há tempo passado, tempo presente e nem tempo futuro, mas presente das coisas passadas, presente das coisas presentes e presente das coisas futuras: o tríplice presente. Vejamos:

[...] Dizendo que não há um tempo futuro, um tempo passado e um tempo presente, mas um tríplice presente, um presente das coisas futuras, um presente das coisas passadas e um presente das coisas presentes, Agostinho pôs-nos no caminho de uma investigação sobre a estrutura temporal mais primitiva da ação. É fácil reescrever cada uma das três estruturas temporais da ação nos termos do tríplice presente. Presente do futuro? *Doravante*, isto é, a partir de agora, comprometo-me a fazer isto *amanha*. Presente do passado? Tenho agora a intenção de fazer isto, porque *acabei* justamente de pensar que... Presente do presente? Agora faço isto, porque *agora* posso fazê-lo: o presente efetivo do fazer atesta o presente potencial da capacidade de fazer e constitui-se como presente do presente (RICOEUR, 1994, p.96).

Entende-se que esses tempos têm relação um com o outro, e por isso não se pode vê-los separados. O tempo passado e futuro estão presentes no tempo presente, pois o passado se fixa na memória, o futuro é previsto na espera e o presente existe agora. Assim, o tempo é medido (tempo longo ou curto) no próprio espírito e não no mundo exterior: “[...] a espera e a memória estão ‘na’ alma” (RICOEUR, 1994, p.38).

[...] Narração, diremos, implica memória e previsão implica espera. Ora, o que é recordar? É ter uma *imagem* do passado. Como é possível? Porque essa imagem é uma impressão deixada pelos acontecimentos e que permanece fixada no espírito.

[...] A previsão é explicada de um modo um pouco mais complexo: é graças a uma espera presente que as coisas futuras estão presentes a nós como porvir. Temos delas uma “pré-percepção” (*praesensio*) que nos permite “anunciá-las antecipadamente” (*praenuntio*). A espera é assim análoga à memória. Consiste numa imagem que já existe no sentido de que precede o evento que ainda não é (*nondum*); mas essa imagem não é uma impressão deixada pelas



coisas passadas, mas um “sinal” e uma “causa” das coisas futuras que assim são antecipadas, pré-percebidas, anunciadas, preditas, proclamadas antecipadamente [...] (RICOEUR, 1994, p.27).

Se o sujeito se envolve em um constante contato com a memória (passado) e com o futuro (previsão), podemos considerar que o tempo é psicológico, uma experiência individual humana que está sempre em transformação e uma experiência coletiva através dos gêneros narrativos.

Inspirado na poética de Aristóteles, Ricoeur (1994) chama a atenção para dois conceitos: “tessitura da intriga” e “atividade mimética”. É através desses conceitos que o autor analisa o caminho da narrativa. O primeiro é a arte poética, a arte de compor intriga, o drama. O segundo é o processo dinâmico de produzir a imitação ou a representação.

Mimese é um conceito de Aristóteles que define toda a produção artística humana que é imitação ou representação da ação ou, de uma forma mais clara, imitação ou representação da realidade. Para Aristóteles, a mimese se desenvolve no fazer humano, ela é a versão que permite o reconhecimento da realidade através da pintura, escultura, poesia, teatro e de outras formas de expressão artística. O ser humano é um imitador de ações, e, sendo assim, a arte é imitativa ou representativa, representa o que a realidade significa para o artista. Os humanos têm o prazer de imitar e, segundo o autor, imitar é redescobrir. “[...] A imitação ou a representação é uma atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela tessitura da intriga” (RICOEUR, 1994, p. 60). O autor enfatiza que a intriga é a representação da ação e quem compõe a intriga são os artistas. Todos os artistas, seja lá de qual arte for, se comporta como um “narrador”: pode tanto narrar por si mesmo, através de personagens e também de leitura. Então imitar é criar, redescobrir, não é de maneira alguma a ideia vazia de imitar por imitar. Também é refletir sobre o real: a atividade mimética “extrai sua inteligibilidade” de sua função mediadora.

[...] Não é duvidoso que o sentido prevalecente da *mimese* é exatamente aquele que é instituído por sua aproximação com o *muthos*: se continuamos a traduzir *mimese* por imitação, deve-se entender totalmente o contrário do decalque de um real preexistente e falar de imitação criadora. E, se traduzimos *mimese* por representação, não se deve entender, por esta palavra, alguma duplicação de presença, como se poderia ainda entendê-lo na *mimese* platônica, mas o corte que abre o espaço de ficção (RICOEUR, 1994, p. 76)

O espectador é ainda emocionalmente envolvido com a intriga, com o drama dos personagens: “[...] a resposta emocional do espectador é construída no drama, na qualidade dos incidentes destruidores e dolorosos para os próprios personagens” (RICOEUR, 1994, p. 72). Assim:

É a composição da intriga que depura as emoções, levando os incidentes lamentáveis e aterrorizantes à representação, e são emoções depuradas que regulam o discernimento do trágico. Mal se poderia levar mais longe a inclusão do aterrorizante e do lamentável na textura dramática. Aristóteles pode concluir esse tema nestes termos: “Como o prazer que o poeta deve produzir vem da (*apo*) piedade e do terror despertados pela (*dia*) atividade representativa, é evidente que é nos (*en*) fatos que deve inscrever isso, compondo-os (*empoietéon*) (RICOEUR, 1994, p.75).

O prazer da tragédia procede da piedade e do terror resultante da própria composição. A tragédia, nesse contexto, pode estimular memórias cultivando ideias e protestar contra os valores cruéis de uma sociedade.

[...] O prazer de aprender é, pois, o de reconhecer. É o que faz o espectador, quando reconhece no Édipo o universal que a intriga engendra apenas por sua composição. O prazer do reconhecimento é, pois, ao mesmo tempo construído na obra e experimentado pelo espectador (RICOEUR, 1994, p. 81).

A partir das teorias de Agostinho e Aristóteles, o autor constrói também a teoria chamada “tríplice mimese”. Assim, aponta que o tempo se torna humano pela narrativa, é nela que, há algumas centenas de milhares de anos, a história vem sendo construída e reconstruída pela humanidade. A hipótese de Ricoeur (1994) é:

[...] existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, em outras palavras: que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal (RICOEUR, 1994, p. 85).

Para entender de um modo mais detalhado a correlação entre tempo e narrativa, o autor apresenta as três fases da mimese que denominou de “mimese I”, “mimese II” e “mimese III”. Segundo ele, a mimese se estende e se desenvolve na “tessitura da intriga”, ou seja, no ato de narrar, na ação humana, na experiência temporal. A intriga se configura como a “representação da ação”, ocorrendo assim à recriação narrativa.

Então é por meio da intriga que ocorre a interpretação da pré-compreensão do mundo da ação (mimese I), isto é, “mediações simbólicas da ação”. São as ações temporais que são narradas, e é da ação humana que se extrai a significação. “Se, com efeito, a ação pode ser narrada, é porque ela já está articulada em signos, regras, normas: é, desde sempre, *simbolicamente mediatizada*” (RICOEUR, 1994, p. 91).

Vê-se qual é, na sua riqueza, o sentido de *mimese I*: imitar ou representar a ação, é primeiro, pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade. É sobre essa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária (RICOEUR, 1994, p. 101).

A mimese II é a configuração ou a composição da narrativa, a mediação que transita entre o anterior e o ulterior da mimese. A intriga exerce então a função da operação de configuração, tendo “[...] uma mediação de maior amplitude entre a pré-compreensão e, se ousar dizer, a pós-compreensão da ordem da ação e de seus traços temporais” (RICOEUR, 1994, p. 103). A relação entre tempo e narrativa é enriquecida na mimese II, na configuração.

Ricoeur (1994) apresenta três motivos pelos quais considera a intriga como mediadora: primeiro, ela transforma acontecimentos ou incidentes em histórias narradas, ou seja, sua mediação ocorre entre o acontecimento e a história. Os acontecimentos são o que desenvolve a intriga, e o papel da história é enumerar os eventos e, mais do que isso, organizar esses eventos de uma forma “inteligível”. Isso quer dizer que “a tessitura da intriga é a operação que extrai de uma simples sucessão uma configuração” (RICOEUR, 1994, p. 103). Em segundo lugar, o conceito de intriga tem uma extensão mais vasta que acrescenta acontecimentos imprevistos, aterrorizantes e com fins violentos. Assim, a narrativa faz aparecer numa ordem não padronizada esses elementos, que são capazes de figurar em um conjunto padrão constituído pelo significado da ação. É isso que constitui a atividade da configuração. O terceiro motivo é que, por seus caracteres temporais próprios, a tessitura e a intriga compõem juntos fatores heterogêneos e atuantes (interações, circunstância, resultados inesperados, etc.). Esses caracteres estão nas atividades características da configuração narrativa: existe o acontecimento e a história, sendo que a história é extraída do acontecimento, e é daí que surge o tecer da intriga que resulta em “ato poético”, em ato artístico.

[...] o ato de tecer a intriga combina em proporções variáveis duas dimensões temporais, uma cronológica, a outra não-cronológica. A primeira constitui a

dimensão episódica da narrativa: caracteriza a história enquanto constituída por acontecimentos. A segunda é a dimensão configurante propriamente dita, graças à qual a intriga transforma os acontecimentos em história. Esse ato configurante consiste em “considerar junto” as ações de detalhe ou o que chamamos de os incidentes da história; dessa diversidade de acontecimentos, extrai a unidade de uma totalidade temporal (RICOEUR, 1994, p.104).

Se observarmos a fundo as reinvenções das histórias, percebemos mais claramente que a narrativa é temporal. Assim, o leitor ou ouvinte segue a história, realizando sua espera, a espera de compreender a narrativa, no momento final da história. Quando a história acaba, há sempre uma necessidade de retomar a história narrada justamente pelo seu “modo de acabar”. Assim, a história é reativada e “constitui uma alternativa à representação do tempo como se escoando do passado em direção ao futuro” (RICOEUR, 1994, p. 106). Isso significa ainda que, lendo “o fim no começo e o começo no fim, aprendemos também a ler o próprio tempo às avessas, como a recapitulação das condições iniciais de um curso de ação nas suas consequências terminais (RICOEUR, 1994, p. 106).

Esse esquematismo, por sua vez, constitui-se numa história que tem todas as características de uma *tradição*. Entendemos por isso não a transmissão inerte de um depósito já morto, mas a transmissão viva de uma inovação sempre suscetível de ser reativada por um retorno aos momentos mais criadores de fazer poético. Assim compreendido, o *tradicionalismo* enriquece a relação da intriga com o tempo com um traço novo (RICOEUR, 1994, p.107).

Então entendemos que a mimese III é a reconfiguração ou pós-configuração. Para compreender a mimese III, é preciso voltar a dizer que o desenvolvimento da mimese é inteiramente dependente da mediação entre tempo e narrativa, pois sem isso não pode existir recriação, imitação ou ainda representação. O sentido da narrativa é inteiramente restabelecido na mimese III, pois é onde prevalece o tempo do “agir” e do “padecer”. É nessa mimese que acontece o encontro entre a obra e espectador, e, a partir daí, a reconfiguração. Se a mimese estivesse limitada à configuração (mimese II), não teríamos um “circulo vicioso” e “saudável” da narrativa, ela não seria reinventada. O leitor ou o ouvinte da narrativa encontram, aqui, um novo horizonte para seguir a história em uma nova reinvenção (Ricoeur, 1994).

O círculo da mimese é engendrado por meio da mimese II, pois a mediação e a “inteligibilidade” ocorre na configuração. É essa fase que medeia entre a mimese I (pré-configuração) e mimese III (reconfiguração). “[...] *Seguimos, pois, o destino de um tempo prefigurado em um tempo refigurado, pela mediação de tempo configurado*”

(RICOEUR, 1994, p. 87). São esses três momentos miméticos que compõem a mediação entre tempo e narrativa. A interpretação da produção narrativa (configuração, mimese II) e a interpretação da leitura (reconfiguração, mimese III) se envolvem na continuidade da narrativa, na sua atualização.

O que é ressignificado pela narrativa é o que já foi pré-significado no nível do agir humano. Recordamos que a pré-compreensão do mundo da ação, na forma de *mimese I*, é caracterizada pelo domínio da trama de intersignificações constitutiva da *semântica da ação*, pela familiaridade com as *mediações simbólicas* e com os recursos *pré-narrativos* do agir humano. O ser “no” mundo segundo a narratividade é um ser no mundo já marcado pela prática da linguagem aferente a essa pré-compreensão (RICOEUR, 1994, p.124).

Então, na narrativa (qualquer gênero narrativo) o passado e o futuro são um eterno presente, pois a reinvenção, a imitação, e a memória permitem isso.

Se Ricoeur (1994) fala de uma narrativa geral, (narrativa escrita, oral, teatral, narrativa de imagem, etc.), Benjamim (1994) traz uma reflexão sobre a narração oral, mais especificamente sobre a situação da I Guerra Mundial, em que os conflitos do mundo capitalista foram a culminância de um processo em que as pessoas estavam perdendo o protagonismo de sua própria voz e da sociedade, passando à condição de objetos. Em 1936, Benjamim (1994) dizia que as pessoas não sabiam mais narrar devidamente, que elas se embaraçavam quando alguém pedia para narrar histórias em um grupo de pessoas. O narrador, desde muito tempo, vinha se tornando algo muito distante e raro entre europeus, e a tendência era que essa ausência aumentasse ainda mais com o passar do tempo. Para o autor, quanto mais se dava o avanço da comunicação não oral, mais omissos os narradores se tornavam. Na I Guerra Mundial, Benjamin (1994) observou que os “combatentes [da guerra] voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiências comunicáveis” (Benjamim, 1994, p. 198). Nessa guerra, o jornal domou a comunicação oral: era nele que as pessoas buscavam todas as “informações” sobre a guerra, e assim as pessoas estavam deixando de narrar suas histórias.

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver (BENJAMIN, 1994, p. 204).

De acordo com a explanação de Benjamin (1994), podemos refletir que tanto a “informação” como a violência da I Guerra Mundial contribuíram para calar os narradores, e, com isso, percebemos também que as pessoas só se preocupavam com a guerra, queriam devorar todas as informações, cada detalhe sobre a guerra. É nesse ponto que a violência empobrece a sabedoria, limitando a imaginação e a reflexão das pessoas. Ela tem enormes poderes para suprimir a criatividade e as forças que o povo tem para melhorar o mundo ou sua sociedade com os saberes coletivos e populares. Assim, ela inutiliza os seres humanos em diferentes sentidos: opressores (o capitalismo) e oprimidos (o povo), por exemplo. A violência serve apenas para lutar por poder e nada mais, e o poder é apenas ilusão, traz em si uma enorme carga de tédio. A informação, como parte desse processo, traz conhecimento superficial, esclarecido e vago sobre os fatos, não tem uma “alma reflexível”. Muito diferente da arte de narrar, que faz as pessoas exercitarem a imaginação para a construção do pensamento crítico em torno dos problemas do mundo. Ou seja, ao ler um jornal, as informações estarão literalmente esclarecidas, o leitor não precisará se esforçar para entender e refletir sobre o assunto, pois o escritor da coluna já fez isso pelo leitor. Assim, tendo-se as notícias de jornais como o centro das atenções das pessoas, os cérebros tendem a ficar cada vez mais “preguiçosos”, incapazes de refletir sobre o abstrato e de entenderem uma boa história munida de infinitas reflexões.

Conforme o avanço da tecnologia da informação, as pessoas foram ficando cada vez mais ocupadas com a grande quantidade de informações que recebem todos os dias, ou seja, elas se entregam a esse excesso de trabalho que não resulta em produtividade: "cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes" (BENJAMIN, 1994, p. 203). O autor aponta que, na "informação", os acontecimentos já chegam aos nossos ouvidos acompanhados de explicações, tirando-nos o direito da livre interpretação: "quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações" (BENJAMIN, 1994, p. 203).

Os contadores de histórias são fundamentais porque [...] “o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se ‘dar conselhos’ parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis” (BENJAMIN, 1994, p. 200). Neste mesmo ponto, o autor continua dizendo que o conselho que vive na rede comunicativa da história narrativa significa sabedoria e, se a arte de narrar está em extinção, então a sabedoria também está. O autor percebe o auge da “morte narrativa”

no nascimento do romance, pois a “origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe mais conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Para o autor, no romance o sentido é separado da vida, do essencial e do temporal.

Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional). Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora lenha na lareira. A tensão que atravessa o romance se assemelha muito à corrente de ar que alimenta e reanima a chama. [...] o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro (BENJAMIN, 1994, 213 - 214).

Enquanto que o leitor de romances se isola, o “narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p. 201). O romance não está na ação humana como a narrativa. Porém, segundo Benjamin (1994), a comunicação informativa é ainda mais ameaçadora à narrativa do que o romance.

A história “*Psammenit*”, do “primeiro” narrador grego, Heródoto (apud Benjamin, 1994), mostra claramente a grande diferença entre a informação e a narrativa:

[...] Quando o rei egípcio Psammenit foi derrotado e reduzido ao cativo pelo rei persa Cambises, este resolveu humilhar seu cativo. Deu ordens para que Psammenit fosse posto na rua em que passaria o cortejo triunfal dos persas. Organizou esse cortejo de modo que o prisioneiro pudesse ver sua filha degradada à condição de criada, indo ao poço com um jarro, para buscar água. Enquanto todos os egípcios se lamentavam com esse espetáculo, Psammenit ficou silencioso e imóvel, com os olhos no chão; e, quando logo em seguida viu seu filho, caminhando no cortejo para ser executado, continuou imóvel. Mas, quando viu um dos seus servidores, um velho miserável, na fila dos cativos, golpeou a cabeça com os punhos e mostrou os sinais do mais profundo desespero (BENJAMIN, 1994, p. 203-204).

Com essa história, Benjamin (1994) mostra o verdadeiro valor da reflexão através de uma “verdadeira” narrativa. As diferentes reflexões que podem ser feitas através dessa narrativa jamais poderiam ocorrer através de informação de jornais, pois esta não ativa o poder de imaginar e refletir, como já mencionamos. Esta história é ainda um grande exemplo de que a narrativa pode viver por muito tempo e ser capaz de

se desenvolver: a narrativa “não está interessada em transmitir o 'puro em-si' da coisa narrada como uma informação ou um relatório" (BENJAMIM, 1994, p. 205).

Assim, Montaigne alude à história do rei egípcio e pergunta: porque ele só se lamenta quando reconhece o seu servidor? Sua resposta é que ele “já estava tão cheio de tristeza, que uma gota a mais bastaria para derrubar as comportas”. É a explicação de Montaigne. Mas poderíamos também dizer: “O destino da família real não afeta o rei, porque é seu próprio destino”. Ou: “muitas coisas que não nos afetam na vida nos afetam no palco, e para o rei o criado era apenas um ator”. Ou: “as grandes dores são contidas, e só irrompem quando ocorre uma distensão. O espetáculo do servidor foi essa distensão”. Heródoto não explica nada. Seu relato é dos mais secos. Por isso, essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas (BENJAMIN, 1994, p. 204).

Segundo Benjamim (1994), a narrativa floresce num meio de artesãos (no campo, no mar e na cidade). Enquanto o artesão tecia sua rede, ele ouvia ou contava histórias. “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo” (BENJAMIN, 1994). Ao ouvir as histórias, o ouvinte tende a se tornar contador de histórias também: o ouvinte acaba memorizando com entusiasmo as histórias contadas, e logo também deseja contá-las para outros. Foi assim que os narradores teceram suas redes durante muito tempo, mas, infelizmente, o sentido das coisas vem se perdendo no vazio da comunicação dominante.

Percebemos, então, que necessitamos muito dos narradores de histórias para que possamos aprender com as experiências “alheias”, pois estas resultam em forças de sabedorias. Sem os narradores, ficamos cada vez mais pobres de sabedoria e reflexão, e nos afundamos no vazio do mundo dominante do capitalismo.

[...] o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida [...] (BENJAMIN, 1994, p. 221).

Assim, a narrativa se aproxima bem mais da memória coletiva das pessoas. Ela dá força à imaginação, e precisamos mesmo ser cada vez mais imaginativos para impedir que a dominação capitalista da informação invada por completo o mundo.



Narrar é uma atividade produtiva na vida do narrador e dos ouvintes, faz surgir de suas profundezas a expressão criativa de sua própria experiência.

Benjamim (1994), quando escreveu sobre fim da arte de narrar, estava vivendo contexto muito específico. Todos os contadores de histórias estavam vivendo o intenso tormento da tragédia da guerra, e, depois desta, as pessoas recebiam vários sinais de que o mundo entraria em conflito novamente. Tudo isso contribuiu para o silenciamento do povo e o fim da arte de narrar. Porém, hoje percebemos que a narração oral resistiu às informações de jornais e à violência das guerras, tanto que a narrativa foi fundamental para que os sobreviventes da guerra contassem sua própria experiência. As histórias orais não sumiram, apenas estão perdendo visibilidade.

Matos (2014), embora acredite que os narradores um dia desapareceram, afirma que os contadores de histórias estão “voltando”: a partir dos anos 1970, muitos países testemunharam a “volta dos contadores de histórias” em pleno meio urbano e numa época fundamentalmente tecnológica. Seria uma reação à tecnologia. Na Londres dos anos 70, a contadora afegã Amina Shah começou a reunir pessoas, sempre no final da tarde, para contar histórias tradicionais que conhecia de seu país, como também do oriente inteiro. A partir daí, um grupo amador começou a contar histórias nas cafeterias. Em 1985, houve um grande festival de contadores de histórias em Londres, e Yashinsky relata como foi o “ressurgimento” no Canadá:

Eu comecei a contar num pequeno café (...) as pessoas vinham e diziam conhecer os contos. Assim, começamos a compartilhar os contos de maneira informal, como antigamente, mas agora no meio urbano. Depois de onze anos, isso continua, toda sexta-feira. Chama-se: "Les mille et un vendredi - soirée de contes" (...) Depois de um ano (...) nós fizemos um festival (...) Após o festival fizemos uma escola (YASHINSKY apud MATOS, 2014, p. XIX).

Foi na França que Matos (2014) teve contato com movimentos de contadores de histórias, já que lá as associações de contadores “renasceram” com muita intensidade. Em 1980, os contos e os contadores se manifestavam de várias formas: nas rádios, livros, escolas, cafeterias e em festivais tanto regionais como internacionais.

No Brasil, os contadores “reapareceram” por volta de 1990. Segundo Matos (2014), individualmente ou em grupos, os contadores começaram a contar histórias na Biblioteca Pública Infantil e Juvenil em Belo Horizonte, e ficaram conhecidos por meio das apresentações que faziam em vários pontos da cidade. No período de 1994 a 2000, o projeto "Arte e Noite de Contos" (concebido por Gislayne Matos e Cecília Caram) fez

muito sucesso e, mensalmente, eram divulgadas apresentações de contos orais em teatros da cidade. Hoje, as apresentações dos contadores fazem parte do roteiro de espetáculos da cidade.

Os termos “extinção” (por Benjamin) e “reaparecimentos” (por Matos), aplicados aos narradores de histórias, talvez não sejam adequados, pois, como demonstraremos ao longo dessa dissertação, os narradores nunca deixaram de existir. Matos (2014) segue a linha de Benjamin (1994) ao colocar em evidência o poder da imaginação do homem, que tem como efeito a criatividade dos contadores, sendo que a relação de contar e ouvir histórias resulta no desenvolvimento do imaginário. "Os contadores de histórias são guardiões de tesouros feitos de palavras, que ensinam a compreender o mundo e a si mesmos. Eles semeiam sonhos e esperança. São carinhosamente chamados de 'gente das maravilhas' pelos árabes" (MATOS, 2014, p. 1). É preciso descobrir e valorizar a memória do homem para que seja possível compartilhá-la e, com isso, a cultura coletiva se desenvolve. "O homem não é mais considerado simplesmente um ser físico e emocional. Graças à sua imaginação, ele é capaz de criar símbolos, que são 'pontes' entre o céu e terra" (CASSIRER apud MATOS, 2014, p. XL).

A tensão apontada por Benjamin (1994) e Matos (2014) entre os usos dominantes da tecnologia, que enfraqueceram as narrativas, e a possibilidade do “reaparecimento” demonstrado pela autora, pode ser repensada à luz dos conceitos de Hall (2003) sobre “cultura popular” e “cultura dominante”. Estes vivem em uma constante disputa, ou seja, entre essas duas dimensões há uma relação de resistência e poder. Esses conceitos são formulados pelo autor quando discute a desconstrução do “popular” na “cultura” a partir da análise histórica. Ele questiona o termo “popular” como sendo a submissão ao poder industrial, e coloca que a luta e resistência do povo sempre foi fortemente presente no desenvolvimento capitalista.

Segundo Hall (2003), o capitalismo consegue substituir os hábitos e tradições populares para difundir o consumo dos produtos do capital: isso o autor chama de “reforma do povo”. Assim começou uma transformação cultural em que se deu o ofuscamento de muitas práticas culturais populares, que foram marginalizadas, e prevaleceram as práticas capitalistas.

A transformação é a chave de um longo processo de “moralização” das classes trabalhadoras, de “desmoralização” dos pobres e de “reeducação” do povo. A cultura popular não é, num sentido “puro”, nem as tradições

populares de resistências a esses processos, nem as formas que as sobrepõem. É o terreno sobre o qual as transformações são operadas (HALL, 2003, p. 232).

Cultura popular e a cultura dominante sempre tiveram uma relação conflituosa, mas o povo sempre encontra uma maneira de resistir ao que não aceita do capital:

O estudo da cultura popular tem oscilado muito entre esses dois pólos da dialética da contenção/resistência. Algumas inversões surpreendentes e admiráveis têm ocorrido. Pensem na enorme revolução na compreensão histórica que ocorreu quando a história da “sociedade refinada” e da aristocracia inglesa do século dezoito foi revirada pelo acréscimo da história do povo turbulento e ingovernável. As tradições populares dos trabalhadores pobres, das classes populares e do “povão” do século dezoito parecem, hoje, formações quase independentes: toleradas em um estado de equilíbrio permanentemente instável, em tempos relativamente pacíficos e prósperos; sujeitas a expedições e incursões arbitrárias em tempos de pânico e crise. Mas mesmo que formalmente essas tenham sido as culturas da gente de “fora das muralhas”, distante da sociedade política e do triângulo do poder, elas nunca de fato estiveram fora do campo mais amplo das forças sociais e das relações culturais. Elas não apenas pressionavam constantemente a “sociedade”; mas estavam vinculadas a ela através de inúmeras tradições e práticas. Por linhas de “aliança” e por linhas de clivagem. A partir dessas bases culturais, frequentemente muito distantes das disposições da lei, do poder e da autoridade, “o povo” constantemente ameaçava eclodir: e quando o fez, invadiu o palco das relações clientelistas e de poder com um clamor e um estampido ameaçadores – com pífaros e tambores, com laço e efígie, com manifesto e ritual – e frequentemente com uma disciplina ritual popular surpreendente. Contudo, sem nunca romper os fios do paternalismo, da deferência e do terror que os aprisionava contínua senão frouxamente (HALL, 2003, p. 233).

Hall (2003) chama a atenção para mostrar que, apesar dos poderes das classes dominantes sobre os dominados, o povo conseguiu manter uma relação com o capitalismo, com a cultura dominante, a ponto de não deixar seus valores e culturas isoladas do mundo, “conseguiu de alguma forma construir uma “cultura” que permaneceu intocada pela ideologia dominante” (HALL, 2003, p. 234). Conseguiu reconstruir o capitalismo a partir de formação e aumento do coletivismo, e isso se deu por um novo tipo de estado “educativo”, como por exemplo as novas recreações de danças e música popular. Além disso, a cultura popular está inserida nas indústrias culturais, ela não se isola excessivamente e não é fácil a sua manipulação total, justamente por sua estratégia de apropriação que resulta em resistência. Isso desequilibra a cultura dominante como também “desorganiza e reorganiza constantemente a cultura popular”. A cultura dominante acaba sendo obrigada pelo povo a reconhecer e identificar elementos da cultura popular, assim como o povo

também acaba aceitando elementos da cultura dominante. É uma relação de negociação, uma luta contínua, uma relação de poder e resistência.

[...] Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural. Na atualidade, essa luta é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtêm vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas (HALL, 2003, p. 239).

Dito tudo isso, Hall (2003) faz uma pergunta que permite ver com mais clareza a transformação cultural popular:

Seria possível hoje nos propormos a escrever a história da cultura popular sem levar em consideração a monopolização das indústrias culturais, por trás de uma profunda revolução tecnológica? (É lógico que nenhuma “revolução tecnológica profunda” pode ser, em sentido algum, “puramente” técnica.) Escrever a história da cultura das classes populares exclusivamente a partir do interior dessas classes, sem compreender como elas constantemente são mantidas em relação às instituições da produção cultural dominante, não é viver no século vinte. Essa questão, no século vinte, é muito clara. Mas se aplica igualmente para os séculos dezenove e dezoito (HALL, 2003, p. 236 e 237).

Para Hall (2003) o termo “popular” tem vários significados. O primeiro é “popular” definido como cultura de massa (dominação comercial), ou seja, que chamamos de popular porque as pessoas consomem, compram, escutam, lêem. Este “popular” está associado à manipulação e à humilhação da cultura do povo. Se um grande número de pessoas consome e aprecia os produtos da indústria cultural, isso significa que a classe trabalhadora é a consumidora desses produtos, constituindo um povo essencialmente dominado. “Devem ser uns ‘tolos culturais’ que não sabem que estão sendo nutridos por um tipo atualizado de ópio do povo” (HALL, 2003, p. 237). O segundo termo “popular” se refere ao “alternativo”, autêntico, íntegro, ou seja, o povo não é dominado pela indústria e o comércio. Esses dois conceitos não são muito convincentes para o autor, pois, por um lado, as pessoas comuns não são “uns tolos culturais”: elas têm capacidade de formular ideias próprias, mesmo se relacionando com a dominação da cultura dominante. Por outro, ignoram as relações do poder cultural de dominação, afinal “não existe uma ‘cultura popular’ íntegra, autêntica e autônoma,

situada fora do campo de força das relações de poder e de dominações culturais” (HALL, 2003, p. 238). O popular não é algo “puro”, “verdadeiro” e “genuíno”.

Uma terceira definição de “popular” o autor aceita com mais facilidade: cultura “popular” é as coisas feitas pelo povo, e “esta se aproxima de uma definição ‘antropológica’ do termo: a cultura, os valores, os costumes e mentalidade do ‘povo’. Aquilo que define seu “modo característico de vida” (HALL, 2003, p. 239). Porém, o autor encontra dois problemas nessa definição: o primeiro é ser descritivo demais, baseado em um inventário imensamente estendido, uma lista minuciosa do que o povo já fez. O outro problema é que ele acredita que:

Não podemos simplesmente juntar em uma única categoria todas as coisas que ‘o povo’ faz, sem observar que a verdadeira distinção analítica não surge da lista – uma categoria inerte de coisas ou atividades – mas da oposição chave: pertence/não pertence ao povo. Em outras palavras, o princípio estruturador do “popular” neste sentido são as tensões e oposições entre aquilo que pertence ao domínio central da elite ou da cultura dominante, e à cultura da “periferia”. É essa oposição que constantemente estrutura o domínio da cultura na categoria do “popular” e do “não-popular”. Mas essas oposições não podem ser construídas de forma puramente descritiva, pois, de tempos em tempos, os *conteúdos* de cada categoria mudam. O valor cultural das formas populares é promovido, sobe na escala cultural – e elas passam para o lado oposto. Outras coisas deixam de ter um alto valor cultural e são apropriadas pelo popular, sendo transformadas nesse processo. O princípio estruturador não consiste dos conteúdos de cada categoria – os quais, insisto, se alterarão de época a outra. Mas consiste das forças e relações que sustentam a distinção e a diferença; em linhas gerais, entre aquilo que, em qualquer época, conta como uma atividade ou forma cultural da elite e o que não conta. Essas categorias permanecem, embora os inventários variem. Além do mais, é necessário todo um conjunto de instituições e processos institucionais para sustentá-las – e para apontar continuamente a diferença entre elas. A escola e o sistema educacional são exemplos de instituições que distinguem a parte valorizada da cultura, a herança cultural, a história a ser transmitida, da parte “sem valor”. O aparato acadêmico e literário é outro que distingue certos tipos valorizados de conhecimento de outros. O que importa então não é o mero inventário descritivo – que pode ter o efeito negativo de congelar a cultura popular em um molde descritivo atemporal, mas as relações de poder que constantemente pontuam e dividem o domínio da cultura em suas categorias preferenciais e residuais (HALL, 2003, p. 240 e 241).

Finalmente, Hall (2003) traz uma quarta definição para o termo “popular”, que também não deixa de ser incômoda para ele. Essa definição armazena aquilo que a definição descritiva tem de valor, mas amplia o termo para incluir a conflituosa e contínua relação com a cultura dominante. É um lugar modificável e estruturante, articulando a dominação e a subordinação em um processo fundamentalmente ligado à seleção de coisas “preferidas” enquanto outras são marginalizadas. “Em seu centro estão as relações de força mutáveis e irregulares que definem o campo da cultura [...] Seu

principal foco de atenção é a relação entre a cultura e as questões de hegemonia” (HALL, 2003, p. 241).

