

CINE_MATO_GRAFIAS: MEMORIAL ANTIRRACISTA DE UMA ATRIZ-PROFESSORA-REALIZADORA DE AUDIOVISUAL NA AMAZÔNIA PARAENSE

ANTI-RACIST MEMOIR BY AN ACTRESS-TEACHER
AUDIOVISUAL DIRECTOR IN THE PARAENSE AMAZON

Rosilene da Conceição Cordeiro
PPGARTES-UFPA

Resumo

Neste artigo assumo a frontalidade da voz narradora protagonista na relação entre meu ser identitário territorial racializado, nas performances de atriz-educadora-aprendiz de audiovisual imersa na cultura das memórias do cotidiano educativo amazônico paraense, na diversidade da periferia em que vivo, no qual me leio e inspiro como sujeita. Reflito sobre o trabalho de experimentação audiovisual que realizo a partir do imaginário cotidiano das distintas atividades que atravessam minha vida numa perspectiva memorial, no diálogo conceitual das memórias individuais e coletivas (Halbwachs, 2006), pelas vias da educação popular (Brandão, 1986; Freire, 1987), sustentada pela educação antirracista (Bento, 2022; Deus, 2013). Como resultado evidencio a importância da práxis reflexiva, que propõe a reeducação dos sentidos para percepções do 'real', para além do que está cristalizado nas formas clássicas de ensinar e aprender arte na periferia por meio da experiência artística do audiovisual.

Abstract

In this article, I delve into the frontal approach of the protagonist narrator's voice concerning the connection between my racialized identity-territorial existence, in my performances as an actress-teacher-audiovisual learner who is deeply immersed in the cultural memories of daily educational life in the Amazonian state of Pará. I also examine the diversity of the periphery where I reside, in which I read and inspire myself as a subject. My reflections extend to the realm of audiovisual experimentation, which I undertake by capturing the everyday imagery of various activities that intersect my life from a memorial standpoint. I engage in a conceptual dialogue that intertwines individual and collective memories (Halbwachs, 2006), through popular education (Brandão, 1986; Freire, 1987) underpinned by anti-racist pedagogy (Bento, 2022; Deus, 2013). Consequently, I underscore the significance of a reflective praxis that advocates for re-educating the senses to perceive reality beyond conventional methods of teaching and learning art in the periphery, utilizing the artistic medium of audiovisuals.

Palavras-chave:

Memória e audiovisual; formação audiovisual; performance audiovisual; cinememorial.

Keywords:

Memory and audiovisual; audiovisual training; audiovisual performance; cinememorial.

PERFORMANCES CINE_MATO_GRÁFICAS: DAS MARGENS AO FUNDO DE SABER- APRENDER DE 'SI'

Este é um relato memorial. Melhor diria, narrativa cinememorial¹ das vivências de aprendizagens audiovisuais, neste caso, a minha, em primeira pessoa, trazida pelas vozes, pensamentos, comportamentos e inúmeras outras reverberações contextuais vindas de muitos lugares imemoriais, desconhecidos e não mencionados aqui. Começo escurecendo² que chamo percurso cinememorial ou cine_mato_grafias da memória, o movimento crescente e cumulativo cada vez mais consciente do vasto repertório das experiências, individuais e coletivas, que fui vivendo entre e na relação do ser (pessoa, sujeita) com e nos lugares, espaços, territórios, tempos e contextos distintos que a memória do meu corpo traz à superfície para re-tratar performances significativas que integram meu ser humana ao ambiente que me circunda, de onde falo e de onde parto para analisar tal experiência.

Depois, preciso dizer, também, que me designando uma per_form@triz, o uso do termo se dá por encontrar nele a possibilidade de expressar, em igual densidade e alcance, a formação triangulada que recebi (e continuo recebendo) atuando entre educação, como professora que sou há trinta anos de carreira; como atriz de teatro e performance no âmbito das artes cênicas (com enfoque nos estudos da performance, desde 2007) e por estar, literalmente, envolvida às vivências formativas da cultura periférica racializada da minha comunidade, nesta região norte do Brasil. Inclusive, seria prudente me pensar como uma trabalhadora 'operária braçal' dos meus vários ofícios, parafraseando livremente Fernanda Montenegro, expoente da cultura teatral brasileira. Uma cidadã inserida nas trocas e formações conceituais-metodológicas abrangendo campos distintos, todos eles me encaminhando para a formação em Arte, desde o ano de 2003, quando, ao término da minha graduação em Pedagogia, continuei pelos caminhos árduos da formação artística (juntamente com meu percurso como formadora atuando em projetos da Educação do Campo), como aluna do ensino técnico noturno, um curso de formação em ator cursado na Escola

de Teatro e Dança da UFPA, pela vontade de ser uma artista formada e reconhecida como tal nesta Amazônia denominada paraense.

Acho prudente demarcar o território ao qual me reporto na expressão de sua diversidade e multiplicidade de saberes e vivências e, para tanto, trago o destaque de Peixoto (2021) ao se localizar no ínterim deste 'continente' adjetivado amazônico:

A Amazônia é múltipla. Eu moro em Belém, capital do Pará e percebo a partir das minhas relações que existem várias Amazônias. Assim, quem vive no Amazonas, Rondônia, Acre e nos demais cinco estados em que está presente o bioma Amazônia, tece a sua própria rede de significações da e com a região. As percepções são constelações diversas, como a diversidade do próprio ambiente. São constelações de histórias e percursos sobre ela, sobre as populações que moram e fazem da região Amazônica o seu território (Peixoto, 2021, p. 31).

Partindo dessa apresentação geográfica, me oriento pelo meu histórico acadêmico que há duras penas transcorreu, cumprindo uma desenvoltura formativa bastante híbrida, íngreme e dolorosa, mas de certo modo necessária em se tratando de cavar meus direitos de existência, considerando as contingências de gênero, classe, etnia marcada com o território em que me faço gente, em que me circunscrevo ao me identificar como um corpo feminino, de uma mulher cis, indígena-afro amazônica da cidade de Belém. Atualmente, uma mulher com transtornos mentais em acompanhamento psiquiátrico (mais uma marcação sobre meus comportamentos, a minha sensibilidade e a forma como me manifesto intelectualmente); uma mulher girassol,³ combatente de muitas frentes de luta, assumindo inúmeros papéis sociais: bisneta, neta, filha, mãe, avó, pessoa da cidade, trabalhadora da educação da minha comunidade imediata, mais especificamente do Distrito de Icoaraci, periferia que integra a região metropolitana da capital do Pará, margeada por rio.

E começo tensionando, aqui, a dimensão da interseccionalidade como memória de corpo, como digo e sinto, várias vezes marcado, já que para Collins e Bilge (2021) a questão é demarcatória, pois "as relações de poder que envolvem raça, classe e gênero não se manifestam como entidades distintas e mutuamente excludentes" (p. 16). As autoras destacam que tais categorias

se sobrepõem e funcionam de maneira unificadas, e que, mesmo geralmente invisíveis, tais relações interseccionais de poder afetam todos os aspectos do convívio social. Logo, a relação arte-educação-cultura-vida, em geral, não fica de fora dessa arena discursiva à qual nos 'pintamos'⁴ para o debate.

Pensando cronologicamente minha trajetória na linguagem audiovisual, ela começa em 2010, num convite para compor a equipe técnica de um trabalho intitulado videoteatro dalcidiano, dirigido por Francisco Weyl⁵ e Isabela do Lago,⁶ em Soure, na Ilha do Marajó, na função de preparadora de elenco. "Quem cortou a língua da feiticeira que os donos do mundo temiam?"⁷ era a função que não apenas me introduziu na linguagem audiovisual/cinematográfica em contexto amazônico, já numa atividade técnica, como se tornou um marco significativo na reflexão da minha ancestralidade indígena-afro amazônica, margeada e entrecortada por matas, rios, floresta, campos; bem como me fez pensar no lócus de uma família periférica formada entre descendência indígena e negra, aldeia e quilombo, portanto, que acessaram a cidade de Belém/PA em fuga, por expulsão dos seus lugares de origem. Essas migrações forçadas dessas regiões de vida nas margens fluviais, Irituia⁸ e Ponta de Pedras,⁹ foram em busca de 'trabalho, chão, pão, educação', sustentabilidade, sorte, mais vida.

Para Líbero Luxardo, jornalista, político e cineasta paulistano, paraense de coração, expressando sua devoção por esta região, ao marcar o signo amazônico, especialmente para as terras paraenses, o Marajó é essa territorialidade entre campos, matas e rios na qual certas características do 'tipo' marajoara são notórias, absolutas na questão identitária:

Em qualquer local da grande ilha o tipo marajoara é inconfundível. De estatura mediana, mas de uma energia impressionante e grande disposição para o trabalho, desde que este tenha um sentido de aventura. É também hábil. Com o couro, faz maravilhas ao tecer sus laços, e os cabrestos para sua montaria são de primoroso acabamento. Apesar de mediocrementemente alfabetizado, **o marajoara é possuidor de impressionante memória, lembrando-se de fatos, aparentemente corriqueiros muitos anos atrás;** porém o que mais surpreende no homem marajoara, é a sua acuidade. **A sua capacidade de percepção. De um lance de olhos, descobre na imensidão de um campo raso, o relevo e o detalhe de um acidente qualquer, e não raramente se trata**

de um personagem, afirma categórico que é. (Luxardo, 1977, p. 37, grifo nosso).

