



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ
DEPATAMENTO DE LETRAS, ARTES E COMUNICAÇÃO
CURSO DE BACHARELADO EM JORNALISMO

Um filme no close para o FIM: Produções experimentais do Festival Imagem-
Movimento.

Fernanda Albuquerque Lima
Raiara Caroline Picanço Araújo

Macapá - AP
2021

FERNANDA ALBUQUERQUE LIMA
RAIARA CAROLINE PICANÇO ARAÚJO

Um filme no close para o FIM: Produções experimentais do Festival Imagem-
Movimento.

Trabalho de Conclusão do curso de
Bacharelado em Jornalismo – UNIFAP
sobre produções experimentais do FIM,
apresentado sob orientação da Profa.
Ms. Elisângela Lima de Andrade.

MACAPÁ - AP
2021

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço a Deus por ter me oportunizado concluir mais esta etapa de minha vida. Em segundo lugar, agradeço a minha querida amiga do Ensino Médio, Elessandra Miranda por ter insistido em me levar à Universidade, com a garantia de que meu nome seria chamado. Sem essa insistência, eu nem saberia que teria sido aprovada. Não posso deixar de mencionar a minha parceira de vida Elida Karen que, me acompanhou desde o cursinho, e sempre acreditou na minha aprovação, assim como me motiva todos os dias a conquistar meus sonhos. Obrigada, meu amor. Por fim, nossa orientadora Elisângela Andrade, obrigada pela paciência, pelos ensinamentos e pelas oportunidades.

Raiara Caroline Picanço Araújo

Dedico este trabalho aos meus pais que sempre incentivaram os meus estudos, me deram todo suporte a ingressar na Universidade e, pelo estímulo na minha personalidade criativa desde pequena. A todos os amigos que fiz nessa trajetória acadêmica que me ajudaram na vida e na conclusão deste trabalho, Iracema Benjamim, José Eduardo Lima e Raiara Araújo. Agradeço, especialmente, a nossa orientadora Elisângela Andrade, que foi uma grande mentora e nos proporcionou inúmeros aprendizados. E, por fim, a mim mesma pela força de vontade e por não desistir nos obstáculos que a Universidade nos impõe, pela persistência e, compreensão de que o caminho é longo.

Fernanda Albuquerque Lima

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	5
2	PROBLEMA	8
3	JUSTIFICATIVA.....	9
4	OBJETIVOS.....	11
5	REFERENCIAL TEÓRICO	12
5.1	HISTÓRIA DO CINEMA	12
5.2	CONTEXTUALIZAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO	16
5.3	DOCUMENTÁRIO E JORNALISMO	20
5.4	CINEMA EXPERIMENTAL E OS FESTIVAIS DE CINEMA	22
6	METODOLOGIA	26
7	DESCRIÇÃO DO PRODUTO	30
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS	33
9	REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO.....	35
10	APÊNDICES	37
A.	ENTREVISTA COM RODRIGO SANTOS.....	37
B.	ENTREVISTA COM TOMÉ AZEVEDO.....	42
C.	ENTREVISTA COM SILVIA MARQUES.....	45
D.	ENTREVISTA COM CARLA ANTUNES.....	47
E.	ENTREVISTA COM CASSANDRA OLIVEIRA.....	53
F.	ENTREVISTA COM DANIEL NEC.....	58
G.	ENTREVISTA COM ANA VIDGAL.....	59

H. ENTREVISTA COM TAMI MARTINS.....	62
I. ENTREVISTA COM RAYANE PENHA.....	70

RESUMO

Este memorial descreve o processo de construção de um documentário em modo de projeto experimental, apresentado como Trabalho de Conclusão do Curso de Jornalismo da Universidade Federal do Amapá. O objetivo do produto é expor as diversas formas que o Festival Imagem-Movimento estimula produções locais, com uma formação estética experimental, através de depoimentos de idealizadores que se destacaram no Festival. O trabalho foi realizado com o método de pesquisa qualitativa, com revisão bibliográfica, e pretende contribuir com futuras pesquisas no setor audiovisual amapaense. Para a produção do documentário, que é do modo participativo com toques do modo expositivo, realizamos entrevistas e utilizamos materiais audiovisuais de arquivo.