A cultura popular não é inteiramente “autêntica”, “pura” e nem “autônoma”, e sim um lugar de conflitos e contradições que se dá a partir das relações entre cultura popular e cultura de massa, tendo-se em mente que as formas e posições culturais não são neutralizadas, e sim transformadas. “O que importa *não* são os objetos culturais intrínseca ou historicamente determinados, mas o estado do jogo das relações culturais: cruamente falando e de uma forma bem simplificada, o que conta é a luta de classes na cultura ou em torno dela” (HALL, 2003, p. 242). O autor finaliza dizendo que a cultura popular pode ser lugar de constituição de resistência. “É por isso que a cultura popular importa. No mais, para falar a verdade, eu não ligo a mínima para ela” (HALL, 2003, p. 246).

Ao relacionarmos o debate sobre “cultura popular” de Hall (2003) com a questão do “reaparecimento” das narrativas, a “memória” de Michael Pollak (1989) se torna um elemento central para se pensar a “resistência”. Assim como as “narrativas” de Matos (2014), a reminiscência não se perde, não fica no passado, ela vive e se faz profundamente presente nas ações humanas, o que possibilita o compartilhamento da memória de modo coletivo. Para Pollak (1989), podemos encontrar a memória coletiva no patrimônio arquitetônico, paisagens, tradições e costumes, personagens históricos, culinária, música, folclore, nas datas e também no cinema. O autor mostra, também, como a linguagem cinematográfica pode expressar a narratividade e se relacionar com a emoção e a subjetividade do ser:

[...] Em relação ao desembarque da Normandia e à libertação da França, os habitantes de Caen ou de Saint-lô, situadas no centro das batalhas, não atribuem um lugar central em suas recordações à data do acontecimento, lembrada em inúmeras publicações e comemorações – o 6 de junho de 1944 -, e sim aos rancos dos aviões, explosões, barulhos de vidros quebrados, gritos de terror, choro de crianças. Assim também com os cheiros: dos explosivos, de enxofre, de fósforo, de poeira ou de queimado, registrado com precisão. Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. Basta pensar no impacto do filme *Holocausto*, que, apesar de todas suas fraquezas, permitiu captar a atenção e as emoções, suscitar questões e assim forçar uma melhor compreensão desse acontecimento trágico em programas de ensino e pesquisa e, indiretamente, na memória coletiva [...] (POLLAK, 1989, p. 9).

O povo, através de suas linguagens narrativas, nunca deixa a memória desaparecer no vazio. Segundo Pollak (1989), as lembranças vagueiam entre os humanos, são transmitidas entre famílias ou grupos sociais. Mesmo as lembranças “proibidas”, “indizíveis” ou as “vergonhosas”, como por exemplo as lembranças de guerras ou distúrbios, estão vivas nas memórias coletivas e “são zelosamente guardadas em estruturas de comunicação informais e passam despercebidas pela sociedade globalizante” (POLLAK, 1989, p. 6). As lembranças estão sempre na interação entre o presente e o passado, o que se aplica à toda forma de memória: “individual e coletiva, familiar, nacional e de pequenos grupos” (POLLAK, 1989, p. 7).

As manifestações das narrativas estão presentes em diversas linguagens artísticas: desenho, pintura, escultura, literatura, música, arte cênica, fotografia e cinema. A linguagem cinematográfica é um tipo de narrativa especial, pois nela se pode encontrar, através da imitação, quase todas as ações humanas. O cinema constrói uma experiência coletiva com a sociedade, já que sua função é reconstruir o imaginário humano.

Outra referência importante para se tratar das memórias e narrativas desta pesquisa são os mitos. A realidade vira mito: os mitos, lendas e contos procedem da tradição oral, e têm um grande poder para o desenvolvimento social do imaginário, arte e comunicação. Eliade (2016) desenvolve a teoria de que mito é parte da realidade. O “mito” é definido justamente por ser “história verdadeira”, sendo que “o que é considerado ‘história verdadeira’ em uma tribo pode converter-se em ‘história falsa’ para a tribo vizinha” (Eliade, 2016, p. 15). Nesta concepção, o mito tem a força de reconstruir o conhecimento do passado e de unir cada vez mais o homem à realidade. A história mitológica é complexa por se enquadrar na realidade. Esta não é evidente, e sim complexa e misteriosa como o mito é.

O mito é verdadeiro e sagrado: através dele se busca desvendar a realidade, que é alcançada através da simbologia, dos personagens sobrenaturais, dos deuses, dos heróis e dos ancestrais. Eliade (2016) afirma que o mito não é uma teoria irreal ou uma criação artística: o mito é uma “realidade viva”. Segundo o autor, o mito vivido pelas sociedades arcaicas constitui a história das ações dos entes sobrenaturais, e por isso é considerado sagrado. Além disso, ainda é considerado verdadeiro por se referir à realidade. Faz referência sempre à existência de algo através do conhecimento de suas origens. Para o autor, conhecer o mito é conhecer a “origem” das coisas. A narrativa

mitológica é um conhecimento “vivido” ritualmente, que penetra no poder sagrado ao relembrar ou “reatualizar” os acontecimentos.

“Viver” os mitos implica, pois, uma experiência verdadeiramente “religiosa”, pois ela se distingue da experiência ordinária da vida quotidiana. A “religiosidade” dessa experiência deve-se ao fato de que, ao reatualizar os eventos fabulosos, exaltantes, significativos, assiste-se novamente às obras criadoras dos Entes Sobrenaturais; deixa-se de existir no mundo de todos os dias e penetra-se num mundo transfigurado, auroral, impregnado da presença dos Entes Sobrenaturais. Não se trata de uma comemoração dos eventos míticos mas de sua reiteração. O indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles. Isso implica igualmente que ele deixa de viver no tempo cronológico, passando a viver no Tempo primordial, no Tempo em que o evento *teve lugar pela primeira vez*. É por isso que se pode falar no “tempo forte” do mito: é o Tempo prodigioso, “sagrado”, em que algo de *novo, de forte e de significativo* se manifestou plenamente. Reviver esse tempo, reintegrá-lo o mais freqüentemente possível, assistir novamente ao espetáculo das obras divinas, reencontrar os Entes Sobrenaturais e reaprender sua lição criadora é o desejo que se pode ler como em filigrana em todas as reiteraões rituais dos mitos. Em suma, os mitos revelam que o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenaturais, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar (ELIADE, 2016, p. 22).

Assim, podemos analisar que o mundo real se transforma na narrativa fabulosa, e, como ela, incorpora as culturas nas suas expressões sobrenaturais. O mito tem vida e envolve profundas sensações, ativando o imaginário de modo intenso a cada geração. [...] “Por ocasião da reatualização dos mitos, a comunidade inteira é renovada; ela reencontra as suas ‘fontes’, revive as suas ‘origens’” (ELIADE, 2016, p. 37). Pelo fato de o mito se revelar através da imaginação do homem, o instiga a criar e manter ativo o seu “espírito inventivo”, relacionando-se com a subjetividade do ser e a arte. Criar e inventar manifesta, multiplica e até mesmo revoluciona as culturas.

O homem das sociedades nas quais o mito é uma coisa vivente, vive num mundo “aberto”, embora “cifrado” e misterioso. O mundo “fala” ao homem e, para compreender essa linguagem, basta-lhe conhecer os mitos e decifrar os símbolos. Através dos mitos e dos símbolos da lua, o homem capta a misteriosa solidariedade existente entre temporalidade, nascimento, morte e ressurreição, sexualidade, fertilidade, chuva, vegetação e assim por diante. O Mundo não é mais uma massa opaca de objetos arbitrariamente reunidos, mas um Cosmo vivente, articulado e significativo. Em última análise, *o Mundo se revela enquanto linguagem*. Ele fala ao homem através de seu próprio modo de ser, de suas estruturas e de seus ritmos (ELIADE, 2016, p. 125).

O mito, com seu poder de “verdade”, é importante para que se possa ouvir a voz da humanidade. Essas narrativas constituem as comunicações que vivemos no nosso dia a dia, e é por elas que construímos sociedades que traduzem os olhares da vida, a verdade cultural de cada ser humano. Daí a importância de se buscar a realidade nas



invenções e criação humanas. A questão é que sempre encontraremos muitas verdades, pois não somos iguais e não temos os mesmos olhares para as interpretações dos acontecimentos.

### 1.1 - A narrativa na Amazônia brasileira

Na Amazônia brasileira, a narrativa oral tem um jeito muito especial de ser: as histórias de contação oral são principalmente sobrenaturais, visagentas. É muito difícil um ouvinte não se arrepiar ouvindo essas histórias. Grande parte das pessoas acredita que muitos dos personagens tradicionais como o Curupira, Boto, Iara (mãe d'água), Jurupari, Cobra Grande e muitos outros realmente existem. Também acreditam em visagens do meio urbano como a Mulher sem Cabeça, Mulher de Branco, Mulher da Meia Noite, a Noiva da Estrada, Maria Sangrenta (visagem do banheiro), etc. A contação dessas histórias acontece em qualquer momento do dia, e não é preciso uma organização ou planejamento. A prática ocorre naturalmente entre vizinhos que se encontram para conversar na frente de suas casas, entre família antes de dormir, ou no roçado, debaixo das árvores enquanto se alimentam. Essas contações não são planejadas, a menos quando acontecem nas escolas ou em eventos.

Segundo Galvão (1976), as histórias de bichos visagentos sofreram modificações ao longo dos séculos com a vinda dos europeus, africanos e indígenas de outros lugares da América do Sul para a Amazônia. O autor considera ainda que as crenças em bichos visagentos remontam à religião dos tupinambás, e foram difundidas na sociedade colonial do Maranhão e Grão Pará juntamente com a língua geral, que era ensinada pela igreja nas missões. A forma atual dessas crenças foi ainda modificada e influenciada na mistura com outras de origem ibérica. Para o autor, os bichos visagentos fazem parte da cultura religiosa do povo da Amazônia:

[...] Algumas crenças derivam de tradições européias conservadas e transmitidas pelos colonos dos primórdios do povoamento ou mesmo por imigrantes recentes, outras trazidas pelos escravos africanos e, finalmente, muitas que se atribuem ao ancestral ameríndio. Essas crenças se modificaram e se fundiram ao catolicismo constituindo a religião do caboclo. Em alguns casos transformaram-se de tal maneira que hoje é praticamente impossível determinar sua fonte original. Em outros, porém, conservaram caracteres que permitem atribuí-las a um dos elementos formadores da cultura e da sociedade do caboclo amazônico. A maioria dos autores que têm analisado as crenças amazônicas, aponta, por exemplo, a origem ameríndia, e mais particularmente, tupi-guarani, de crenças e concepções de sobrenaturais como as que referem ao curupira, a matintaperera, ao boto, e outros seres, que na

concepção do caboclo habitam a água, o fundo dos rios, ou a floresta. Essas identificações merecem crédito (GALVÃO, 1976, p. 66).

A sociedade rural se desenvolveu, segundo Galvão (1976), com os recursos ambientais amazônicos, as culturas, costumes e sabedorias indígenas, com a influência dos missionários e da sociedade mestiça de índios, brancos e negros. Assim como no passado, hoje as influências que vêm de fora continuam operando mudanças na vida do povo amazônico:

Nas zonas rurais da Amazônia, como em todo o Brasil, observa-se a tendência para acentuar-se uma forma mais estrita e ortodoxa de catolicismo. À medida que as áreas rurais estreitam suas ligações com os centros urbanos, a hierarquia eclesiástica assume mais efetivamente o controle e a direção da vida religiosa. Extinguindo-se ou modificando-se as condições peculiares à vida rural, muitas crenças locais perdem sua função ou tendem a desaparecer diante da influência de novos conceitos difundidos pelas escolas e pelos centros de saúde pública. Crenças não católicas são degradadas e consideradas como “superstições” das classes economicamente inferiores. Porém, essas mudanças não resultam exclusivamente de um processo de difusão de idéias e padrões culturais desenvolvidos nos centros urbanos e transmitidos aos povoados. Elas dependem, em muito, da diferença de estrutura social entre o centro urbano e o povoado. Num e noutro, idéias e instituições religiosas afetam de modo diverso e em grau diferente os vários segmentos em que a sociedade está dividida. Quando se modificam as condições de vida rural no sentido de urbanização, verifica-se na vida religiosa da comunidade o surgimento de um arranjo mais complexo, formal e diferenciado, função das características específicas ao novo ambiente social (GALVÃO, 1976, p. 7 e 8).

Então, é por isso que o autor diz que a cultura indígena influenciou a cultura do “mameluco”, mas prevaleceu a orientação do padrão europeu. Assim, Galvão (1976) esclarece que:

O sistema religioso que se desenvolveu como parte dessa cultura em formação teve seus elementos básicos no catolicismo ibérico do século XVI, acrescidos de outros, indígenas, principalmente tupis, modificados em sua amalgamação e desenvolvimento pelas condições particulares do vale amazônico. Circunstâncias históricas levaram uma forma de catolicismo ibérico a confrontar-se com uma religião indígena; a dominação que exerceram colonos e missionários portugueses sobre os aborígenes deu margem ao desenvolvimento de uma cultura predominantemente ibérica, de que o catolicismo era uma das principais instituições, influenciando esse processo as novas condições do ambiente, e em particular, a estrutura sócio-econômica (GALVÃO, 1976, p. 7).

O autor considera que as crenças em bichos visagentos devem ser vistas como parte da vida religiosa do povo, mesmo que essas crenças não façam parte fundamentalmente da crença católica, pois a fé em bichos visagentos e a fé católica estão relacionadas com a formação da religião amazônica. Essa questão emana da

pesquisa que o autor fez na comunidade de Itá (nome fictício), no Baixo Amazonas. A maioria das pessoas dessa comunidade era católica, acreditava que tanto os santos como as visagens realmente existiam, e que suas forças não são opostas, pertencendo ao mesmo universo. Apesar da forte dominação cristã, Galvão (1976) observou que as práticas católicas e indígenas não eram unificadas:

[...] No vale do Amazonas, o pajé é um bom católico, mas ele não mistura suas práticas com aquelas da igreja. A “pajelança” e o culto dos santos são distintos e servem a situações diferentes. Os santos protegem a comunidade e asseguram o bem-estar geral. Seus favores e sua proteção obtêm-se através de promessas e orações que propiciam sua boa vontade. Contudo, existem fenômenos que escapam à alçada ou ao poder dos santos, assim a panema, o “assombrado de bicho”, o poder maligno do boto. Nestes casos somente o pajé, que dispõe de poderes e conhecimentos especiais é capaz de intervir com sucesso. Embora as crenças e instituições religiosas católicas e as de origem ameríndia sirvam a objetivos diferentes, elas se completam como partes integrantes de um mesmo sistema religioso [...] (GALVÃO, 1976, p. 5).

Em muitas pajelanças não se usava práticas católicas, mas havia alguns pajés que acabavam trazendo, para o seu ritual de cura, elementos da fé cristã como a reza e o benzer, mas esse ritual católico não era misturado com a ação de cura do pajé, o rezar e o benzer “têm novas funções na pajelança, isto é, possuem um significado mágico e constituem em seu conjunto um ritual próprio” (GALVÃO, 1976, p. 106).

A pajelança era um processo ou ritual de cura realizado pelos pajés junto com os espíritos ou seres da água, *os companheiros do fundo*. Esses companheiros eram descritos como tendo forma humana, pele branca e cabelos loiros, sendo conhecidos por nomes cristãos. No ritual, além dos companheiros, o pajé também precisava do tauari (espécie de cigarro) e da cachaça para realizar a cura da pessoa doente. Os pajés que podiam ter o poder da cura eram somente aqueles escolhidos pelos companheiros. Não se realizava a pajelança sem a presença dos companheiros dentro do corpo do pajé, e para isso acontecer eles eram chamados, pelo próprio pajé, através de um ritual feito na beira de um rio ou igarapé. “Quando os companheiros chegam, um de cada vez entra em seu corpo [corpo do pajé], o que faz tomar atitudes características do comportamento próprio a eles. Uma vez possuído por um companheiro, está pronto para efetuar a cura” (GALVÃO, 1976, p. 99). O autor explica ainda que:

Agem como espíritos familiares dos pajés e são por estes “chamados” durante as sessões de cura. O poder de um pajé depende proporcionalmente do número de companheiros que é capaz de mobilizar. O *companheiro* se

insinua a um noviço “entrando” em seu corpo, seja durante a gestação, nascimento ou mais tarde na vida [...]. Como o indivíduo não sabe “ver” e lidar com esses familiares voluntários, sofre cada vez que os companheiros se apossam dele. O iniciado depende de um pajé já experimentado para “endireitar-lhe os companheiros no corpo”, prepará-lo para receber os familiares, ensinar-lhe a “ver”. Entre os companheiros que o iniciado recebe um se destaca como o “chefe” dos demais. A obtenção de novos *companheiros* é lenta e gradual. Além dos *companheiros do fundo* acredita-se que o espírito de um índio pode ocasionalmente tornar-se familiar de um pajé (GALVÃO, 1976, p. 94).

Como o cristianismo e o folclore europeu influenciaram na modificação das crenças religiosas da cultura dos indígenas, é muito difícil identificar qual crença tem origem indígenas ou européia.

Sobrenaturais como os currupiras, o boto, os anhangás, podem ser identificados a suas fontes originais, o que tem aliás constituído a preocupação de estudiosos desde um Barbosa Rodrigues ou um Veríssimo de Matos, até os contemporâneos. É ponto pacífico que, em sua maioria, derivam de uma cultura bastante difundida no vale, a tupi-guarani. [...] É difícil, por exemplo, verificar até onde a crença no boto é de origem tupi e até onde foi modificada por elementos europeus. O mesmo se pode dizer de matintaperera identificado por Barbosa Rodrigues e Veríssimo com o currupira, ou saci do Sul, mas que em Itá é um *bicho visagento* da cidade enquanto o currupira o é da mata, duas personalidades distintas e é este o ponto importante porque define função. Além disso, matintaperera assumiu características que lembram mais o lobisomem europeu. O mesmo se pode dizer dos personagens, alvos, loiros, encantados que são os *companheiros do fundo*. A mesma influência sente-se na descrição de muitos outros sobrenaturais. A própria pajelança demonstra modificações com a adição de rezas, o ato de benzer, e em alguns casos do uso de santos como espíritos familiares dos pajés das cidades (GALVÃO, 1976, p.115).

Segundo o autor, na comunidade de Itá, como na Amazônia brasileira em geral, os bichos visagentos não recebiam culto ou devoção, pelo contrário, as pessoas faziam de tudo para evitá-los. Eram os santos que recebiam o culto, as festas e orações, pois eram espíritos do bem que protegem as pessoas, enquanto as visagens eram espíritos malignos.

No processo de transferência dos indígenas de diversos grupos “linguístico-culturais” para as aldeias das missões, quando a “língua geral” (tupi-guarani) tornou-se falada entre os indígenas e portugueses, os missionários atribuíram semelhanças entre a religião indígena e a cristã:

[...] alguns sobrenaturais tupis tiveram sua importância acentuada pelos missionários que os identificaram a divindades cristãs. Tupã, um sobrenatural tupi, ligado ao trovão, tornou-se o equivalente do deus cristão, oposto a Jurupari, um ser da floresta, apontado como a personificação do Diabo (GALVÃO, 1976, p. 6).

Na visão do antropólogo, as crenças em visagens são capazes de gerar emoções e atitudes místicas na mesma intensidade que o catolicismo. Essa religião do povo, além da crença em visagem, se caracteriza também pelas crenças sobrenaturais como, por exemplo, a de que fechar janelas e portas da casa do recém falecidos por oito dias para evitar que aconteça mais uma morte de imediato de outra família, ou que a casa de uma criança recém nascida deve ficar fechada por uns dias para não atrair mau-olhado, etc. Como já mencionamos, algumas crenças amazônicas emanam da tradição européia transmitida pelos colonos, outras foram trazidas por africanos escravizados, e muitas dessas crenças sobrenaturais se atribuem aos ancestrais ameríndios. Mas, é sempre importante lembrar, elas foram modificadas com o passar do tempo e têm um papel fundamental na vida religiosa do povo contemporâneo (Galvão, 1976).

A relação do caboclo amazônico com os bichos visagentos envolve, ainda, o respeito à natureza: Galvão (1976) descobriu que em Itá a pessoa (caçador, pescador) que matava um ou outro animal para o seu sustento ou utilizava quaisquer recursos naturais à sua disposição não estava sujeito a nenhum mal, porém quando ocorria o abuso, os poderes malignos dos “bichos visagentos” entravam em ação:

Nada acontece ao indivíduo que mata um ou outro animal, ou que de qualquer maneira se utiliza dos recursos naturais à sua disposição, mas quando chega ao abuso [...] as conseqüências são más para o indivíduo. O caçador que não segue a mesma trilha dia após dia, ou o pescador que evita freqüentar rapidamente o mesmo pesqueiro, definem as atitudes apropriadas. Em segui-las está a garantia contra a malineza. Não se conhecem outras normas de propiciação para obter a boa vontade ou interferência desses sobrenaturais, que seguir a regra fundamental de evitar o abuso, ou simplesmente evitar a própria entidade quando se apresenta inesperadamente. A atitude do caçador, do pescador, do caboclo, que em qualquer circunstância, na água ou na mata, evita fazer “zoada”, a provocação, é bastante característica. Do mesmo modo se observa o medo nos mais velhos, que as crianças, inconscientemente, maltratam os animais ou façam zoada no porto. A atitude fundamental é de respeito pelas forças que presidem a natureza, ao mesmo tempo de insegurança ante esses poderes cuja ação escapa à interferência protetora dos santos. As técnicas de que o homem se utiliza para lidar com esses sobrenaturais incluem práticas católicas, o uso de rezas, de cera ou de água benta, por exemplo, e de outras de origem a mais diversa, pimenta e alho para afastar o indesejável boto, defumações, tratamento pelos curadores, etc., que se pode classificar como práticas mágicas. A reza é uma fórmula, não uma invocação, a pimenta tem propriedades especiais, o curador poderes extraordinários. (Galvão, 1976, p. 80 – 81).

Galvão (1976) deixa claro que o povo da Amazônia não vivia constantemente com receio ou medo do sobrenatural, preocupado em ofender a mãe do bicho ou outros seres visagentos. O indivíduo trabalhava normalmente em suas roças, na pesca e nos

lugares de caça e, às vezes, cometia o abuso que podia ou não ser castigado pelo sobrenatural. O indivíduo muitas vezes só percebia que tinha sido acometido por um bicho visagento após as interpretações do fato, interpretações feitas por si próprio ou por pessoas que o rodeavam. Essa teoria do autor expressa muito do que é a narrativa na Amazônia.

Sobre a descrença nessas práticas, Galvão (1976) presumiu que estava aumentando a partir da vinda de novas tecnologias para a comunidade de Itá. Disse que quanto maior fosse a interferência tecnológica e científica vinda de fora, mais as crenças do povo amazônico diminuiriam, sendo substituídas por crenças de fora. Assim, o autor afirmou que a crença nos pajés iria se enfraquecer com a chegada de médicos, e a crença em visagens diminuiria com a melhoria dos meios de comunicação e a atuação de instituições nacionais na comunidade do caboclo.

Até certo ponto, as culturas indígenas da Amazônia foram desvalorizadas com a doutrinação da cultura européia. Os portugueses impuseram aos indígenas que sua cultura era superior, a única que devia ser seguida. Estes foram obrigados a adotar a cultura européia como cultura padrão, e proibidos de cultivar sua religião. Sobre isso, Galvão (1976) fez a seguinte explanação:

O primeiro período, o da expansão portuguesa, mais ou menos entre 1620 e 1759, é marcado pelo estabelecimento das missões; a introdução do catolicismo entre os povos nativos; a tentativa de supressão da religião indígena; a difusão do tupi-guarani como língua geral; e a substituição de numerosos padrões culturais indígenas por outros europeus, o que fez sob a vigilância e orientação de missionários jesuítas e de colonos. A catequese, os *descimentos*, *resgates* e *guerras justas* abalaram as sociedades nativas e favoreceram o processo de deculturação do indígena, isto é, a perda de elementos aborígenes, e o de aculturação, ou seja, a aquisição de elementos europeus. Os colonos, por seu lado, adotaram as técnicas de agricultura do índio, passaram a se utilizar de mandioca e outros alimentos dessa origem, e a explorar os produtos naturais do “sertão”, que os índios já conheciam e utilizavam. Uma parte desse processo de amalgamação de culturas foi a mudança fundamental que as sociedades indígenas sofreram sob a dominação dos europeus – a economia de subsistência desenvolvida pelas sociedades tribais foi modificada para uma economia de produção para um mercado externo. Juntamente com o impacto da catequese religiosa e o da “domesticação” pelo colono, essa mudança na economia abalou profundamente a estrutura social aborígine. A religião do índio, um sistema bem integrado ao tempo do contato com os portugueses, sofreu da mesma forma a influência dessas forças desagregadoras (GALVÃO, 1976, p. 130-131).

De 1759 a 1840, as aldeias missionárias e as feitorias ajudaram o desenvolvimento de vilas e cidades, e os indígenas que foram dominados pelos europeus cada vez mais se uniram à sociedade “mameluca”. Foi um período em que a

religião católica foi totalmente contra a religião indígena, período que termina com a revolta dos cabanos. Logo em seguida vem o terceiro período (entre 1840 e 1912), marcado, principalmente, pela o desenvolvimento da indústria da borracha. Esse comércio foi fundamental para romper, segundo Galvão, o “isolamento” em que se encontrava a região. Imigrantes, sendo a maioria dos estados do Nordeste, vieram para a Amazônia. Houve então a influência conjugada do comércio crescente e do fluxo de imigrantes, e assim ocorreram novas modificações na cultura do habitante rural. Em 1912, o comércio internacional de borracha entrou em decadência, deixando a região novamente “isolada”. Com a chegada da Segunda Guerra Mundial (1940), o comércio de borracha voltou a circular em escala reduzida.

O Governo Federal passou a ter interesse pelo desenvolvimento econômico da Amazônia, e assim começou um período de progresso tecnológico e de planejamento científico para mudança nas condições de vida do povo amazônico. Para o autor, esses programas institucionais, postos pelo governo, têm a força de afetar e modificar a cultura regional do povo amazônico:

A introdução e divulgação de explicações científicas sobre as doenças, a facilidade de acesso aos médicos e a medicamentos dos postos de saúde, a extirpação de endemias, terão influências sobre práticas populares como a pajelança, que objetiva a cura de doenças. A integração de práticas religiosas e de medicina, típica da cultura do caboclo, tende a se alterar. E da mesma forma outros aspectos da vida religiosa, como aqueles ligados diretamente ao ambiente. Melhorando as comunicações com os grandes centros urbanos, a igreja católica, sem dúvida, estenderá sua influência e fará todo o esforço para suplantará forma popular de religião (GALVÃO, 1976, p. 132).

Galvão (1976) presumiu que, à medida que se tornassem mais fortes e contínuas as influências de fora, principalmente as de natureza tecnológica e científica, mais diminuiria a importância das crenças do povo que vive em comunidades rurais.

[...] A melhoria de meios de comunicação e transporte promove o enfraquecimento de instituições locais. Crenças e costumes são suplantados por outros de difusão mais ampla. Instituições nacionais passam a atuar mais efetivamente sobre as regionais. Justamente com esse processo, a introdução de novas técnicas e a difusão de conhecimentos científicos através dos postos de saúde e das escolas, invade gradualmente a órbita de conhecimento e crenças mantidas pelo caboclo. Nas cidades, o povo ainda recorre aos pajés para a cura de doenças e malefícios, porém, por garantia, procura também o médico. Em outros casos, o caboclo vai procurar o médico premido por circunstâncias de pressão social, a exemplo, a perseguição policial aos pajés que, por isso, abandonam as cidades para refugiar-se nas freguesias [área rural, roça, seringal] mais distantes. A pajelança na cidade é uma espécie de “ultimo recurso” dos grupos de classe baixa, cuja maior contingente é formado por caboclos que emigram do interior para o centro urbano [...] (GALVÃO, 1976, p. 138).

É no meio rural que as crenças em bichos visagentos ocorrem de uma forma mais envolvente entre as pessoas. Conforme o meio rural foi se urbanizando, essas crenças perderam importância, pois as pessoas passam a ter um forte contato com a cultura de massa e conhecimentos estrangeiros através das tecnologias. Sendo assim, a tecnologia é ou não uma aliada das histórias da tradição oral? Ao contrário do que pensa Galvão (1976), não é por causa dos meios tecnológicos ou científicos que o povo amazônico deixa de cultivar suas crenças e culturas para adotar a cultura de fora, e sim porque esses meios são ocidentalizados e cultivam a ideia de uma cultura padrão: as tecnologias da comunicação são controladas pela elite da mídia. Se a tecnologia e a ciência fossem também constantemente mediadas pelo povo amazônico (e todos os povos), suas crenças e culturas seriam valorizadas e cultivadas.

## 1.2 - Cinema industrial e cinema popular

Segundo Bernardet (2006), o que pode caracterizar a narrativa cinematográfica é a “ilusão de verdade” que as pessoas constroem naturalmente em seu interior ao assistir a um filme. O autor demonstra isso ao relatar sobre a primeira exibição pública de cinema em Paris, de Georges Méliès, em 28 de dezembro de 1895:

Nesse 28 de dezembro, o que apareceu na tela do Grand Café? Uns filmes curtos, filmados com uma câmera parada, em preto e branco e sem som. Um em especial emocionou o público: a vista de um trem chegando na estação, filmada de tal forma que a locomotiva chegava de longe e enchia a tela, como se fosse se projetar sobre a platéia. O público levou um susto, de tão real que a locomotiva parecia. Todas essas pessoas já tinham com certeza viajado ou visto um trem, a novidade não consistia em ver um trem em movimento. Esses espectadores todos também sabiam que não havia nenhum trem verdadeiro na tela, logo não havia porque assustar-se. A imagem na tela era em preto e branco e não havia ruídos, portanto não podia haver dúvidas, não se tratava de um trem de verdade. Só podia ser uma ilusão. É aí que residia a novidade: na ilusão. Ver o trem na tela como se fosse verdadeiro. Parece tão verdadeiro - embora a gente saiba que é de mentira - que dá para fazer de conta, enquanto dura o filme, que é de verdade. Um pouco como um sonho: o que a gente vê e faz no sonho não é real, mas isso só sabemos depois, quando acordamos. Enquanto dura o sonho, pensamos que é verdade. Essa ilusão de verdade que se chama *impressão de realidade* [grifo do autor], foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema (BERNADERT, 2006, p. 12).

Para o autor cinema é a arte do real pois o público, enquanto assiste a história, acredita que o que vê é real, como por exemplo um beijo, um casamento ou uma briga entre personagens. Essa impressão de realidade acontece por causa da imagem em



movimento, e é esse movimento que seduz o espectador. Para conseguir esse efeito é preciso imitar a realidade ao máximo, evitando erros graves, para o espectador não perceber que o que está vendo é uma imitação filmada e editada.

O cinema foi criado pela burguesia, e o uso dessa arte facilitou mais ainda o processo de colonização que resultou na dominação de uma imensa parte do mundo. O cinema se tornou um dos maiores trunfos no universo cultural no final do século XIX e início do século XX por causa da facilidade de sua divulgação, graças à possibilidade de se produzir infinitas cópias de um mesmo filme que pode circular pelo mundo, nos mercados, e logo nos carnais de televisão (BERNADERT, 2006).

A dominação dos países subdesenvolvidos por cinematografias industrializadas não é exclusivamente econômica. É global. Ela forma gostos, acostuma a ritmos etc. Há preferências, por exemplo, por filmes de mocinho e bandido, com uma narrativa acelerada e *happy end*, cujo modelo é hollywoodiano. Isso influi sobre o quadro de valores éticos, políticos e estéticos (BERNARDET, 2006, p.28).

A “impressão de realidade” também é usada pela indústria cinematográfica para manipular, oprimir e discriminar os povos, isso para fortalecer o capitalismo, símbolo de poder e riqueza demasiadamente egocêntrica e que ameaça continuamente os valores da vida.

Cláudio De Cicco (1979, p.16) considera que o cinema é “um dos exemplos mais expressivos da sobredita ação internacional de um meio de comunicação, levando valores de uma cultura para o seio de outra”. O cinema influencia de modo crucial a cultura mundial, aproximando as ideias, as emoções e as histórias. É um meio de socialização poderoso, no qual o imaginário se reconstrói. Por isso, o cinema também pode ser usado para colonizar culturas.

A indústria do cinema, segundo Edgar Morin (2011), limita cada vez mais a mediação do povo na arte cinematográfica, e ofusca a estética criativa do povo. A cultura de massa, do ponto de vista de Morin (2011), limita o direito do povo de produzir seus próprios filmes já que o audiovisual é, em grande parte, dominado pela cultura ocidental. A invenção da tecnologia, principalmente o cinematógrafo, criado em 1895, foi o que deu origem à cultura industrial. O cinema é um instrumento atrativo por causa da possibilidade de unir a imagem ao movimento. Nele se pode ter o lazer, o divertimento, o espetáculo, então é perfeito para o lucro capitalista. A empresa privada tem grande poder sobre o audiovisual, e assim domina quase por completo a comunicação. Já o setor público prende o audiovisual numa burocracia enorme, o que

dificulta a criação da arte cinematográfica realizada pelo povo, ou seja, a “organização burocrática filtra a ideia criadora” (MORIN, 2011, p. 15).