A ancestralidade marajoara com quem tive crescimento permanente na infância e adolescência iocaraciense se marca, paralelamente, à vida nativa herdada pelo parentesco de Irituia com familiares moradores do Bairro do Tapanã, também periferia de Belém. Meu lado irituiense remete às populações que, segundo Souza (2019), ocupavam o solo com povoações em escala urbana, contavam com um sistema intensivo de produção de ferramentas e cerâmicas, uma agricultura diversificada, uma cultura de rituais e de ideologia vinculada a um sistema político centralizado, e uma sociedade fortemente estratificada. Essas sociedades originárias foram derrotadas pelos conquistadores, e seus remanescentes foram obrigados a buscar a resistência, o isolamento ou subserviência (Souza, 2019, p. 47). Dessas motrizes culturais, de acordo com Ligièro (2011), entre descendência nativa (denominada pelo estrangeiro como indígena) e negra (na pessoa de populações negras escravizadas a que denominamos, contemporaneamente, afro brasileira amazônica), com traços fortemente presentes no meu corpo restaurado em comportamentos ancestrais pela memória trazidas à tona pelos comportamentos presentes no trabalho artístico deste cinema experimental, ali vivido (re-vivido por mim, eu diria). Isso me remeteu à descoberta da potência dos corpos familiares com os quais convivi (e na ocasião ainda convivía) em estado e tempo presente.

Uma memória de corpo da qual não tinha, ainda, conhecimento e consciência, mas de alguma forma já me acompanhava ao longo da vida. Lembranças deste corpo-signo cotidiano da memória/da memória do corpo - porque o corpo lembra e se é capaz de lembrar, pode esquecer também. E juntamente com as várias camadas da minha educação audiovisual/cinematográfica, ali despertada como linguagem artística, passei a observar, sentir diferente, indagar (me) questionar como essa junção de percursos formativos poderia ser tão presente e forte ao ponto de exercer um papel decisivo, eu diria emancipatório, empoderado nos rumos da minha formação estética/política, pessoal e coletiva a partir dali. E mais: de que forma essa consciência educativa que brota da práxis reflexiva (Freire, 1987), chegando

às populações subalternizadas culturalmente, impactadas pelos modelos centro-europeus aos quais, por séculos, nossas poéticas, conteúdos, vozes, métodos e narrativas, nosso trabalho, nossos saberes, conhecimentos e conexões com o mundo estiveram subjugados. Podem corresponder a outras ligações com nossas raízes e troncos identitários, e não aos pensamentos estrangeiros sobre nós e nossas práticas. Então, é um comportamento novo que passo a ter, sobre assumir (se) numa outra postura pessoal, a partir de e com a sua rede comunitária, empoderando-se/me como sujeita, voltando à comunidade na perspectiva de alterá-la, posto que, para Berth (2019),

Se a coletividade é o resultado da junção de muitos indivíduos que apresentam algum - ou alguns - elemento em comum, é intrínseco que estamos falando de um processo que se retroalimenta continuamente. Indivíduos empoderados formam uma coletividade empoderada e uma coletividade empoderada, conseqüentemente, será formada por indivíduos com alto grau de recuperação da consciência do seu eu social, de suas implicações e agravantes (Berth, 2019, p. 36).

Na escola básica, atuando na rede privada por vinte anos de exaustivo trabalho com a classe economicamente abastada da sociedade paraense; e de outro extremo, na rede pública, nos últimos doze anos, me dedicando às crianças e adultos em situações de altas vulnerabilidades sociais e educacionais, assim como estudante universitária, nos cursos de especialização em Artes (estudos contemporâneos do corpo), mestrado em comunicação social, linguagens e cultura, chegando ao doutorado, ingressante em 2021, me vejo nesse filme memorial como remanescente das populações das quais me origino, vinculada aos signos sociais imputados a mim no âmbito de tais atuações, sem perder de mim minha 'casa' com toda minha bagagem de origem. Todo peso dos meus trajetos, ao mesmo que me abate é o que me move ao me pensar uma artista-pesquisadora-professora antirracista, porque não tem como ser ética de outro modo.

Muitos destes signos e interpretações sociais sobre meus/nossos campos de atuação imputaram sobre mim/sobre nós (porque me penso junto às e com as coletividades em que me fiz o que sou, uma pessoa de múltiplas relações sociais), ora uma falta de competência para lidar

com esse plural "generalista" cotidiano que exigia (e continua exigindo) de mim/nós múltiplas performances de alto desempenho, onde quer que pretendamos estar; ora para destacar a impossibilidade de conciliar a relação trabalho/estudo da arte/existência como artista, fazedoras/es de linguagens artísticas, desconsiderando, muitas vezes inclusive, a minha/nossa qualificação técnico-acadêmica profissional.

Destaco, ainda, que toda a minha militância universitária transcorreu durante muitos anos como essa mulher-professora, artevista, colaboradora em diferentes programas formativos de nível técnico e superior em arte e educação, tornando ainda mais largo o currículo que me faz uma pesquisadora por demanda espontânea, para além dos vínculos e/ou exigências institucionais que por ventura viesse ter. No entanto, o racismo sempre esteve ali, espreitando e ditando meus comportamentos para ser aceita, adequada, me fazendo reviver memórias dolorosas sobre mim e minhas/meus pares, nessa arte do norte-global da qual nunca me senti parte, porque nunca me vi nela representada e meus entes passados foram subtraídos de sua/nossa sensibilidade, criatividade, do seu fazer nativo. A própria vida vivida e revivida na memória dos inúmeros grupos originários aqui existentes, milhares delas foram barbaramente sacrificadas e extintas.

De acordo com a Coordenação Nacional de Articulação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas, racismo é a discriminação social baseada no conceito de que existem diferentes raças humanas e que uma é superior às outras. Esta noção tem base em diferentes motivações, em especial as características físicas e outros traços do comportamento humano.¹⁰ E sobre o racismo é preciso se posicionar ferozmente! Não há como fazer educação emancipatória sem esse colocar-se criticamente frente a ele. E como descendente de povos originários e populações tradicionais, meu corpo racializado estava em todos estes espaços, era/é meu ele, o corpo 'estranho' entrando ali, de alguma forma considerado diferente, 'menor', a ser re-educado para corresponder às exigências de um sistema racista, excludente da diferença.

Na fala de Deus (2020), a minha cor negra parda era evidente e com ela a minha condição social, meu território, minhas gentes, todas as negações

históricas sobre mim e as coletividades que este corpo possa representar no imaginário coletivo. E nesses atos lemos o racismo estrutural brasileiro, já que esse conceito consiste em uma atitude que desconsidera a igualdade de direitos, inferioriza, não considera e valoriza a nossa diversidade como algo importante e salutar na sociedade. O racismo se funda na relação de poder, não se baseia na distinção em critérios científicos em relação a algum grupo social ou étnico, apenas nega e invalida a existência do “outro” (o estranho), classifica e segrega como algo negativo, incapaz e dispensável tudo que não corresponda a quem o institui. E no campo da arte isso não é diferente, em muitos casos até se acentua.

Na comunidade onde vivo e atuo, como artista e ativista local, nos grupos e redes formativas que componho, nas quais frequento, transito, formo pessoas e me formo com elas, minha participação contínua se dá amparada pelos objetivos curriculares do ensino formal e informal, da pesquisa e da extensão comunitária em Artes como pressuposto educativo de mão dupla, na perspectiva interseccional da práxis freireana: o que ensino aprendendo, o que aprendo ensinando. A prática reflexiva e a reflexão como uma ação concreta, conteúdo, teoria materializada que se lança a transformar, interferir nas mudanças sociais pelas quais os sistemas de opressão operam; mas sem jamais perder de vista nossas especificidades de lutas, as intersecções étnicas, de gênero e territórios, porque a pluralidade existe e não cabe, em lugar comum. Para Freire (1987) é preciso que fique escuro o porquê defendemos a práxis, a teoria do fazer, “não estamos propondo nenhuma dicotomia de que resultasse que este fazer se dividisse em uma etapa de reflexão e outra, distante, de ação. Ação e reflexão e ação se dão simultaneamente (Freire, 1987, p. 93).