Palavras-chave: Documentário. Audiovisual amapaense. Experimental. Festival. Cinema.

ABSTRACT

This memorial describes the process of building a documentary as an experimental project, and it is presented as a conclusion work for the journalism degree at the Amapá Federal University. The main objective is to expose the different ways the "Imagem-Movimento" (Image- Movement) Festival stimulates local productions, with an experimental aesthetics formation based on the testimonials of the creators who stood out during the festival. The study was conducted by using the qualitative research method, with bibliographic review and intends to contribute to future audiovisual research in Amapá. For the documentary production, which is expository and in parts of the participatory mode, we carried out interviews and used audiovisual archives.

Key words: Documentary. Amapá audio-visual. Experimental. Festival. Movie Theater.

1 INTRODUÇÃO

Este memorial compõe o Trabalho de Conclusão do Curso de Jornalismo da Universidade Federal do Amapá e expõe o processo de elaboração de um documentário audiovisual, que se intitula: “Um filme no close para o FIM: Produções experimentais do Festival Imagem-Movimento”. O trabalho faz uma breve análise da trajetória do Festival, desde os seus primórdios aos dias atuais, e discute a influência do mesmo sobre as produções audiovisuais experimentais exibidas em suas edições.

O propósito do mesmo é, também, argumentar com produtores independentes que participaram do FIM, com exibições de suas obras, a respeito da criação e desenvolvimento das mesmas, e por fim, analisar em que contexto do cenário audiovisual amapaense o Festival Imagem-Movimento surgiu.

O viés deste produto surgiu devido às experiências em atividades realizadas ao longo do curso de graduação de Jornalismo, com a identificação pessoal relacionada às disciplinas de telejornalismo, cinema e documentário. A paixão e facilidade em produzir conteúdos audiovisuais para trabalhos acadêmicos nos conduziu a querer desenvolver o documentário.

O Festival Imagem-Movimento (FIM) surgiu no ano de 2004 na cidade de Macapá, e nasceu junto com dois projetos intitulados Univercinema e Mostra Itinerante, através de um grupo de cinéfilos na Universidade Federal do Amapá. Inicialmente, o festival veio da ideia de uma mostra de cinema experimental de Macapá, mas, hoje, ele se destaca como um festival independente que agrega às produções de diversas linguagens de cunho não comercial, sendo o segundo maior festival de audiovisual no norte do Brasil.

Ao longo de 17 anos, o festival tem atuado no cenário audiovisual local através de mostras, palestras, oficinas, cineclube, shows e premiações. Desta forma, promove a difusão, realização e incentivo a obras de novos realizadores que, muitas vezes, produzem de forma independente e têm um lugar para promover suas expressões com o cinema.

Esta pesquisa busca perpetuar nossa primeira e notória lembrança sobre o Festival, que apresenta linguagens peculiares, que não vemos com frequência em plataformas comerciais, que é a produção experimental. O experimental, a que nos referimos, tem semelhança com o cinema underground ou o “cinema de guerrilha”,

com intuito de dar liberdade à imaginação, longe de formalismos do cinema hollywoodiano.

Para iniciar esta pesquisa qualitativa, nos aprofundamos sobre a história do cinema, seus experimentos e sua relação com o jornalismo para embasar nosso conhecimento teórico, assim como a trajetória do Festival Imagem-Movimento desde a sua origem e, selecionamos os personagens a serem entrevistados. Contudo, nos fizemos presentes na 15^o edição, em novembro de 2018 e, na 16^o edição, em janeiro de 2020, nos inserindo na dinâmica do mesmo para garantir a eficácia e precisão das informações coletadas.