O autor ainda destaca que foi nos Estados Unidos que nasceu a cultura de massa que, junto com o cinema, foi usada pelo sistema capitalista para criar uma cultura universal. Mundialmente, a cada instante, podem ser vistos os mesmos programas de TV, filmes, desenhos e novelas, o que sem nenhuma dúvida prejudica bastante a produção nacional e principalmente local. Atinge até mesmo as instituições educacionais públicas, cujas produções e críticas não podem estar na TV.

A dominação é cultivada para atuar na “interioridade” do imaginário. Tanto a cultura europeia como a estadunidense dominam outros povos com o poder das imagens, símbolos, significados e filmes. São conhecimentos visuais que servem para controlar a produção cultural, artística e social, de modo que a Europa e os Estados Unidos passaram a ser o modelo cultural do universo, conforme aponta Jean-Claude Carrière (2014). Isso acontece por causa da tão cobiçada modernização, que sempre foi acompanhada de poder econômico, superioridade, individualismo, racismo, violência e preconceito. Este autor também considera que a ação da indústria audiovisual americana dificulta muito o fazer cinema no “terceiro mundo” e, aos poucos, aniquila a produção local.

Quando o povo tenta se apoderar desses meios de comunicação, é impedido pelas “autoridades”. Não é à toa que os filmes populares não podem estar na televisão, que o povo não pode fazer rádio e nem TV. No Brasil, se o povo tenta se apoderar dos meios de comunicação, como a televisão e o rádio, é visto como infrator da lei brasileira. Podemos ter como exemplo o que aconteceu entre 2008 e 2010 com a Rádio Muda e a TV Piolho, dois meios de comunicação “livres” que foram criados por estudantes da Unicamp em Campinas e eram abertos à população:

[...] Como já sabem, aconteceu algo treta com a gente... Dia 26 de março de 2010, mais uma vez a Unicamp dirige a repressão a um projeto aqui, dentro do campus da Unicamp, desenvolvido. A exemplo da permissão da entrada da Polícia Federal e Anatel para roubar e destruir o estúdio da Rádio Muda, uma rádio livre que existe há mais de 20 anos (e que voltou poucos dias após o acontecido), no início de 2009, e a entrega de um servidor de internet parte de pesquisa do grupo de estudos Sarava, em meados de 2008, ... Agora o alvo foi a TV Piolho, um canal de televisão livre que existe há mais de 4 anos, que teve seus equipamentos removidos de seu estúdio por funcionários da Unicamp, sob ordens superiores. Temos certeza que o fato irá se esclarecer, assim como temos clareza de que na Unicamp resquícios da ditadura ainda são expressivos. A luta contra a ditadura não terminou em 1985, ainda estamos lutando contra ela, ..., claramente... (Rafael K2, TV Piolho, postado em 2010).

Essa postagem mostra o quanto a indústria da comunicação oprime a sociedade. Do ponto de vista democrático esses comunicadores não estão praticando nenhum crime, não são infratores. Mas o poder capitalista os criminaliza.

O cinema popular é um tipo de movimento em que prevalece a prática de fazer filmes por pessoas que não têm espaço de participação no meio da comunicação televisiva ou da indústria cinematográfica. Geralmente, os filmes de cinema popular ganham seu público nas comunidades em que os seus integrantes vivem, em festivais de cinema (regional, nacional e internacional) que apóiam esse tipo de causa, no YouTube e também através de vendedores ambulantes que gravam os filmes em DVD e os fazem circular por diferentes cidades.

A partir da leitura de Hall (2003), podemos afirmar que o cinema popular não é pura negação dos valores ocidentais, ou seja, os movimentos de cinema popular trazem também a estética cultivada pela cultura dominante. Eles resistem ao que não querem cultivar, e aceitam instrumentos, técnica e estéticas da cultura ocidental que ajudam a visibilizar a sua própria cultura. Por outro lado, o oprimido que se apossa de elementos ocidentais para manter viva sua cultura também pode acabar cultivando estereótipos e preconceitos. Seja como for, é na prática que ele pode se libertar: o conteúdo cultivado pode ser criticado pelos diversos públicos de diferentes culturas e, nesse debate, o oprimido pode refletir sobre as ideias e pensamentos preconceituosos que foram observados pelo espectador.

O cinema popular geralmente é local: nos filmes estão as pessoas, seu modo de falar, vestir, sua imaginação, culinária, cidade ou comunidade, enfim, a estética criativa das pessoas que vivem o seu local de cultura. O cinema local pode mostrar as “verdadeiras” histórias e culturas do local, pois elas são construídas pelas pessoas que conhecem e vivem ali. É como diz o cineasta Wim Wenders (2013, p. 57 e 58): [...] “os lugares têm suas próprias histórias para contar [...] Os lugares têm memórias. Eles se lembram de tudo”. Esse tipo de atividade cinematográfica permite perceber mais a fundo o local em que se vive, ajuda no conhecimento de seus valores culturais e sua beleza.

Wenders (2013) propõe a valorização dos artistas locais, e que todos se unam a eles para construir sociedades que se tornem sujeitos no mundo globalizado. Para ele, o cinema tem o poder de conseguir isso, pois essa arte ensina a respeitar e aceitar os lugares do mundo, e permite que as pessoas cresçam e adquiram conhecimentos, tanto do seu local como de outros lugares.

O cinema tem uma tarefa enorme nesse aspecto. Cinema local. Cinema Regional. Cinema nacional. Cinema “Específico”! Somente esse tipo de cinema realmente comunica. Ele ensina o respeito... pelo outro... pelo desconhecido... pelo diferente. (...) Somente os nossos próprios sons e as nossas próprias imagens irão manter as nossas identidades nacionais e esse sentido de lugar e de pertencimento sempre vivos. Portanto, apoiem os seus cineastas locais. Apoiem a sua cultura cinematográfica local. Apoiem os documentários. Apoiem o que é pequeno! Tudo que é grande só quer ser maior em detrimento dos pequenos (WENDERS, 2013, p. 63).

Os Estados Unidos universalizaram sua cultura através de seu cinema, através do poder das imagens. Wenders (2013) afirma que as imagens são as armas dominantes mais poderosas do século XXI:

Pessoas de todos os cantos do mundo queriam dirigir carros americanos e fumar cigarros americanos, e transmitir um ar tão sedutor quanto os heróis americanos que elas viram (e veem) na tela. E em muitos países do nosso planeta essa imagem americana e esses produtos americanos se transformaram num monopólio. “Ir ao cinema”, para muitas pessoas no mundo, já é sinônimo de “ver um filme americano”. E, claro, mais uma vez, dou como certo que todos nós concordamos que aquilo que eles fazem nos filmes eles fazem melhor do que ninguém! Nós ficamos gratos pelo entretenimento, mas também devemos estar conscientes do dano que acabará resultando se desistirmos do nosso próprio imaginário. Se desistirmos de nos projetar para o mundo e para o futuro, já estaremos aceitando desaparecer, aceitando que nossa identidade se dissolva lentamente (Wenders, 2013, p. 64).

Para o autor, os filmes que realmente deveriam rodar pelo mundo são os que “definem as nossas identidades para nós mesmos e para os outros, que expõem as nossas fronteiras e, portanto, as tornam transparentes” (WENDERS, 2013, p. 64). Para ele, a sobrevivência e a prosperidade de uma sociedade acontecerão principalmente pelo “forte sentimento de identidade, sua noção de seu próprio valor, seu próprio sentido de lugar” [...] (WENDERS, 2013, p.65). E afirma ainda que os filmes são os que mais podem ajudar nesse sentido. “Filmes que têm uma identidade ajudarão a criar uma identidade ou mantê-la. Não há tarefa mais formidável na criação cinematográfica!” (WENDERS, 2013, p.66).

### 1.2.1 – A imagem do Brasil e da Amazônia comercializada no exterior por meio do cinema industrial

Grande parte das narrativas cinematográficas produzidas pelo cinema estrangeiro representa o Brasil e a Amazônia através de estereótipos. Segundo o filme documentário “Olhar Estrangeiro”, dirigido por Lúcia Murat, em cerca de 220 filmes

estrangeiros o Brasil é um personagem. Os filmes “Brenda Starr” (1989), “Orquídea Selvagem” (1990), “Anaconda” (1997), “No Rio Vale Tudo” (1987), “Feitiço no Rio” (1984), “O campeão” (1979), estão entre os filmes estrangeiros que mostram o Rio de Janeiro e a Amazônia como lugar do sexo, da sensualidade, do pecado; mulheres nuas nas praias, nas ruas e em festas; país sem lei, país dos bandidos (em mais de 40 filmes estrangeiros, os bandidos fogem para o Brasil); as pessoas convivem harmoniosamente com os animais selvagens ou estão em constantes conflitos violentos com os mesmos. Por que esses filmes definem o Brasil como se essas ações fossem típicas do país, como se não acontecessem em nenhum outro lugar ao não ser no Brasil? Por que as palavras “sexo”, “ladrão”, “violência”, “festa”, “férias”, “futebol”, “selvagem” e “preguiça” definem o Brasil quando o país é imaginado por um estrangeiro?

Cristóvão Colombo, ao chegar à América no século XVI, viu nos indígenas o medo, a ingenuidade, a generosidade e o sossego. Logo, notou que estava enganado e percebeu a dificuldade que teria para tê-los como submissos, atribuindo a eles a imagem de seres selvagens, burros, preguiçosos e ladrões. Selvagens porque moravam na floresta e não tinham “civilização” de acordo com os padrões europeus. Burros porque trocavam pedaços de ouro por vidros quebrados. Preguiçosos porque muitos tentavam resistir às ordens dos colonizadores. E ladrões, porque os indígenas acreditavam que os europeus dividiriam suas coisas com eles, assim como ocorria no costume indígena (TODOROV, 2010). Isso fica claro no episódio da segunda viagem de Colombo, em que o filho dele relata:

[...] Alguns índios que o Almirante tinha trazido de Isabela entraram nas cabanas (que pertenciam aos índios locais) e serviram-se de tudo o que era de seu agrado; os proprietários não deram o menor sinal de aborrecimento, como se tudo o que possuísem fosse propriedade comum. Os indígenas, achando que tínhamos o mesmo costume, no início pegaram dos cristãos tudo o que era de seu agrado; mas notaram seu erro rapidamente (TODOROV, 2010, p. 54).

Todorov (2010) analisou isso da seguinte forma: Colombo projetou nos indígenas os costumes dos espanhóis, pois, para eles, mexer nas coisas dos outros significava roubar, enquanto que para os indígenas seria dividir tudo entre todos. Colombo parou então de admirar os indígenas, e afirmou que eram todos ladrões e "selvagens violentos", atribuindo castigos cruéis. Isso mostra um Colombo contraditório: já que para ser ladrão é preciso mexer nas coisas dos outros, então por que

se apropriou do ouro e outros produtos da terra que pertenciam aos indígenas? Quem é o ladrão nessa história?

Para Colombo o comportamento indígena não era um traço cultural, pois, para ele, existia apenas a cultura europeia. Os indígenas, então, não passavam de animais de carga, seres sem alma, perigosos, indolentes e nus. Enquanto isso, as mulheres indígenas eram vistas como prostitutas. Na segunda viagem de Colombo à América, um compatriota dele, Michele de Cuneo, fidalgo de Savona, violentou sexualmente uma mulher indígena:

Quando estava na barca, capturei uma mulher caribe belíssima, que me foi dada pelo dito senhor Almirante e com quem, tendo-a trazido à cabina, e estando ela nua, como é de costume deles, concebi o desejo de ter prazer. Queria pôr meu desejo em execução, mas ela não quis, e tratou-me com suas unhas de tal modo que eu teria preferido nunca ter começado. Porém, vendo isto (para contar-te tudo, até o fim), peguei uma corda e amarrei-a bem, o que a vez lançar gritos inauditos, tu não terias acreditados em teus ouvidos. Finalmente, chegamos a um tal acordo que posso dizer-te que ela parecia ser sido educada numa escola de prostitutas (TODOROV, 2010, p. 67).

Segundo Costa (2013), a maioria dos cronistas viajantes tinha a visão de uma Amazônia mítica. Em muitos casos, eles contribuíram para distorcer a imagem real da Amazônia, produzindo um imaginário que a marginaliza. Os colonizadores achavam que, para a Amazônia fazer parte do mundo, era preciso ser conquistada e então civilizada, pois os povos que viviam na região “não tinham cultura”, não tinham rei, não tinham fé, nem roupas e nem lei, portanto não eram civilizados. A autora, ao analisar a obra *Muraida*, do português Henrique João Wilkens, afirma que: [...] “devido à grande resistência Mura, a figura do índio é descrita como o mau selvagem até o momento em que ele aceita a Luz divina e o batismo católico” (COSTA, 2013, p. 56). Uma conflituosa imposição de culturas e valores europeus que, até hoje, influencia a imagem brasileira.

Na colonização, europeus viajantes narraram a imagem do Brasil a seu modo, descartando a visão do indígena sobre si mesmo e sobre local que vivia. É provável que os europeus acreditassem em tudo que liam sobre o novo mundo, pois as únicas fontes de informações que tinham eram os escritos dos viajantes. Hoje, porém, o Brasil e a Amazônia estão na internet e na televisão, qualquer pessoal pode ter “acesso ao Brasil” sem precisar viajar. Logo, não teria por que o Brasil continuar sendo alvo de estereótipos. Se eles continuam presentes, isso se deve ao sucesso comercial e ao poder capitalista da mídia, por meio da busca de bilheteria?

O filme "Olhar Estrangeiro" pode nos fazer refletir sobre isso. A figura 1 é a capa do documentário, que caracteriza muito bem como o Brasil é visto no estrangeiro. A moça na beira de um lago, quase nua, tampando o rosto com as mãos, lembra a visão construída pelos europeus do século XVI: o índio inocente e pacífico que depois passaria a ser o selvagem, o covarde, o medroso e a "prostituta" no caso da mulher indígena.

**Figura 1: Capa do filme "Olhar Estrangeiro"**



Fonte: Cine história (2012)

O filme mostra relatos de diretores, produtores e atores de filmes estrangeiros que representam o Brasil em suas obras como um país exótico, onde tudo pode acontecer, o país que não tem lei, o paraíso da diversão em que não há espaço para trabalho. O que se busca nesses relatos é saber o porquê dessas reproduções estereotipadas. As respostas são: "é isso que o público quer ver": Comércio, venda, capitalismo? "Eu realmente imagino o Brasil assim": o filme é produzido sem fazer pesquisa? É ignorância? "Temos a liberdade de descrever qualquer lugar conforme nossa imaginação": a liberdade que cultiva estereótipos que ferem identidades culturais pode ser considerada liberdade de imaginação?

## 2 – OS NARRADORES DO FOGO CONSUMIDOR

Não pode existir democracia onde não existem limites para a infinita riqueza, vizinha da absoluta pobreza.

Augusto Boal

O grupo Fogo Consumidor é uma associação sem fins lucrativos, que se dedica a fazer filmes na cidade de Tefé e propõe tornar visível a cultura narrativa local. O grupo foi criado em 2008, através do cineasta Orange Cavalcante da Silva, que facilitou, no município, o acesso à produção cinematográfica. O nome “Fogo Consumidor” foi criado pela primeira geração do grupo, essa geração fazia parte de uma igreja evangélica e esse nome do grupo foi escolhido por achar necessário um nome que representasse sua identidade cristã. Ao explicar o porquê da escolha do nome do grupo, Orange diz que Deus é comparado com o fogo, forte e poderoso, que queima o pecado, consome as impurezas, e corrói obstáculos. “O fogo vai acabar com a opressão dos meios de comunicação e fortalecerá nosso grupo nas dificuldades de lutar por nosso direito de inclusão” (Orange Cavalcante, 24/01/2019). As gerações seguintes já não faziam parte de um grupo da igreja, o que passou a formar o Fogo Consumidor era gente de diferentes lugares, diferentes religiões e de idade diversas, crianças, adolescentes, jovens, adultos e idosos.

O primeiro filme do grupo foi “Meneruá, a Morada do Mal”, construído a partir de narrativas dos contadores de histórias da região, que são geralmente agricultores e caçadores. O grupo já realizou mais de 17 filmes, em sua maioria histórias de visagens na floresta. Durante o tempo da existência do grupo, aconteceram várias mostras de cinema para a população de Tefé e exibições em pequenos eventos em praças públicas ou quadras poliesportivas de escolas. Os filmes também já foram exibidos em festivais de cinema em Manaus e fora do país: *Buenos Aires*, *La Plata*, *Peuaju*, *Puerto Madryn*, *Ushuaia e Trelew na Argentina*, *San Juan em Puerto Rico*, *Caracas na Venezuela*, *Leticia na Colômbia*, *Cagliari e Orestano na Itália* e *Madrid na Espanha*. Os filmes também foram exibidos em aulas das escolas de ensino básico e na universidade em Tefé, por professores interessados em debater a cultura e a identidade tefeenses. Em comunidades rurais e em bairros carentes. Além disso, circulam pela Amazônia através dos camelôs.



Em 2012 o grupo formou a Associação Fogo Consumidor, pois, se tornando associação, teria mais facilidade de fazer projetos e participar de eventos. A Associação frutificou vários projetos cinematográficos voltados para os moradores de Tefé, sendo o mais importante o Cinema e Identidade, que entrou em ação em 2013: uma turma de jovens recebeu aulas gratuitas de cinema e teve a oportunidade de filmar os seus próprios roteiros. O curso aconteceu na escola estadual Gilberto Mestrinho, espaço cedido pela gestora Maria Ruth Conceição da Silva onde os membros da Associação ensinaram a construir roteiros, técnicas de filmagem e edição, além de teatro e performance. Depois das aulas teóricas, a turma se dividiu em grupos que foram filmar em diferentes cenários da cidade.

Cabe ressaltar que os filmes produzidos pela Associação são adaptados à região, ao modo de vida e ao imaginário popular das comunidades envolvidas. Os atores, diretores, fotógrafos, figurinistas, câmeras, editores e maquiadores não têm formação profissional, mas nem por isso deixam de fazer trabalhos maravilhosos. Isso é valorizado dentro do grupo, pois contribui para a criação de uma linguagem inovadora e própria da região, negando, em boa parte, a imposição da cultura ocidental como padrão universal.

Com as atividades cinematográficas o grupo acredita estar mostrando que qualquer pessoa que deseja se envolver no universo do cinema pode ter sua oportunidade: basta criar o seu grupo de voluntários e compartilhar as ferramentas básicas que têm para, juntos, descobrirem formas de aprimoramento. Ao longo do tempo, descobrirão também formas democráticas de se trabalhar em equipe. Podemos dizer que se trata de uma forma de educação informal, mas que pode contribuir com práticas adequadas à educação formal.

Em seguida apresentamos alguns integrantes do grupo e a experiência deles no Fogo Consumidor.

- **Orange Cavalcante da Silva**

Orange cresceu rodeado por contadores de histórias na comunidade de Nogueira do lago Tefé. O destino o levou para o mundo das artes, o mundo do cinema, foi estudar longe de sua terra, mas sempre carregou em sua subjetividade as histórias que seu povo contava. Trouxe para Tefé a produção cinematográfica, o que proporcionou mais uma maneira de se contar histórias no município. Nasceu em 1980 na comunidade de

Nogueira, no município de Alvarães (microrregião de Tefê). Era comum para Orange ouvir as pessoas mais velhas contarem histórias sobre visagens que apareciam na floresta e nos rios para agricultores, pescadores e caçadores. Ele conta que, quando criança, nunca viu visagens, mas sentia medo delas, sabia que elas existiam por conta dos relatos dos narradores. Orange só passou a sentir a presença delas depois de adulto, quando passou a fazer filmagens nas praias de Nogueira, em Meneruá.

Vivíamos numa época em Nogueira que não tinha energia elétrica. A nossa rotina, minha e dos meus irmãos, era ir para a escola de manhã e depois da escola a gente ia para a casa de farinha ajudar nossos pais. Caminhávamos durante duas horas até chegar no sítio, isso na época da seca, e na cheia íamos de canoa. Tudo isso era uma aventura, uma diversão para a gente, não encarávamos como trabalho (entrevista com Orange Silva, 20/10/2017).

Quando Orange tinha quinze anos de idade, foi com sua família morar em Tefê para ele e seus irmãos darem continuidade nos estudos, pois em Nogueira o ensino básico oferecido era incompleto. Ao chegarem à cidade, tiveram muitas dificuldades financeiras e para se adaptar ao meio urbano.

Meus pais trabalhavam em roça lá em Nogueira, e aqui em Tefê eles não conseguiam emprego. Tinham tantos filhos que não tinham condições de comprar material escolar para todos, e por conta disso lembro que minha mãe e eu passamos o dia todo na porta da casa de um político para pedir o material escolar, mas não conseguimos falar com ele. Como necessitávamos muito do material para estudar, no dia seguinte minha irmã e eu fomos para o mato coletar castanha e piquiá para vender na feira. E assim foi minha vida aqui em Tefê, com muita luta conseguimos terminar o ensino básico (entrevista com Orange Silva, 20/10/2017).

Orange nunca pensou que um dia se tornaria cineasta, pois tinha em mente que seria agricultor assim como seus pais. Ele conta que em Nogueira todas as crianças “estavam predestinadas” a seguir a profissão dos pais: “filho de pescador seria pescador, filho de caçador seria caçador, filho de agricultor seria agricultor”, disse Orange em entrevista (20/10/2017).

As pessoas de lá [Nogueira] casavam cedo e tinham filhos cedo sem mesmo terminar o ensino fundamental, e daí iam trabalhar na roça. Então, pensava que minha vida seria isso também. Mas eu tinha um grande sonho de fazer carreira nos estudos, só que para a gente que tem uma situação econômica inferior, fazer faculdade era um sonho impossível. Porque primeiro não existia faculdade em Tefê, e para fazer uma faculdade teria que ir para Manaus, mas teria que ter condição financeira para se manter lá. Mesmo assim, nunca deixei de lado esse sonho de estudar (entrevista com Orange Silva, 20/10/2017).

No final da década de 90, Orange conheceu alguns missionários norte-americanos da Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, conhecida como “a igreja dos mórmons”. Orange fez amizade com esses missionários que mudou sua vida radicalmente.

Passei a frequentar a igreja desses meus amigos escondido dos meus pais. Nessa época eles não eram mais católicos e sim evangélicos, e tinham preconceito com as crenças dos mórmons. Sofri muitos preconceitos de outras pessoas também, a ponto de perder amizades. Depois me batizei, também escondido dos meus pais (entrevista com Orange Silva, 20/10/2017).

O que chamou a atenção de Orange na igreja dos Mórmons foram as atividades que a igreja oferecia: não se preocupava somente com lado espiritual, pois tinha programas voltados à educação social. Havia programa de inclusão, programa pedagógico, programa de integração, e ainda aconteciam jogos interativos nos finais de semanas. Nessa igreja Orange aprendeu a fazer roteiro para teatro e a fotografar, e ele conta que se tornou popular como roteirista e fotógrafo da igreja. Logo aprendeu inglês, na interação com os missionários americanos. Por conta de tudo isso sentia que estava evoluindo, e viu uma oportunidade de crescimento ainda maior, quando soube que os membros da igreja tinham apoio para ingressar em faculdades.

Um ano depois me convidaram para ser missionário, onde teria que viajar para outros estados e países, financiado pelo fundo econômico da igreja destinado a jovens de baixa renda. Vi aí uma oportunidade de realizar um dos meus sonhos, conhecer o mundo além de Tefé. O problema era convencer minha família, pois ninguém ainda sabia que era membro dessa igreja. Quando contei, ninguém compreendeu. Os meus pais foram pedir ajuda na igreja deles para me libertar dessa ideia, daí os pastores me trataram como se eu estivesse frequentando uma igreja do demônio. Eles tentaram me proibir de ter contato com qualquer pessoa da igreja dos meus pais, pois me viam como pessoa perigosa de levar seus membros para a igreja dos mórmons, foi uma situação muito difícil. Conversei muito com meus pais, dizia a eles que era a única forma de realizar meu sonho, mas mesmo assim não compreenderam. Ficaram muito tristes e por isso precisei viajar quase fugindo de casa, porque não queriam deixar (entrevista com Orange Silva, 20/10/2017).

Orange passou dois anos fora de Tefé, trabalhando como missionário em São Paulo, Santa Catarina e nos Estados Unidos, na Flórida, e voltou com outra perspectiva de vida. Foi convidado para ser presidente da igreja<sup>1</sup>, função que durou um ano, e depois foi aprovado em um vestibular para ingressar no curso de Biologia da

---

1 Orange esclarece que na igreja dos mórmons não há salário para nenhum cargo de membro, seja missionário ou presidente, ele sempre serviu a igreja como voluntário. Esclarece ainda que, por conta disso, só há culto e outras atividades nos domingos, pois os membros trabalham fora da igreja.

Universidade do Estado do Amazonas de Manaus, onde continuou frequentando a igreja dos mórmons que ajudou a se manter na capital. Um ano depois a igreja ofereceu a ele uma bolsa para estudar na América Latina e, em 2004, foi estudar na Argentina, dando continuidade em seu curso de Biologia na Universidade Nacional de La Plata (UNLP), na Argentina.

Certo dia estava ele passando pelo corredor da faculdade, quando olhou para uma lista de cursos que a universidade oferecia. Viu escrito “cinema” nessa lista e ficou encantado: um desejo incontornável se apossou dele. “Então abandonei o curso de Biologia e fiz Cinema. As pessoas diziam que essa troca era uma bobagem, pois carreira de cinema não dava dinheiro, mas, mesmo assim, quis cinema, pois, sem saber, era o meu sonho, eu sentia isso”, diz Orange. O curso de Cinema durou cinco anos.

Na última disciplina do curso, era preciso fazer um filme. Foi quando Orange quis filmar a história de Meneruá que ouviu durante toda sua infância pela voz do povo de Nogueira, principalmente de seus pais e avós. Negociou com o seu professor e veio para Tefé filmar a história. Chegando na cidade, uniu um grupo de amigos e parentes para realizar o filme, e foi assim que, mais tarde, surgiu o Fogo Consumidor. Ao voltar para Argentina para apresentar o resultado para a banca avaliadora, o filme fez sucesso: o público aplaudiu de pé e a banca aprovou com nota dez. Formou-se em cinema no ano de 2009.

No mesmo dia da apresentação, Orange foi convidado para trabalhar com o diretor e professor de cinema Adrian Garcia Bogliano, um dos cineastas mais conhecidos na Argentina. O trabalho de Orange chamou a atenção desse cineasta, e então trabalharam juntos por alguns anos. Orange conta que muitas das características estéticas de seus filmes são de influência desse diretor, e que essas características passaram a se tecer com as influências regionais de quando passou a fazer filmes em Tefé. Depois que Orange terminou a faculdade continuou morando na Argentina, mas o grupo de amigos e parentes que filmou Meneruá insistiu na sua volta para fazer outros filmes. Foi quando Orange decidiu ter duas casas: Tefé e *La Plata*, morada intercalada que dura até hoje. Orange conta que quem o ensinou a ver o cinema como inclusão social foi o grupo Fogo Consumidor:

Nunca tinha passado pela minha cabeça de usar o cinema como inclusão e ferramenta social. Até então eu era aquele tipo de cineasta que trabalhava com o cinema comercial, acreditava que o cinema só podia ser comercial e jamais do povo. Então, esse grupo que temos hoje, podemos dizer que surgiu por acidente, não foi planejado. O objetivo era apenas fazer um filme e

apresentar à banca na Argentina, era só isso. Mas os outros integrantes do grupo agarraram a ideia de fazer filmes, então começamos a refletir como o grupo poderia trabalhar com a inclusão tanto de pessoas da região como da nossa cultura tefeense. A gente conhecia jovens em estado de vulnerabilidade, tipo viciados em drogas e em álcool, e outros com problema de depressão. Pensando neles, vimos que o cinema poderia ser atrativo para tentar salva-los desse mundo cruel do vício, e os convidamos para fazer parte do grupo. Como já prevíamos, muitos abandonaram as drogas e o mundo depressivo em que viviam, e a partir disso passei a pensar que o cinema, além de ser uma arte de inclusão, poderia ser também uma forma de criar mentes saudáveis. Hoje a maioria desses meninos estão estudando, alguns deles continuam no grupo com a gente e tem um que está terminando a faculdade na Argentina, se formando jornalista (entrevista com Orange Silva, 20/10/2017).

Com o grupo já estruturado, Orange mostrou aos integrantes as técnicas de como dirigir um filme, para que pudessem dirigir seus próprios filmes. Depois o grupo capacitado por Orange passou a oferecer cursos gratuitos para jovens da cidade, para que também pudessem ser protagonistas e realizadores de filmes, através dos projetos “Cinema Identidade” e “Arte e Comunicação”. Esses projetos passaram a fazer parceria com as escolas e com a prefeitura do município, que cederam seus espaços para as aulas. Nestas, além de ser ensinada a parte técnica do fazer cinema, também era proposto que os alunos fizessem seus filmes relacionados com as culturas do Amazonas, mostrando que elas podem conquistar espaço no universo da comunicação cinematográfica.

Sou de uma família de baixo recurso financeiro, e só cheguei até aqui porque encontrei no meu caminho pessoas que me deram oportunidades. Muitos falam que eu só alcancei o que sou hoje por causa do meu esforço e inteligência, mas acredito que o principal foram as oportunidades que essas pessoas me deram, porque esforço e inteligência todo mundo tem. O que falta é oportunidade na vida deles. Eu apenas tive sorte de ter oportunidade, se não fosse isso hoje não seria um cineasta. Todos os seres humanos merecem e precisam de oportunidade para ter uma vida digna, sou contra que poucos tenham oportunidade. Por pensar assim, o grupo e eu tentamos ser a ponte de oportunidades para as pessoas que precisam libertar seus pensamentos, e assim estimular a buscarem seus caminhos e também a estimular o pensamento crítico no que vêm pelos meios de comunicação massivos. Acredito que a Associação planta isso nos participantes. Não há um retorno econômico na Associação, mas há um grande retorno de conhecimentos descolonizadores. A Associação é um círculo de participantes: uns entram e saem e outros entram e ficam. Os que saem levam experiências de sua participação, e os que ficam são aqueles que se agarraram definitivamente na arte cinematográfica.

Muitas pessoas perguntam se nós pretendemos chegar a Hollywood fazendo filmes. Respondo que nosso grupo não sonha em chegar a uma sala de cinema comercial e nem a Hollywood, nosso sonho é chegar aos bairros carentes, nas comunidades ribeirinhas. Nosso sonho é que o nosso cinema chegue cada vez mais às pessoas oprimidas, que não têm oportunidade de se expressar no mundo da arte cinematográfica (entrevista com Orange Silva, 20/10/2017).

Este relato nos convida a refletir sobre a carência em atividades artísticas e a falta de oportunidades, que tornam a realidade dos jovens espantosa na cidade, resultando na negação da sua necessidade de “voar”.

**Figura 2: Orange com a câmera na mão (2017)**



Fonte: Arquivo da Associação Fogo Consumidor

- **Ildelan Almeida dos Santos**

Ildelan nasceu em 1994 na cidade de Tefé. Seu pai e avô trabalhavam com pesca, o que transformou Ildelan em um ouvinte de histórias de pescadores. Ele foi um dos iniciantes do Fogo Consumidor, e passou a ter um papel fundamental para a existência do grupo, pois foi um dos meninos que mais deu força para Orange não desistir do projeto. Mostrou a ele que o cinema tem o poder de renovar as forças que geram sonhos, naquelas pessoas que tinham perdido o sentido de viver.

No início ele não se importava muito com a ideia de um grupo de cinema na cidade. Era um rapaz que não via muito sentido na vida e se estressava facilmente por qualquer coisa, principalmente com a preocupação e os conselhos de sua mãe:

Orange me convidou para participar do grupo, e eu disse a ele que tinha coisa mais importante para fazer, como ir para a festa e encher a cara. Mas aí eu pensei assim: se eu sair de casa com esse grupo será um motivo de não ficar ouvindo a minha mãe falar o dia todo no meu ouvido por passar a noite fora de casa. Daí achei que era mais jogo sair com esse grupo do que ficar em casa. Mas deixei bem claro para o grupo que só ia dirigir a canoa [seu pai sempre emprestava sua canoa para o grupo poder ir filmar, e o grupo pedia ajuda de Ildelan para dirigir a canoa] e depois dormir o dia inteiro, e assim aconteceu. Na segunda vez, fui também pelo mesmo motivo que da primeira vez e com a mesma condição. Mas havia faltado um ator nesse dia, então me convidaram para substituí-lo. Neguei, mas acabei aceitando por causa de tanta insistência.

Foi muito legal, cara! Ri demais, foi divertido, sabe? Depois, quando vi o filme sendo exibido na praça e eu ali, naquela tela, lagrimei. A partir daí vi o grande valor daquele grupo. As bebidas e as drogas já não me atraíam mais, o meu desejo maior passou a ser ir acampar com grupo, dar gargalhadas, brincar no rio, fazer filmes. Eu já estava predestinado ao mundo da delinquência. Disse ao Orange que eu precisava muito da ajuda do grupo para me tirar daquela vida, e Orange olhou bem nos meus olhos e disse: “mano, você vai sair dessa” (entrevista com Ildelan dos Santos, 17/01/2018).