Este fazer-refletir-fazer se reflete no fato de que, geralmente, a minha pesquisa artística experiencial, ao término, vira a sistematização do processo vivido, o compartilhamento da experiência como relato/narrativa sistêmica metodológica, a fim de tornar este registro acessável e acessível à minha comunidade, para circulação geral entre outros grupos cujo interesse possam gerar novos questionamentos, reflexões, adendos, outras interlocuções críticas e formativas possíveis, educação, portanto. No

entanto, como escrevo baseada na realidade em que piso, na experiência que meu corpo reconhece como oralidade, memória cultural (Assman, 2008) procuro escrever para ser lida prioritariamente, pela escola, pelas minhas e pelos meus, pela comunidade educativa. Isso me remete a pensar com Brandão (1981) que não há como escapar, e uma vez na militância escolar, não há como negar esse enfrentamento, pois ninguém escapa da educação. Em todos os lugares, na casa, na rua, na igreja ou na escola, “de um modo ou de muitos modos, todos nós envolvemos pedaços da vida com ela: para aprender, para ensinar, para aprender-e-ensinar. Para saber, para fazer, para ser ou para conviver, todos os dias misturamos a vida com a educação” (Brandão, 1981, p. 7).

De lá para cá, os trabalhos artísticos, tanto no âmbito do ensino da Arte (campo de conhecimento), como da Arte como ferramenta de aprendizagem, fazem parte do meu dia a dia. No campo do audiovisual/cinema pelo qual tenho me enveredado desde o ano de 2016, quando comecei um projeto educativo em parceria com uma professora parceira de causa escolar, Viviane Mota,¹¹ os trabalhos com a linguagem audiovisual expressam essa tentativa de me mover pela construção de um currículo plural e coletivo disforme e desviante, abarcando diferentes temáticas demandadas pelos temas da vida cotidiana dos educandos, visando atingir temas invisibilizados das margens, onde tanto eu habito, quanto eles enfrentam como anseios não preenchidos pelo currículo escolar.

O Projeto *Cinema, negritude e infâncias: ver, experimentar, aprender e reconhecer a cultura africana e afro-brasileira como ensino fundamental*¹² visava descrever ações desenvolvidas no projeto artístico-pedagógico, de natureza interdisciplinar, tendo por público-alvo crianças do 3º ano do Ensino Fundamental, envolvendo diálogos entre Arte (cinema, teatro e artes visuais), Literatura e Letramento, o que se manteve em andamento na EMEF Maria Madalena Corrêa Raad, no Distrito de Icoaraci-Belém/Pará, no ano de 2016, ano, inclusive, em que ingressei no mestrado.

Na pós-graduação, mesmo afastada de minhas funções por licença curso, persisti na linguagem audiovisual na escola, enquanto projeto com foco em processos, meios, mídias, mídias, suportes e

em relação com outras linguagens, promovendo a discussão de que os corpos podem e devem se manifestar com autonomia e liberdade, nessa grande e miscelânea tela entre 'vencedores e vencidos', não de forma naturalizada, linear e fatalista, mas identificando pares e ímpares, interesses comuns em atividades e militâncias afins, e tudo isso compondo nosso letramento integral, em arte, inclusive.

Como sempre alimentei o desejo de expressar, também, pela linguagem audiovisual as andanças e inquietações alusivas ao nosso protagonismo migratório, tanto da minha família, quanto de inúmeras pessoas que fui conhecendo ao longo dessas tantas caminhadas, provocando questões acerca de como a cultura nasce e circula entre nós, já ali sinalizava a importância de agregar as diferentes culturas experienciadas na escola, reflexo da nossa região, mas tratadas como temas adjacentes fora da centralidade da vida. Sobretudo, as questões de cunho étnico raciais invisibilizadas pela vida hermética da comunidade formal, alheia ao que se aprende e ensina na escola estar a serviço da comunidade.

Ora, por compreender o papel político das linguagens da arte nesse embate, no projeto, focamos a ação de apresentar a cultura local com protagonismo de seus representantes. Buscamos expressar a magia criativa, a ritualidade imagética da composição, técnica, processos formativos evocados à memória dos sentidos como percurso da minha caminhada como atuante em diferentes papéis: atriz, professora de séries iniciais da educação básica, realizadora de audiovisual que ora aproxima, ora distancia o objeto para melhor observá-lo entre meus pareamentos artísticos e acadêmicos.

Desse modo, no projeto, foi enfocada a diversidade sociocultural, pois o desconhecimento por parte dos educandos era significativo. Essas matrizes étnico-raciais, por grande parte da população negra e afrodescendente, era desconhecida, ignorância reproduzida e aprofundada por práticas de discriminação e racismo, o que vem criando, acentuando e promovendo divisões desumanas, diferenças geradoras de profundas desigualdades sociais não mais admitidas em contexto sociocultural contemporâneo. E diante de nós um universo resumido bastante desafiador:

Vinte e seis crianças em contextos de pobreza e outras inúmeras vulnerabilidades sociais derivadas tem na participação desse projeto a oportunidade de se verem e reconhecerem como crianças de direitos, sujeitos criativos, solidários e colaborativos tendo em vista o reconhecimento de suas matrizes étnicas nele contempladas por meio da arte. E o cinema mediando esse novo olhar sobre si, sobre e com outro (Cordeiro; Mota, 2016, p. 1).

Assumir a frontalidade política das relações étnico raciais nos processos formativos em Arte e por meio da Arte, nesse caso o audiovisual na escola, significou alguns enfrentamentos institucionais, no que tange a compreensão dos colegas professores/coordenação pedagógica/gestão acatar que a implementação da Lei 10.639/03,¹³ alterada pela Lei 11.645/08,¹⁴ (que se complementam) e precisa ser uma pauta permanente e não pode ser esgotada em semanas de eventos isolados do calendário escolar. Logo, é preciso entender que a vida escolar acompanha o cotidiano, é toda ela perpassada por conteúdos acessados por imagens, palavras, sons, gestos e comportamentos; muitas realidades contextuais experienciadas, atravessadas pelas telas do cotidiano educativo plural, nem sempre didático, que passa veloz, que vaza sem filtros, atropelando a nossa percepção de mundo nos impossibilitando de trocar saberes, assimilar informações úteis à nossa convivência social, acolher conhecimentos relativos ao reconhecimento e respeito às nossas diferenças requerendo de nós prontidão e luta constante contra as desigualdades históricas a que estamos sujeitas/os as quais precisamos erradicar.

Outra questão importante, nesse registro, foi perceber como as crianças participantes do projeto adentravam o mundo das imagens em movimento com autonomia e, muitas delas, mesmo sem saberem ler de forma fluente, interagem nos encontros com grande espontaneidade, liberdade, com oralidade ativa, intervindo nas discursões com entusiasmo, pontuando aspectos da linguagem audiovisual, destacando o uso das cores, formas, sons, luz, cenários, ambientes com destreza de observação, permitindo às mediadoras lidar melhor com encaminhamentos pedagógicos das narrativas do grupo, diante dos conteúdos dessa movência comungada. Todas essas ações foram canalizadas para múltiplas aprendizagens e novas inquietações, nos 'obrigando' a replanejar nossos objetivos no processo em andamento. A avaliação

do mesmo se dava de maneira coletiva, formativa, gradativa, participativa e bastante autônoma por todo grupo de participantes no projeto.

Sabemos que a criança tem memória, o corpo dela, durante toda sua formação, registra e guarda memórias sensíveis relevantes ao seu desenvolvimento sensório motor e biopsicossocial, isso pois “o corpo é social e individual, expressa metaforicamente os princípios estruturais da vida coletiva” (Deus, 2020, p. 47), que ela está aprendendo a reconhecer e resguardar. Trabalhar com as infâncias no início de sua escolarização, assim, favorece o reconhecimento dos aspectos importantes da vida de sua coletividade, seu reconhecimento de grupo, o que gera pertencimento desejado e atua no sentido do empoderamento delas diante das questões de toque, que afligem sua existência coletiva interseccionalizando, inclusive, os meios de se pensar e intervir, positivamente, na convivência grupal destas, tanto na escola como principalmente fora dela, na vida comunitária.

A segunda experiência que trago para o diálogo formativo diz respeito às minhas imersões cinematográficas como atriz. No cinema paraense minha estreia se deu como figurante no curta metragem *Ribeirinhos do asfalto* (25min. Drama, 2009)¹⁵ da cineasta Jorane Castro. Um trabalho rápido que levou a me encantar com a ‘montaria’ do fazer cinema. A coletividade de pessoas, de maquinários, de profissionais envolvidos, de situações como ter que lidar com as externas, a rua, a parte operacional do cinema me impactou muito mais que atuar como atriz, devo dizer.