Os entrevistados para este trabalho foram fundamentais para gerar reflexões em torno do festival e suas obras. Assim como levantar questões como a linearidade da trajetória do festival, características ao longo dos anos, mostrar como ele promove a difusão, formação, produção de conhecimentos para, então, resultar na legitimação de modelos estéticos como a linguagem experimental.

Outro ponto analisado neste material são obras cinematográficas de livre criação que, por muitas vezes, são feitas com pouco orçamento, mas possuem uma linguagem artística própria, sendo o FIM a porta de entrada de exibição desses conteúdos, já que dá visibilidade a produtores independentes.

A reflexão feita pelos entrevistados ao longo desta pesquisa também levantou outro ponto a ser mostrado neste material, que foram os detalhes da produção e a fonte de inspiração das obras cinematográficas dos mesmos. Muitas destas inspirações se relacionaram diretamente com a cultura local do Estado, somando desta forma para as diversas formas de fazer arte na cidade de Macapá.

Este trabalho buscou, ainda, discutir de que forma o Festival faz a mediação entre a obra (através das suas programações) e o público (o estímulo a essas produções), que resulta em contribuir para o cenário audiovisual amapaense.

O documentário, projeto experimental fruto desta pesquisa, foi desenvolvido por meio da coleta de arquivos no blog do FIM, com entrevistas, que foram gravadas entre os anos de 2018 e 2021, com pesquisas bibliográficas, auxílio de materiais de vídeos e fotos do Festival Imagem-Movimento, além do acervo pessoal dos realizadores.

As gravações das imagens foram feitas com equipamentos pessoais como a câmera *canon t6i*, alguns áudios gravados com o celular e outros equipamentos emprestados, como a lapela e o drone. O modo do documentário é participativo, porém com fortes características de documentário expositivo.

Na edição, a estética possui características de documentário performático, utilizando técnica cinematográficas de maneira livre, como efeitos e cortes que fogem dos padrões convencionais.

Os diversos artifícios, que este documentário apresenta, dialogam com o tema a ser discutido neste memorial, que é a linguagem experimental no cinema, e acompanha este mesmo modelo em festivais independentes, como o Fim. Além disso os fatos mostrados neste material são fruto de ferramentas essenciais do jornalismo.

2 PROBLEMA

Em meio a tantos tipos de produções audiovisuais, o Festival Imagem-Movimento nos apresentou uma nova visão para este produto: sobre sentir sensações novas. Essas produções, nada convencionais, nos marcaram e se apresentaram como nosso primeiro passo em enxergar uma forma livre de produzir e sentir. Assim como a Universidade Federal do Amapá nos apresentou novos conhecimentos em torno da Comunicação, nosso primeiro contato com o cinema experimental foi através das mostras do FIM. Também percebemos poucos estudos relacionados ao cenário de produção audiovisual do Amapá e, tão pouco relacionados a expressão experimental.

A inquietude em produzir no Amapá mesmo com tão pouco incentivo do Estado direcionou esta pesquisa a um olhar sobre a geração de produtores independentes amapaenses e, em específico, aqueles que fazem cinema com uma linguagem diferente e única.

O Festival Imagem-Movimento é uma ferramenta que agrega esses produtores locais com suas estéticas marginais. Sobre esse viés, este trabalho procura mostrar como o FIM estimula idealizadores independentes amapaenses a fazer cinema experimental. Portanto, começamos nossa pesquisa com a seguinte questão: Como o Festival Imagem-Movimento influenciou uma geração de produtores independentes amapaenses em sua estética de fazer cinema experimental?

3 JUSTIFICATIVA

O viés deste trabalho surgiu devido às experiências em atividades realizadas ao longo do curso de graduação de Jornalismo, com a identificação pessoal relacionada às disciplinas de telejornalismo, cinema e documentário. A paixão e facilidade em produzir conteúdos audiovisuais para trabalhos acadêmicos nos conduziu a querer desenvolver o documentário.