Fazer cinema chamou tanto a atenção de Ildelan, que logo as drogas foram ficando desinteressantes para ele. Conta que em sua mente começou a florescer várias ideias de como fazer um filme, e, de tanto ouvir o seu avô falar que em Nogueira existia uma terra amaldiçoada, dirigiu seu primeiro filme sobre essa história.

Em 2014, um dos filmes do grupo foi selecionado para participar de um festival de cinema na Argentina e Ildelan foi representar o grupo lá. Foi a primeira vez que ele saiu de Tefê e continua na Argentina até hoje, ele conta que:

O filme “Gritos na Selva”, em que fui um dos atores, foi selecionado para participar de um festival de cinema na Argentina. Eu e mais um integrante fomos representar nosso grupo lá: o filme foi exibido e muito aplaudido. Nesse meio tempo, fiquei hospedado na casa de Orange e um dos amigos argentinos dele me informou que estava havendo um concurso de bolsa de estudo na Universidade Nacional de La Plata para quem participava de grupos sociais como a Associação Fogo Consumidor. Tentei e fui aprovado, hoje continuo morando na Argentina e estou quase me formando em jornalismo. Mudei muito meu modo de ser, de agir e pensar. Hoje eu sou o orgulho da minha família e a valorizo mais que tudo, hoje tenho um enorme respeito pelos meus pais. A Associação para mim foi como se vários anjos me abraçassem, o grupo e o cinema me mostraram outros horizontes. Antes as pessoas me olhavam com desprezo, mas hoje não é mais assim, me sinto um sujeito na sociedade, sabe? Toda essa mudança aconteceu a partir da Associação, eu não sei o que seria de mim se não fosse esse grupo. O que eu sei é que todos aqueles meus amigos da bebida e das drogas, infelizmente, estão mortos e outros presos. Eram pessoas que tinham sonhos, porém não achavam que estava à altura deles, não tiveram a oportunidade de encontrar sentido para suas vidas (entrevista com Ildelan dos Santos, 17/01/2018).

Ildelan relata que já participou de várias conferências e oficinas de cinema. Aprendeu a dirigir, filmar e editar na Associação e isso possibilitou a ele dar aulas de

cinema em oficinas nos bairros mais carentes de La Plata, através de seu trabalho na universidade. Seu relato confirma o que foi colocado por Orange sobre a realidade de jovens que vivem sem oportunidades. Mostra ainda que arte, a coletividade e a inclusão são capazes não apenas de dar sentido à vida, mas literalmente salva-las.

**Figura 3: Ildelan deitado na primeira rede (2013)**



Fonte: Arquivo da Associação Fogo Consumidor

- **Kelvin Barros Pessoa**

Nasceu em 1997 na comunidade da Missão (localizada na boca do Rio Tefé), onde reside até hoje. É de uma família de pescadores, caçadores e agricultores, e também viveu sua infância ouvindo histórias contadas pela família e moradores da região. Kelvin morou em Tefé durante quatro anos para terminar o estudo básico, mas não se adaptou por causa da violência, da dificuldade de conseguir comida, da agitação da cidade e da desigualdade social. Contou que na sua comunidade todos são iguais socialmente, e é um lugar farto de alimentos que não depende de dinheiro. Em 2015, fez um curso de teatro durante dois meses oferecido pelo Centro de Educação Tecnológico do Amazonas - CETAM, e, por meio deste, conheceu alguns integrantes do Fogo Consumidor e passou a participar do grupo. Porém, não demorou muito tempo Kelvin abanou o grupo de cinema para servir a Deus.



Eu sempre fui uma pessoa da igreja. Antes minha família era católica e agora somos evangélicos, mas houve um momento em que desviei da igreja e passei a fazer coisas do mundo, festas, lutar MMA, beber e usar drogas. Não queria essa vida para mim, mas achava prazeroso viver assim, mas era pecado, entende? Pedi socorro de Deus e fiz de tudo para larga a vida errada que tinha e não conseguia. Passei por muito problema interior e nem o Fogo Consumidor sabia o que se passava comigo, pois eu sempre disfarçava toda a minha agonia. Quando estava com o grupo eu era uma pessoa alegre, o meu desespero era sempre à noite. Trancado no meu quarto, eu chorava e gritava pedindo socorro para Deus tirar aquele deserto que estava dentro de mim. Mesmo rodeado de amigos e pela família eu me sentia sozinho, e era por isso que fazia coisas erradas. Até que houve um dia que eu cheguei em casa, na Missão, e meu pai disse assim: “Kelvin, chegou um novo pastor na igreja, é um homem muito sábio que veio do Rio Grande do Sul”. Então, quando chegou a noite eu fui para o culto, e quando o culto acabou o pastor, sem me conhecer, se aproximou de mim e disse “lá na sua academia de MMA está escrito na entrada ‘Deus é Fiel’, mas quando você entra lá existem vários homens se quebrando na porrada, e agora eu te pergunto: onde está Deus nesse lugar?”. Quanto mais ele falava mais me arrepiava, ele não sabia nada da minha vida, mas Deus revelou tudo sobre mim a ele, revelou tudo de errado que eu fazia. Daí ele me perguntou: “tu quer ser macho de verdade, então aceita Jesus e faz o que está escrito aqui na bíblia, só assim você será homem de verdade”, eu então me tremia muito. O pastor disse que a minha única salvação seria me reconciliar com Deus, mas para isso era preciso deixar tudo que fazia para me dedicar só à igreja e viver somente para Deus. O pastor disse que precisava renascer e ser uma outra pessoa, e que só conseguiria se renunciasse tudo por Deus: aceitei e então me batizei (entrevista com Kelvin Pessoa, 09/03/2018).

Foi quando Kelvin saiu do grupo. No teatro era um ator que chamava muita atenção do público, de personalidade forte em todos os personagens que interpretava. Era um criador de piadas: todas as apresentações das peças iniciavam com Kelvin contando suas piadas, e assim conseguia arrancar muitas gargalhadas. As piadas eram contadas não só com a boca, mas com o corpo e a alma, era inevitável perceber o brilho dos seus olhos. Gostava muito de ser um personagem engraçado, imitando sons e gestos dos bichos da floresta. Mas tudo isso acabou para o público e para seus admiradores quando Kelvin “entendeu” que essas expressões teatrais eram uma ação pecadora.

No cinema também era uma pessoa muito divertida e feliz, nunca demonstrou tristeza e nem revelou para o grupo o vazio que sentia dentro de si. Sua participação na Associação durou apenas dez meses.

Quando resolvi sair do grupo estava atuando no filme e eu era o protagonista, então abandonei o grupo sem mesmo terminar meu papel. Gostava muito de fazer filmes e o grupo era a minha paixão, mas eu tive que abandonar tudo pela igreja, abandonar tudo por Deus. Apesar de eu ter abandonado o grupo e acreditar que fazer esse tipo de filme não é do agrado de Deus, não posso negar que o cinema foi para mim uma grande experiência, eu nunca esquecerei da minha primeira filmagem e da emoção que sentia. Também nunca esquecerei quando estava passando numa rua onde tinha várias crianças brincando, e elas vieram até mim e disseram: “ei eu já te vi na

televisão, foi lá na praça em um telão bem grande”. Era muito legal também quando os meus amigos diziam que o meu filme é legal, e que eu tinha feito o meu papel muito bem. O grupo sempre terá minha admiração e o meu total respeito.

Eu saí do Fogo Consumidor porque precisei voltar para os braços do nosso Deus. Abandonar o Fogo Consumidor era um dos sacrifícios que eu tinha que fazer para conseguir seguir o caminho do Espírito Santo. Eu não queria abandonar o grupo, mas precisava fazer a vontade de Deus. Mas também não sabia qual era a vontade dele, então eu fiz uma oração, dobrei os meus joelhos e disse: meu Deus, se for para eu continuar fazendo filme eu quero que o senhor me fale e se não, quero que me fale também, pois quero fazer a tua vontade e não a minha. Nessa mesma noite tive um sonho, sonhei [que estava] viajando. Tinha dois barcos, em um deles eu estava e no outro estava todo o grupo Fogo Consumidor, e Deus falou assim: “tu já está em outro barco”. Então foi aí que Deus respondeu à minha pergunta. Continuo amando cada pessoa do grupo, mas precisava renunciar a eles para viver na graça e na paz de Deus. O que fazia dentro do grupo era pecado, pois eu queria me aparecer, ostentar, queria que as pessoas me vissem nas telas, mas Deus não gosta nada disso, a gente precisa ser submisso a ele e jogar toda a nossa vida nos pés do senhor. Deus disse: “deixa tudo e me siga”. É isso que estou fazendo e hoje eu tenho a paz espiritual e sou servo de Deus, minha maior felicidade é saber que o meu nome está escrito no céu, Deus me disse isso (entrevista com Kelvin Pessoa, 09/03/2018).

Percebemos que para Kelvin o homem precisa viver somente para Deus para que finalmente alcance a paz na alma: nada além de sua religião vai ajudar o seu problema interior. Seu desejo de fazer arte foi abafado na ideia de que isto seria pecado, e de que é necessário ser inteiramente o servo de Deus.

**Figura 4: Kelvin em cena (2017)**



Fonte: Arquivo da Associação Fogo Consumidor

- **Conceição Carvalho da Silva**

Conceição nasceu em 1978 na comunidade Freguezia, uma terra de castanhal no município de Fonte Boa. Veio morar em Tefé com oito anos de idade, devido à queda de sua terra por fortes temporais, pois seu terreno era alto, na margem do rio, e gradualmente ocorriam essas quedas durante as chuvas. Assim como a família de Orange, a sua também teve muita dificuldade para se adaptar na cidade, tanto pelo lado financeiro quanto no cultural:

[...] onde vivíamos, levamos uma vida de fartura, tinha tudo: peixe, galinha, caça, farinha, frutas, tudo dado pela natureza e cultivado por todos. Aqui na cidade tudo era comprado, e não tinha dinheiro para isso: não chegamos a passar fome, mas quase. Logo quando cheguei aqui na cidade sofria bastante preconceito por ter vindo do interior, diziam que eu era do mato. Casei muito cedo, com 16 anos, com um homem da cidade que nunca morou em interior. A família dele dizia que eu era índia por comer peixe com farinha, falava isso para ofender, eles se incomodavam muito por eu gostar de comer o que comia e por fazer outras coisas que pessoas do interior fazem. Minha sogra privilegiava muito os homens da família, para ela a mulher tinha que ser igual uma criada para o marido, a ponto de servir comida no prato e obedecer ele em tudo. Dizia que a mulher casada não podia estudar, que tinha que ser retraída para não chamar atenção. Depois de tanto tempo nessa vida, e meus filhos já grandes, passei a não suportar mais ofensas e a me defender. Busquei ser independente, estudar e trabalhar, pois minha vida era só igreja, cuidar da casa e dos filhos. Hoje sou uma mulher defensiva e faço tudo que gosto. Sou artista, graduada em Artes Visuais, trabalho Arte Terapia no CAPS (Centro de Atenção Psicossocial) e também sou figurinista e atriz na Associação Fogo Consumidor. Passei a viver com mais gosto, com mais intensidade quando entrei para o mundo das artes (entrevista com Conceição Silva, 14/04/2018).

Conceição entrou para o grupo em 2012, através do convite de uma amiga que estava participando de um dos cursos oferecidos pelo grupo. Depois permaneceu oficialmente no grupo. Passou a trabalhar os figurinos, trazendo para as telas os personagens das histórias de tradição oral. Ela cria seus figurinos conforme imaginou sua imagem ao longo de sua vida ouvindo as histórias dos familiares e amigos. Ensinou ao grupo como criar figurinos escapando dos padrões europeus, pois os figurinos que cria são únicos e impressiona muito o público.

Conceição acredita na arte popular feita de um modo coletivo, pois para ela esse tipo de arte amplia de um modo profundo a inclusão e o relacionamento entre as pessoas. Por conta disso, sempre incentiva a participação de seus alunos do CAPS no cinema, especialmente os alunos que são mais depressivos.

Sempre imaginei meus alunos do CAPS incluídos em artes populares, pois para mim eles precisam dessa comunicação, uma comunicação que vai além do mundo deles, e a arte popular como a do Fogo Consumidor proporciona isso. Ao tentar convencer eles houve um certo desafio, pois precisei convencê-los que eram capazes: uns não queriam porque se achavam feios, outro porque era gago, outros não gostavam de ver sua própria imagem, entre outras situações. Então, dizia a eles que tudo isso não era problema algum, pois esse cinema inclui a todos, e assim, com jeitinho, consegui convencer alguns deles. Eles já estão no nosso grupo há três anos, e se mostram cada vez mais envolvidos e interessados nessa arte e no contato com outras pessoas. Melhorou muito a auto-estima deles, principalmente de um rapaz que é o mais envolvido, não falta a nenhuma filmagem, já atuou em mais de cinco filmes e também já dirigiu um dos filmes da Associação. Era um homem muito depressivo, já havia tentado suicídio três vezes, já não tinha nenhuma expectativa de vida. Ele não queria participar do cinema por ser obeso e gago, e também se achava muito feio. Dizia que não tinha espaço para ele no cinema, mas o grupo mostrou que estava enganado e hoje ele adora atuar: é a atividade preferida dele e seus personagens são muito expressivos. Hoje ele não se importa mais se é feio, gordo, gago, ele fala que agora é “o gordinho gostoso” [risos], fala que se sente muito mais próximo de Deus fazendo arte e que quer viver sempre junto com o cinema e amigos. Para mim, as atividades artísticas que ele vive no CAPS e o cinema são o que liberta ele a cada dia do sofrimento. Hoje ele ajuda outras pessoas a sair desse mundo sofrido da depressão propagando a arte popular e coletiva. O mundo dele mudou completamente (entrevista com Conceição Silva, 14/04/2018).

Para Conceição o cinema que experimentou é uma “porta aberta” onde as pessoas podem entrar, sair e voltar quando quiserem. É um lugar onde a posição social e as aparências das pessoas não importam. Basta serem pessoas que serão abraçadas por esse cinema.

Suas palavras mostram como o cinema popular pode oportunizar situações de cura para doenças como a depressão, gerando bem estar. A arte pode ajudar na prevenção de várias doenças relacionadas com a tristeza, medo, abandono e baixa auto-estima, pois consegue liberar sorrisos ao visibilizar as pessoas e o que elas fazem. Talvez isso seja o que as pessoas mais precisam: ser dignamente visíveis e reconhecidas no seu meio social.

**Figura 5: Conceição (2017)**

Fonte: Arquivo da Associação Fogo Consumidor

- **Evanildo Nogueira de Oliveira**

Evanildo nasceu em 1996 em Tefé. Passou a trabalhar na pesca com o seu pai aos 12 anos de idade, e foi aí que mais ouviu as histórias que seu pai e avô contavam. Aos 14 entrou para o Fogo Consumidor, onde aprendeu a dirigir, filmar e editar filmes. Teve a oportunidade de ir para a Argentina através da Associação, onde fez um curso de comunicação audiovisual. Evanildo já dirigiu três filmes e participou de festivais fora do país. Graças à experiência com o grupo, conseguiu, em 2016, um emprego na prefeitura, onde passou a trabalhar como editor de vídeos.

Para mim o mundo do audiovisual abre a nossa mente, permitindo tornar seres humanos em sujeitos reflexivos e críticos. O fazer cinema permite acabar com a nossa timidez: eu tinha um problema muito grande com ela que me prejudicava na escola, pois eu nunca apresentei trabalho oral em sala de aula porque eu era muito tímido. Depois que passei a fazer cinema, comecei a falar em público e a representar minha escola em eventos. Então a Associação me abriu vários caminhos, graças a ela eu me tornei o profissional que sou hoje. O grupo me fez dar mais valor à arte em geral: ao fazer cinema a gente trabalha vários gêneros artísticos, e sendo assim acabei tendo interesse no mundo das artes. Isso eu não tive na escola, pois na matéria de artes eu só pintava e desenhava, então pensava que arte era somente isso, pintar e desenhar. Na associação vi o quanto a arte é importante (entrevista com Evanildo Oliveira, 23/02/2018).

A timidez é um dos problemas mais revelados por entrevistados do grupo. Ao longo do tempo, naturalmente, os integrantes tímidos vão se envolvendo com as atividades da Associação. Quando o grupo se dá conta, a pessoa já está falando em público nas exibições dos filmes para a população.

**Figura 6: Evanildo (2017)**



Fonte: Arquivo da Associação Fogo Consumidor

- **Joice Cordeiro dos Santos**

Joice nasceu em 1981 em Tefé, mas foi criada por seus avós maternos até os dez anos de idade em um sítio, próximo do município de Uarini. Os avós faleceram quando ela tinha dez anos, e por esse motivo voltou para Tefé e passou a morar com seus pais. Quando estava com os avós tinha uma vida muito tranquila: nunca lhe faltou comida, pois no sítio que morava tinha tudo plantado, havia muitos peixes e caça. Em Tefé viveu com muita dificuldade financeira e precisou trabalhar ainda criança para ajudar a família. Seu pai era alcoólatra, e todo dinheiro que conseguia gastava com bebida. Sua mãe não podia ter emprego, pois tinha muitos filhos para cuidar. Além dessas dificuldades, viveu em meio à violência na família: “sofri tanto que não tinha cabeça nem para sonhar, nem para me conhecer, sabe? Fui saber o que me atraía na vida depois que me tornei adulta” (entrevista com Joice dos Santos, 31/03//2018).

Como precisei trabalhar muito cedo, e tendo ainda que estudar, não aproveitei minha adolescência. Precisava trabalhar para ter um pouco de comida em casa, e eu não podia deixar de estudar, então não sobrava tempo para brincar e nem fazer amizades. Eu vi tanta violência ao meu redor que a vida para mim era vazia, mas lutei muito para ter uma vida digna. Hoje sou mãe, tenho uma família linda que me fez me conhecer. Atualmente quero viver tudo que não vivi na minha adolescência, e o Fogo Consumidor está realizando isso, descobri que amo atuar nos filmes que fazemos, amo me ver na tela e me considero uma ótima atriz. Eu também sou muito feliz por poder compor músicas para as trilhas sonoras dos filmes da Associação, e também pelas amizades que fiz com as pessoas do grupo. O grupo me proporcionou viver uma vida que nunca vivi na adolescência como brincar, dar gargalhadas, conversar e dividir muitas coisas, pois o nosso grupo não é só fazer filmes, é muita diversão também. Então, para mim, o que eu não tive em uma parte da minha infância, e muito menos na adolescência, estou tendo agora na Associação. O Fogo Consumidor é a minha segunda família, me sinto realizada (entrevista com Joice dos Santos, 31/03/2018).

O relato mostra mais um tipo de dificuldade pelo qual passam as pessoas que precisam sair da comunidade rural para morar na cidade. O modo em que elas passam a viver na extrema desigualdade é cruel, precisam lutar muito, com pouco ou sem nenhum apoio. Não existe um preparo governamental para receber essas pessoas, e quando chegam no mundo urbano se deparam com um modo de vida completamente diferente da sua comunidade, começando então uma árdua luta para se adequar. Nesse processo, as discriminações, as dificuldades e a violência tornam a vida mais difícil ainda para essas pessoas.

Por outro lado, é um relato que mostra que o cinema popular, por seu espírito artístico e coletivo, pode “devolver” alguns momentos que não puderam ser vividos antes, na infância ou na adolescência, como bem colocou Joice. Ajuda a reencontrar sentido na vida, após fases inteiras negadas pela violência. O grupo tem um espírito diversificado, pois é formado por pessoas de várias idades: crianças, jovens, adultos e idosos. Isso faz com que cada fase compartilhe e viva o modo de ser, o costume e o encantamento do outro. Por exemplo: os adolescentes do grupo gostam muito de saltar da árvore e cair no rio, então os adultos do grupo que nunca fizeram isso são incentivados a fazerem o mesmo, passando a viver pequenos momentos como adolescentes.

**Figura 7: Joice em cena (2017)**



Fonte: Arquivo da Associação Fogo Consumidor

- **Lília Yone Cavalcante da Silva**

Lílian é a irmã mais nova de Orange, nasceu em 1991 na vila de Nogueira. Mudou-se para Tefé ainda criança, mais ou menos com dez anos de idade. Conta que teve parte da sua infância muito feliz em Nogueira, pois “lá brincava muito nas praias, não havia carros e nem motos em grande quantidade como aqui em Tefé e por isso as ruas de lá eram dominadas pelas criançadas, lá era o paraíso” (entrevista com Lília Silva, 04/03/2018). No grupo passou a trabalhar como atriz, e conta que antes do cinema era uma pessoa extremamente tímida. Quando chegava alguém em sua casa se trancava no quarto, e por conta disso nunca havia participado de comemorações de aniversários das pessoas de sua família, nem mesmo de seus pais. Orange, depois de várias tentativas, conseguiu convencê-la a participar das filmagens dos filmes e, aos poucos, foi se envolvendo com o grupo.

Depois de uns tempos participando das filmagens, aconteceu um aniversário de seu pai. No início da festa ela se trancou no quarto, como fazia sempre que havia festa em sua casa. Quando começaram a cantar os parabéns, ela pensou: “poxa, eu consegui atuar na frente de várias pessoas, que nem mesmo conhecia direito, me saí super bem nas cenas, por que não vou conseguir participar da festa do meu pai?” (entrevista com Lília Silva, 04/03/2018). Saiu do quarto imediatamente e se uniu com o pessoal da festa cantando e batendo palmas para o seu pai. O pai caiu em choros quando viu ela ali junto



com a família e amigos comemorando o seu aniversário: “quando ele me viu, começou a chorar de tanta emoção por eu estar ali, do lado dele, naquele momento. Ele me abraçou, nunca tínhamos nos abraçados tão forte como naquele dia. Agora não perco nenhuma festa de aniversário da minha família [disse sorrindo]” (entrevista com Lília Silva, 04/03/2018).

Conta que na escola em que fazia o ensino médio, sua relação com os colegas e professores mudou: passou a conversar mais com eles e a fazer as atividades da escola em grupo, pois antes fazia sozinha e sempre ficava no canto da sala sem falar com ninguém:

Tudo começou quando alguns dos alunos da escola foram assistir o filme “Armadilha” lá na praça. No dia seguinte, quando fui para a escola, sentei na cadeira de sempre, no canto da sala, aí alguns alunos da minha turma começaram a se aproximar de mim e falavam assim: “ei, era tu que estava naquele filme que passou ontem lá na praça, né?” Daí outra pessoa disse assim: “nossa, como você era mau naquele filme, coitado daquele menino, tu deu uma paulada muito forte nele”. A outra disse assim também: “eu achei muito engraçado aquela tua dancinha, foi muito legal”. Depois desse dia nunca mais fiquei sozinha na escola, eu até comecei a sair para o recreio com os amigos da turma que formei, antes eu não ia, ficava lá na sala mesmo. Na hora do recreio, outros alunos que nem conhecia, ficavam cochichando que eu é que era a menina do filme. Uns se aproximavam e ficavam perguntando como é que a gente fazia o filme. Passei a me sentir popular na escola [disse sorrindo], até porque os professores passaram a exhibir os filmes dentro de sala de aula. Às vezes era apenas uma sessão de cinema, mas tinha outras vezes que os professores mandavam fazer trabalhos analíticos sobre os nossos filmes, eu me sentia tão feliz e notável pelos outros (entrevista com Lília Silva, 04/03/2018).

Depois de alguns anos, a participação de Lília passou a ficar limitada na Associação, pois começou a trabalhar até nos finais de semanas. Ela conta que o cansaço, a falta de tempo e a necessidade do emprego impediram sua participação ativa.

Mesmo assim os efeitos em sua vida foram profundos na superação da timidez. O relato mostra o poder do cinema para libertar a mente de pessoas oprimidas ao torná-las visíveis no ambiente em que vivem.

**Figura 8: Lília em cena, a que está de vestido bebe (2010)**



Fonte: Arquivo da Associação Fogo Consumidor

Os relatos deste capítulo mostram a grande importância de movimentos como o Fogo Consumidor para os seus participantes, para a sociedade, para a resistência, as diferentes formas de opressão e para a descolonização. Espaços como este estimulam a imaginação humana e, ao mesmo tempo, intensificam a cultura.

Nos próximos capítulos veremos como foram sendo tecidas as narrativas orais e cinematográficas por estes e outros integrantes do Fogo Consumidor.

### **3 – NARRATIVAS ORAIS EM TEFÉ: UMA COMUNICAÇÃO REFLEXIVA DO POVO DO MÉDIO SOLIMÕES**

Em tempos passados a cana-de-açúcar era muito venenosa, e quiseram matar Jesus Cristo com o seu caldo. Mas ele soube de que se tramava e com seu poder milagroso decidiu que daí em diante somente se fariam coisas boas da cana. Assim foi que fez o açúcar, a rapadura, e melhor que tudo, a cachaça.

Pajé Sátiro contando histórias antes de começar sua pajelança, na obra Santos e Visagens de Eduardo Galvão

Não se pode negar que, realmente, a cultura de contar histórias se enfraqueceu ao longo do tempo por causa da comunicação tecnológica, como a televisão e o aparelho celular. Como afirma Benjamin (1994) a respeito da Europa industrializada, a atuação dos narradores de histórias em Tefé já não tem mais a mesma força e visibilidade. O processo da invisibilização foi acontecendo gradualmente, conforme a comunicação de massa foi crescendo. Nos relatos dos entrevistados alguns afirmam que, quando chegou a energia elétrica na região ocorreu uma diminuição na contação de histórias. A prática de assistir a televisão rompeu o encontro entre narradores e ouvintes.

Ainda assim os narradores não sumiram. Eles continuam contando suas histórias para quem quiser ouvir, como foi possível constatar em uma palestra assistida pela pesquisadora em 26 de março de 2018, no Centro de Estudos Superiores de Tefé (CEST). Luiza Maria Câmpera apresentou sua dissertação de mestrado “O lago encantado e o caminho da chuva: noções de corpo, cura e cosmologia no Médio Solimões”. Logo em seguida, surgiu a proposta para os alunos também contarem as suas histórias de encantados. A intensa participação que se seguiu mostrou que muitos estudantes presentes eram contadores de histórias, pois contaram narrativas de bichos visagentos durante duas horas e o tempo não foi suficiente para todas as histórias que queriam contar. Foi emocionante, estavam todos entusiasmados e concentrados nas vozes dos narradores. Câmpera também disse que ouviu muitas histórias dos narradores durante sua pesquisa de campo em comunidades do Lago Amanã.

A contação de histórias em comunidades rurais ainda é muito forte. Em 2016 e 2017 a pesquisadora deste trabalho recebeu um convite para dar oficinas de fotografias artísticas para os jovens de algumas comunidades da Floresta Nacional de Tefé

(FLONA). As oficinas ocorriam em dois dias, tendo que dormir uma noite. No início da noite as pessoas da comunidade tomavam banho, jantavam e logo se encontravam na frente de suas casas e formavam grupos para conversar. Em uma roda dessas foi possível presenciar um jovem que disse ter visto um Curupira no local de caça, e bastou tocar no assunto para a contação de histórias começar e durar até as duas horas da manhã.

A prática de contar as histórias de bichos visagentos é comum principalmente nas comunidades rurais. A noite é o horário preferido dos contadores e ouvintes para entrarem em ação. A maioria das comunidades já possui energia elétrica, mas quando falta energia à noite as pessoas vão para a porta de suas casas e se formam muitos grupinhos de famílias e amigos para contar histórias, prática que acontecia constantemente quando não tinha energia elétrica.

O costume de contar histórias foi e é fundamental para enriquecer a cultura local, conservando as memórias dos antepassados, transmitindo a sabedoria e a reflexão. A violência da colonização, a discriminação religiosa, a chegada de novas tecnologias e a manipulação da mídia capitalista têm levado à desvalorização dessa prática, mas esses meios não conseguiram acabar por completo com a força da narrativa oral.

Muitas histórias contadas em Tefé giram em torno de fatos “sobrenaturais” e, para grande parte das pessoas, essas histórias são reais, pois relatam o que já viram ou viveram com os “bichos visagentos”. Esses acontecimentos são contados e recontados para diferentes pessoas, e é assim que as histórias se espalham pela região e são reinventadas, pois as interpretações e reflexões ocorrem de maneira diferente em cada ser humano.

Em certas ocasiões, a relação das pessoas com os seres encantados é temida e por conta disso algumas pessoas fazem de tudo para evitá-los. As mulheres, quando estão menstruadas, procuram não ir para a beira dos rios ou igarapés com medo do boto. Os pais aconselham as suas crianças a saírem de dentro e da beira do rio antes das dezoito horas, pois é quando aparece a Iara, mãe d’água, e o boto encantado. Outros aconselham a não imitar o assovio de bichos, pois isso irrita profundamente os seres da floresta, fazendo com que apareçam para se vingar.

O Fogo Consumidor também toma alguns cuidados para não irritar esses seres. Quando vai acampar para a realização das filmagens, costuma fazer orações para que nada de mal aconteça. E também há algumas prevenções que acontecem da seguinte forma: é dever de todos cuidar de seu lixo e não jogar na floresta para não irritar os

bichos visagentos, assim o grupo poderá voltar outras vezes para o lugar e as visagens não irão castigar com seus poderes malignos. Também não se pode violentar os animais, pois caso contrário a pessoa será levada para o fundo do rio pelos encantados, podendo viver lá para sempre e se tornar também um encantado. Ou então pode ser devolvida, mas não será a mesma de antes e sim uma louca sem memória, talvez para servir de exemplo para que outros não se atrevam.

### 3.1 – Seu Joaquim e dona Teresa, contando e ouvindo histórias orais da região do Médio Solimões há mais de 70 anos

O contador de histórias Joaquim Quirino da Silva, pai de Orange, nasceu em 1941 na vila de Nogueira, município de Alvarães (AM), e morou na comunidade quando as casas eram de barro e de palha, os “barcos eram de remo”, não existia motor, televisão, e ainda se falava a língua geral. Seu Joaquim trabalhava com roça, caça, pesca e colheita de castanha. Segundo ele, nesse tempo o comércio em Nogueira não era tão intenso, e por isso era preciso vender os produtos da roça para os comerciantes de Tefé.

Alvarães, município em que está Nogueira, era chamada de “terra da laranja e do coco”, e os moradores feirantes de Tefé compravam suas frutas em Nogueira porque a produção em Tefé era pouca. Ou seja, enquanto Alvarães era uma boa terra de produção, Tefé era boa em comercializar essas produções.

Desde criança Joaquim trabalhou em roça e em castanhal, e seu pai o ensinou tudo: “eu estudei muito pouco: o estudo, naquela época era só para aprender a ler e escrever, a gente apanhava que só da professora para aprender o ABC [risos]. Gostava mesmo era de trabalhar com o meu pai, eu tenho muito orgulho da minha profissão”. Hoje ele continua trabalhando na roça, mas vive e planta em Tefé. Produz mandioca e faz farinha para vender.

Seu Joaquim é muito importante nesta dissertação, pois nos ajuda a entender de onde vem as histórias filmadas pelo grupo. Ele sabe de muitas que aconteceram em Meneruá, pois trabalhou por anos nessa terra. Diz que quem contava histórias eram as pessoas mais velhas da comunidade, pois tinham mais experiência de vida e, por isso, tinham muita coisa para contar sobre o que viram e ouviram. As histórias eram repassadas de um para outro em várias situações do cotidiano, seja “no jiral lavando as louças ou à noite quando sentávamos na frente de nossas casas”, disse seu Joaquim (30/11/2018).

A contadora de histórias dona Teresa Cavalcante da Silva, esposa de seu Joaquim e mãe do Orange, nasceu em 1945, também em Nogueira. Não chegou a conhecer seus pais, pois morreram quando ainda era criança. Desde dez anos, sempre trabalhou na roça. Aprendeu a ler e escrever depois de casada, quando já morava em Tefé. Gosta muito de trabalhar na roça, e continua fazendo isso mesmo com seus filhos dizendo que hoje não há mais necessidade, pois já estão idosos e o trabalho é muito pesado. Para dona Teresa é muito saudável seu trabalho, pois exige caminhada e movimentação do corpo. Ela sempre batalhou muito pela educação dos filhos, tanto que saiu da terra que tanto amava para morar em Tefé em busca de estudos para eles. Quando morava em Nogueira, contava muitas histórias, pois tinha muita coisa para contar. Ela andava de canoa a remo pelo Médio Solimões inteiro, e assim presenciava muitos acontecimentos com seres visagentos da floresta.

O Fogo Consumidor realizou dois filmes documentários sobre a vida desse casal e seu convívio com a terra, com a agricultura: “O Agricultor do Amazonas” e “Tapioca”. Seu Joaquim afirma que:

Eu gostei muito de fazer esses filmes porque pude mostrar a outras pessoas, até mesmo para pessoas fora do país, o meu trabalho. Foi uma oportunidade de ensinar aos outros como se faz a farinha e a tapioca que chega nas mesas deles. O nosso trabalho de agricultor é também importante para o desenvolvimento econômico e cultural do Amazonas (Entrevista com Joaquim Silva, 30/11/2018).