Tal participação me convenceu a voltar ao ‘telão’ em mais dois convites aceitos: protagonizar a personagem Silene no longa *A Ilha*¹⁶ (59m17’. Drama, 2013) do cineasta carioca Mateus Moura,¹⁷ realizador e formador de cinema, que depois se tornou um amigo parceiro com o qual desenvolvi algumas empreitadas audiovisuais posteriores, entre elas *Levamos presentes* (09m31’. Curta metragem, 2017)¹⁸ e *Carcaça de fé* (06m36’. Curta metragem, 2017).¹⁹ Mateus é um educador dedicado, ama trabalhar com a escola e em contextos comunitários; uma pessoa com a qual aprendi muito do que sei atualmente, com quem acumulei experiência nesse campo e me senti livre e motivada para criar sozinha. Outro curta

metragem do qual participei, *Alecrim*,²⁰ dirigido por Moisés Cavalcante no ano de 2014, para o qual fui convidada a atuar como atriz, trabalho como resultado de uma disciplina do curso de especialização em produção audiovisual na Faculdade IESAM. Novamente tragada pelo fluxo da realização fílmica, desses processos coletivos, autorais e sem qualquer recurso financeiro, fui me envolvendo e criando gosto em participar de algumas outras pequenas e médias produções performativas audiovisuais entre fotografia, vídeos, instalações, exposições corpográficas (Cordeiro, 2020), fui me embrenhando com gosto por estes caminhos sem conseguir deles me desvencilhar.

O terceiro relato presente nesta narrativa diz respeito a outra importante fase da minha carreira formativa: o momento em que, ao lado de Francisco Weyl (cineasta paraense, bragantino, jornalista, performer e professor de cinema), passo não apenas a participar de algumas vídeoperformances, como me envolver com seu ativismo cinematográfico na Amazônia paraense, seus temas e *modus operandi* me anima a experimentar outros papéis: passo a participar de festivais como oficina, palestrante, júri e, no ano de 2021, ter tido a honra de ser homenageada como educadora audiovisual no VI Festival Internacional de Cinema do Caeté - FICCA, coordenado por ele desde 2015, já na sua décima edição a ocorrer em dezembro deste ano de 2024.

O encontro com Weyl gerou meu primeiro olhar sobre a possibilidade de um cinema educativo menos formal, mas não por isso menos comprometido. Senti com ele que era possível um cinema ao alcance da escola, para todos, propriamente dito; uma caminhada antiga que vivi ao seu lado que começou em 2010 em Soure, no Marajó/PA, e de lá se estendeu e estende, aos poucos, até hoje. Há mais de uma década acompanhando sua luta em tornar o cinema amazônico visível, conhecido, vendo suas vivências de militâncias e combates públicos, sem recursos financeiros, sem incentivo, mas um guerrilheiro no ‘fronte’ como ele mesmo se diz ser, vim experimentando, também com ele, essa ludicidade, ‘brincando desse fazer sério’, de realizar pequenas produções que foram me dando chão e alegria ao experimentar ao seu lado.

Ele, que intuitivamente e sem criticidade sobre, à época, me levou a questionar minha

ancestralidade mestiça, interracial, minhas origens marajoaras e irituenses, o mesmo que, comigo, passou a escrever textos acadêmicos pautando a necessária reflexão sobre nossas identidades e nosso posicionamento político, crítico como professores de Arte, em pensar-fazer-refletir-refazer cinema na prática educativa, pensando a liberdade expressiva com o intuito de alterar as formas convencionais de arte, educação formal, audiovisual e cinema amazônico fincados na nossa realidade, denúncias, inclusive, das/os sujeitas/os envolvidas/os na ação presente pela vida e nossa sobrevivência. E mais: a necessidade de pautar essas ações nas diferentes modalidades de ensino formal, da educação básica à pós-graduação, de levar essa práxis reflexiva ao *status* de discussão acadêmica sólida, na defesa de nossa expressividade de base comunitária amazônica.

Francisco Weyl, Carpinteiro de Poesias, como ele se intitula é, sem dúvida, um camarada apaixonado pela arte cinematográfica, desbravador nato do que para mim, atualmente, constitui uma estética política, ética de pensar, realizar, distribuir um cinema paraense, que de tanto lutar me impele a ir com ele, aguçando meus sentidos, no intuito de persistir em projetos escolares que coloquem os educandos, ora diante das câmeras dos seus celulares para gravarem suas narrativas como atuantes inventivas/os/es comunicadores de arte; ora por trás delas para como roteiristas/diretores/produtores, dando vasão ao seu imaginário, suas ideias, ousando recortar o tempo e o espaço criando projetos seus com uma criatividade guerrilheira, que consiga interferir positivamente na realidade e que vivem e da qual são sujeitas/es/os.

Desde então persisto me aventurando como artista de cinema na escola básica, que impele a dilatação dos meus sentidos, das minhas percepções, que dá vida à loucura de não desistir de tentar, de ousar, de enfrentar os sistemas, a começar a desenvolver o sentimento de uma realizadora capaz de produzir e dirigir seus próprios filmes no Pará. E daí, ladeada de professores tão dedicados e comprometidos com a causa, passo, a partir de 2015, a produzir meus projetos audiovisuais, entre os quais: a) *#feitico* (dirigido por mim e Mateus Moura, em co-produção com a produtora MATOU O CINEMA E FOI A FAMÍLIA, 2021); b) *Sangue azul* (Rosilene Cordeiro e Angelina Conceição, Vídeoperformance, 2020);

c) *Carcaça de fé* (Rosilene Cordeiro e Mateus Moura, Curta Metragem, 2017); d) *Levamos presentes* (Mateus Moura e Rosilene Cordeiro, Curta metragem, 2017); e) *Madre d'água, doce, vem!* (Lenardo Oliveira e Rosilene Cordeiro, Curta metragem, 2016); f) *Saudação a Seu Ogum Beira Mar* (Lenardo Oliveira e Rosilene Cordeiro, Curta metragem, 2015).

EXPERIMENTAR AÇÃO! LENTES, CÂMERAS, ATUAÇÕES METODOLÓGICAS

Metodologicamente, memória individual e coletiva (Habwachs, 2006) são lentes pelas quais é possível reerguer conceitualmente alguns destes percursos formativos, educativos e culturais em Arte, audiovisual, performances memoriais na formação que me faz voltar, pelo audiovisual, a tais registros corporais como pesquisadora de Arte e culturas sendo, vivendo e re-escrevendo, ao mesmo tempo lembrar e refletir restaurações dando forma performativa ao que a palavra escrita muitas vezes não alcança. Fazer parte do grupo Perau²¹ (CNPq/UFGA), um grupo de pesquisa sobre memória e história na Amazônia, desde 2017, ano em que foi criado, tem me oferecido possibilidades de encontrar essas bifurcações teórico-metodológicas que me orientam a manobrar com certa destreza a intersecção que busco entre os campos da performance e da memória, desaguando nas vivências pessoais que tenho e/ou estudo no audiovisual paraense, nessa miscelânea floresta tropical para o qual meus interesses de trabalho artístico e docentes tem se voltado.

Para o historiador Denis Bezerra,²² artista e professor líder pesquisador do grupo Perau, o campo amazônico é bastante marcado pelos motivos que nos levam a nos embrenhar nesses peraus da memória, como metodologia, caminhos e conceitos que ajudam a refazer o percurso de sua história, a partir dos sujeitos que a escreveram ou que estão escrevendo esse percurso:

Os aspectos da cultura amazônica, da tradição e/ou da contemporaneidade são elementos a que nos dedicamos, seja no âmbito de uma escrita historiográfica, seja como experimentação e criação da linguagem cênica, partindo dos postulados sobre memórias, histórias, culturas. A memória e a história não apenas como epistemologias, mas 'peraus', como essas zonas profundas no leito de um rio ou à beira-mar ao estabelecerem diálogos para a produção artística, valorizando, dessa forma, os diversos saberes que formam a sociedade (Bezerra, 2019, p. 2).

Bezerra (2019) reitera que ter memória valida o sentido da história se manter presente, como algo vivo que se nutre das experiências que constituem o olhar reflexivo sobre nossas identidades artísticas amazônicas. Isso é igualmente importante, pois Fernandes (2013) enfatiza que a memória só tem razão de ser por seu caráter de transmissão. Segundo o autor, ela se constitui, individualmente, a partir das experiências do sujeito retidas em suas funções psíquicas, mas “adquire uma dimensão social por se tratar de ato interativo da cultura” (Fernandes, 2013, p. 01).

Isto posto reitera nosso desejo que tais desdobramentos conceituais, a partir desta conversa entre linguagens, coincidam com uma oportuna reflexão somática que a performance instiga na cena artística contemporânea, ao permitir experimentar nas discussões transpassadas na relação corpo, memória, cena audiovisual numa gama de percursos entrelaçados não esgotados. Ou fechados, mas a desvendar novas experimentações, reposicionando discursos, realinhando comportamentos, reestabelecendo outras atitudes dialógicas possíveis desta/nesta contemporaneidade da arte audiovisual cada vez mais presente na Amazônia paraense.