Observamos que existem poucas pesquisas relacionadas ao setor audiovisual amapaense ou voltadas para o Festival Imagem-Movimento. Logo, vimos à necessidade de atualizações sobre o tema, voltados para nosso Estado.

O FIM é um importante festival, que soma para o desenvolvimento do segmento audiovisual independente local. A palavra independente é o que move o festival e é fruto de sua criação. A proposta inicial do festival era ser uma Mostra de Cinema Experimental de Macapá. O FIM permanece há 17 anos promovendo um canal de visibilidade a modalidade em que se iniciou e se desenvolveu: o de cinema independente e as diversas linguagens de cinema, incluindo o experimental.

O tema propõe uma reflexão sobre os parâmetros que o festival promove nas produções audiovisuais locais com formato estético experimental, uma construção histórica e social buscando perceber de que maneira o festival ocupa e influencia as produções experimentais de quem participa do evento, seja ela na cadeia produtiva, nas modalidades de manifestações artísticas e na influência de criações voltadas às características de técnicas de abstração.

Queremos mostrar que o produtor amapaense tem um canal fixo para exibir essas produções de baixo custo, e que elas se caracterizam por equipes mínimas, quebrando as barreiras do cinema comercial e dando liberdade à criação dos mais variáveis tipos de se fazer cinema.

A importância dessa pesquisa é saber como o ambiente local está contribuindo e desenvolvendo o audiovisual, quais as reflexões e expectativas dos produtores que atuam nesse segmento. Acreditamos que é importante e necessário mostrar, na perspectiva pessoal de produtores da comunicação, o futuro do audiovisual amapaense, com depoimentos de pessoas que fizeram e fazem parte do FIM e que inscrevem seus trabalhos no Festival. Queremos mostrar as pessoas que atuaram e atuam nesse meio, com intuito de entender como e por que eles desenvolvem o

audiovisual. Além disso, apresentar como o Festival atua nas novas linguagens alternativas, e a influência dele no meio em que está inserido, explorando através da linguagem como meio de comunicação e o acervo histórico, que irá contribuir para o desenvolvimento do Estado e o desenvolvimento de um estilo livre de se fazer audiovisual.

4 OBJETIVOS

O objetivo geral é **elaborar um documentário** com reflexões sobre as produções audiovisuais experimentais do Festival Imagem-Movimento. Os objetivos específicos são: **analisar o desenvolvimento do FIM; discutir com produtores independentes que participaram do festival sobre as produções experimentais que foram exibidas no FIM, criação e desenvolvimento das obras; e analisar em que contexto do cenário audiovisual o FIM surgiu.**

5 REFERENCIAL TEÓRICO

O embasamento teórico é fundamental para respaldar uma pesquisa. Para isso, utilizamos teóricos do cinema, do documentário e do jornalismo. É essencial ter o conhecimento sobre a história do cinema e seus desdobramentos ao longo dos anos para, então, compreender de como um gênero cinematográfico como o documentário pode estar inserido no jornalismo.

Para Gil (2002), a busca por conceitos que envolvem o tema da pesquisa é de extrema importância, bem como a experiência do pesquisador com o assunto tratado. Segundo o autor, a leitura do material bibliográfico se faz necessária para aprender sobre o assunto com vista na aplicação prática ou até mesmo para atingir respostas ao problema da pesquisa.

5.1 HISTÓRIA DO CINEMA

Desde o *Manifesto das Sete Artes*, proposto pelo italiano Ricciotto Canudo, em 1923, o cinema foi estabelecido como a sétima arte das manifestações artísticas (MASCARELLLO, 2006). Logo, o cinema não é apenas uma fonte de entretenimento e diversão, mas sim uma expressão artística, e a mais completa delas (NÓVOA, 2013).