Muitos filmes do Fogo Consumidor foram produzidos com as histórias contadas por eles.

Seu Joaquim relata que morava um senhor na grande terra de Meneruá, e ele era quem mandava na comunidade. O povo de Nogueira tinha que obedecer todas as ordens dele, pois onde morava era muito farto de alimentos, e era onde tinha trabalho para os homens. Meneruá era o lugar que mais tinha peixe, caça e frutas. Sendo assim, seu Joaquim e seu irmão trabalhavam para esse senhor.

A gente trabalhava em um castanhal, sempre que saíamos para trabalhar aconteciam certas coisas estranhas que ninguém sabia o que era. Naquela época, quando cantava um bicho no mato, a gente falava assim: “ei, aparece, vem comer comigo hoje, estou aqui sozinho”, e não demorava muito o bicho realmente aparecia. Houve um dia que a gente tava no trabalho, era a hora do almoço, a gente comia debaixo de um barraco de palha: então ouvimos um bicho cantar, aí um de nós gritou três vezes “vem comer com a gente bicho do mato!” Mas nesse dia o bicho não apareceu, e em seguida passou uma mulher muito bonita na frente do barraco. Um dos nossos companheiros a

chamou para comer com a gente, ela veio e pegava a comida com as mãos e fingia que estava comendo, mas não estava, jogava a comida para trás. Aos poucos, suas unhas foram crescendo, suas mãos foram ficando igual garras de gavião, a gente correu e quando voltamos para o barraco, poucos minutos depois, a mulher bicho não estava mais. Daí um dos nossos companheiros precisava dormir um pouco ali no barraco, e nós fomos trabalhar. Estranhamos a demora do companheiro, pois ele não acostumava dormir muito depois do almoço, dormia só um pouco e logo chegava ao trabalho, então resolvemos voltar para o barraco atrás dele. Quando chegamos perto a gente viu sangue pingando por baixo da rede, e quando olhamos o rapaz já estava morto, a mãe do mato tinha chupado todo o sangue do rapaz (entrevista com Joaquim Silva, 30/11/2018).

Segundo seu Joaquim as pessoas não podem ficar chamando os bichos da mata, pois eles aparecem e geralmente em corpo que não é o do próprio bicho. Para ele os bichos estão vendo o tempo todo o que acontece na casa deles, na mata. “As pessoas acham que estão sozinhas na mata, mas não estão, elas acham que os bichos não têm poderes, mas têm, os bichos têm ouvidos, eles realmente ouvem e também vêem tudo o que acontece. Então a melhor coisa a fazer é ficar quieto, na sua, e não os incomodar e nem duvidar deles”, disse seu Joaquim. Também contou que não se pode ficar desejando coisas impossíveis dentro da mata, pois os bichos aparecem e acabam iludindo a pessoa, oferecendo realizar o tal desejo:

Teve um companheiro de trabalho que se encantou com uma árvore de tão linda que era, então ele disse assim: “se você fosse uma mulher casaria contigo”. Daí um pouco mais, apareceu uma mulher tão linda quanto a árvore e disse, “então você quer casar comigo, estou aqui, venha sou muito bonita”, aí ela desapareceu e o rapaz não a viu mais e ficou desesperado. Dentro da mata a gente não podia achar nada bonito que aparecia uma mulher [risos] (entrevista com Joaquim Silva, 30/11/2018).

Seguimos com mais histórias de seu Joaquim.

O Meneruá tinha dois donos, de um lado era do nosso chefe e do outro lado do igarapé era de uma senhora, onde também tinha um castanhal. No igarapé dela tinha muito peixe, mas para pescar lá tinha que pedir permissão dela. Entre Meneruá e Nogueira havia um pequeno lago, a gente teria que passar por ele para chegar na casa da senhora dona do igarapé, e toda vez que eu ia lá sentia um arrepião ao passar por esse igarapé, eu nunca entendia porque me arrepiava. Certo dia, meus amigos e eu estávamos nos divertindo na festa da comunidade e, altas horas da noite, resolvemos passear e tomar banho nesse igarapé pela madrugada. Ao chegar, deparamos com uma velha feia sentada em cima de um pau grande, estava com os cabelos todos arrepiados. Ela ficava chamando pela gente, mas não tivemos coragem de chegar muito próximo dela e aí ela sumia do nada. Nesse dia eu descobri porque que me arrepiava quando passava por esse igarapé de dia: ela está sempre lá, é a casa dela, só que não aparece de dia. Toda vez que a gente ia lá para esse laguinho do igarapé de madrugada ela estava lá, nunca estava de dia, só de noite mesmo. Muita gente de Nogueira já viu essa velha, as pessoas vinham de lá

assombradas. O lugar onde ela sentava ficou conhecido como o “pau grande da velha” (entrevista com Joaquim Silva, 30/11/2018).

Essa velha que seu Joaquim menciona é muito presente nas contações de histórias da região. Existem várias versões, e uma delas revela o nome da visagem: Janaína. A personagem também faz parte de um dos filmes do Fogo Consumidor.

Naquela época havia muitas festas juninas em Nogueira oferecidas aos santos, todo mundo da comunidade se encontrava na festa, as pessoas dançavam muito e a festa só acabava ao amanhecer. Altas horas da noite chegavam uns homens de vermelho com chapéu de maço na cabeça para dançar. Nós da comunidade estranhávamos muito aqueles homens ali, pois eles não eram da comunidade e não havia nenhum barco diferente na beira do rio, daí ficávamos pensando como eles conseguiam chegar à festa, quem eram eles. Eu e meus amigos ficamos muito curiosos, então resolvemos segui-los para saber onde guardavam o barco, e quando foi as 4 horas da manhã eles se retiraram da festa e nós fomos atrás deles. Eles desceram à praia e, quando chegaram na beira do rio, tiraram o chapéu da cabeça e jogaram na água, o chapéu era arraia. Daí eles entraram no rio e quando boiaram já eram botos. Então descobrimos que aqueles homens que sempre estavam nas festas dançando com as moças na verdade eram os botos. Se a gente fizesse algum mal para o boto, ele invadia nosso sono em sonhos muitos estranhos e perturbadores, então nunca tivemos coragem de machucá-los (entrevista com Joaquim Silva, 30/11/2018).

O Boto é um dos personagens mais presente na contação de histórias da Amazônia, e faz parte do folclore brasileiro. Este personagem está presente em vários filmes brasileiros, nas músicas e literatura. As mulheres que já foram seduzidas pelo boto afirmam com veemência sua real existência como homem sedutor. Existem várias versões de histórias de boto, que vão além da sedução de mulheres.

Teve uma vez que a gente estava andando pelo caminho de Meneruá, e de repente nós não conhecíamos mais o caminho, estávamos perdidos. Aí um dos companheiros disse assim: “rapaz isso é o Curupira querendo malinar de nós, sabe o que a gente faz? Vamos deixar essa cesta de palha bem aqui na encruzilhada para, quando ele chegar aqui, se entreter desfazendo os entrelaçamentos, assim ganhamos tempo para sair daqui”.

O curupira gostava de judiar de muita gente, de vez em quando ele aprontava uma dessas com nós. Esse bicho é invisível, só se mostra quando quer. Uma vez ele fez meu colega se perder em um desses caminhos do Meneruá, aí o meu colega pegou dois cipós e torceu e deu um nó. Rapaz! O Curupira saiu disparado dali! E deu uns gritinhos estranhos. Fazendo nó de cipó, quando o curupira aparece, ele sente dor. Naquela época, quando alguém ficava com dor de cabeça dentro da mata significava que era o Curupira esperando pela pessoa, daí era só deixar algo entrelaçado que ele se distraia desfazendo, ou então podia deixar uma garrafa de cachaça que logo o Curupira sumia com ela, assim a dor de cabeça passava na hora (entrevista com Joaquim Silva, 30/11/2018).



As histórias do Curupira também são muito populares nas narrações amazônicas. Ele é muito conhecido por proteger a floresta dos caçadores, e está sempre constatando se os mesmos estão cometendo o abuso na caça.

Uma vez o meu amigo pescador contou que ele estava pescando à noite, e do nada começaram a bater na água: o barulho fazia pôu, pôu, pôu! Eles olhavam e não viam nada, e por causa disso caíram todas as folhas de uma árvore embaúba que tava na beira do rio, a árvore ficou totalmente pelada. Ao amanhecer, os pescadores foram olhar o local, e, quando olharam para a árvore, ela estava com todas as suas folhas novamente, não havia nenhuma caída no lago (entrevista com Joaquim Silva, 30/11/2018).

A história acima, conhecida como tendo o protagonista chamado “o Batedor”, e outras como a Cobra Grande e um peixe grande que come pessoas, mostram que os pescadores do Médio Solimões são muitos criativos ao contarem histórias. Suas descrições são fantásticas, e os que pescam de madrugada contam histórias mais assustadoras ainda.

Segundo Benjamim (1994), as narrativas orais são reflexivas e não entregam tudo “mastigado”, como ocorre com a informação de jornal. A pesquisadora, quando escutava, ficou com a curiosidade aguçada: o que o Curupira faz com a cachaça? Seu Joaquim diz que a visagem some com ela, mas não relata se o bicho bebe e fica bêbedo como acontece com o ser humano. Como as pessoas descobriram técnicas como o entrelaçar palhas e oferecer cachaça para controlar o Curupira? Qual será o motivo do barulho “pôu, pôu, pôu!” que faz cair todas as folhas da árvore? Como foi possível as folhas voltarem para a árvore ao amanhecer? Por que na festa de sua comunidade o boto se vestia de vermelho, enquanto que em outras histórias é relatado que o boto se veste de branco? Segundo Benjamin (1994), a informação de jornal não seria capaz de estimular a mente assim, pois esse tipo de informação já é feita para que a pessoa não pense, e é por isso que a informação morre nela mesma. O mesmo acontece com a maioria das histórias de filmes comerciais: tudo é elaborado para que o espectador não precise ter o trabalho de refletir.

Hoje, seu Joaquim tem um olhar diferente para suas histórias: embora relate que esses personagens são seres da floresta (como assim acreditou durante muitos anos), ao mesmo tempo afirma que, na verdade, são Satanás incorporados. Passou a acreditar nisso depois que se tornou evangélico. Ele conta que:

A gente não entendia o porquê aconteciam essas coisas lá onde morávamos, acreditávamos que eram seres da floresta, até que chegou um homem

evangélico na comunidade e disse que tudo isso era coisa do diabo, que se transformava no que quisesse. Isso faz sentido, porque na bíblia diz que o Diabo se transforma no que ele quer e na pessoa que ele quiser, ele é capaz de imitar vozes e outros sons de qualquer coisa, isso tá na bíblia. O pastor [de Tefé] contou uma vez na igreja que tinha uma senhora que era evangélica e nunca faltava no culto, mas depois começou a faltar e o pastor deu falta dela, então foi à casa dela e disse assim para ela: “ei irmã, por que a senhora não apareceu mais na igreja?” Então ela disse: “pastor é porque o anjo de Deus vem na minha casa todos os dias e ele fala que já estou salva e não preciso ir mais para a igreja”. Então o pastor disse assim: “quando ele vier novamente diga para ele que senhora irá cantar um hino para ele ouvir”. Então, quando o anjo foi na casa dela, ela falou a ele que ia cantar um hino e o anjo concordou. Quando chegou na parte que canta assim: “pelo sangue, pelo sangue, pelo sangue de Jesus!”. Então, o anjo explodiu. Esse anjo era o Satanás (entrevista com Joaquim Silva, 30/11/2018).

Seu Joaquim era católico, e decidiu se tornar evangélico depois que passou a ouvir um pastor japonês que sempre lia a bíblia para ele. Ele abriu um bar quando foi morar em Tefé, e esse pastor construiu uma igreja na frente de seu bar. Os clientes de seu Joaquim mandavam aumentar o som durante o culto da igreja, e todo final de culto o pastor ia até o bar para pedir a ele para aceitar Jesus, dizendo que o seu bar era obra do demônio. Então largou tudo e se tornou evangélico (Joaquim Silva, 30/11/2018).

Eu era católico e me tornei evangélico depois que tive um conhecimento melhor da bíblia. Antigamente a igreja católica proibia os seus fiéis de ler o livro sagrado, só quem podia ler e ter a bíblia eram os papas, bispos e padres. Então eles faziam o que queriam, interpretavam a bíblia como queriam para os fiéis. Martinho Lutero foi quem fundou a igreja evangélica, aí ele distribuiu a bíblia para muitos. Martinho Lutero era padre, Deus o usou para protestar contra muitas ideias católicas. Daí muita gente rompeu com a igreja católica para se tornar evangélica. Nesse tempo morreram muitos cristãos e muitas bíblias foram queimadas em praça pública pelos católicos. Tudo isso eu aprendi na igreja.

Depois que me tornei evangélico nunca mais vi visagens, era o Satanás mesmo que eu via na mata (entrevista com Joaquim Silva, 30/11/2018).

No ato da entrevista ele afirmou que, de vez em quando, ainda ouvia histórias de alguns integrantes de sua igreja. Muitos deles são pescadores, que passam de dois a três dias no lago, e quando voltam contam várias histórias. Esses pescadores, mesmo sendo evangélicos, continuam tendo uma relação com os bichos visagentos. Além disso, mesmo que seu Joaquim tenha passado a acreditar que os bichos visagentos são Satanás, ele continua contando essas histórias sempre que alguém pede, e ouvindo histórias contadas por seus amigos pescadores. Isso seria uma forma de resistência? Como afirma Ricoeur (1994) o tempo está na alma e, se o tempo é construído pela memória e pela narrativa, isso pode significar que o passado de seu Joaquim permanece presente em sua alma, constituindo talvez uma resistência inconsciente. Por mais que sua religião atual

discrimine a crença que tinha nos seres da floresta, ele não consegue se desfazer dela pois a memória não permite, afinal a memória é a resistência de seu Joaquim.

Dona Teresa também contava muitas histórias que aconteciam na comunidade de Nogueira. Quando era o dia dos finados, as pessoas ficavam com medo de ver assombração de gente morta, então elas fechavam suas casas cedo e, bem antes de anoitecer, ainda tomavam algumas precauções como não ficar bêbadas, não costurar roupas e nem falar palavrão. No caso dela, as visagens não eram vistas somente na mata, mas também em sua casa ou nas ruas da comunidade.

Sempre aparecia uma mulher de branco e sem cabeça para mim quando eu morava em Nogueira, ela aparecia debaixo do jambeiro do meu quintal, até hoje eu tenho essa mulher na minha mente. Minha família pensava que era coisa da minha cabeça, mas não: depois ela começou a aparecer para o meu cunhado e também para outras pessoas da comunidade. Nesse tempo eu era católica e todos da comunidade também, pois era a única religião que tinha lá, acho que era por isso que a gente via essas coisas.

Teve um dia dos finados que meu cunhado estava chegando do bar, passou na frente da igreja e lá viu todas as pessoas mortas que ele tinha conhecido vivas. Nesse dia chegou em casa muito assustado e cansado. No dia dos finados era preciso respeitar, não podia beber, também não podia costurar roupa. Uma vizinha costureira resolveu trabalhar na noite de finados, aí a bebezinha dela estava dormindo no quarto onde sua janela dava vista para a rua. Não demorou muito ela começou a chorar, e a vizinha então correu para o quarto e, quando olhou pela janela, tinha parado uma procissão bem na casa dela: era um sinal de que a morte ia levar a criança. Então um vizinho aconselhou ela a não costurar nesse dia, pois aquilo era uma falta de respeito com os mortos. Disse ainda que naquele dia o espírito de sua mãe estava ali com ela, e necessitava de respeito. Naquela época realmente não se podia fazer certas coisas, se não algo sobrenatural acontecia. Uma outra vez um colega meu ficou curioso e resolveu olhar a procissão pela janela, alguém que estava na procissão deu a ele uma vela, então fechou a janela e deixou a vela em cima da mesa. Quando acordou no outro dia, olhou para a mesa e tinha uma perna de um defunto ao invés da vela: ele ficou com muita febre nesse dia. Hoje, continua aparecendo visagem de defunto lá na Vila, meus parentes que ainda moram lá que contam (entrevista com Teresa Silva, 30/11/2018).

Observe nesse relato que dona Teresa, assim como seu Joaquim, também passou a acreditar que esses acontecimentos sobrenaturais são obras do demônio. Ela acredita que o diabo é católico, e que a assombração em procissão é ele atuando.

Teve um senhor que foi andar pelo Meneruá sozinho, e algo invisível pegou ele e o levou até um galho de um pau que estava dentro do rio. O bicho invisível largou ele lá e foi embora, e o senhor não sabia nadar para voltar para beira, então gritou muito a pedido de socorro. Quando foi socorrido, contou que não conseguiu ver quem puxou ele até lá. Mas parece que foi o Curupira, pois esse bicho gosta de fazer esse tipo de malandragem para encrencar com a gente.

Meneruá é mal-assombrado, até hoje aparece uma velha estranha lá, ela sempre aparecia como visagem, mas uma vez o corpo dessa velha apareceu

de verdade. Ela apareceu morta no Meneruá, então olhamos bem para o rosto dela e nunca tínhamos visto essa mulher na comunidade, apenas como visagem. Mesmo sabendo que aquele corpo era de uma visagem, os rapazes foram tentar encontrar a família, mas não deu em nada. Todos diziam nunca ter visto ela em vida, então ela foi enterrada como indigente lá mesmo na terra de Meneruá. Mesmo depois de seu corpo ter aparecido sem vida, ela continuou e continua até hoje assombrando o povo de lá. Meneruá é a casa dela. Ela gosta muito de aparecer em toco de um pau que tem lá (entrevista com Teresa Silva, 30/11/2018).

Dona Teresa conta que essa história da velha do Meneruá foi uma das que mais marcou sua imaginação, pois ela já se perguntou várias vezes como é possível encontrar um corpo morto e real de uma visagem, ser tocado e enterrado pelos seus vizinhos. Essa foi uma experiência muito estranha que já viveu, contou ela. “Imagina, você ouvir desde criança a história dessa velha como uma visagem, depois o corpo dela é encontrado morto na praia, e ainda depois disso continua aparecendo como visagem. É de arrepiar, né?” (Teresa Silva, 30/11/2018).

Também tem uma outra história que quero contar: o meu filho, o Rogério, na época tinha dez anos, foi perseguido por boto quando morávamos lá. Ele sempre tinha o costume de sair para tomar banho no final da tarde. Por mais que eu avisasse que ir para o rio nesse horário era perigoso, ele não obedecia. Toda vez que chegava do banho e ia dormir, ele ficava gemendo na cama e gritando assim: “mamãe, mamãe o boto já vem querer me pegar”. Quando eu vi que a situação era séria mesmo, não deixei ir mais para o rio. Tentei curar ele com alho, todo dia passava no corpo dele, pois o boto não gosta de alho. Mas não teve muito jeito, o boto continuava atormentando meu filho durante o sono, então levei no curandeiro. Tinha que fazer várias sessões para conseguir a cura, e comprar dele vários remédios caseiros, até que meu filho mais velho, que já era evangélico, disse assim: “mamãe, para de ficar gastando dinheiro com esse curandeiro e leva ele lá para a igreja que ele vai se curar”, e assim aconteceu, meu filho se curou.

Outra história é que também já vi um Curupira carregando uma criança, isso foi em um sítio distante de Nogueira. Aconteceu o seguinte: a mãe deixou duas crianças dormindo sozinhas na casa de barro e foi ao igarapé pegar água. Quando voltou, havia apenas uma criança dormindo. A mãe ficou desesperada, eram dias incansáveis na mata em busca dela. Rezou bastante, fez várias promessas aos santos, até que um dia achamos a criança no toco de um pau. A criança disse que quem a levou foi a própria mãe, e depois a mãe se transformou no Curupira. Nessa região havia muito Curupira, e eles eram danados para roubar crianças. Ali nas matas do Mamirauá também tinha muito Curupira, eles roubavam muita criança de pescador, mas graças a Deus elas sempre eram encontradas (entrevista com Teresa Silva, 30/11/2018).

O Curupira se vinga e atribui castigos aos humanos que desmatam e cometem abusos na caça. Segundo Couto de Magalhães (1876, *apud* Cascudo, 2002), o Curupira é considerado o Deus da floresta, que a protege. Esse autor descreve o Curupira como um pequeno tapuio com os pés voltados para trás. Uma visão diferente do Curupira

como demônio, julgamento atribuído por pastores evangélicos. Mas esse julgamento é muito antigo, sendo também feito pelos católicos. Em uma carta de 1560, o padre José de Anchieta afirma que há um demônio na terra “Brasis” que os indígenas chamam de “*corupira*”. Mais tarde, em carta de 1584, o jesuíta Fernão Cardim também afirmou que o Curupira e outros seres, como a Anhangá, eram demônios (Cascardo, 2002).

Quando a gente ia para o sítio da minha sogra, ela contava várias histórias. À noite, Joaquim ia pescar e nós ficávamos sozinhas no sítio. Atávamos as redes para dormir, mas antes de dormir minha sogra sempre necessitava de contar uma história. Ela contava que o Matitim gostava de atormentar ela com o seu forte assovio, daí ela sempre tinha que deixar um copo de cachaça para ele parar de atormentar. Contava também que aparecia porco com filhotes e também cavalo correndo. Naquela época não existia porco e nem cavalo em Nogueira, e ela sempre se perguntava como será que isso aparecia. Até que um dia viu um cavalo virando mulher, então era gente que virava porco e cavalo. Minha sogra disse que era gente que tinha muito pecado que se transformava nessas coisas.

Minha sogra também contou que certo dia uma menina resolveu descer para o igarapé à noite para tomar banho. Ela estava menstruada nesse dia e, quando as moças estavam assim, tinham que tomar muito cuidado com os macacos da noite [macaco Janauí] pois eles ficavam loucos para comer as pessoas, já que sentiam o cheiro do sangue. Então, no meio do banho dela, rapidamente veio um forte temporal e junto vieram milhões de macacos da noite e a devoraram. Não satisfeitos, subiram o barranco e entraram na casa dela e comeram toda a família, apenas o seu irmão conseguiu fugir de canoa (entrevista com Teresa Silva, 30/11/2018).

Segundo o site Wikipédia, os macacos Janauí ou Gogó de Sola possuem cerca de 76 cm de comprimento, chegam a pesar 4,6 kg, têm cabeça arredondada, cauda longa e preênsil. São pequenos e bonitos, mas quando se preparam para o ataque se tornam muitos ligeiros, assustadores e extremamente violentos. Algumas pesquisas sobre esses animais alegam que estão em extinção. Outras fontes, levantadas por Cascardo (2002), afirmam que esse animal não é um macaco, seria um pequeno cachorro do mato que vive pulando de galho em galho como se fosse um macaco. É um cachorro atacado de hidrofobia. Cascardo (2002) também afirma que a existência do Gogó de Sola oscila entre o mito e a realidade.

Tem mais uma história que eu quero contar. A mulher que virava macaca. Isso era verdade mesmo, eu vi, essa mulher atormentava muito o povo de Caiçara [nome antigo de Alvarães]. Tinha um senhor que toda noite passava na rua bêbedo, e toda vez a mulher macaca pulava nas costas dele, mordida e arranhava. Cansado disso, quis descobrir quem era essa mulher que virava macaca. Então levou com ele um terçado, e quando a macaca veio para cima, passou o terçado nela e ela fugiu. Então ele pensou: “amanhã vou verificar quem amanhecerá cortada de terçado, e assim descobrirei quem é que vira macaca”. Quando amanheceu o senhor foi de casa em casa, e até que

encontrou uma mulher cortada de terçado (entrevista com Teresa Silva, 30/11/2018).

Para Dona Teresa, antigamente se contava muito mais histórias do que hoje. Relatou que quase todos os dias ouvia uma história diferente dos seus vizinhos antes de ir dormir, ou quando estava sentada na porta de sua casa no fim da tarde. As pessoas gostavam de contar histórias mais à noite, quando os vizinhos se reuniam ocasionalmente em grupos. Dona Teresa gosta muito de contar suas histórias, sempre conta quando alguém pede. Ela se sente feliz quando as histórias que conta fazem sucesso no cinema do Fogo Consumidor, pois para ela será uma maneira de suas histórias estarem presentes quando sua voz não existir mais no mundo. Diz que gosta de contar histórias porque as acha impressionantes: é como se entrasse em um mundo incomum. “Quando essas histórias vêm na minha mente, eu não consigo controlar minha língua [risos]” (entrevista com Teresa Silva, 30/11/2018).

**Figura 9: Dona Teresa e seu Joaquim torrando farinha (2014)**



Fonte: Arquivo da Associação Fogo Consumidor

### 3.2 – Histórias marcantes para os jovens

As histórias que os jovens do grupo contam para outras pessoas são as que seus avôs, pais e vizinhos narravam. Aqui veremos as histórias que foram mais marcantes para a imaginação desses jovens, isso foi coletado em entrevista.

Orange costuma contar histórias à noite, quando o grupo Fogo Consumidor está reunido: “à noite costumamos fazer uma roda de conversa, e nesse momento a gente fica contando histórias um para o outro” (Orange Cavalcante, 24/01/2019). Orange relata o momento em que sua avó passou a contar menos histórias:

Na época em que eu morava em Nogueira não existia energia elétrica, então não havia televisão. A minha avó contava várias histórias antes da gente dormir, e as histórias que ela contava eram sempre relacionadas com algo que ela e seus parentes e vizinhos viveram. Eram histórias de bichos da mata que assombravam as pessoas da comunidade. Passei boa parte da minha vida ouvindo histórias, elas fazem parte de minha identidade. Eu me acho uma pessoa privilegiada por ter parte da minha infância num lugar onde não tinha energia elétrica, pois, se não fosse assim, talvez as histórias não teriam tanta importância para mim como têm hoje. Quando chegou a eletricidade na comunidade, a princípio era apenas um motor de luz, a gente passou a ouvir menos histórias de minha avó. Porque toda a família ficava assistindo televisão à noite antes de dormir. Antes, esse era o momento de ouvir as histórias de minha avó. Com a chegada da televisão, o hábito de contar histórias se enfraqueceu na comunidade toda. Mas até hoje o povo de Nogueira continua contando histórias. Não como antes, mas contam. Eu passei a contar histórias quando fui morar na Argentina, porque os meus amigos de lá ficavam perguntando como era que eu vivia no Amazonas. Ao explicar, acabava sempre vindo em mente as histórias que eu ouvia em Nogueira, daí contava para eles. Assim eu comecei a gostar de narrar e hoje conto muitas histórias, tanto orais como através dos filmes. Contá-las através do cinema é a forma de não deixar que elas morram. É ainda uma forma de sentir minha avó presente no meu mundo. Minha avó me ensinou a respeitar os seres da natureza, e eu ainda tenho impregnado na minha mente a voz da minha avó contando histórias. Hoje muitas pessoas evangélicas dizem que essas histórias são demoníacas, mas, particularmente, fico dividido se é ou não é. Mas seja lá o que for, temos que respeitar. Quando o grupo vai acampar no Meneruá e começa a gritar, fazer fogo e pular na água, os seres acabam se irritando e é por isso que aparecem. Eles têm razão, pois estamos perturbando na própria casa deles, do mesmo modo que um vizinho colocar um som bem alto e a gente tentar fazer algo para o vizinho parar. Às vezes fico pensando que aquele lugar tão belo não pode ser um lar de demônios. Eu me incomodo com essa tentativa de demonizar esses seres (entrevista com Orange Cavalcante, 24/01/2019)

Esse relato deixa claro que as histórias resistiram à novas tecnologias e que, para reconquistar sua visibilidade, foi preciso estar presente nelas. Para Orange, essa é a luta dos contadores de histórias do Fogo Consumidor.

Orange acredita que, quando um ser sobrenatural faz um mal grave a alguém, é porque um ato cruel esse alguém cometeu a um animal ou à natureza. Acrescenta ainda que as atitudes dos seres visagentos não são muito diferentes dos seres humanos, pois os humanos também podem ser cruéis, vingativos, estranhos, trapaceiros, sedutores, amáveis e protetores, assim como os personagens dessas histórias. São conflitos e ações

que acontecem na realidade e nem por isso os humanos são considerados demoníacos. Essa questão é mais complexa do que simplesmente julgar os seres como demônios.

Segundo Orange, a relação do povo de Nogueira com a evitação dos bichos visagentos era muito forte no cotidiano:

Meus irmãos e eu gostávamos muito de brincar nas praias de Nogueira no final da tarde, mas as pessoas da comunidade mandavam a gente sair antes das seis horas da tarde. Elas diziam que aparecia a mãe d'água e levava as crianças que se banhavam no rio. Isso acontece até hoje na comunidade, pois outro dia fui visitar meus parentes e, ao caminhar pela vila, ouvi uma senhora chamando pela sua neta que se banhava no rio, dizendo que já estava na hora da mãe d'água aparecer. As pessoas tinham medo dessas coisas, elas acreditavam de verdade na existência desses seres e eu também. Às vezes, quando ainda era pequeno, a minha aula acabava mais cedo que a dos meus irmãos, então eu ia caminhando sozinho para a casa de farinha. Nem passava pela minha cabeça ter medo de onça ou de cobra, mas sim tinha medo de aparecer algum espírito, tinha medo de alma penada [disse sorrindo]. Isso era muito presente em nossas vidas na comunidade, mas não nos sentíamos o tempo todo atormentados. A gente levava uma vida normal, isso não era uma preocupação constante (entrevista com Orange Cavalcante, 24/01/2019).

Para Orange essas histórias são verdadeiras, porque fazem parte do cotidiano e do imaginário das pessoas: não é possível contar histórias sem as verdades da imaginação ou das experiências dos acontecimentos. “Acredito nelas porque o mundo não é somente realidade, ele também é irreal e esse irreal não deixa de ser real” (Orange, 24/01/2019).

Orange conta ainda que, para ele, as histórias têm muita legitimidade, porque geralmente são contadas pelos próprios protagonistas dos acontecimentos. Podem ser verdadeiras, porque pessoas de diferentes lugares relatam histórias muito parecidas umas com as outras, e são pessoas que nunca tiveram contato com outros povos e algumas não sabem ler. Levando em consideração essa reflexão de Orange, é válido comparar duas histórias relatadas por Orange e Galvão (1976):

Tem uma história que minha mãe contou em 2006, quando cheguei da Argentina para passar as férias com minha família. Ela disse assim: “Orange você lembra do Vinícius? Aquele filho da vizinha lá de Nogueira?” e respondi que lembrava sim. Então ela disse que aconteceu algo muito estranho com ele. Houve um dia que saiu o Vinícius e mais dois amigos dele para pescar no Meneruá. No momento em que estavam pescando com a malhadeira, muitos botos se aproximaram para comer os peixes que ficam presos na rede. É muito comum acontecer isso em pesca com malhadeira. Nessa ação, os botos sempre acabam rasgando a rede, deixando o pescador furioso. Aconteceu que um dos botos ficou preso na rede de pesca, então os meninos arrastaram o boto para a terra puxando pela malhadeira, cortaram todas as nadadeiras do boto e depois soltaram no rio. Um dia depois, o



Vinícius foi tomar banho na beira do rio e era uma seis horas da tarde. Vinícius mergulhou e não voltou mais. Quando sentiram a falta dele, foram procurá-lo e não encontraram. Chamaram o Exército para fazer o arrastão, e também não encontraram, mas mesmo assim foi dado como morto. Fizeram até a missa do sétimo dia. Passados esses dias, ele apareceu na praia de Nogueira sem roupa, sem falar e a pele dele estava bastante lisa, igualmente a do boto, e aos poucos a pele dele foi voltando ao normal. A família levou no rezador, no curandeiro e depois nos médicos, e não diagnosticaram nada. Os médicos alegaram distúrbio mental. Hoje ele consegue falar, mas suas falas não são sempre completas: quem o ouve precisa juntar as frases por pedaços para entender, foi dessa forma que contou o que aconteceu para sua mãe. Ele contou que quando mergulhou no rio sentiu algo puxar ele para o fundo, ficou inconsciente, e quando acordou viu uma cidade muito bonita, ela brilhava bastante. Nesse lugar tinha muitas pessoas, mas eram botos. Contou que estava acontecendo algo parecido com funeral, então os botos o levaram até um caixão, e quando ele olhou era o boto que ele tinha cortado as nadadeiras. Toda vez que vou a Nogueira, encontro ele andando sem destino nas ruas (entrevista com Orange Cavalcante, 24/01/2019).