Já que desde muito cedo sempre fui encantada pelos lugares, meu olhar desde a primeira infância foi inquieto, arquetônico, biológico, geográfico, espacial, audiovisual. Normal! Cinco gerações de viajantes marinheiros, interétnicos, descendentes de quilombo (região do Marajó, pelo lado materno da família) e indígenas Tembés (pelo lado paterno, pertencentes a região do nordeste paraense entre os municípios de São Miguel do Guamá e Irituia). Cresci, desse modo, movida por sons e imagens trazidas pelas vozes destes homens navegadores: ouvindo histórias fantásticas, memórias de lugares, dando vida a personagens imaginários, lugares desconhecidos erguidos na imaginação fértil de uma criança criativa e peralta nas ideias, me encantando com a diversidade cultural da nossa região.

Era uma menina comandante-diretora quando viajava de ônibus pela cidade, na infância, pois pelas janelas ia recortando as cenas do trajeto como telas do cinema que mais tarde conheci na televisão e pelo qual também me encantei. Ver filmes, égua, que prazer! Muito cedo descobri

(sem o saber!) que o cinema era um conjunto de imagens em movimento, histórias recortadas que, quando montadas e movidas pela imaginação criativa faziam sentido, formavam um código interessante de decifrar, uma charada divertida ao ficcionar enredos sobre qualquer tema. Eu sentia ainda menina, como holks (2019), que o olhar tinha força, que o meu olhar fixo na realidade poderia mudar alguma coisa:

Eu sabia, quando criança, que o poder de dominação quando os adultos exerciam sobre mim e sobre meu olhar, nunca era tão absoluto que me impedisse de ousar olhar, espiar escondida, encarar perigosamente. Ao olhar corajosamente, declaramos em desafio: “Eu não só vou olhar. Eu quero que o meu olhar mude a realidade (holks, 2019, p. 216).

Foi aí que passei a me interessar por essa linguagem que, juntamente com o campo da performance, passaram a compor minha formação profissional em rede (educação-arte-cultura) nas últimas duas décadas de carreira. Desde então, penso a vida em performances cinematográficas identitárias: como essa mulher indígena afro, sem recursos financeiros, mas repleta de ousadia e determinação criativa. Plantada no centro de uma floresta interrompida pelo asfalto, o calor e o lixo; no meio de águas turvas abundantes, que geram enchentes e nos trazem tantas doenças urbanas, sendo, a todo tempo, provocada por essas cenas desiguais: uma mulher cis, cineasta, professora, produtora, enfermeira, atriz, performer, pesquisadora, cambona de santo, erveira, das giras, das águas, do meu quintal, das ruas e esquinas todas que nos formam enquanto amazonas, pensadoras, fazedoras, viventes que somos e estamos. E destes muitos lugares de ser-estar-sentir-fazer me inscrevo, me leio e busco me traduzir pelas lentes do audiovisual. Pessoalmente, penso que esta obra autoral, deste feminino presente na cultura, nos comportamentos da memória restaurada (Schechner, 2003), em contato com as ambiências visitadas, revela, nutre, e com reflexão, consolida identidades e retroalimenta o desejo por outros possíveis viveres, mas equânimes e solidários para todas, todes e todos.

Para Cordeiro (2021), trata-se de um corpo sensível sendo desperto, reevocando a memória histórica do próprio corpo, pessoal e coletivo, a sua e dos seus, dando voz à uma narratividade

experencial, requerendo para si a voz de um conhecimento anterior. Ora revela aprendizagens vivenciais, agora estéticas verificadas nesse fazer, restabelecendo relações espaçotemporais recuperadas e reelaboradas no ato performativo de lembrar e criar a partir dessa reevocação. A autora destaca, contudo, que tal reevocação não é algo passivo, mas a recuperação de um conhecimento ou sensação anteriormente experimentada, fruto da memória individual ou coletiva. Vale, ainda, destacar que na afirmativa de Rossi (2010, p. 17): “voltar a lembrar implica um esforço deliberado da mente; é uma espécie de escavação ou de busca voluntária entre os conteúdos da alma: quem rememora fixa por ilação que antes viu, ouviu ou experimentou”.

Estamos, aqui, tentando falar de cavar o passado para extrair resquícios de um presente vivo. Halbwachs (2006) atenta para o fato de que essa “escavação” que se diz da memória individual pode ser entendida, como um ponto de vista sobre a memória coletiva, mas este ponto pode se alterar de acordo com o lugar em que ocupamos em determinado grupo e condicionado às relações que se mantêm com outros ambientes. Por outro lado, segundo o autor, se a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo: nossa intuição sensível está no presente. Para ele, a intuição sensível está sempre no presente. Portanto, não podemos pressupor que ela seja capaz de se recriar espontaneamente, como se subsistisse em nós em estado de fantasma pronto a retomar corpo: transportada ao passado em imaginação, ela não é mais nada. Contudo, pelo menos às vezes, explicamos o seu reaparecimento porque não encontrando fora as causas que o originaram, só podemos procurá-las em nós (Halbwachs, 2006).

Para mim, essas memórias individuais e coletivas se encontram, em Martins (2021), com um conceito integrador e ao mesmo tempo revelador, o da ancestralidade. Para a autora, ancestralidade, em muitas culturas, é um conceito fundador, espargido e imbuído em todas as práticas sociais, “expressando uma apreensão do sujeito e do cosmos, em todos os seus âmbitos, desde as relações familiares mais íntimas até as práticas e expressões sociais e comunais mais amplas e diversificadas” (Martins,

2021, p. 23). Logo, retomar as ancestralidades identitárias em suas territorialidades de que minhas e meus ancestrais vieram, hoje, é herdar, no meu corpo, memórias e histórias não contadas sobre nós e nossas(os) entes passadas(os), nossas origens e caminhadas que nos trouxeram até aqui. E, desse modo, me sinto comprometida em retomar esse caminho de volta para restabelecer comportamentos deixados pelo caminho, recolher da oralidade possível das velhas e velhos, algo que possa ser trazido a estas e futuras gerações, trazidos do passado pela memória cultural de que fala Assman (2008), cristalizados em materiais audiovisuais que possam adentrar os futuros possíveis. Porque o futuro que pensamos e sonhamos vem da memória, portanto é ancestral, como bem nos ensina Krenak (2022), e fazer cinememorial é uma forma de resistir amorosamente e com Arte ao apagamento coletivo de nossas matrizes étnicas periféricas amazônicas.

FEITIÇAGENS CINEMEMORIAIS E EDUCAÇÃO CULTURAL NO #FEITIÇO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES EM CONFLUÊNCIAS DE ‘NÓS’

Retomamos Luxardo (1977), nos apontando um Marajó não isolado num mapa, que não pode ser reduzido ou preso aos livros e algumas “descobertas” de estudos registrados sobre ele. O Marajó que, segundo o autor, está presente na sua gente espalhada pelos guetos das cidades, distribuído no comportamento ‘aquietado’ de sua descendência branda por desconhecimento identitário, suas cotidianidades subalternizadas, suas relações culturais de trabalho, educação, religiosidade, rotinas diárias propriamente ditas ‘aquietadas’ sem qualquer evidência. Retorno, também, à cidade de Irituia/PA.

O que há de comum? Em que se distanciam? Como se re-memoram em meus/nossos corpos paraenses amazônicos? Observo que permanecem ainda bastante presentes nas nossas comunidades, nossas favelas, presas e amordaçadas nas nossas relações escolares uniformes, nas inúmeras escolas da rede pública de ensino espalhadas pelas nossas periferias que não tratam nossas vidas, nossos temas como conteúdos. A matéria periférica como centralidade das vidas ali representadas permanece às margens de uma fórmula que prioriza o nacional. Lança-se insistentemente um apagamento territorial

vivo sobre nós e nossas matrizes étnicas, porque o exótico nos vende e vende mais. E assim será até que tomemos consciência disso e busquemos restabelecer o poder sobre nossas vozes e comportamentos, aspecto importante destacado por Souza (2020):

A luta por identidade e representatividade também passa pela apropriação da “favela”. Quando o sujeito político se constitui como favelado e se reconhece nessa sociedade desigual, passa a refletir sobre sua atuação como ferramenta para a mudança social e pela igualdade de condições sociais e materiais. Em diversos movimentos sociais e na própria academia ser morador de favela garante uma espécie de legitimidade, uma vez que, a partir da experiência, se adquire um olhar diferenciado sobre os processos em sociedade (Souza, 2020, p. 20).

Entende-se que a pauta que segue é a da busca pelo reconhecimento do imaginário nortista brasileiro como parte significativa das matrizes socioculturais brasileiras, fora dos guetos a que fomos esquecidos por séculos, já que ser favelado, periférico, é também ser negro, ser migrante, ser indígena não aldeada(e/o). Estar à margem, referendando comportamentos racistas apregoados e mantidos desde o período da escravidão, presentes, ainda hoje, na latência de vários corpos memoriais das ancestralidades, adormecidas, domadas por papéis sociais que não aceitam o protagonismo das nossas populações. Vozes inúmeras muitas vezes interrompidas dos temas sociais que não nos evidenciam fora da violência, do medo e do sofrimento. Quando não somos devidamente problematizados nos diálogos sobre nossas diferenças, amordaçadas(es/os), encarceradas(es/os) na história oficial onde nossas conquistas não tem vez. Sim, porque para Souza (2020) a racialização desse debate é fundamental para uma análise que não deixe escapar o papel do racismo e da própria escravidão no processo histórico de guetificação, do povo negro, principalmente.