O cinema, para Costa (2003), é indústria, arte, espetáculo, técnica e cultura. Cada um desses pontos é fundamental e não devem ser negligenciados, porém depende do ponto de vista a ser considerado. O cinema tem seus aspectos positivos e negativos. Sobre a definição de cinema, ele diz:

[...] Observamos então que o cinema é aquilo que se decide que ele seja numa sociedade, num determinado período histórico, num certo estágio de seu desenvolvimento, numa determinada conjuntura político-cultural ou num determinado grupo social (COSTA, 2003, p. 27).

Antes da invenção do quinetoscópio do estadunidense Tomas A. Edison (1893), do bioscópio dos irmãos Max e Emil Skladanowsky (1895) e da mais famosa delas, o cinematógrafo dos irmãos Lumière (1895), já existiam práticas de projeções de imagens com instrumentos óticos, como a lanterna mágica, que mostrava imagens

de foco de luz por meio da queima de querosene, acompanhado de músicas e vozes (MASCARELLO, 2006). O autor afirma que:

O cinema tem sua origem também em práticas de representação visual pictórica, tais como os panoramas e os dioramas, bem como nos "brinquedos ópticos" do século XIX, como o taumatrópio (1825), o fenaquistiscópio (1832) e o zootrópio (1833). Não existiu um único descobridor do cinema, e os aparatos que a invenção envolve não surgiram repentinamente num único lugar (MASCARELLO, 2006, p.18).

Apesar de não serem os primeiros inventores do cinema, Auguste e Louis Lumière são os mais conhecidos na história, por conta da criação do cinematógrafo que, ao contrário dos outros aparelhos, permitia gravar e projetar as imagens tornando a atividade mais prática. A primeira projeção cinematográfica, tal qual conhecemos, foi organizada por eles em 28 de dezembro de 1895, no Grand Café, em Paris. Foram projetados filmes de curta duração, como "A chegada do trem à estação de La Ciotat" ou "A saída dos operários da fábrica". No entanto, os próprios engenheiros Lumière não prosseguiram sua carreira pelo cinema.

Eram negociantes experientes, que souberam tornar seu invento conhecido no mundo todo e fazer do cinema uma atividade lucrativa, vendendo câmeras e filmes. A família Lumière era, então, a maior produtora europeia de placas fotográficas, e o marketing fazia parte de suas práticas. Parte do sucesso do cinematógrafo deve-se ao seu design, muito mais leve e funcional (MASCARELLO, 2006, p. 19).

Após a invenção desses engenhos, o cinema passou por uma série de transformações, como o local de apresentações, mudança no estilo, enquadramento, planos, montagem e duração, passando pela era do cinema de atrações, produção e indústria. Mudanças nas práticas de produção se tornaram necessárias, tendo em vista a satisfação crescente da demanda de exibidores. Os primeiros longas-metragens com duração de mais de uma hora foram exibidos entre 1907 a 1913, porém, só se generalizaram após a Primeira Guerra Mundial (MASCARELLO, 2006).

No pós-guerra, o cinema se entrelaça com algumas vertentes da arte moderna, como nos anos 1920, na Alemanha, com o expressionismo, que lançou algumas das bases estéticas do cinema. Além do mais, na mesma época, o cinema expressionista alemão teve influência do cinema escandinavo e dinamarquês em sua composição.

Na França, o movimento impressionista ganhou força na indústria cinematográfica quando o crítico e escritor Louis Delluc percebeu que o cinema era

uma arte. Segundo Mascarello (2006), Delluc e o poeta italiano Ricciotto Canudo, que também era crítico de arte, defendiam os filmes que não apresentavam somente cartões postais ou álbuns fotográficos. Os cineastas Mareei L'Herbier, Abel Gance, Germaine Dulac e Jean Epstein foram os formadores da escola impressionista francesa. Nos anos 1920, o impressionismo francês permitiu a criação de atividades culturais, revolucionou as normas existentes e permitiu a criação de escritos teóricos e um novo estilo cinematográfico.