A seguir a narrativa relatada por Galvão (1976), na cidade de Itá, no Pará e publicada em 1955:

[...] Com seis anos de idade, Fortunato tinha o costume de passear pela praia e atirar em camarões e peixinhos com arco e flecha. Um dia desapareceu. A mãe dando pela falta procurou em toda a beira do rio, mas só encontrou a camisinha de Fortunato enganchada em um pau junto ao trapiche. Ficou desesperada e chorou muito. Chamou pelo menino mas ele não apareceu. Fez promessa de oferecer o peso da criança em ouro “se ao menos aparecesse u’a mãozinha ou um pé” para ver. Passaram dois dias e ela sempre rezando na beira do rio. Ao terceiro dia, sem esperança, teve a surpresa de encontrar Fortunato nuzinho, em cima das tábuas. Correu para ele, indagando ansiosa onde ficara todo esse tempo. Fortunato respondeu que não sabia e em casa não houve jeito de arrancar dele outra resposta. Três dias mais tarde foi que falou. Tinha ido ao *fundo*. Era tudo muito bonito e tinha muito povo. Convidaram para ficar. Se fumasse um cigarro bonito, todo pintado, e provasse da comida que ofereciam não voltava mais. Mas teve pena da mãe – “tu chorava muito e me chamava”. Voltou, então. Muito tempo passou sem acontecer nada de extraordinário. Já haviam esquecido a história de sua viagem ao *fundo*. Estava com doze anos quando foi com a mãe visitar um menino muito doente. Fortunato começou a rir no quarto da criança. A mãe ralhou com ele, que isso não eram modos. Mas Fortunato continuou a rir e explicou que o menino não ia morrer. Deixou a casa e foi para o mato de onde voltou com umas ervas para fazer um chá e dar ao doente. Com um pouco mais o menino estava bom. Daí por diante era alguém cair doente e logo chamavam Fortunato para curar. Com o tempo transformou-se em um dos pajés mais poderosos que Itá já teve (GALVÃO, 1976, p. 95).

Uma das diferenças que percebemos é que, enquanto os companheiros do fundo atribuíram a Fortunato a missão de curar as pessoas doentes, talvez a Vinícius foi a missão de vagar pelas ruas sem rumo e sem memória, para servir de aviso a outras pessoas sobre o que acontece ao machucar um animal. Ambos cometeram o abuso e, como foi colocado por Galvão (1976), quando ocorre o abuso os seres visagentos

podem acabar reagindo. A diferença é que Fortunato teve a oportunidade de se redimir praticando o dom da cura, o que talvez foi possível por haver na época uma presença mais forte de concepções e práticas de origem indígena.

A semelhança acima nos faz pensar duas questões: a primeira, como mencionou Orange, é a semelhança entre narrações de diferentes lugares e épocas, o que para ele fortalece mais ainda o seu caráter verdadeiro. A segunda é a colocada pelos teóricos de narrativa: o que explica a disseminação dessas histórias é a sua reinvenção através da mistura de culturas. Os entrevistados trazem ainda mais uma explicação quando dizem que as histórias se espalham de boca em boca. O mundo da cultura oral, ao reinventar sincreticamente as narrativas, as toma para si como verdadeiras.

Agora leremos a experiência de Kelvin no mundo da contação oral. É filho do contador de histórias Marivaldo Barros, que até hoje narra muitas histórias sobre Curupira e Cobra Grande. Seu pai sempre trabalhou em castanhal e também é pescador, o que possibilitou que narrasse experiências sobre esses dois seres.

Quando eu era menino, meu pai contava muitas histórias de Cobra Grande e Curupira. Toda vez que ele chegava da pesca ou do castanhal, sempre trazia uma nova história para contar, histórias que ele mesmo vivenciou ou contadas por amigos dele. Meu pai contava que algumas crianças da comunidade foram engolidas pela Cobra Grande. A cobra grande realmente existe, várias já foram vistas pelos pescadores no Rio Urubu. Houve um caso em que um menino da comunidade foi pescar à noite junto com seu pai, e esse menino dormiu e acabou caindo da canoa. Seu pai então jogou uma corda para puxar o menino de volta, e quando estava quase perto para subir na canoa, rapidamente um banzeiro enorme se formou na direção dele e a Cobra puxou ele para o fundo do rio. Nunca foi encontrado o corpo dele (entrevista com Kelvin Pessoa, 09/03/2018).

Kelvin afirma que desde criança ouve as histórias que sua família e os vizinhos da comunidade contam. Para ele, a Cobra Grande não é um ser encantado, não se pode considerá-la um espírito visagento, e sim um animal selvagem que existe de verdade. Já o Curupira, Kelvin acredita que é um espírito satânico das trevas, o príncipe satânico da floresta. Ele explica que acredita nisso porque na bíblia estaria escrito sobre as trevas onde habitam os demônios. Ao interpretar, associa os seres da contação de histórias a essa passagem da bíblia.

Ontem mesmo, na hora do café, o papai contou que no mês passado um homem da cidade, que trabalha para uma firma estrangeira [firma russa que estava em Tefé fazendo prospecção de gás], ouviu um baixo assovio enquanto trabalhava. Irritado com o assovio, começou a xingar com palavras obscenas. Meu pai explica que quando o Curupira assovia baixinho é sinal

que está muito perto da gente, e quando assovia bem alto indica que ele está longe. Quando os homens foram dormir, cada um em seu mosquitoireiro, o homem que xingou o assovio do Curupira estava sendo atormentado pelos carapanãs. Apenas em seu mosquitoireiro tinha milhões de carapanãs, e ele era misteriosamente derrubado da rede cada vez que se deitava. Esse homem foi atormentado quase a noite inteira pelo Curupira, até que dois homens evangélicos o convidaram para dormir juntos, alegando que no mosquitoireiro deles não entraria nenhum espírito demoníaco. No dia seguinte o homem atormentado foi ao banheiro, o banheiro deles era apenas um buraco cavado no chão e coberto por uma lona. De repente algo perfurou a lona com três unhas gigantes, e no seu ouvido algo disse assim: “eu só vou descansar quando conseguir levar você comigo”. Então o homem correu desesperado com a calça no meio das pernas, gritando “quero ir embora daqui, me tire daqui, eu não aguento mais!”. Mas não tinha como sair dali sem completar os três meses de serviço dentro da mata fechada. Tempos depois o homem atormentado já não queria mais sair da mata, pelo contrário, queria entrar cada vez mais adentro. O Curupira realmente conseguiu encantar esse homem. Hoje ele está na cidade fazendo tratamento, pois ficou maluco (entrevista com Kelvin Pessoa, 09/03/2018).

Essa história mostra bem a agonia do trabalhador, e as condições de trabalho a que era submetido. O trecho que relata o desespero do homem querendo sair da mata e sendo impedido mostra a exploração a que era submetido. No trecho seguinte, em que ele já não quer mais sair da mata, ele já foi tomado pela “loucura”. Pode ser o conformismo do colonizado. Na narrativa o “encantamento” do Curupira se torna um “encantamento” capitalista. Por outro lado, mais uma vez vemos a presença do ponto de vista evangélico em que o bicho visagento é visto como ser demoníaco, incapaz de entrar no mosquitoireiro de quem professa a sua religião. A história parece indicar a visão de que trabalhadores evangélicos conseguem se ajustar a esse tipo de exploração.

O outro contador de histórias era o pai de Conceição. Ela relata que ele contava histórias em um grupo de pessoas da comunidade Freguezia, em Fonte Boa, que se reunia na frente da casa dela. Era sempre em volta da lamparina, da garrafa de café e dos tucumãs: O hábito de contar histórias comendo tucumã é em razão da demora para se comer o fruto, pois são pequenos, de casca dura, e para uma pessoa se satisfazer é preciso comer vários, ocasião propícia à contação de histórias. Conceição gosta muito de ouvir histórias, e ela sempre pergunta a alguém se sabe de uma história para contar. Diz que nunca topou com alguém que não soubesse. Relata que às vezes um narrador fica tímido no começo, mas quando pega o ritmo não quer mais parar. Conceição diz que é uma pessoa que mais ouve histórias do que conta, pois acha que não tem uma boa expressão para narrar.

Meu pai sempre via coisas estranhas. Ele já viu uma mulher virar porco à meia noite, já viu uma mulher sem cabeça. Ele sempre falava que o Curupira

já tentou encantar ele várias vezes, mas nunca conseguiu. Lá na comunidade onde morava, ouvia muitos relatos de pessoas que foram encantadas por boto. Uma vez contou que tinha uma vizinha que se casou muito jovem: teve um dia que ela foi tomar banho no rio estando menstruada, e ainda era no pior horário, às seis horas da tarde. Ela gostava muito de brincar e pular na água, não se importava se estava menstruada ou não. Antes disso a mãe dela avisou para não ir, porque era o horário que o boto aparecia, mas ela não acreditava que essas coisas poderiam acontecer com ela. Então ela mergulhou no rio e ficou se banhando à vontade. Um boto passou bem perto dela, de repente ela ficou enjoada e teve nojo da gosma do boto. Então ela foi para a sua casa, deitou em sua cama e teve muita febre, mas ao mesmo tempo tinha um enorme desejo de voltar para o rio e também desejava vestir um vestido vermelho. O desejo era tão grande que a família precisou amarrar os braços dela na cama, ela gritava muito pedindo para soltar e deixá-la ir para a água, e ficou com a pele toda gosmenta, como se tivesse passado óleo nela. A família a levou para um rezador, mas não resolveu, então o rezador disse que era para levá-la o mais longe possível do rio. Foi quando decidiram levá-la para Tefé de barco, e durante o trajeto vários botos seguiam o barco. Chegando na cidade consultaram logo um médico, mas também não resolveu. Ela ficou muito tempo doente, até que o desejo de ir para a água passou. Hoje ela continua morando em Tefé, seu marido possui um flutuante, mas ela não pisa o pé lá, ela evita de todas as maneiras ir para próximo do rio (entrevista com Conceição Silva, 14/04/2018).

Para Conceição, a contação dessas histórias tem uma importância cultural muito forte. Elas têm o poder de unir as pessoas fisicamente e mentalmente, assim como o fazer cinema também.

Segundo Ildelan, seu pai contava muito mais histórias antes do que agora. Acredita que as histórias que ele contava realmente aconteceram, mas acha que também inventava muita coisa em cima da verdade para ficar mais interessante para quem ouve. Ele disse isso comparando com a produção dos filmes, onde se tira ou inventa partes das histórias para o filme ficar mais interessante ao público.

Meu pai é pescador, e o pescador que não conta histórias não é pescador de verdade [risos]. Eu ouvia meu pai e meu avô contando histórias entre amigos e parentes na calçada de casa, uns acreditavam nas histórias e outros não. Minha mãe dizia que o papai era o homem mais mentiroso que ela já conheceu na vida [risos]. Lembro de uma história que ele contou que dizia assim: era de madrugada, a canoa estava cheia de peixes, meu pai viu um tronco de árvore boiando dentro d'água e logo viu duas bolas de luz, parecia que eram duas lanternas focando em direção dele. Com medo, remou para a beira do rio e de lá continuou olhando fixamente para aquela luz. Então aquilo se mexeu e deu para ver que eram dois olhos imensos e brilhantes, e o tronco que ele pensava que era de árvore na verdade era o corpo da cobra grande (entrevista com Ildelan dos Santos, 17/01/2018).

O avô de Ildelan, já falecido, também era um pescador que contava muitas histórias.

O vovô me contava bem mais histórias que meu pai, pois a gente dormia no mesmo quarto e, antes de dormir, ele gostava de contar histórias quase toda noite. Uma vez contou que foi pescar sozinho lá na terra amaldiçoada, [Meneruá] porque lá tinha bastante pirarucu. Ele havia ido de madrugada. No meio da pesca resolveu descansar na praia, fez o fogo, preparou um mingau de farinha e assou um peixe, e logo dormiu ali mesmo. Quando acordou sua sujeira estava limpa e sua canoa solta. Ficou pensando quem será que tinha aparecido ali. No lugar onde tinha feito o fogo havia um cogumelo plantado: arrancou-o e ficou olhando para aquilo fixamente. De repente percebeu que o cogumelo estava se transformando no rosto de uma velha. Imediatamente jogou o cogumelo no chão, correu para rio e nadou até sua canoa. Quando finalmente chegou em sua canoa, olhou para a praia e viu a velha de pé olhando na direção dele. Contou que a imagem da velha que gravou em sua mente é a de uma mulher de cabelo longo, preto e cacheado. Seu cabelo estava arrepiado, tapando quase por completo sua cara. Era uma velha magra e usava saia longa e preta, a blusa da cor de vinho e toda rasgada (entrevista com Ildelan dos Santos, 17/01/2018).

Para Ildelan não importa se essas histórias são verdadeiras ou não, o que importa é que são magníficas. Para ele “se for verdadeira, o mundo é realmente impressionante, se forem falsas, quem inventa é muito criativo (Ildelan dos Santos, 17/01/2018).

O pai de Evanildo, seu Nestor, também contava muitas histórias. Conta que quando seu pai morava na comunidade, gostava muito de contar histórias para a sua família e também para as pessoas da comunidade. Quando veio morar na cidade continuou a contar histórias. “Mas agora ele só conta histórias na calçada de casa tomando cerveja. Esse momento é favorável porque minha mãe vende comida na frente de casa e, enquanto ela vende, ele fica contando suas histórias para os clientes e amigos” (Evanildo Oliveira, 06/02/2019).

Quando meu pai morava na comunidade se juntava com seus irmãos. Eles iam para a mata tirar madeira, colher castanha e caçar. Seguiam uma trilha muito longa e ao chegar numa parte a trilha se abria em diferentes caminhos, então eles se separavam dividindo as atividades. Quando voltavam e se encontravam novamente, diziam um para o outro que sentiam que estavam sendo perseguidos por alguém. Conforme eles iam caminhando, pressentiam que nunca iria chegar e pensavam que estavam perdidos. Era como se estivessem dando voltas, sempre no mesmo lugar, e eles sentiam medo dessa situação. Isso acontecia com frequência e eles nunca entediam o porquê. Até que um dia perguntaram do meu avô por qual motivo isso acontecia, e ele respondeu que isso acontecia mais em mata virgem, pois como a mata nesse lugar é intocável, derrubar árvores e colher as frutas estressava os animais e as entidades do local. Explicou ainda que quem faz [a pessoa] sentir medo e perdido na mata é o Curupira. Ele tem o poder de causar essa sensação, e o objetivo disso é para que os homens não tenham mais coragem de voltar. O meu avô disse ainda que a solução para evitar esse encantamento era levar uma garrafa de cachaça como alimento para o Curupira, ou algo bem entrelaçado para ele se entreter desfazendo os nós. Então meu pai e meus tios passaram a deixar cachaça e palhas emaranhadas toda vez que iam para o trabalho. Deu certo, quando tomavam o caminho de volta a garrafa não se encontrava mais no local, e encontravam a palha com seus nós desfeitos.

Então eles passaram a voltar para casa em paz. Isso para mim é impressionante (entrevista com Evanildo Oliveira, 06/02/2019).

Segundo Ermano Stradelli (*apud* Cascudo, 2002), dependendo do comportamento dos frequentadores da floresta o Curupira pode ser maligno ou não. É ele quem governa a mata, está sempre vigiando os caçadores. O autor especifica que o caçador não pode matar animais por prazer, nem os animais jovens ou as fêmeas, principalmente, as prenhas. Para este tipo de caçadores o Curupira é um inimigo cruel.

Outra história que meu pai contava era sobre a Cobra Grande. Quando eles iam pescar no Rio Solimões presenciavam algo estranho no rio, mas ele nunca conseguiu ver com clareza. Até que um dia soltou a malhadeira e, não demorou muito, se formaram grandes borbulhas ao redor da canoa. Ele sabia que aquelas borbulhas não eram de peixe, e sim de algum bicho gigante. Com medo resolveu ir embora, e quando estava descendo o rio viu várias ondas se formando na direção dele. As ondas iam e voltavam, mas não conseguia ver com clareza o que era, só desconfiava que pudesse ser a Cobra Grande. Quando o rio secou, o papai foi até lá e viu caminhos imensos e profundos, no formato do reboliço de uma cobra. A praia que aparecia tinha se transformado num buraco imenso, e ele acha que era o lugar onde a cobra se agasalhava. Outra vez que foi pescar ele viu um bolo grande se formando, levantando a água, como se fosse um submarino. Então aquilo aumentou a velocidade, vinha, vinha, vinha! E meu pai pensou: “meu Deus do céu, a gente já era! isso é uma cobra grande!”. Aí vinha, vinha, vinha na direção deles e quando chegou perto, sumiu. Depois, quando estavam indo embora tiveram que passar por um igapó e viram que os galhos estavam todos revirados, quebrados conforme os movimentos que a cobra fazia, e também por onde ela passou ficou tudo gosmento: as folhas, os galhos e os troncos de árvores (entrevista com Evanildo Oliveira, 06/02/2019).

No mito amazônico a cobra grande é descrita como a mãe do rio. É capaz de virar um barco com sua força e também tem o poder de imitar as formas de um navio ou uma mulher para encantar os humanos e atraí-los para o fundo do rio. Dizem que partes dos rios da Amazônia foram criados pela cobra grande a partir do seu reboliço que possibilitava deixar regos enormes na terra, deixando assim o rio abundante (Wikipédia, s/d).

Ele também contava uma história do Mapiquari. Dizia que toda vez que saía para caçar na mata escutava gritos, parecidos com gritos de águia, só que era bem mais forte. Ele nunca viu, só ouvia. Numa noite saiu com os caçadores para caçar aves na mata, e conforme eles adentravam e chegavam mais próximos do lugar bom de caça, os gritos ficavam mais fortes ainda. Como se tivesse algum animal tentando impedir a caça. Aí encontraram patos do mato, e quando um foi morto os gritos aumentaram. Eram vários gritos diferentes que atordoaram os caçadores, a ponto de saírem correndo desesperados até chegar na parte aberta da mata. Aqueles gritos foram diminuindo, conforme eles se distanciavam. Outra vez foram atrás da explicação do vovô, e ele disse que era o grito do Mapiquari, pois esse se defende a natureza. Disse

ainda que o Mapinguari é dono de um assovio forte, que perturba desesperadamente o ouvido humano (entrevista com Evanildo Oliveira, 06/02/2019).

Segundo Cascudo (2002), o Mapinguari é o bicho visagento mais temido dos caçadores, pois é incontrolável. Quando encontra um caçador em seu caminho o devora assustadoramente. Mas muitas vezes os caçadores conseguem fugir, porque o Mapinguari é escandaloso. Solta vários gritos estando ainda distante da sua presa. O autor coloca ainda que a origem do Mapinguari não parece ser antiga, pois seu nome está ausente nos cronistas. Seu nome só aparece nas narrativas dos seringueiros.

Joice também relatou que ouvia muitas histórias quando morava com sua avó materna, mas não lembra muito bem dessas histórias. Recorda com propriedade das histórias contadas pela avó paterna, Maria de Lourdes, pois sempre ia visitá-la em sua comunidade no Rio Bauana em época de férias escolares. Essa avó narrava principalmente histórias sobre o Curupira, sempre à tarde, quando se juntava com as vizinhas debaixo de um jambeiro e também quando descia à beira do rio para lavar roupa. Ela também gostava de contar histórias para todos seus netos, quando estavam na rede para dormir.

No Rio Bauana aconteciam muitas coisas estranhas em relação ao sumiço de pessoas, parece que isso acontece até hoje lá. Minha avó contava que o Curupira apareceu na comunidade e levou a minha tia. Depois de horas à procura dela, foi encontrada no toco de um pau. Estava se tremendo de tanto medo e frio, seu corpo estava todo arranhado e foi ela mesma que falou que um bicho peludo a pegou e a levou. Eu acredito que isso foi verdade, porque já havia acontecido uma história semelhante com várias pessoas da comunidade. A minha avó dizia a nós [netos] para não chegarmos muito próximo da mata fechada, para não sermos carregados pelo Curupira, e nem ficarmos até o fim da tarde nos banhando no rio, pois era quando aparecia os bichos encantados que podiam nos levar. Ela disse que esses seres gostavam de levar principalmente as crianças (entrevista com Joice dos Santos, 31/03/2018).

Lília, quando criança, ouvia muitas histórias de dona Teresa e de seus parentes que ainda moram em Nogueira. Hoje sempre que vai a Nogueira se atualiza sobre as novas histórias que estão sendo contadas: “tenho muitos parentes que ainda moram em Nogueira, e que até hoje trabalham com roça e pesca. Quando vou visitá-los, eles sempre contam novas histórias para mim”. As histórias que ela mais conta para seus ouvintes são as que sua mãe contava, pois foram a que mais marcaram sua imaginação:

Uma vez minha mãe acordou no meio noite com muita vontade de tomar banho. O banheiro de nossa casa era no fundo do quintal, e no caminho para o banheiro ela ouviu um barulho parecido com o ronco do porco. Ela logo pensou: “será que é o porco da vizinha que se soltou e quer invadir nosso quintal?” Quando ela se aproximou um pouco mais, não era o porco e sim uma mulher toda de branco e sem cabeça, fazendo o mesmo rugido de um porco. Minha mãe nessa hora ficou branca branca, da cor da goma de tapioca. Ela não conseguiu nem gritar, perdeu todo o fôlego e ficou sem ação. Quando se recuperou, correu desesperada chamando pelo papai: “que foi! Que foi!” Disse ele preocupado. “Tem uma mulher no nosso quintal!” Respondeu minha mãe. Quando o papai foi ver no fundo do quintal não tinha ninguém lá. Passaram alguns dias e o meu cunhado também tinha visto uma visagem no nosso quintal. Era o dia dos finados, ele havia chegado tarde da noite em casa e viu uma menina em cima de uma árvore e ela estava chamando ele. Falou para a minha irmã, esposa dele, da tal menina na árvore. Ela não acreditou e pediu para parar de falar besteira, pois estava assustando os filhos. Então ele me chamou para ir com ele até o quintal, para ver se realmente havia uma menina na árvore, e nisso minha outra sobrinha, de sete anos, já estava lá fora usando o banheiro. Eu e meu cunhado chamamos em voz alta pelo nome de minha sobrinha, e quando a avistamos ela estava chupando seu dedo bem encolhidinha dentro do banheiro. Aí a gente mexeu com ela, ela estava branca branca. Aí quando chamamos a mãe dela, que veio correndo desesperada, logo começou a balançar a filha. Ela estava muito gelada, como um morto. Ela foi desacordando aos poucos. Depois de algumas horas, minha sobrinha falou para nós que tinha visto uma mulher toda de branco no quintal. Contou que a mulher ficava correndo ao redor do banheiro, e ela não conseguia gritar para pedir socorro. Nesse dia ninguém conseguiu dormir direito lá em casa, eu fui dormir juntinha com minha mãe de tanto medo que estava. Em Nogueira as visagens aparecem a partir da meia noite, vagando pelas ruas da vila. Muita gente de lá evita chegar depois da meia noite em suas casas para não ver visagem (entrevista com Lília, 04/03/2018).

Essas histórias instigam à reflexão e à imaginação. São histórias que vai além do lógico, mistura de realidade e o inacreditável. Experiência que se entrega a um mundo irreal e ao mesmo tempo real, gerando assim um desafio ao cérebro.

### 3.3 – Histórias de Meneruá vividas e contadas entre os integrantes do Fogo Consumidor

Muitos membros da Associação, principalmente os mais antigos, têm histórias para contar sobre acontecimentos que viveram em Meneruá quando iam acampar para fazer as filmagens. As seguintes histórias assumiram as formas de narração oral e cinematográfica. Podemos começar por Orange:

Uma vez Curica, Nemo, Ildelan e eu fomos acampar no Meneruá, só por aventura mesmo. Nesse dia não fomos filmar. Aí armamos duas barracas, eu dividi a barraca com Ildelan e o Curica e o Nemo ficaram na outra. Eu já estava dormindo, era mais ou menos uma hora da manhã quando o Curica chegou desesperado na nossa barraca nos acordando e dizendo que o Nemo estava dando risadas escandalosas. As risadas eram muito altas e estranhas, não era a risada verdadeira dele que a gente conhecia. Quando fomos até a barraca onde estava, ele se encontrava deitado, imóvel, apenas o som das



gargalhadas que saía de sua boca se manifestava. Parecia que ele estava possuído, acho que havia uma entidade nele. Não sabíamos o que fazer, estávamos muitos nervosos. A única coisa que a gente podia fazer era orar e pedir socorro a Deus, então peguei meu celular e coloquei em cima do peito dele para tocar um hino evangélico. Depois de alguns minutos ele foi se acalmando, a risada foi desaparecendo aos poucos, começou a chorar e disse que não se lembrava de nada do que tinha acontecido (Entrevista com Orange Cavalcante, 24/01/2019).

Segundo Orange, Meneruá é um local tão temido que os membros da igreja que o grupo integrava tentou impedir a continuação das filmagens:

Entre 2010 e 2011, em todos os finais de semana, sábado e domingo, a gente saía para filmar como fazemos até hoje. Pegávamos a caíraia, atravessávamos o rio e acampávamos na praia de Nogueira. O grupo precisava estar de volta na cidade no final da tarde de domingo para estar na igreja à noite, isso era sagrado para nós, pois era o momento de agradecer a Deus pela existência do nosso grupo e por ele nos proteger dos males. Tudo ia muito bem, até que houve uma ocasião que um dos pregadores da igreja disse: “há pessoas aqui trazendo o demônio para dentro dessa igreja”. Daí nem passava pela minha cabeça que ele estava se referindo a mim e ao grupo, então logo ele disse que “essas pessoas que estão trazendo demônio para a igreja são pessoas que atravessam o rio todos os finais de semana para um lugar onde há a presença dos demônios”. Aí me toquei que ele estava falando da gente. Em seguida ele perguntou: “quem são essas pessoas que atravessam o rio todos os finais de semana? Levantem a mão.” Fiquei nervoso nessa hora, e torcendo para que ninguém levantasse a mão. Mas uma moça que fazia parte do grupo levantou, então todos levantaram também, e para não deixar o grupo sozinho levantei também. Aí o pregador chamou o grupo para ir ao altar da igreja, e pediu para ficarmos de joelhos. Os pregadores e membros da igreja fizeram um círculo em nossa volta e oraram sobre nossas cabeças, para que o demônio saísse da gente e da casa do senhor. Durante essa oração, disseram que se nós voltássemos a atravessar o rio nós iríamos morrer. Então todos ficaram com muito medo, até eu, e decidimos acabar com o grupo então. Daí voltei para casa bastante triste, e decidido a acabar com todos os projetos de cinema do grupo, mas logo quando amanheceu um dos integrantes chegou na minha casa e disse “não quero parar de fazer filmes, não quero que o grupo acabe, nós não fizemos nada de errado, não temos demônios dentro da gente”. Depois chegaram mais algumas pessoas dizendo a mesma coisa, mas eram poucos, não era mais aquele grupo grande. Então, mesmo assim, resolvi dar continuidade com esse pequeno grupo que havia resistido às palavras dolorosas e deprimentes do pregador. Depois de um ano, em 2013, o grupo voltou a ser forte, novas pessoas entraram e estão firmes nesse cinema até hoje (Entrevista com Orange Cavalcante, 20/10/2017).

Ildelan também relata sobre essa situação:

Foram preconceitos cruéis, sabe? Eles desvalorizaram nosso trabalho, nunca se juntaram a nós para saber o que realmente fazíamos, eles não acreditavam no que a gente dizia, não conseguiram refletir [sobre] a importância do Fogo Consumidor para a nossa sociedade. Por causa disso o grupo se desfez, foi preciso construir novamente o grupo com outras pessoas. Sermos tratados como demônios incorporados foi muita crueldade. Depois disso eu nunca mais pisei dentro da igreja. Continuo com minha fé em Deus, continuo religioso, mas nunca mais quero ir para a igreja, isso feriu minha participação

em igreja. Senti uma manipulação muito forte por parte da igreja com essa situação toda, cansei de qualquer tipo manipulação, hoje eu tomo muito cuidado com isso, sabe? Para mim a manipulação, de qualquer natureza, é algo muito sério (entrevista com Ildelan dos Santos, 17/01/2018).

As palavras de um pastor são tidas como “verdadeiras” e poderosas para a maioria das pessoas que seguem a religião evangélica, por ele ser considerado o “representante de Deus”. Ao fazer uso de suas palavras e do nome de Deus para amaldiçoar e ameaçar, predestinando a perda da vida e da alma dos jovens do grupo por estarem se aproximando do mundo das visagens, o pastor do relato mostrou que ainda hoje existem práticas semelhantes às dos primeiros missionário colonizadores sobre os indígenas e suas culturas (Aguiar, 2012).

O relato de Conceição mostra que a tentativa da igreja de impedir o grupo de frequentar o Meneruá ainda continuava dois anos depois:

Logo quando entrei para o grupo as pessoas da igreja diziam para eu não ir filmar, porque o grupo acampava numa praia amaldiçoada onde moravam demônios. Mas o grupo disse que as visagens só apareciam às vezes, e não acontecia nada demais com eles porque sabiam respeitar o local. E realmente era assim, durante todos esses anos no cinema, apenas uma vez aconteceu algo estranho comigo: já era tarde da noite, tudo em silêncio, alguns dormiam em suas barracas e outros na rede. Eu estava na rede quase pegando no sono. Minha rede estava de frente para um igarapé. Rapidamente senti algo sussurrar no meu ouvido, era um sussurro forte como se fosse alguém que estivesse muito cansado. Olhei para baixo e ao redor e não havia ninguém. Pensei que era o Orange fazendo brincadeira de mau gosto, então falei em voz alta: “Orange, é tu é?!” Um silêncio terrível, estavam todos quietos dormindo, não era ninguém do grupo. Fiquei arrepiada e com muito medo. Então eu sai da rede e corri para dentro da barraca, demorei muita para dormi, fiquei preocupada e pensando naquele sussurro (entrevista com Conceição Silva, 14/04/2018).

Conceição acredita que pode ter sido uma criatura sobrenatural do local pois, além de muitos relatos sobrenaturais de Nogueira, ouviu de uma mãe de pescador a seguinte narrativa:

Eram três pescadores pescando na praia de Meneruá, e um deles pescou uma bota, teve relação sexual com ela à força e depois a soltou no rio. Mais tarde, quando voltou ao rio para dar um mergulho, não voltou mais. Apareceu depois de três dias na beira da praia, estava com a pele gosmenta e não falava “coisa com coisa”. Não tinha memória do que tinha acontecido, e até hoje não se recuperou, ele se isolou da comunidade. Também os moradores de Nogueira contam que há relatos de homens que acampavam na praia e eles foram puxados pelos pés rumo ao rio. Muitos conseguiram escapar, mas outros não (entrevista com Conceição Silva, 14/04/2018).

Lília também costuma contar histórias de quando o grupo sai para filmar. Principalmente quando tem novato no grupo, gosta de narrar à noite no acampamento. Uma das narrativas de Lília é a seguinte:

Uma vez pressenti uma visagem na praia de Meneruá, quando tinha ido filmar um dos filmes do Fogo Consumidor. Era mais de meia noite, quando o grupo ia fazer um momento espiritual pedindo a proteção a Deus. Após a oração, um dos meninos ouviu algo chamar ele e os outros começaram a ouvir um barulho estranho de dentro da mata. Esse barulho chegava cada vez mais perto das nossas barracas. Nesse dia, um irmão da igreja tinha ido com a gente, e ele disse bem assim: “olha estou sentindo outra presença aqui que não é a de vocês, é um sobrenatural que quer assustar vocês”. O irmão propôs cantar um hino da igreja para afastar esse espírito maligno. Quanto mais eles oravam e cantavam, mais perto da gente o barulho chegava. Eu estava muito assustada, com muita vontade de chorar, mas o irmão tinha uma oração forte e quando ele repreendeu o mal que estava naquela praia o barulho foi se afastando aos poucos da gente, até que tudo ficou em silêncio. Isso foi incrível! Eu nunca tinha ouvido um barulho tão assustador assim na minha vida. Acredito que aquele barulho sobrenatural queria assustar a gente para que saíssemos do lugar (entrevista com Lília Silva, 04/03/2018).

Percebe-se que, nas maiorias das histórias vividas recentemente e contadas por integrantes do grupo, há uma forte presença da prática de oração cristã enquanto salvação das vítimas de visagens. Isso não está presente nas histórias antigas contadas por Seu Joaquim e Dona Teresa, não há a presença de oração para afastar as visagens e sim outros métodos como oferecer cachaça, fazer um nó em cipó, usar cesta de palha entrelaçada, usar alho, ir ao curandeiro, respeitar os seres visagentos cumprindo suas regras em relação à caça excessiva ou maus-tratos dos animais da floresta, entre outros.

Teve um outro dia que também saímos para fazer filmes. Nesse dia não fomos para a praia de Meneruá como de costume, fomos bem mais para dentro da mata. Quando já era noite, e todo mundo dormindo em suas barracas, eu era a única que não estava conseguindo dormir e algo me pedia para acordar todo mundo para fazer oração. Então cutuquei minha colega que estava dividindo a barraca comigo, para me ajudar a acordar as pessoas para fazer a oração. Minha colega não gostou da ideia, disse que naquela noite não precisava fazer oração, pois estava tudo tranquilo, e continuou dormindo. Então orei sozinha e acabei dormindo também. Meia noite começou a trovejar, acordei com um estrondo muito forte do trovão. Então meu irmão, que estava em uma outra barraca, gritou bem alto para todo mundo entrar na barraca dele rapidamente. Agoniados e assustados, corremos para dentro da barraca dele. Já lá dentro, meu irmão contou que o nosso colega estava sendo arrastado por um sobrenatural invisível, esse sobrenatural estava arrastando ele em direção ao rio. Quando eu toquei nele, estava super gelado. Então questionei que isso aconteceu porque não oramos antes de dormir, foi quando propus que fizéssemos a oração. Quanto mais orávamos o vento ficava mais forte, tivemos que ficar segurando a barraca com as mãos. Nosso colega, que tinha sofrido a tentativa de ser puxado pelo sobrenatural, começou a falar uma língua estranha, que me deixou arrepiada. Já eram três horas da manhã, hora que o demônio se espalha pela a terra, como dizem as pessoas da minha

igreja. Então continuamos a orar mais forte ainda. O vento e a trovoadas pararam, nosso colega melhorou, mas tinha esquecido o ocorrido. Acabamos que desistimos de continuar filmando, e fomos embora para nossas casas. No meio do caminho, já na canoa, nosso colega começou a se lembrar do ocorrido e ele disse que era uma coisa estranha e muito feia que estava rodeando a barraca dele, e logo tentou puxar ele pelo pé em direção à água (entrevista com Lília Silva, 04/03/2018).