Para a autora, cabe ressaltar que “o gueto não é apenas geográfico localizado na favela, mas se refere, ainda, a falta de acesso a serviços e tratamentos humanizados” (Souza, 2020, p. 21). Reitero, aqui, que o termo favela, no âmbito deste texto, considerando aspectos geográficos e históricos da região metropolitana da cidade de Belém-PA, equivale às ocupações espalhadas nas áreas periféricas da cidade, ou áreas de moradia não planejadas com precariedade de vida e

acessos insípidos às políticas de urbanização, tais como saúde, transporte e educação, concentradas no centro da cidade.

E foi nesse íterim de pensamentos atravessados que o filme *#feitico*²³ surgiu. Desse meu momento mais introspectivo e inquietado, amadurecido de desejoso de encarar, enfrentar o sistema audiovisual narcisista onde a branquitude, como sistema de que trata Bento (2019), determina e valida o que é e não é Arte, audiovisual, cinema amazônico, quem está ou não visibilizado no circuito brasileiro. Intuí e desejei criar, mesmo sem qualquer recurso financeiro, uma produção memorial que fosse ao encontro de uma vontade antiga de reacender questões caras para mim, os traços da nossa mestiçagem cabocla pelo audiovisual, algumas questões que vem atravessando muitas décadas de pesquisa sobre o meu próprio corpo, em ser-estar-fazer-refletir Arte nesse território. Surgem, assim, perguntas, inquietações, movimentos, silêncios históricos ante a visibilidade de nosso cotidiano amazônico entre culturas plurais e identidades distintas pelas vozes de quem as vive. Então é um filme sobre um Pará que conheço e sobre geografias do meu corpo histórico-memorial que gostaria de explorar, conhecer.

Portanto, não é um filme documental, nem tem uma proposta de todo ficcional. A narrativa priorizou evidenciar a imagem que se conta a si mesma, por isso designo um cinema espacial à medida que desbrava um Pará, muito além dos limites da metrópole. Há um interesse em apresentar um estado gigante e ao mesmo tempo íntimo, singular e ao mesmo tempo universal, destacando as ambiências e as relações estabelecidas por atores em seus respectivos territórios, conversando com a imensidão de rios, floresta, estradas, matas, paisagens, caminhos e des-caminhos do que se tem lido como um Pará amazônico em sentido estrito.

Acredito que o verdadeiro feitiço estabelecido pelo processo e materializado em *#feitico*²⁴, o filme, foi lidar com as adversidades presentes, mas confesso que reexperimentar as imagens já presentes nas minhas retinas como performances memoriais dos atores-atuantes, foi indescritível. Atos de lembrar, reviver, aguçar os sentidos do corpo novamente para ir em busca desse passado histórico tão vivo e ao mesmo tempo tão distante

e futurista de nossas tradições, como pessoa que dirigiu e foi a primeira a pensar o filme na cabeça, como um grande mosaico finalizado (sem saber ao certo o que enfrentaríamos pelo caminho!), foi vibrante, mexeu demais com minhas emoções e expectativas. Então, eu diria que nessa vivência, em suas várias etapas, reabriu em mim novas interlocuções discursivas. O projeto idealizado, o planejamento dele, as viagens de gravação, a produção, a composição da equipe, o projeto real desenvolvido, a pós-produção do mesmo; a captação do recurso para finalização do mesmo²⁵ e hoje a etapa dos contatos municipais para lançamentos do filme, reabrem em mim a experiência da memória se resignificando. O que eu tenho denominado cine memorial, então, refere-se a esse jogo criativo e colaborativo de criar a maquinaria audiovisual que põe uma ideia na cabeça dentro de telas em movimento, por meio de um artefato técnico, espírito colaborativo e muito trabalho em punho!

Fazer o *#feitiço* me colocou em contato, com nossas carências circunstanciais geopolíticas diante dessa arte tão clássica e, por isso, tão cara. Falta de equipamentos, profissionais, deslocamentos, traslados entre os *sets*, alimentação para equipe; trabalhar sem uma equipe de produção, cachê, resumida aos poucos recursos das minhas férias como funcionária pública; compatibilizar tempos, agendas, empréstimos de equipamentos; decidir sobre roupas, cenários, objetos de cena, que loucura compartilhada, entre mim e os 'meninos'. Sem a adesão generosa, confiante, gratuita e de total empenho de Denis Bezerra, Francisco Weyl, Mateus Moura e Rubens Santa Brígida,²⁶ meus atuantes-atores no filme; e de Mateus Moura na cinegrafia, na edição, e na montagem, comigo, não teria como colocar o projeto deste longa (60m10', 2021) de pé; inclusive, ainda hoje me pego pensando nessa aventura tamanha, em como conseguimos em três anos, de 2018 a 2021, fazer acontecer. Assim, não tenho como não dedicar este trabalho a estes homens, amigos, artistas queridos, parceiros no/nossa 'magia coletiva'. *#feitiço* é deles, é sobre eles, e um tanto sobre meu olhar sobre eles, suas incríveis narrativas sobre si, nesses anos de envolvimento afetivo, efetivo de convívio e intimidades fraternas entre nós em mais de uma década de amor e irmandade.

Foi uma experiência única estas CINE_MATO_GRAFIAS, essas palavras que se encontram para dizer desse cinememorial que nasceu como conceito com eles, os atuantes-atores do filme, não apenas com nosso fazer arte em si mesma, mas no que está no jogo criativo desse fazer, no que entra para validar nossa práxis: sobre o que entendemos por arte e como colocamos isto em prática, a ética dos atuantes, como eles se relacionam com aquilo que seus corpos precisam expressar em cena e como eles lidam com essa matéria na atuação. No envolvimento da comunidade, uma vez que sem recursos não temos como sermos realizadoras/es sem o apoio das colaborações que vamos encontrando pelo caminho. E quantas pessoas vão contribuindo e, sem se darem conta, redirecionando nossa forma de olhar o processo e o produto que estamos construindo com inúmeras mãos! E falando em produção coletiva, "como fazer cinema na Amazônia, sem fazermos amigos?" (parafraseando, livremente, Mateus Moura, para quem fazer cinema na Amazônia é impossível sem boas amizades, sem uma rede colaborativa sólida e fraterna).

Acredito, hoje, com base nas experiências citadas, vendo e ouvindo diferentes comunidades e faixas etárias sobre esse dito "cinema amazônico", ou como outros nomeiam "cinema experimental na Amazônia, que estas nomenclaturas não dão conta de alcançar, expressar, muito menos re-tratar a multiplicidade de elementos contextuais sobre nós e nossas experiências concretas 'entre' ser-fazer-viver-refletir a nossa realidade passada e presente. Tudo que tenho feito, visto, ouvido até agora são tentativas de pontuar um aspecto específico de tamanha totalidade. Cineastas amazônicas(os) têm conseguido cada dia mais dialogar reflexivamente com o manejo e combinações estéticas sobre arte cinematográfica amazônica, apesar de que algumas/alguns forasteiras(os/es) insistem em elaborar e reelaborar muita coisa sem pesquisa séria e aprofundada sobre nossas vidas, nossas culturas, nossas linguagens, nossos saberes ancestrais de base relacional comunitária.

Esse olhar de fora, que teima se desdobrar sobre nossas matrizes identitárias e territoriais, geopolíticas e culturais, é importante porque temos acompanhado seu esgarçamento e corrosão, se esgotando numa visão pouco ou nada crítica e reflexiva de quem somos nós, autorias/

realizações que não nos conhecem, mas intuem arbitrariamente sobre nós. Atualmente, como realizadoras(es) de audiovisual/cinema da Amazônia brasileira, já conseguimos distinguir e se localizar acerca de que cinema é esse que nos interessa, que narrativas, quem e como narra, que criações-ficções dizem sobre as pessoas, os lugares, os interesses das comunidades, as relações sobre si. E distinguir esses espelhos que insistem, ainda, nos retratar, em imagens turvas que insistem projetar, ante nossos olhos, e continuam a nos diminuir e oprimir 524 anos depois de tanto desejo de dominação sobre nossos bens culturais, nós e nossas comunidades, nossa existência sensível.

Fazer filme, assim como viver/ensinar cinema, ou mesmo educar por meio do audiovisual nos compromete a não parar de acender a mente, desperta os sentidos, conversar com as histórias, ouvir pessoas, dialogar com a realidade presente, ter curiosidade, interrogar a história, questionar a memória, rememorar o tempo. Será ou deverá ser um convite ao/aos corpo/corpos embarcar numa viagem sem de muitas voltas, a reexistir no pensamento criativo, a re-imaginar-se livre, vestindo histórias, dando vida a personagens. E novamente se redescobrir reiventando a realidade, falseando a vida, ficcionando o já imaginado, interrogando possibilidades brincando de fazer com seriedade, e do mesmo modo sendo ele mesmo, performando seriamente comprometido com a brincadeira de realizar! O processo aqui exposto me devolveu ao campo de pesquisa, ao mesmo que me motiva a retomar o leme dessa navegação me inspirar singrar novos caminhos, novos públicos, mas sempre me acreditando um ser reflexivo e político antirracista nesse fazer arte, já que a formação na linguagem audiovisual é um terreno promissor de investigação e pesquisa.

A convivência nessas matas memoriais, nos inúmeros rios turvos das diferentes recordações que brotam como frutos de alguns destes trabalhos carinhosos é a grande mágica, para mim, de poder fazer, experimentar arte, criar a nossa imaginação, agir, colocar um plano em ação! Eis a mágica essa é a magia, ritualidade, técnica, das/nas relações de feitura compositiva que procuro estabelecer à luz e sombra das memórias do corpo, dos meus sentidos como percurso da minha formação sensível como atuante, atriz-

professora-realizadora audiovisual que estou descobrindo, me enxergar, me buscando e encontrando ainda tateando, em processo, de aprendizagens contínuas com a linguagem em sua polivalência. É um exercício, ao mesmo que é um desafio instigante, mas como práxis, me coloca diante de muitos conflitos sistêmicos com fazeres já consolidados pela prática reprodutivista, me convidando a reeducação do olhar, para alcançar outras percepções do 'real' e do ficcional que o campo da arte requer: a des-ver, des-entender e des-explicar, dilatar o que está cristalizado nas formas clássicas de ver, sentir, viver, reconhecer, valorizar, ensinar e aprender da arte na e com a periferia, de onde vem nossa nutrição arteira. Isso porque, segundo Deus (2020):

Nossa formação - e a dos que nos antecederam - não ofereceu condições para que víssemos a África com outros olhos, uma vez que a nação brasileira assentou suas bases sob a égide do racismo antinegro e anti-indígena. (...) Os estudos sobre a questão racial na América latina e, em particular, no Brasil são recentes no ambiente acadêmico (Deus, 2020, p. 66).

Essa talvez seja a grande magia de pensar-fazer audiovisual na Amazônia paraense entre descendência indígena (originária) e populações negras (povos tradicionais), para quem deseja experimentar novos fluxos fora dos eixos clássicos das narrativas cinematográficas 'sobre' nós: des-colonializar os pensamentos acerca do que disseram sobre nós, propondo um protagonismo que parta do nosso lugar de fala (Ribeiro, 2017). Desse modo cabe des-preparar nosso corpo para pensar-ser-fazer-refletir fazendo cine-matografias de si considerando nossos processos identitários, entendendo que audiovisual abaixo da linha do equador é, essencialmente, estar em relação direta com o meio físico, material, energético da vida e, portanto, na sua concretude real e deste real é o 'de onde' se parte para reexperimentar a ficção deste. Experiências sobre uma pesquisa que, para Bezerra (2019), partem do cotidiano das vidas em tela, nossas veias socioculturais distintas, em processos de trocas capilarizadas entre matas, rios, margens, fundo e nem por isso menos importantes à memória e a historiografia da Arte na Amazônia.

Para a comunidade em que atuo, acredito poder contribuir com a visibilidade destas identidades, do patrimônio imaterial cultural desses atores/

atrizes/atuentes sociais, estimulando outras mulheres periféricas, parentas de ancestralidade indígenas e negras, a assumirem papéis que possam lhes interessar atuar: professoras, roteiristas, produtoras, formadoras, diretoras, filmmakers, funções historicamente negadas às mesmas pela tradição machista, racista, misógina e elitista do meio audiovisual. Ação concreta da nossa atividade criativa ética como intervenção política que melhor defina nossa sensibilidade como potência enquanto realizadoras do/ com e em nossos territórios, lidando como protagonismo das nossas experiências narrativas multiétnicas, plurais, assumindo nosso verdadeiro lugar na história desse cinema amazônico brasileiro, histórias de incansáveis lutas silenciadas e hoje recuperadas por nossa audácia criativa, nossa resistência sóbria e foca, nossa vida em abundância.

NOTAS

01. Neste trabalho, as narrativas audiovisuais mantem forte relação com as percepções corporais da atuante. São diferentes conteúdos relacionadas que acionam lembranças, recordações, sensações, sentimentos, palavras, comportamentos, pensamentos, estados reflexivos na forma de memórias do/no corpo atuante. Cotidianidades retornam à memória reverberando nas experiências de performances, individuais e coletivas, nas diferentes funções e/ ou atividades criativas manifestadas pelo corpo em estado de arte, artes da cena.

02. A inclusão do termo se dá, porque, de acordo com o Tribunal Regional Eleitoral do Rio Grande do Norte, “Termos como “esclarecer”, “denegrir”, “humor negro”, “inveja branca” são considerados racistas, pois retratam pretos como inferior e traz conotação negativa sobre essas pessoas, suas origens e suas religiões.”. Disponível em: <<https://www.tre-rn.jus.br/comunicacao/noticias/2023/Setembro/por-que-evitar-terminos-e-expressoes-racistas#:~:text=Termos%20como%20%E2%80%9Cesclarecer%E2%80%9D%2C%20%E2%80%9C,suas%20origens%20e%20suas%20religi%C3%B5es>>. Acesso em: 1 jul. 2024. Ao longo de todo o texto palavras racistas serão substituídas.

03. Acredito ser um posicionamento político importante essa visibilidade sobre o meu corpo, de uma mulher 50+, artista-pesquisadora, diante do meu quadro clínico considerado “invisível” socialmente, mas reconhecido dentro de aspectos legais, visto que a Lei nº 14.624/2023 altera o Estatuto da Pessoa com Deficiência, instituindo o uso do cordão de fita com desenhos de girassóis para a identificação de pessoas com deficiências ocultas. O símbolo do cordão de girassóis foi criado no Reino Unido e adotado globalmente a partir de 2016 como forma de reconhecer as deficiências ocultas, definidas como “invisíveis”, ou seja, aquelas que não podem ser identificadas de imediato mas têm sintomas que atingem de forma significativa a condição física, visual, auditiva ou neurológica de uma pessoa. Fonte: <<https://bvsm.s.saude.gov.br/fita-com-desenhos-de-girassol-vira-simbolo-nacional-para-identificar-pessoas-com-deficiencias-ocultas/#:~:text=O%20s%C3%ADmbolo%20do%20cord%C3%A3o%20de,significativa%20a%20c%20ndi%C3%A7%C3%A3o%20f%C3%ADsica%2C%20visual%2C>>. Acesso em: 1 jul. 2024.

04. Povos indígenas e africanos tingem o corpo para celebrar, ritualizar e, sobretudo, para guerrear.

05. Autodenominado Carpinteiro de Poesia (e de Cinema). Doutorando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará; Professor de audiovisual, comunicação e estética no Brasil, Portugal e Cabo Verde; Poeta, jornalista, professor, ativista digital e documentarista, criador do Festival Internacional de Cinema do Caeté (Ficca). Integrante do grupo de pesquisa Perau: Memórias, Histórias e Artes Cênicas na Amazônia (UFPA/CNPq). Agitador cultural. E-mail: carpinteirodepoesia@gmail.com

06. Fotógrafa, produtora e realizadora de audiovisual na Amazônia periférica paraense, multiartista afro religiosa envolvida na militância das lutas antirracistas contemporâneas.

07. *Um videoteatro brota de dentro duma bolha de gente: temos pessoas líquidas!* Disponível em: <<http://resistenciamarajoara.blogspot.com/2010/07/um-videoteatro-brota-de-dentro-duma.html>>. Acesso em: 10 nov. 2021.

08. Irituia é um município brasileiro, localizado na região Nordeste do estado do Pará, com área de 1.385,209 km², população de 30.955 habitantes. A palavra do tupi guarani define, tanto a cidade, como o rio afluente da margem esquerda do rio Guamá que banha o município. O topônimo Irituia, de origem tupi - I-ri-tuia - significa corredeira velha, antiga. Fonte <<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/pa/irituia.html>>. Acesso em: 26 jan. 2024.

09. De acordo com o Censo do IBGE de 2022, o município de Ponta de Pedras, tem área territorial de 3.363,749 km², e atualmente sua população é de 24.984 pessoas. Desconhece-se, precisamente, a origem histórica do município, localizado na zona fisiográfica do Marajó e Ilhas. Entretanto, em 1930, em virtudes da criação do município de Arari, mais tarde Itaguari, os municípios de Ponta de Pedra e Cachoeira foram extintos e os seus territórios passaram a integrar ao da nova unidade autônoma, até que, em 1938, Itaguari passou a chamar-se Ponta de Pedras. O topônimo atual, de origem portuguesa, foi dado ao município em virtude do acúmulo de pedras existentes ao seu redor. Já Itaguari, de origem indígena, significa 'rio do morador das pedras' ou 'rio das barreiras'. Fonte: <<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/pa/irituia.html>>. Acesso em: 26 jan. 2024.