Ildelan também relatou um acontecimento visagento em Meneruá, e afirmou que essa experiência mexeu muito com seus pensamentos, pois jamais esperava um dia passar por isso. Ele conta que:

Em uma das filmagens do Fogo vivemos uma experiência muito estranha e assustadora, que passamos lá no Meneruá. Fortes trovoadas, sem chuvas, acordaram toda a equipe que logo se uniu em uma só barraca. Isso era duas horas da madrugada. Quando eu olhei para a beira da praia, vi um menino de costas sentado. Perguntei do pessoal se estavam vendo a mesma coisa que eu, e disseram que sim. De repente o menino sumiu, e em seguida começamos a ver coisas correndo, parecia que eram vários molequinhos correndo em nossa volta. A gente olhava um para a cara do outro e perguntávamos: “tu viu? Tu viu?” E todos diziam que sim. Nisso, eles se aproximaram da gente e tentamos ver as caras deles, mas não conseguimos. Depois não vimos mais nada, mas ouvimos a respiração deles e todo o movimento, invisivelmente continuaram a correr em nossa volta. Daí, fechamos os olhos e oramos aflitos, logo pararam de correr e a trovoadas também parou. Quando olhamos o relógio já eram quatro horas da manhã, e não percebemos que tinha passado tantas horas assim (entrevista com Ildelan dos Santos, 17/01/2018).

Essa história acabou sendo reinventada na cena de um filme que está em construção. A maioria das histórias sobre Meneruá, contadas e vividas pelos integrantes do grupo, se tornam cenas de filmes do Fogo Consumidor.

Vou contar uma outra que também aconteceu em uma das filmagens, é sobre o sobrinho do Orange, o Malcir. Ele acordou no meio da noite para fazer xixi, entrou em um caminho meio fechado e viu várias pedrinhas coloridas. Achou tão bonitas que pegou para levar. Nisso, o pessoal de Nogueira já tinha falado que quando vissemos alguma coisa bonitinha não era para tocarmos, mas o Malcir não deu “bola” e então levou as pedrinhas para a sua casa. Não demorou muito, passou a sentir muita dor de cabeça. Foi várias vezes ao médico e o doutor não sabia o motivo da dor de cabeça, pois os exames não mostravam nenhum problema. Ele ficou de cama durante semanas. Certo dia o Orange foi visitá-lo, entrou em seu quarto e viu que o menino estava muito pálido e com febre alta. Percebeu também que uma das suas mãos estava bem fechada. Orange então abriu a mão dele e viu as pedras. Perguntou de onde tirou aquelas pedrinhas, e ele disse que trouxe do Meneruá. Imediatamente eles foram devolver, e na mesma hora que Malcir colocou as pedras de volta no lugar, a dor de cabeça e a febre pararam (entrevista com Ildelan dos Santos, 17/01/2018).

Para Orange, Meneruá é um lugar muito especial, mesmo que para ele seja um lugar “amaldiçoado”. Às vezes ele se pega pensando sobre o que aconteceu há séculos passados, para que hoje esse lugar seja fonte de acontecimentos e narrativas assustadoras. Afirma ainda que algumas pessoas muito idosas, que moram em Nogueira, falam de acontecimentos reais como assassinatos e estupros que aconteceram em Meneruá. Esse ponto de vista lembra histórias cinematográficas, orais e escritas de lugares como fazendas onde habitavam negros escravizados, que viveram de forma cruel nas mãos de seus patrões, e que se tornaram fazendas mal-assombradas. Para Eliade (2016) uma narrativa mitológica pode ter sua origem em um acontecimento real. Esse é um dos sentidos presentes em sua afirmação de que o mito pode expressar a realidade. Narrativamente ou mitologicamente, as pessoas denunciam as atrocidades que acontecem no mundo. A memória e o tempo, em conexão com os gêneros narrativos, jamais deixarão esquecer um passado de atrocidades (Ricoeur, 1994).

Depois de ler todos esses relatos, podemos fazer os seguintes questionamentos: são mitos inventados? Realidade vivida? Mistura de mito e realidade? Não sabemos, mas como vimos nos relatos, esses acontecimentos são tidos como realidade. Se a narrativa é a representação do real (RICOEUR, 1994), quer dizer então que as narrativas amazônicas podem sim ser a imitação do real. É válido dizer, mais uma vez, que o mito é realidade porque é dele que procedem as origens, é no mito que também o mundo é reescrito (ELIADE, 2016). Essa colocação ganha mais força ainda quando Ricoeur (1994) coloca que:

[...] contamos histórias porque finalmente as vidas humanas têm necessidade e merecem ser contadas. Essa observação adquire toda sua força quando evocamos a necessidade de salvar a história dos vencidos e dos perdedores. Toda história do sofrimento clama por vingança e exige narração (RICOEUR, 1994, p.116).

Nas tradições das narrativas do médio Solimões podemos notar, a partir de Ricoeur (1994), que o passado está captado pela memória, o futuro é a perpetuação dessa tradição, e ambos estão no presente da prática de narrar.

As histórias reproduzidas aqui representam ainda a identidade narrativa dos antepassados, vivas nas memórias dos povos amazônicos de hoje. É isso que Ricoeur (1994) chama de tessitura da narrativa: o que uma avó narrou há cem anos continua circulando nas memórias do tempo presente, de uma forma reinventada e novamente tecida. As histórias de “Meneruá” já são contadas de boca em boca há mais de oitenta

anos, pois além de serem contadas pelo pai de Orange, que hoje tem 74 anos de idade, foi também contada por seus avôs, e agora também estão sendo narradas no cinema por seus filhos e netos.

Alguns entrevistados relataram que esses acontecimentos com as visagens são obra do demônio. Os seres visagentos são vistos como demônios por religiões evangélicas, do mesmo modo que a católica no período colonial. Isso é preocupante, porque se trata de crenças de origem indígena. Como vimos na obra de Galvão (1976), os pajés precisam dos encantados do fundo do rio para realizarem a cura de uma pessoa doente. Além dessa prática ter perdido prestígio com a chegada de médicos e outras ações institucionais nas comunidades, ao se demonizar esses seres os indígenas e os caboclos acabam por sofrer mais discriminação e preconceito. A demonização além de desvalorizar tradições e identidades, também silencia o “clamor do sofrimento” que se transformam em novas versões dos mitos.

Os relatos dos entrevistados mostram que, no caso do Fogo Consumidor, a demonização dos seres da floresta está sendo alimentada principalmente pela instituição evangélica, que, assim, dá continuidade à colonização religiosa que integra as estratégias de poder do capitalismo ocidental. Dito isso, é preciso dizer que os “bichos visagentos” afrontam essa discriminação através da arte. Estão heroicamente presentes em poemas, músicas, narração oral, pinturas, teatro e no cinema, trazidos não só pela elite, mas também pelo povo, nos filmes populares feitos por diversos grupos e também pelo Fogo Consumidor.

Os “bichos visagentos” continuam presentes até mesmo nas vivências dos acampamentos do Fogo, assustando os seus integrantes que, no entanto, têm resistido na determinação de transportar as suas vivências e as narrativas regionais para a linguagem cinematográfica. Os “bichos visagentos” estão vivendo um processo de nova reinvenção. Como isso está acontecendo?

#### 4 – O CINEMA NAS MÃOS DO POVO: TRANSPOSIÇÕES DAS NARRATIVAS ORAIS PARA A NARRATIVA CINEMATOGRAFICA, UMA AÇÃO POPULAR E DESCOLONIZADORA

Somos todos artistas, mas poucos exercem suas capacidades. Há que fazê-lo! Não podemos ser apenas consumidores de obras alheias porque elas nos trazem seus pensamentos, não os nossos; suas formas de compreender o mundo, não a nossa. Seus desejos, não os nossos. Elas podem nos enriquecer; mais ricos seremos produzindo, nós também, a nossa arte, estabelecendo, assim, o diálogo.

(Augusto Boal)

Percebemos que as narrativas orais na Amazônia ganharam novas formas de serem contadas: além da escrita e da oralidade ou outros meios, o cinema acabou sendo “encantado” pelos “bichos Visagentos”. A narrativa amazônica e o cinema popular estão se interligando em uma nova força da expressão comunicativa na região, construindo assim uma nova linguagem para se narrar histórias. As histórias que circulam de boca em boca pela região do Médio Solimões estão começando a circular por um meio, o cinema, que é um dos meios que mais comunica histórias hoje em dia, e isso está sendo feito pelos filhos e netos dos narradores.

O que tem de mais interessante nisso, é que essa nova maneira de se contar histórias está sendo praticada pelo povo. Este é um fenômeno importante, já que a produção cinematográfica quase sempre esteve ausente no Amazonas. Essa ligação entre narrativa e cinema é percebida a partir dos filmes produzidos pelos amazonenses, e esse fazer cinema tem uma particularidade: com muita frequência narra histórias sobrenaturais da cultura oral da região. Esses filmes são exibidos em festivais e mostras cinematográficas pelo estado como, por exemplo, a exibição que ocorreu em fevereiro de 2016: uma sessão de cinema amazonense em Manaus<sup>2</sup>, promovido pela Amacine Futuros Cineastas, em que foram exibidos 10 filmes produzidos no Amazonas. Entre eles estavam “As Princesas no Reino Encantado da Floresta”, dirigido por Belmar Costa, e “Caboré: A Lenda”, de Orange Silva. Outra exibição de filmes amazonenses foi em novembro de 2017: houve o “1ª Cabocão Cine Festival”, realizado pela prefeitura de

---

<sup>2</sup> Sessão exibida no Cinemark, localizado no *shopping Studio 5* (zona sul de Manaus-Am).

Itacoatiara e a Amacine Futuros Cineastas. Esse festival exibiu 40 curtas de 20 municípios do estado do Amazonas, que foram exibidos nos municípios de Anori, Rio Preto da Eva, Itacoatiara, Itapiranga e Manacapuru. Os filmes “visagentos” apresentados nesse festival foram: “Boto.com”, de Hillena Santony, “O Mistério do Bote”, dirigido por Orange Cavalcante, “No Escuro” de Max Michel, “Olhos Vermelhos”, de Alexandre Santos e “O Novo Sedutor” de Mara Martins.

Ao se apropriar das ferramentas cinematográficas, direta ou indiretamente, o indivíduo envolve seu movimento em uma luta de descolonização e resistência em relação à indústria cinematográfica e à dominação da mídia. Fazer filmes pelo povo é mostrar e falar da sua cultura para os outros, é revelar a imaginação do excluído. A prática de fazer cinema local fortalece a autoestima do povo, que passa a valorizar sua cultura, resistindo à mídia que propaga a cultura ocidental como superior.

A narrativa oral e o cinema popular são duas linguagens que conservam as memórias e transmitem conhecimentos. Essas linguagens se unem nessa transposição, que pode fortalecer ainda mais a comunicação de um povo, pois é por meio da linguagem que acontece a representação da ação humana. Assim, faz-se necessário conceituar a linguagem: para Hall (2016), tudo o que é capaz de transportar e expressar sentido e representação, organizados em um sistema, se torna uma “linguagem”. Esta é construída relacionando e formando conjuntos de coisas, objetos, pessoas, acontecimentos, ideias fictícias, etc. É também um sistema de conceitos organizados por cada cultura social. A representação, por sua vez, é um circuito cultural que produz o sentido na linguagem. A linguagem tem uma relação com a representação que a conecta à cultura:

“Representação significa utilizar a linguagem para, inteligivelmente, expressar algo sobre o mundo ou representá-lo a outras pessoas”. Pode-se perguntar com toda a razão: “Mas isso é tudo?” Bem, sim e não. Representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar *envolve* o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos [...] (HALL, 2016, p. 31).

Sendo assim, para o autor, a linguagem e a representação têm um papel importante nos valores e significados culturais. A linguagem vai muito além de refletir um significado e expressar as ações humanas (escrita, pintura, oralidade, fotografia, etc). É por meio da linguagem que damos sentido às coisas, e é na representação usando



a linguagem que expressamos o “pensamento complexo” das coisas para outras pessoas de um modo que elas entendam:

Mas por que temos de passar por este processo complexo para representar nossos pensamentos? Se você bota em cima da mesa um copo que estava segurando e sai do recinto, você ainda pode *pensar* no copo, muito embora ele não esteja mais fisicamente presente. Na verdade, você não pode pensar com o copo; você só pode pensar com o *conceito* do copo. Como os linguistas costumam dizer, “cachorros latem, mas o conceito de ‘cachorro’ não pode latir ou morder”. Logo, você tampouco pode falar com o copo real. Você só pode falar com a *palavra* que designa o copo – copo-, que é o signo linguístico utilizado em português para nos referirmos a objetos nos quais bebemos água. E aqui é onde a *representação* aparece: ela é a produção do significado dos conceitos da nossa mente por meio da linguagem. É a conexão entre conceitos e linguagem que permite nos *referirmos* ao mundo “real” dos objetos, sujeitos e acontecimentos fictícios (HALL, 2016, p. 34).

A representação produz os pensamentos em palavras, sons e imagens, e é assim que as pessoas se comunicam, mobilizando os signos organizados em linguagens.

No cerne do processo de significação na cultura surgem, então, dois “sistemas de representação” relacionados. O primeiro nos permite dar sentido ao mundo por meio da construção de um conjunto de correspondência, ou de uma cadeia de equivalências, entre as coisas – pessoas, objetos, acontecimentos, ideias abstratas etc. – e o nosso sistema de conceitos, os nossos mapas conceituais. O segundo depende da construção de um conjunto de correspondências entre esse nosso mapa conceitual e um conjunto de signos, dispostos ou organizados em diversas linguagens, que indicam ou representam aqueles conceitos. A relação entre “coisas”, conceitos e signo se situa, assim no cerne da produção do sentido na linguagem, fazendo do processo que liga esses três elementos o que chamamos de “representação” (HALL, 2016, p.38).

A linguagem usa diferentes componentes para representar e dizer o que as pessoas querem, transmitindo conceitos e pensamentos, e assim dando sentido às coisas, aos acontecimentos e às pessoas. Segundo Hall (2016), as pessoas que pertencem à mesma cultura compartilham um mapa conceitual relativamente similar e, do mesmo modo, compartilham uma maneira semelhante de interpretar os signos de uma linguagem. O autor afirma que, só assim, os sentidos serão efetivamente intercambiados entre as pessoas. São os próprios seres humanos que fixam os sentidos em suas mentes: o sentido não está no objeto, na pessoa, na coisa ou na palavra. O sentido é construído pela representação e fixado por códigos, estabelecendo-se assim uma conexão entre o sistema conceitual e a linguagem. É nos códigos conceituais e na linguagem que são traduzidos o significado e a representação das coisas. São usadas diferentes linguagens para as variadas expressões humanas, e isso é determinado também pela fixação. A

tradução das coisas é criada socialmente e na cultura, não na natureza. O sentido é construído a partir das práticas humanas (Hall, 2016).

O autor explica, ainda, como a linguagem funciona no sistema representacional. Chama a atenção para três aspectos: o “reflexivo”, o “intencional” e o “construtivista”. Ele faz as seguintes perguntas: “‘de onde vêm os significados?’ ‘Como podemos dizer o significado ‘verdadeiro’ de uma palavra ou imagem?’”. No “reflexivo”, afirma que o sentido repousa no objeto, pessoa, ideia ou evento real, e a linguagem funciona como um espelho que reflete o “sentido verdadeiro” do que já é existente no mundo, ou seja, é uma forma de imitação (imitar a natureza, as ações humanas) que pode também ser chamada de “mimética”. A linguagem é sempre usada para se referir ao real, mas esse uso não é verdadeiro, e sim fictício, faz parte do mundo imaginário. As pessoas não são capazes de pensar, falar, pintar ou desenhar algo com o real da natureza, mas apenas a partir do código de linguagem ligando conceitos a palavras, ou a imagens de coisas reais (Hall, 2016). O código linguístico que os moradores da Amazônia usam para se referir à fruta “buriti”, por exemplo, é diferente do usado pelas pessoas da Amazônia peruana. O sujeito, quando se encontra na cultura do outro, precisa aprender o código cultural da palavra referente à mesma fruta que se encontra nas duas sociedades. Por outro lado, quando se trata da imagem real ou fictícia do buriti, eles usam um código comum aos sujeitos das “duas Amazônias”. É como funciona a comunicação pela linguagem reflexiva.

A outra forma de abordagem para o sentido de representação é a “intencional”, que é o oposto de “reflexiva”. É quando o sujeito “interlocutor” decide o seu próprio sentido único no mundo pela linguagem, ou seja, “as palavras significam o que o autor pretende que signifiquem”, assim expressando a comunicação que convence o outro em relação às suas ideias e modo de ver o mundo (HALL, 2016, p. 48). Mas, mesmo que essa linguagem seja pessoal, não tem como fugir da comunicação coletiva. Ela continua ligada ao código compartilhado:

A linguagem nunca pode ser um jogo inteiramente privado. [...] A linguagem é um sistema social por completo. Isso significa que nossos pensamentos privados precisam negociar com todos os sentidos das palavras ou imagens guardadas na linguagem que o uso do nosso sistema inevitavelmente desencadeará (HALL, 2016, p. 48).

A terceira abordagem é a “construtivista” que, para Hall (2016), compreende que os significados não podem ser fixados na linguagem, pois as coisas não significam.

Acontece que são os humanos que constroem sentidos, utilizando o sistema representacional (conceito e signos), ou seja, não é o material que transmite sentido, mas sim o sistema de linguagem. O sentido é fixado no código significante. Os objetos funcionam simbolicamente, representam conceitos e significam. “De acordo com ela, nós não devemos confundir o mundo *material*, onde as coisas e pessoas existem, com as práticas e processos *simbólicos* pelos quais representação, sentido e linguagem operam” (HALL, 2016, p. 48). Os efeitos desses circuitos são sentidos no mundo material e social, e é assim que a sociedade é organizada por mapas conceituais/mentais compreendidos por códigos e signos linguísticos. Não se pode comunicar o sentido sem a representação na linguagem. O conceito é traduzido em linguagem, formando, assim, um “mapa de sentido” compartilhado.

A linguagem do cinema Fogo Consumidor funciona por refletir, imitar e construir a partir de sentidos que já existem nas culturas do povo tefeense através das histórias contadas. A prática cinematográfica funciona como uma nova linguagem regional, compartilhada entre os contadores de histórias e o Fogo Consumidor, que transmite significados e conhecimentos culturais por um meio não verbal que tem grande poder comunicativo: funciona entre passado, presente e futuro, seguindo basicamente a linha de Ricoeur (1994) e de Pollak (1989). O grupo usa esse componente para expressar e transmitir seus pensamentos, “conceitos”, sentimentos e sentidos compartilhados entre as pessoas do Médio Solimões. Podemos dizer que o grupo representa sua cultura e visão de mundo a partir das três abordagens colocadas por Hall: “reflexiva”, “intencional” e “construtivista”. Ele se comunica inteligivelmente para o outro simbolizando, significando, construindo, representando conceito e transportando sentido. O grupo se insere nesse circuito cultural, e assim está construindo essa nova linguagem para fazer com que sua comunicação regional também participe da linguagem cinematográfica.

A narrativa e o cinema sabem trabalhar muito bem quando estão em boas mãos: nas mãos do povo oprimido. A sabedoria do narrador de histórias e a mágica do cinema é o que enriquece esse casamento. Por um lado, eles dão às pessoas a história, imagem e o som. Por outro, o processo da construção desses elementos: o grupo, para fazer a história, precisa inventá-las, ler ou ouvi-las, depois (re) escrevê-las e em seguida fazer o roteiro. Para construir a imagem, precisa criar-estudar os figurinos, pensar em cenários e (ou) criá-los. Para o som precisa ouvir músicas e adequá-las à história. Esse processo

audiovisual exercita a imaginação das pessoas, faz florescer as sabedorias, cultiva o trabalho em equipe.

As histórias contadas oralmente são reinventadas e transportadas para a linguagem cinematográfica do Fogo Consumidor da seguinte maneira:

- **Roteiro**

Os roteiros do Fogo Consumidor são feitos tanto em conjunto com o grupo como individualmente. No roteiro coletivo, todos têm direito a dar ideias quanto ao diálogo dos autores, figurinos, cenário e personagens. O roteiro individual é criado por uma pessoa, geralmente o próprio diretor da obra. Em seu roteiro, ele constrói uma prévia de como será o filme, colocando nele cada detalhe: o cenário, personagens e sua personalidade, figurino, descrição dos atores, as maquiagens, o diálogo, etc. Esses dois roteiros são elaborados quando o grupo pretende gravar um média ou longa-metragem, mas há também o “roteiro improvisado”, praticado sempre que o grupo realiza um curta metragem. Cada ator, em diálogo com diretor, decide como vai atuar, que palavras vai usar, escolhe o seu nome, o personagem e a roupa que deseja vestir durante as filmagens. Orange, que gosta muito de aplicar essa técnica, relata que:

Gosto muito de trabalhar com o roteiro improvisado, é muito legal quando eu chego para o grupo e falo “tenho uma história bem legal para filmar, no dia da filmagem conto para vocês”. Quando chega o dia conto a história e cada um escolhe seu personagem, e eles mesmos imaginam como expressar seus personagens. Para mim o roteiro improvisado é mais criativo e natural, se tornam muito mais reais as cenas e ficam mais criativas e artísticas por que as ideias estão sendo trabalhadas em conjunto e de uma forma mais livre. Deixar os atores escolher como querem se expressar revela imaginação, por exemplo: o Curupira que tenho na minha imaginação pode não ser o mesmo que o fulano imagina, então se eu aplicar no fulano o Curupira que tenho na minha mente é provável uma atuação meio mecanizada. Mas se deixo o fulano expressar o Curupira da mente dele a atuação será mais “real”. Muitas vezes a improvisação é fantástica (entrevista com Orange Cavalcante, 30-10-2017).

Essas improvisações produzem a reinvenção dos personagens das narrativas orais, concretizada na linguagem cinematográfica. Eles são imitados e apresentados ao público, a partir da imaginação. É nesse improviso que o artista figurinista revela a imagem do personagem que desenhou na sua memória quando ouviu a história. Já o ator consegue mostrar muito de sua memória no momento da cena, em que está imitando o

personagem da contação de histórias. Ele compartilha seu interior através da invenção da nova linguagem, enquanto transpõe as histórias orais para o mundo visual do cinema.

O roteiro improvisado combina muito com os tipos de filmes feitos pelo grupo, pois o improviso acaba construindo algo um pouco confuso: o sobrenatural também tem essa pegada de confundir o público, que deixa o espectador pensativo. A tentativa de entender um filme assim é parecida com o que ocorre quando se conta histórias de visagens: o narrador não esclarece tudo, sempre deixa um espaço para a reflexão. O grupo não dispensa um bom roteiro elaborado, mas quando é para improvisar, os atores se sentem mais livres para se expressar.

- **Figurino**

Os figurinos dos filmes são feitos pela Conceição, na maioria das vezes. Alguns atores gostam de fazer seu próprio figurino, mas todos sempre pedem a opinião dela. O grupo a “adotou” como a figurinista. Ela contribui muito usando sua criatividade para dá vida às imagens dos personagens. Como o grupo não tem condições financeiras para comprar materiais para confeccionar os figurinos, Conceição sempre usa sua criatividade com o que tem. Por conta disso, seus figurinos são, na maioria das vezes, improvisados. Cria os figurinos com roupas envelhecidas, produtos naturais encontrados na floresta como cipó, sementes, casca de árvores, palhas e folhas secas. Com maquiagem básica (batom, pó compacto, base, sombra) consegue transformar os rostos dos atores.

**Figura 10: Conceição criando o personagem da Iara, mãe d’água (2018)**



O grupo intensificou o amor de Conceição pela arte, pois ela conta que suas ideias e criatividade fluíram mais quando começou a criar e reinventar figurinos para os personagens: “eu adoro transformar o corpo da pessoa em arte, gosto de provocar e chamar atenção do público para as minhas criações”, disse Conceição, que acredita que a arte traz autoestima e é capaz de transformar as pessoas para melhor, porque nela são expressos os sentimentos, sejam eles quais forem.

**Figura 11: Conceição criando o personagem Matintin**



Fonte: Arquivo da Associação Fogo Consumidor

É a partir desses figurinos que são reinventadas as imagens dos personagens de contação de histórias, através das mesmas pessoas que convivem com elas. “Antes de entrar para o grupo, eu nunca tive a ideia de trabalhar nas minhas artes as imagens dos personagens das histórias que nós contamos, agora eu amo fazer isso” (Conceição Silva, 14/04/2018).

- **Personagens**

O Fogo Consumidor procura sempre caprichar na criação dos personagens pois, para o grupo, o filme sem bons personagens não consegue alcançar a concentração do espectador. “O público precisa ver personagem diferente, que transmite curiosidade em

cada detalhe que compõe o personagem. Personagens desinteressantes arruínam o filme, seja na sua estética ou na sua história” (Orange Silva, 20/10/2017).

O grupo sempre procura entregar o personagem ao ator que mais se parece com ele, pois o sucesso do personagem também dependerá do ator dar conta de conduzi-lo. As personalidades e suas características (humor, emoção, defeito, qualidade, o modo de ser e vestir) são sempre criadas em conjunto com os diretores, roteiristas, figurinistas e atores.

Muitos atores do grupo criam uma forte ligação com seus personagens: os personagens de Conceição, por exemplo, trouxeram um sentido profundo na vida dela, pois, ao se transformar em diferentes seres, ela se conectou mais com sua imaginação.

Eu sempre procuro fazer com que os expectadores não simplesmente olhem os meus personagens, mas quero que os vejam, quero que sintam algum sentimento. Para mim os personagens que já fiz não são simplesmente personagens. Eles se tornaram presentes na minha vida interior, eles realmente existem em mim, os vejo como se um dia existiram de verdade. Na vida real sou uma pessoa muito calma, mas nos meus personagens gosto de ser assustadora e incorporar o que eu não sou. O por que não sei bem explicar, mas o importante é que eu gosto muito de ser outra coisa e depois voltar à minha vida normal, como se fosse um passeio ou uma viagem que você vai e depois volta [risos] (entrevista com Conceição Silva, 14/04/2018).

No filme chamado “Criaturas Selvagens”, Conceição representou o personagem de uma mulher que se transformava em uma criatura assustadora, juntamente com duas outras companheiras. Elas só se transformavam nessas criaturas quando eram ameaçadas por homens violentos: mas então devoravam os homens com os dentes até a sua morte. “O objetivo desse filme é mostrar o quanto estamos indignadas com a violência contra a mulher”, disse Conceição.

**Figura 12: Conceição representando o personagem “Criatura Selvagem”**

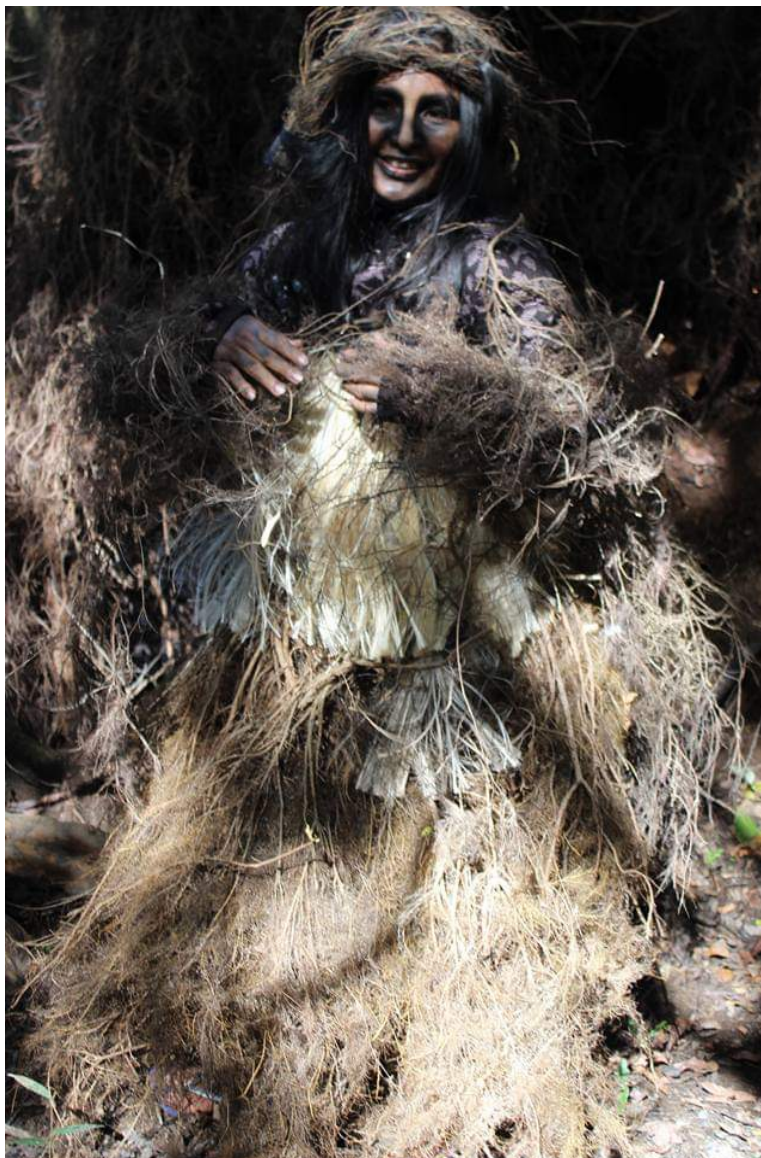


Fonte: Arquivo da Associação Fogo Consumidor

Outro personagem marcante do grupo é o Curupira, pois foi um dos que mais chamou a atenção do público e do grupo. Sua personalidade foi reinventada por Orange e pela atriz Joice, e o figurino por Conceição. Quando apareceu na tela, os espectadores reagiram com uma expressão de curiosidade: foi possível ouvir alguns adolescentes perguntando: “que bicho é esse?” Só conseguiram perceber que era um Curupira na cena em que outro personagem (do ator Kelvin) faz um nó no cipó para quebrar o encantamento (diário de campo, 04/11/2017). Foi um personagem que conseguiu transmitir muito bem a personalidade dos “Curupiras” da contação de histórias da região. Sua imagem física também foi construída conforme é descrita pelos narradores de histórias e compreendida pelos ouvintes. Um bicho peludo, coberto de cipós, que seduz imitando a voz e a imagem de alguém. Muito diferente do Curupira que estamos acostumados a ver em diferentes mídias: um menino branco, anão e forte, cabelos ruivos e pés para trás, ou um duende de orelhas pontudas e grandes



**Figura 13: Joice representando o personagem Curupira (2016)**



Fonte: Arquivo da Associação Fogo Consumidor

Para Joice, representar seus personagens é como viver muitas vidas em uma vida só: “a sensação de estar no corpo desses personagens é emocionante, pois eu me sinto muito conectada ao personagem. Os personagens que mais mexeram comigo foram a Mãe de Luiza e o Curupira, eles fizeram eu me conectar profundamente com eles, realmente me sentia vivendo a vida deles” (Joice dos Santos, 31/03/2018).

Lília representou, no filme “Meneruá 2” (filme ainda em construção), o personagem de uma sereia que é assustadora para proteger seu território, e por não aceitar a presença humana. Aterroriza um grupo de estudantes que está realizando uma pesquisa na floresta amazônica, e que para isso precisa ficar na mata por alguns dias. Na madrugada a sereia aterroriza a imaginação dos pesquisadores com gritos assustadores, que têm o poder de atrair para a sua presença quem ela deseja, transformando a pessoa

encantada em outra sereia. “Meu personagem era tão assustador que sentia medo de mim mesma [risos], mas eu gostei muito de fazer esse personagem pelo motivo de ser muito misterioso e causar medo” (Lília Silva, 04/03/2018).

**Figura 14: Lília representando o personagem de sereia (2017)**



Fonte: Arquivo da Associação Fogo Consumidor

- **Cenários**

Os cenários dos filmes acontecem na “casa dos bichos visagentos”: em grande parte na praia de Meneruá, algumas vezes na praia do Amor e em sítios. Poucas vezes foram na parte urbana da cidade. Para filmar em Meneruá ou na praia do Amor é preciso dormir nesses lugares, pois ficam do outro lado do rio Tefé, próximo à vila de Nogueira. A passagem na lancha de passageiros é cara, em média quinze reais por pessoa. Ou, às vezes, o pai pescador de algum integrante do grupo empresta sua canoa. As filmagens em sítios são mais tranquilas em relação ao deslocamento, pois são localizadas nos arredores da cidade. Mas o lugar preferido do grupo é Meneruá, especialmente para Orange que relata: “insisto em filmar nesse lugar porque para mim é o ponto mais lindo da região do Médio Solimões, e é exatamente neste lugar que foi

onde tive uma infância maravilhosa. Lá está guardada a alegria de muitas crianças da minha época (Orange Cavalcante, 30-10-2017).

Todos os cenários do Fogo Consumidor são reais: Meneruá e a praia do Amor são lugares lindos, estão quase sempre desertos e isso favorece as filmagens. Também são econômicos, pois já são prontos para as temáticas dos filmes, sendo o único custo o transporte.

Ao chegar no local o grupo monta suas barracas, as redes e divide as atividades. Depois o grupo se prepara para as filmagens e o diretor, sem dispensar sugestões, escolhe os locais que mais o agradam para as cenas. Esses locais são cuidadosamente escolhidos para deixar o filme mais “visagento” ainda.

**Figura 15: acampamento do grupo na praia de Meneruá (2008)**



Fonte: Arquivo da Associação Fogo Consumidor

- **Filmagem**

As filmagens são realizadas tanto pelos diretores dos filmes como por um câmera. As cenas são filmadas apenas com uma máquina fotográfica ou com aparelho celular, pois o grupo não tem condições financeiras para comprar outros equipamentos de filmagem.

Orange é muito exigente com a luz no momento da filmagem. Sempre se nega a usar o rebatedor, pois é apaixonado pela luz natural, principalmente a luz do amanhecer. Para o filme ficar mais “visagento”, não dispensa algumas técnicas de filmagem em

seus enquadramentos, como a dança ou o movimento de câmera, técnicas que permitem deixar a imagem mais surreal. Na verdade, quem dança ou se movimenta não é a câmera, e sim Orange. A câmera fica estática em suas mãos enquanto o corpo de Orange se movimenta. Usa uma mistura de movimentos rápidos e lentos, para deixar o espectador confuso e assim captar mais ainda a concentração dele na tela.

**Figura 16: Orange filmando uma cena do filme “Caboré:a lenda” (2014)**



Fonte: Arquivo da Associação Fogo Consumidor

## • Edição

Evanildo e Ildelan são os integrantes que costumam editar os filmes. Para Evanildo, editar exige muita concentração e também é necessário ter criatividade: “editar é o processo da montagem do filme, é preciso organizar as cenas de modo que a continuidade da história combine, e principalmente de modo que cause emoção no público. A edição é fundamental no processo da arte cinematográfica” Evanildo, (23/02/2018).

Para Ildelan, editar não é um trabalho tão fácil, porque exige muita responsabilidade do artista editor. Além da organização das cenas, ele precisa ter uma distância, um desapego com as cenas gravadas, para que consiga ver se elas funcionam dentro da história. Ao mesmo tempo, até certo ponto precisa ter uma conexão com o diretor para que, no final, o filme esteja de acordo também com a visão dele.

Editar é um dos trabalhos que mais gosto de fazer na Associação, a gente aprende muita questão estética de um filme e [ele] nos leva a uma

criatividade artística incrível. Para mim, é como se eu estivesse pintando um quadro e ao mesmo tempo escrevendo uma história. Sempre nos preocupamos, nos filmes do Fogo Consumidor, em deixar o espectador pensativo, e é na edição que construímos isso, ou seja, por exemplo, decidir onde colocar tal cena para [que] o espectador perceba o que aconteceu somente no final do filme. Então a Associação tem esse jogo com o seu público, o editor é um grande responsável por dar sentido ao filme (entrevista com Ildelan dos Santos, 17/01/2018).

- **Filmes de visagens**

O filme “Meneruá: a Morada do Mal” (2008), dirigido por Orange, como já sabemos foi baseado em narrativas que Orange ouvia de sua família e de outros narradores quando era criança. O filme narra a história de um grupo de adolescentes que chega em uma comunidade perguntando para um morador onde fica o local chamado Meneruá. O morador estranha a pergunta, e alerta os adolescentes a não irem, pois assombrações acontecem lá. Os adolescentes dão risadas, e insistem que o morador mostre o caminho. Então eles seguem, e um pouco antes de entrar na mata vêem uma velha fazendo sinal da cruz. Novamente não dão importância e seguem. Quando chegam ao local, um dos personagens, Marcos, sente uma forte dor de cabeça e toma um comprimido para a dor. Depois começa a ter alucinações, e vê uma mulher descabelada e estranha. Marcos corre atrás dessa mulher como um louco, deixando seus amigos preocupados e sem entender o que estava acontecendo, pois a mulher era invisível para eles. Ele mata um por um todos os seus amigos, e em seguida fica desesperado ao ver seus amigos mortos, sem saber o que aconteceu: sua memória começa a ser invadida por várias cenas em que está matando seus amigos. Depois é acusado, mas jura para as autoridades que foi possuído por uma mulher chamada Janaína, e que ela usou seu corpo para isso.

Este filme foi vencedor do prêmio de Melhor Média-Metragem no Festival de Cinema Primeiro Paraíso do Tocantins.

**Figura 18: Marcos possuído pelo espírito de Janaína (2008)**

Fonte: Arquivo da Associação Fogo Consumidor

O filme “Cabóre, a lenda” (2014), dirigida por Orange, representa uma história que é tida como mito de origem de Tefé. Ela é chamada “cidade da castanha”, e todos os anos é realizada a Festa da Castanha. Nesse evento, a imagem de Caboré é espalhada como ornamentação, e a narrativa da sua lenda é contada em poesias, enredos musicais, desenhos, pinturas e esculturas. Depois que sua história foi transportada para filme, passou a ser exibida nos telões da festa também. O filme é uma reinvenção da história, em que foram criados personagens que não existem na narrativa escrita e nem oral. Dos filmes do grupo, foi o que fez mais sucesso, o mais exibido nas salas de aula das escolas e outras instituições para se falar da cultura regional.

O filme conta a história de uma índia guerreira chamada Caboré. Antes de ela nascer, seu povo tinha fome, não havia mais peixes nem frutas devido a uma maldição de Jurupari. Todos tinham fé que, ao nascer Caboré, a natureza voltaria a ser fértil. O nascimento de Caboré quebra o feitiço de Jurupari, e então os peixes voltam e tudo que plantam colhem em abundância. Com muita raiva, Jurupari quer matá-la para que a sua maldição volte a agir no reino de Caboré. Possuindo o corpo de Jucí, uma índia guerreira que faz parte do povo de Caboré, ele entra no reino dela para atraí-la. Quando finalmente consegue atraí-la para as suas terras, ela é arrastada para as profundezas das trevas e morta. No entanto, o plano de Jurupari não dá certo, pois Caboré renasce na forma de milhares de castanheiras, “Caborés” tão lindas e muito mais fortes do que

quando habitava um corpo humano. É assim que se originam as castanhas, que hoje são base alimentar na Amazônia e uma das atividades econômicas mais importantes do extrativismo em Tefé.

O público adorou essa história nas telas, principalmente as crianças. O grupo já viu elas imitando a cena em que Caboré se comunica com os animais através de uma expressão vocal, e isso aconteceu tanto no meio rural como na cidade. O filme também foi exibido em Manaus, e em uma das salas de cinema o público aplaudiu de pé.

**Figura 19: Caboré em cena (2014)**



Fonte: Arquivo da Associação Fogo Consumidor

Um dos filmes visagentos que mais faz sucesso é “Histórias Simples” (2017), dirigido por Orange e Evanildo. O personagem protagonista é Luiza, que vive sonhando com vários bichos visagentos. Ela é filha de um coronel severo e de uma mãe muito autoritária (personagem da Joice), e se apaixona por um dos escravos de sua família, o Mudico (personagem do Kelvin). Para viver essa paixão, os dois precisaram fugir adentrando à floresta, pois é um amor proibido pela tradição social: Luiza deve casar com um “doutor”. Ao adentrarem pela mata, Luiza e Mudico se encontram com várias entidades como o Curupira, o Boto, o Matintin, Iara, Velha Gulosa, Caboré, etc. Em cada encontro com esses seres, surge algum tipo de relação entre os seres e o casal: Curupira (personagem da Joice) tenta encantar Luiza se passando por sua mãe, e quando Luiza está quase se entregando, Mudico percebe que não é a mãe dela e sim o Curupira.

Então amarra um cipó no outro para quebrar o encantamento, e nesse momento a visagem sente um grande desconforto e volta à sua imagem real, deixando o casal seguir viagem. Depois se encontraram com a Velha Gulosa (personagem da Conceição), que tenta encantar Mudico se passando por uma mulher muito sensual. Em seguida encontraram o Boto, e ele pede ajuda ao casal porque os homens da comunidade estão muito bravos atrás dele por namorar suas filhas. Luiza e Mudico esconderam o Boto e mentem para os homens a respeito do caminho que o boto segue. Sem mais perigo, acompanharam o Boto até a sua casa, que é no rio. Depois de vários outros encontros, Luiza é acordada por seus pais debaixo de uma linda árvore. Sua mãe entrega a ela um anel de ouro e diz: “você vai casar com um doutor, vamos para casa”. Então seus pais vão caminhando na frente e ela olha bem para o anel: intencionalmente deixa cair no chão e vai embora. Em seguida, todos os seres que ela havia sonhado aparecem, recolhem o anel e olham fixamente para ele, encerrando o filme.

A ideia de filmar o filme “Histórias Simples” surgiu quando estava o Orange, o meu pai e eu conversando, por acaso, na calçada de casa. O meu pai estava tomando umas cervejas e logo começou a contar várias histórias. No mesmo dia fomos para casa do Orange, e chegando lá os pais dele convidaram para tomar açaí na cozinha e, por coincidência, os pais de Orange começaram a contar várias histórias também. Acharmos tão interessante que decidimos fazer um filme com as histórias que o papai contou, juntando com as que os pais de Orange contaram (entrevista com Evanildo Oliveira, 23/02/2018).

**Figura 17: Luiza em cena (2016)**



Fonte: Arquivo da Associação Fogo Consumidor



- **Festivais de cinema, exibição de filmes e mostra de cinema**

Os filmes do grupo já participaram de alguns festivais internacionais: Buenos Aires, La Plata, Puerto Madryn, (Argentina), Paris (França), Madrid (Espanha), Oristano e Cagliari (Itália). Também em festivais no Amazonas: Manaus, Rio Preto da Eva, Anori, Itacoatiara, Itapiranga e Manacapuru. Orange, que sempre acompanha esses eventos, afirma que:

Geralmente nós enviamos nossos trabalhos para os festivais de cinema e quase todos são selecionados para participar. Nesses eventos internacionais nossos filmes competem entre outros trabalhos realizados por diretores consagrados. Acho que o nosso trabalho é o único que compete com o orçamento praticamente zero, com recurso próprio do grupo por meio de pequenas “vaquinhas” e por grande contribuição de seus trabalhos artísticos. Quando nossos filmes são apresentados nos festivais, eles passam por mesa julgadora e mesmo não ganhando prêmio, nossos filmes chamam bastante atenção, pois o público sempre pede para eu explicar como foi feito o trabalho. Digo que a equipe não é profissional, que na nossa cidade não tem meios para esse tipo de formação e acréscimo que, mesmo assim, eles fazem trabalhos maravilhosos porque são artistas. Eles elogiam muito a fotografia dos filmes, os figurinos e a atuação dos atores. Quando eu falo do local em que filmamos, o público de lá se impressiona bastante. Essas pessoas participam muito com perguntas porque [os filmes] geram curiosidade. Inclusive, no ano passado, quando estive na Europa apresentando o trabalho, realmente o nosso trabalho chamou muita atenção pelo fato de como é feito e por ser filmado aqui no interior do Amazonas, e também pelo fato de nossa temática se relacionar com a cultura local (entrevista com Orange Silva, 04/03/2019).

Os filmes também são exibidos nas comunidades, igrejas, escolas e universidades da região. Em Leticia (Colômbia) foram exibidos na Casa de Cultura e Comunicação. Essas exibições são, muitas vezes, para discutir sobre a descolonização, cultura local e para apoiar a luta do grupo em relação à democratização da arte.

As mostras de cinema em Tefé são ações muito especiais para o grupo, é o momento mais esperado tanto pela equipe como pelo público, pois um novo filme será exibido para a população. Essas mostras são organizadas pelo grupo, e atualmente contam com apoio do governo do município. O grupo abre espaço para o público fazer perguntas e comentar o que quiser para o elenco. O público é participativo, e sua maior curiosidade é saber como o grupo faz os filmes e como outras pessoas podem participar. Explica-se então que qualquer pessoa é capaz de fazer filmes, e que basta querer de verdade. Com o avanço da tecnologia, até o aparelho celular se tornou um grande aliado

para filmar. Quanto à participação, a resposta é: “esse espaço é livre para qualquer pessoa que queira”.

**Figura 20: mostra do filme “Caboré: a Lenda” na Praça Santa Teresa em Tefé (2015)**



Fonte: Arquivo da Associação Fogo Consumidor

O público é grande, e observa-se o grande impacto dos filmes em suas expressões: as crianças ficam de “boca aberta”, uns dão risada, e outros comentam em voz alta: “que índio bonitão”, “nossa como ela é linda”, “eles são tefeenses mesmo?”, “como ficou linda a praia do amor nesse filme”, “olha lá, a praça da igreja”, “eu conheço esse menino, ele estudou comigo quando eu era criança”. Outros ficam muito concentrados, como se nunca tivessem visto um filme na vida. De fato ‘nunca mesmo’, afinal eles nunca tinham visto atores tefeenses numa tela, nunca assistiram filmes produzidos por tefeenses, nunca viram a beleza de sua cidade como cenário na tela (Diário de campo, 04/11/2017).

**Figura 21: mostra do filme “História Simples” na Praça Remanso do Boto em Tefé (2017)**



Fonte: Arquivo da Associação Fogo Consumidor

As teorias de Hall (2003) sobre cultura popular e cultura dominante nos ajudam a analisar a caminhada do Fogo Consumidor para novas formas de expressão e visibilidade de cultura narrativa regional. Ele se apropriou da comunicação dominante, ou seja, das técnicas e estéticas do cinema dominante, para expressar e repensar a memória popular e a contação de histórias por um dos meios que mais comunica hoje em dia, o audiovisual.

Foi assim que o grupo criou uma nova maneira de contar histórias, através da transposição das histórias para o cinema local. Essa nova linguagem está contribuindo com a resistência dos narradores de histórias do Médio Solimões, ao transmitir e recriar a riqueza dos conhecimentos e reflexões que há nas histórias que contam.

Ricoeur (1994) coloca que o ser humano é um imitador de ações e, sendo assim, a arte é imitativa e representa o que a realidade significa para o artista. Portanto, podemos afirmar que o Fogo Consumidor, ao transportar as histórias de narrativa oral para o cinema, está imitando essas narrativas. E se a arte representa o que a realidade significa para o artista, então o grupo tem essas histórias como “realidade”. Ele produz “realidade”. Aqui podemos pensar na “realidade” colocada por Eliade (2016), ou seja, o mito revela a realidade. Do mesmo modo, podemos dizer que a contação de histórias e o cinema, como disse Bernardet (2006), não têm um compromisso direto com a vida real

e sim com a compreensão do real por meio da narrativa. Os filmes visagentos são mitos e narrativas que podem ser reinventadas e vividas pelos artistas e públicos como “realidade”.

Transpor a histórias de contação oral para o cinema popular é uma forma de dar outra visibilidade a essas histórias e uma outra valorização. Pois muitas pessoas, principalmente os jovens do Amazonas, consomem histórias ocidentais na grande mídia. Como afirma Wenders (2013), isso não é muito diferente de querer consumir cigarros (hoje propaganda proibida na mídia brasileira), ou carros americanos, por estarem propagados na mídia. Todas as pessoas são capazes de ser artistas, e podem ajudar a fortalecer suas culturas. Mas as verdades delas são invisíveis, pois o mundo capitalista as ofusca. Para esse mundo se desenvolver, o povo tem que ser consumidor ou mercadoria. Diante disso, o povo é o único que pode lutar pela sua liberdade e democratização da comunicação. Como? Se apoderando dela como o Fogo Consumidor está fazendo.

As histórias visagentas da Amazônia geralmente são vistas como exóticas pela razão ocidental na grande mídia. O cinema popular está criando o olhar da razão do povo amazônico sobre elas. Como sabemos, hoje em dia as ferramentas audiovisuais são uma das formas mais procuradas para se assistir e ouvir uma história. Então, ao criar um cinema popular, o Fogo Consumidor começou a produzir este olhar próprio. Está fazendo o mesmo que afirma Hall (2003), quando menciona que os elementos da cultura dominante tentam empobrecer e invisibilizar a cultura popular, fazendo com que o povo consuma a cultura dominante. O autor destaca que o povo resiste a essa hegemonia negociando e selecionando, entre os elementos consumidos, aquilo que o interessa para visibilizar sua cultura. O Fogo Consumidor está extraíndo do audiovisual dominante o que acha útil para visibilizar e reinventar narrativas que nunca deixaram de existir, mas que estavam subalternizadas pela hegemonia.

Tanto Ricoeur (1994) como Hall (2003) mostram que as práticas culturais do povo não são estanques, não congelam, mas encontram novas formas de existir na transformação. Como pudemos ver ao longo da dissertação, os narradores orais nunca desapareceram. Os integrantes do Fogo Consumidor, por sua vez, são contadores de histórias reinventando as narrativas dos seus antepassados no seu modo de fazer cinema, reinventando a cultura de contá-las no Médio Solimões, e fortalecendo a ligação imaginativa com os antepassados. Como aponta Ricoeur (1994), a imaginação não nasce do nada, de um modo ou de outro ela tem uma ligação com a tradição.

Filmar o próprio local cultural é filmar o familiar, atribuindo uma estética significativa para os que vivem o local (WENDERS, 2013, p.66). Quem não se sente orgulhoso em ver o local em que vive, as pessoas e culturas nos filmes? Os movimentos de cinema popular propõem isso. Assim, então, antes mesmo de criticar conteúdos nos filmes de cinema popular é preciso primeiro lembrar que a prática do fazer cinema já é uma tarefa muito formidável, pois a libertação acontece na construção e o conteúdo se reconstrói na medida em que as críticas e os debates coletivos acontecem.

O Fogo Consumidor vem contribuindo para que a sociedade do Médio Solimões conquiste cada vez mais seu próprio cinema, para que possa dialogar de forma intensa com a Amazônia e o mundo afora. Está em um processo de descolonização e resistência, desmontando o sistema de valores ocidentais que é seguido de forma padronizada por parte da população na Amazônia, a ponto de menosprezar suas próprias culturas. A ação do grupo está sendo um método para desconstruir estereótipos, e fortalecer as identidades e as culturas do povo amazônico. Além disso, a narrativa e o cinema são libertadores da imaginação, porque a narrativa é a sabedoria e o conhecimento de um povo, e o cinema é um potente instrumento para expressar isso ao mundo.

Se a narrativa oral perdeu a visibilidade para os meios de comunicação informativos dominantes, sempre esteve viva nas memórias. Porém, dada a sua importância, é preciso que se encontre meios para que passe novamente a ganhar visibilidade. A melhor forma de se fazer isso é como o povo faz: se apropria das ferramentas de comunicação do opressor para transformá-las a favor da visibilidade das práticas comunicativas do povo, como é o caso do Fogo Consumidor, por exemplo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Você pode dizer que sou um sonhador, mas eu não sou o único, espero que um dia você se junte a nós.

John Lennon

A resistência praticada pelo povo mostra-se ser cada vez mais necessária, pois é cruel se tornar objeto do poder da comunicação de massa. Esse poder capitalista enfraquece cada vez mais a imaginação criativa das pessoas, e faz com que elas se percam numa profunda miséria artística. Silenciar os narradores é o mesmo que entregar de “bandeja” o “cadáver” da sabedoria aos opressores. Como se tudo isso não bastasse, as histórias da narrativa oral são ainda discriminadas pela religião da cultura ocidental, e isso acontece há séculos, como vimos nas explicações de Galvão (1976), ao dizer que as práticas dos missionários coloniais tentaram eliminar as religiões indígenas. Ainda hoje, muitos personagens das contações de histórias são considerados seres demoníacos. Isso é grave, pois pode silenciar ainda mais os narradores e cultivar o desprezo por essa cultura nas próximas gerações. É dessa maneira que o colonizado passa a querer para si a cultura ocidental.

Esse processo é reforçado quando ideias negativas e estereotipadas são expressas nos meios de comunicação de massa, como vimos no documentário “Olhar Estrangeiro”. Um dos diretores de filme entrevistados nesse documentário disse que apenas tomou para si a liberdade de imaginação ao criar um filme erótico que tinha como pano de fundo a cultura e o cotidiano brasileiro. Mas retratar um Brasil em que os homens são “bandidos” e as mulheres “prostitutas” não é liberdade de imaginação, e sim um grande desrespeito. É frente a este tipo de usurpação que surgem grupos como o Fogo Consumidor para representar a sua própria cultura.

O povo, quando descobre o cinema popular, pratica a resistência. Este cinema está promovendo uma mutação cultural associada a avanços democráticos, se tornando uma forma popular de recreação, e construindo sua própria ideologia. Está mostrando as histórias que o povo tem para contar, suas imagens e conhecimentos, e com isso a sua imaginação está se tornando mais livre. No Amazonas, está desmentindo estereótipos e valorizando identidades próprias.

Por isso está sendo tão importante o cinema popular em Tefé. O Fogo Consumidor está desenvolvendo um meio de comunicação cinematográfico com uma

linguagem do povo, ferramenta para que este possa defender sua cultura dos estereótipos religiosos e dos meios de comunicação de massa. Isso está permitindo ao povo amar e valorizar sua própria cultura. Os comunicadores do Fogo Consumidor são crianças, jovens, adultos e idosos. Eles habitam em comunidades ribeirinhas, indígenas e no meio urbano. Muitos deles estão se transformando em contadores de histórias, diretores de cinema, diretores de arte, roteiristas, figurinistas, atores, personagens e espectadores populares a favor das histórias de tradição oral. Eles estão sendo capazes de reinventar e produzir culturas e saberes através do cinema.

As exibições dos filmes nos municípios do Amazonas ajudam a construir diferentes formas de diálogo e expressão artística intercultural, pois, através dos filmes, é possível conhecer e compartilhar a sua diversidade cultural. São espaços onde as pessoas constroem suas próprias ideias, o que resulta em favorecer a troca e a união de conhecimentos, imaginação e memória, contribuindo para a reinvenção das histórias e culturas entre povos amazonenses. Além disso, produzindo filmes, as pessoas estão reinventando o costume de contar histórias e as narrativas tradicionais. As formas como os jovens estão se unindo para produzir seus filmes mostra que tal atividade se relaciona com o fortalecimento das suas identidades culturais.

Retomando aqui uma das questões levantada a partir do problema da pesquisa, podemos dizer que não é a chegada das tecnologias que ofusca a prática tradicional da contação de histórias. Afinal, contação de histórias por meio do cinema está (re)valorizando as histórias que são contadas. O que pode ameaçar a sua existência ou diminuir sua importância não é a presença ou o uso de ferramentas comunicativas, e sim o modo como estas ferramentas são usadas, manipuladas pela indústria capitalista. A televisão, o cinema e o rádio, por exemplo, geralmente não estão a serviço da população. O povo raramente tem voz através dessas ferramentas, e é por isso que os narradores acabam ofuscados. Eles precisam dessas ferramentas para usá-las a favor da contação de histórias, da sua cultura narrativa, de sua imaginação e sabedoria. Se esses espaços fossem abertos à população, a possibilidade de reconstruir a visibilidade dessas histórias seria muito grande.

O cinema popular de Tefé é um trabalho coletivo, do mesmo modo que contar histórias oralmente. Este coletivo, ao construir e reconstruir culturas, está desenvolvendo nos seus membros as potencialidades do aprender e reaprender a imaginar, expandindo assim as mentes. Além disso, ao cultivar histórias da tradição oral da Amazônia por meio do cinema, está ouvindo a voz das pessoas mais simples e

percebendo a dimensão de sua sabedoria. As histórias da tradição oral são poderosas, produzem sentido para as pessoas, penetram na mente, no espírito e na vida, contribuindo para. Ao serem reinventadas no cinema, despertam ainda mais o interesse e a curiosidade pela a contação oral, que sempre foi importante para a memória e a identidade. O trabalho do Fogo Consumidor está sendo, portanto, fundamental na descolonização dos “olhares” dos sujeitos amazônicos, e dos olhares voltados a eles. O Fogo Consumidor é uma escola do povo, pois está ajudando as pessoas oprimidas a descobrirem suas forças de resistência. Elas estão sendo incentivadas a trazer para o audiovisual as suas culturas, sabedorias, criatividade e as suas belezas. Além disso, o conhecimento dos ribeirinhos está sendo levado mais a sério mundo afora. Isso mostra que a arte tem o poder de libertar reflexões, e que não é à toa que somos todos artistas. Sem a arte a sociedade se empobrece imaginativamente e criativamente. Quando Ricoeur (1994) disse que todos os artistas, de qualquer arte, se comportam como um “narrador”, pois narram através de personagens ou de leitores, ou ainda de outras formas, entende-se que somos todos narradores. Sendo assim, podemos dizer que os integrantes do Fogo Consumidor, os filhos e netos dos contadores de histórias do Médio Solimões são, enfim, contadores de histórias e, mais precisamente, contadores de histórias cinematográficas que dependem da sabedoria dos narradores orais para fazer seus filmes.

Isso quer dizer que a narrativa oral não está desaparecendo. Ela resiste e é tão poderosa que ainda não se rendeu à brutal dominação da comunicação de massa. Os contadores de histórias orais estão tendo o apoio de alguns dos seus filhos e netos para fazer dos instrumentos de comunicação suas armas de libertação, sua contribuição de resistência, pois quando esses instrumentos passam a pertencer ao povo não são mais considerados dominantes, e sim dialógicos, num diálogo entre gêneros comunicativo inovadores e a tradição. Entre a narrativa oral e o cinema popular existe um grande diálogo feito da voz, da imagem e do pensamento do povo. Isso é uma forma de reinventar o mundo.



### **Essência**

Sou do Norte, terra de caboclo forte,  
que toma açaí, come piracuí,  
bodó assado e jaraqui,  
pirarucu com chibé,  
tucumã com café;  
que faz paneiro com cipó de ambé;  
planta roça, faz farinha  
pra comer com pupeca de sardinha,  
enquanto a criançada corre e salta,  
coleccionando coloridas joaninhas.  
Lugar onde, às seis da manhã, o galo canta  
despertando a gente pra tirar a mandioca de molho;  
vai ao galinheiro, abre o ferrolho  
e solta as galinhas no terreiro.  
Humm... Será que a mucura atacou, à noitinha?  
Está faltando o pinto pedrês e franga pretinha!  
Eita vidão! Ao cair da noite,  
história do Curupira, do Matinta pereira,  
do duelo dos botos tucuxi e vermelho,  
da Cobra Grande brilhando...  
Brilhando, de mansinho, no rio...  
No rio de minha imaginação...

Marta Cortezão (poetisa de Tefé)

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, José Vicente de Souza. **Narrativas sobre povos indígenas na Amazônia**. Manaus: EDUA/FAPEAM, 2012.
- BARBOSA, Marialva. O Filósofo do Sentido e a Comunicação. Conexão – Comunicação e Cultura (UCS). Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/209>. Consultado em: 18/12/2018.
- BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: \_\_\_\_\_. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**; tradução Fernando Albagli, Benjamin Albagli. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. - 3. Ed. – São Paulo: Global, 2002.
- DE CICCO, Cláudio. **Hollywood: na cultura brasileira**. São Paulo: Convívio, 1979.
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. 1. ed. – [Reimpr.]. Rio de Janeiro: LTC, 2015.
- GALVÃO, Eduardo. **Santos e visagens**. São Paulo/Brasília: Ed. Nacional/INL, 1976.
- HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: UERJ, 2016.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- MATOS, Gislayne Avelar. **A palavra do contador de histórias**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultura, 1976.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: espírito do tempo 1: neurose**. Tradução: Maura Ribeiro Sardinha. 10 ed. Rio de Janeiro, 2011.
- TODOROV, Tzvetan. **A Conquista da América: A questão do outro**. Tradução: Beatriz Perrone Moisés. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. In: Estudos Históricos, Vol. 2. Rio de Janeiro, 1989.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa** (Tomo 1). Tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

SILVA, Eliane Góis da. **Fogo Consumidor: expressão cultural e inclusão social na produção cinematográfica de Tefé - AM**. 2015. 38f. Monografia (Graduação em Artes Visuais) - Departamento de Artes, Universidade Federal do Amazonas, Tefé, 2015.

THOMSPOM, Paul. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VELHO, Gilberto. Observando o Familiar. In: **A Aventura Sociológica: Objetividade, Paixão, Improviso e Método na Pesquisa Social**. Org. Edson de Oliveira Nunes. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2007.

WENDERS, Wim. **Cinema Além das Fronteiras**. In: Pensar a Cultura. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

## Pesquisas de Campo

MURAT, Lúcia. **Documentário: Olhar Estrangeiro**. Produção: Taiga Limite Okeanos. STV - Rede Sesc Senac de Televisão, 2006.

Cine Set. **Sessão especial no cinemark exhibe 10 filmes do Amazonas**. Disponível em: [www.cineset.com.br/sessao-especial-no-cinemark-exibe-10-filmes-do-amazonas/](http://www.cineset.com.br/sessao-especial-no-cinemark-exibe-10-filmes-do-amazonas/). Consultado em: 06/12/2017.

Amacine Futuros Cineastas. **Cabocão Cine Festival**. [https://m.facebook.com/AmacineAM/?locale2=pt\\_BR](https://m.facebook.com/AmacineAM/?locale2=pt_BR). Consultado em: 24/02/2018.

Cine História. Documentário: **Olhar Estrangeiro, um personagem chamado Brasil** (2006) - Nacional/Legendado, 2012. Disponível em: [http://cinehistoriadoc.blogspot.com.br/2012/12/documentario-olhar-estrangeiro-um\\_9.html](http://cinehistoriadoc.blogspot.com.br/2012/12/documentario-olhar-estrangeiro-um_9.html). Consultado em: 14/12/2016.

Rafael K2. **TV Piolho**, 2010. Disponível em: <http://piolho.tvlivre.org/>. Consultado em: 03/07/2018.

WIKIPÉDIA. **Jupará**. Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/jupará>. Consultado em: 02/05/2019.

Foto da capa. **Conceição Silva representando a personagem “velha gulosa”**. Arquivo da Associação Fogo Consumidor, 2017.

OLIVEIRA, Evanildo Nogueira de. **Entrevista**. [02/2018]. Entrevistador, Eliane Góis da Silva. Tefé-Am, 2017. 2 arquivo em gravador de áudio (1:03min.). Entrevista concedida para esta pesquisa.

OLIVEIRA, Evanildo Nogueira de. **Entrevista**. [02/2019]. Entrevistador, Eliane Góis da Silva. Tefé-Am, 2019. 1 arquivo em gravador de áudio (19min). Entrevista concedida para esta pesquisa.

SANTOS, Joice Cordeiro dos. **Entrevista**. [03/2018]. Entrevistador, Eliane Góis da Silva. Tefé – Am, 2018. 1 arquivo em gravador de áudio (1:16min). Entrevista concedida para esta pesquisa.

SANTOS, Idelan dos. **Entrevista**. [01/2018]. Entrevistador, Eliane Góis da Silva. Tefé – Am, 2018. 1 arquivo em gravador de áudio (2:18min). Entrevista concedida para esta pesquisa.

SILVA, Lília Yone Cavalcante da. **Entrevista**. [03/2018]. Entrevistador, Eliane Góis da Silva. Tefé-Am, 2018. 1 arquivo em gravador de áudio (2:25min). Entrevista concedida para esta pesquisa.

SILVA, Orange Cavalcante da. **Entrevista**. [10/2017]. Entrevistador, Eliane Góis da Silva. Tefé-Am, 2017. 2 arquivo em gravador de áudio (1:11min/45min). Entrevista concedida para esta pesquisa.

SILVA, Orange Cavalcante da. **Entrevista**. [01/2019]. Entrevistador, Eliane Góis da Silva. Tefé-Am, 2019. 1 arquivo em gravador de áudio (1:11min). Entrevista concedida para esta pesquisa.

SILVA, Joaquim Quirino da. **Entrevista**. [11/2018]. Entrevistador, Eliane Góis da Silva. Tefé – Am, 2018. 1 arquivo em gravador de áudio (1:13min). Entrevista concedida para esta pesquisa.

SILVA, Teresa Cavalcante da. **Entrevista**. [11/2018]. Entrevistador, Eliane Góis da Silva. Tefé – Am, 2018. 1 arquivo em gravador de áudio (1:9min). Entrevista concedida para esta pesquisa.

SILVA, Conceição Carvalho da. **Entrevista**. [04/2018]. Entrevistador, Eliane Góis da Silva. Tefé – Am, 2018. 1 arquivo em gravador de áudio (2:55min.). Entrevista concedida para esta pesquisa.

PESSOA, Kelvin Barros. **Entrevista**. [03/2018]. Entrevistador, Eliane Góis da Silva. Tefé – Am, 2018. 1 arquivo em gravador de áudio (2:36min.). Entrevista concedida para esta pesquisa.