10. Cf. Significado de racismo. Disponível em: <<https://conaq.org.br/noticias/significado-de-racismo/>>. Acesso em: 13 dez. 2023.

11. Pedagoga, contadora de história. Especialista em contação de histórias. Professora do quadro efetivo da SEMEC-Belém, Séries Iniciais. Atua na EMEF Maria Madalena Corrêa Raad desde 2013.

12. Trabalho apresentado no II Encontro de Antropologia Visual da América Amazônica, realizado entre os dias 25 e 27 de outubro de 2016, na UFPA em Belém/PA. Disponível em: <https://www.academia.edu/45261565/Projeto_Cinema_negritude_e_infancias_ver_experimentar_aprender_e_reconhecer_a_cultura_africana_e_afrobrasileira_como_ensino_fundamental>. Acesso em: 15 out. 2021.

13. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as

diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=10101-lei-11645-10-03-2008&Itemid=30192>. Acesso em: 15 nov. 2021.

14. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008 - Inclui no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". Disponível em: <<https://www.iffarroupilha.edu.br/regulamentos-e-legisla%C3%A7%C3%B5es/portarias-e-legisla%C3%A7%C3%B5es/item/1407-lei-n%C2%BA-11-645,-de-10-de-mar%C3%A7o-de-2008-inclui-no-curr%C3%ADculo-oficial-da-rede-de-ensino-a-obrigatoriedade-da-tem%C3%A1tica-hist%C3%B3ria-e-cultura-afro-brasileira-e-ind%C3%ADgena>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

15. Informações sobre o filme estão disponíveis em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-202674/>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

16. Filme rodado, entre novembro de 2012 e fevereiro de 2013, na ilha do Cotijuba, na Baía do Guajará, na Baía do Marajó e na Ecovila landê, na Comunidade de São João Batista em Santa Bárbara. Produzido de forma completamente independente, entre as produtoras Maria Preta, Insular Produções e Coletivo Quadro a Quadro, com apoio do Miritismo. Disponível em: <<https://cinematecaparaense.org/filmes/mediametragem/a-ilha/>>. Acesso em: 10 out. 2021.

17. Mateus Moura é educador, artista e pesquisador. Formado em Letras - Licenciatura em Língua Portuguesa, mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, pela UFPA. Atua como coordenador audiovisual e cineclubista do Núcleo de Arte, Cultura e Educação da SEMEC/BELÉM, trabalhando diretamente com educação em cinema e na formação de professores de arte e mestres de saberes, além de ministrar oficinas e cursos de cinema em parcerias com fundações de ensino não-formal. No ramo da cultura atua como realizador de Cinema, diretor teatral, músico e escritor.

18. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jETLINKNhsM&t=20s>>. Acesso em: 10 out. 2023.

19. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fKAp_b33sno>. Acesso em: 10 out. 2023.

20. Curta metragem vencedor do II Festival de Audiovisual de Belém (2014) na premiação de Melhor Curta Juri Popular e Melhor Ficção.

21. Grupo de Pesquisa que desenvolve, atualmente, ações de estudo, pesquisa e extensão, vinculadas as suas linhas: *História e Historiografia das Artes Cênicas na Amazônia; Memórias e Performatividades*. Em 2024 foi criada a linha *Memória e História dos Cinemas e das Artes Visuais da/na Amazônia*. Em sua composição atual, reúne professores, alunos da graduação e da pós-graduação, mestrandos e doutorandos, artistas, pesquisadores do Pará e de outros estados brasileiros, tendo como objetivo predominante buscar desenvolver práticas e reflexões relacionadas à pesquisa acadêmica sobre a produção cênica na Amazônia. Informações disponíveis em: <<https://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/238980>>.

22. Doutor em História. Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA. Professor do Programa de Pós-graduação em Artes e da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/9404514273838260>>; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-8186-4510>>. E-mail: denisletras@yahoo.com.br

23. O filme *#feitiço* foi roteirizado/dirigido e produzindo por mim, em co-participação da produtora MATOU O CINEMA E FOI A FAMÍLIA, de forma independente e com recursos próprios, contando com a participação de quatro atores amigos-artistas convidados, sendo eles: Mateus Moura, Denis Bezerra, Francisco Weyl, Rubens Santa Brígida. Gravado entre os anos 2018-2020, em seis municípios paraenses (Ponta de Pedras, Soure, Capanema, Irituia, Bragança e Parauapebas) foi aprovado com recursos da Lei Aldir Blanc para Audiovisual-PA (2021) na categoria Obra em Finalização 1. O prêmio foi acessado na cota para mulheres e 70% da equipe vinculada ao projeto foi composta por elas, do mesmo modo que sua contrapartida social foi planejada para atender a formação audiovisual para mulheres, preferencialmente, negras periféricas trabalhadoras residentes nos respectivos municípios. As oficinas formativas ocorreram no âmbito dos temas “Fotografia para

Cinema”, “Roteiro para audiovisual” e “Oficina para educadores: o cinema na sala de aula”. As formações, por conta do período pandêmico ocorreram na modalidade virtual e contaram com participação efetiva do público-alvo das ações.

24. O longa ainda não está disponibilizado em nenhuma plataforma de exibição pública, no entanto temos *#feitiço*, um filme de Rosilene Cordeiro, num corte de 19min cuja exibição-participação ocorreu no FICCA 2021, que se encontra disponível, juntamente com a ficha técnica, em meu canal pessoal: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZgorwpZDE-E>>.

25. O recurso financeiro do processo de finalização do filme foi realizado com recursos da LAB-Audiovisual/PA - 2020, na modalidade Obra em Finalização1, o qual acessei como cota mulher e cota étnico racial, pessoa negra-parda.

26. Ator, performer, músico, diretor de arte e professor de Artes. Doutorando em Artes e mestre em Artes, pela UFPA. Ator-atuante convidado no filme *#feitiço*.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (ed.). **Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook**. Berlin; New York: De Gruyter, 2008.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. - 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Educação Popular. In: **Memorial virtual Paulo Freire**. Disponível em: <<https://acervoapi.paulofreire.org/server/api/core/bitstreams/ee3ade27-7263-444c-8361-88b1a23fb605/content>>. Acesso em: 5 jun.2024.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O Que é Educação**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

CORDEIRO, Rosilene da Conceição. Corpografia Memorial: a narrativa poética do corpo em “Performance a São Marçal - Proibido para o banho”. **Revista Sentidos da Cultura**, v.7, n.12, p. 115-135, jan./jun. 2020.

CORDEIRO, Rosilene. Weyl, Francisco. BEZERRA, Denis. **#FEITIÇO (IN PROGRESS): Fazer-pensar**

magia no cinema amazônida. **Nova Revista Amazônica**, v.7, n.1, abr. 2019. Disponível em: <<http://novoperiodicos.ufpa.br/periodicos/index.php/nra/article/view/6989/5477>>.

COLLINS, Patrícia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Tradução de Rane Souza. - 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

DEUS, Zélia Amador de. **Caminhos trilhados na luta antirracista**. Coleção cultura negra e identidades. 1. ed - Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

FERNANDES, José Guilherme dos Santos. As formações discursivas da memória na composição narrativa. **Revista Boitatá**, Londrina, v.8, n.16, ago./dez. 2013. Disponível em: <<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/31573/22124>>.

FREIRE, Paulo. **A pedagogia do oprimido**. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

HALBWACHS. Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiana**. Trad. Jess Oliveira. 1. ED. Rio de Janeiro: COBOGÓ, 2019.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. 1. ed., 1. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LIGIÈRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances afro brasileiras**. 1. ed. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2011.

LUXARDO, Líbero. **Marajó, terra anfíbia**. Belém: Grafisa, 1977.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela**. Editora Cobogó: Rio de Janeiro, 2021.

PEIXOTO, Luana Beatriz L. **Abre-caminho: Poéticas de artistas negres das Amazônias**. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2021.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? Tradução de Dandara. **Revista O Percevejo**, v.11, n.12, p. 25-50, 2003.

SOUZA, Renata. **Cria da favela**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020.

SOBRE A AUTORA

Rosilene da Conceição Cordeiro é Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA, Mestra em Comunicação, Linguagens e Cultura (UNAMA), Especialista em Estudos Contemporâneos do Corpo: Criação, Transmissão, Recepção (ICA/UFPA). Pedagoga e atriz pela UFPA, professora na SEMEC - Belém, especialista educacional na SEDUC-PA. Vice-líder do Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia (CNPq/UFPA). E-mail: enelisorcordeiro@yahoo.com.br