O impressionismo francês, histórico e esteticamente significativo, engendrou uma cultura cinematográfica na França. Com efeito, lá se acham os pioneiros de uma reflexão sobre a estética do cinema. Vale salientar Gance, Delluc, Dulac, L'Herbier e Epstein atuaram ao lado de teóricos, críticos e produtores culturais como Ricciotto Canudo, Léon Moussinac, Élie Faure, Pierre Porte, Paul Romain, Jean Tedesco e Charles Léger. Houve ainda cineastas como René Clair, Jacques Feyder, Jean Renoir, Claude Autant-Lara, Jaque Catelain, Alberto Cavalcanti, Alexandre Volkov, Ivan Mosjoukine, Dimitri Kirsanov e Jean Grémillon, que rodaram eventualmente um ou mais filmes impressionistas (MASCARELLO, 2006, p. 94).

Outra arte moderna, que revolucionou a cultura cinematográfica na vanguarda, foi o Surrealismo. A tática surrealista tinha como objetivo aproximar os espectadores dos filmes, com suas obras “estranhas”, misturando a realidade e o sonho, rompendo as barreiras entre o inconsciente e o consciente e, contudo, levando a plateia para dentro dos filmes. Mascarello (2006) diz que o surrealismo era uma tentativa de tornar estranha a realidade, porém, foi um dos movimentos que mais se destacou na estética fílmica.

[...] Pode-se dizer que o Surrealismo é, dentre os movimentos principais das chamadas vanguardas históricas, aquele que com mais persistência se entrega ao trabalho de liberar-se dos recalques com que as diversas deteriorações sociais, frutos de conflitos bélicos e desigualdades entre os homens - para citar tão-somente duas causas determinantes e interligadas - desvirtuam a essência da linguagem e debilitam, conseqüentemente, sua competência comunicativa no atinente à capacidade que ela tem de expressar, de maneira entranhável, ideias, sentimentos e modos de comportamento (MASCARELLO, 2006, p. 143).

Uma fase memorável da história do cinema é o cinema novo, no qual os cineastas brasileiros não queriam e nem poderiam fazer filmes no padrão hollywoodiano, como o público já estava acostumado. De acordo com Mascarello (2006), os cinemanovistas se formaram nas sessões de cineclubes e nas críticas cinematográficas e os mesmos desejavam criar filmes, ainda que com dificuldades técnicas e estéticas, conforme a opiniões da época, “novo” na forma e no conteúdo.

O autor ainda cita a crítica do cineasta Jean-Claude Bernardet, a qual ele diz que o cinema, naquele período, tinha como traços a precariedade tática e, as filmagens eram feitas de modo rústico, logo, o advento do cinema novo está relacionado com uma “nova forma de viver a vida e o cinema, que poderia ser feito apenas com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” (MASCARELLO, 2006, p. 290). O autor prossegue, afirmando:

A intenção principal era, de perspectivas históricas, discutir a realidade em seus diversos aspectos - social, político e cultural. De modo mais ou menos explícito, os filmes do Cinema Novo, em particular os primeiros longas-metragens do seu núcleo fundador, apresentam um panorama rico e diversificado da história brasileira, desde o período colonial escravista do século XVII até as mudanças de comportamento nas grandes cidades, sobretudo na segunda metade da década de 1960. Além disso, os jovens cineastas acreditavam que, ao realizarem seus filmes, também escreveriam um novo capítulo na história do Brasil (MASCARELLO, 2006, p. 291).

O cinema digital iniciou pelos filmes de ficção científica. Eles tinham um caráter mais fantasioso que utilizava efeitos especiais e ultrapassava a linguagem preconcebida por meio dos experimentos eletrônicos e digitais. De acordo com Mascarello (2006), podemos encontrar o início do cinema digital nos anos 1960, com o movimento artístico *Cinema Expandido*, o qual a ideia principal era aproximar a arte e a vida, fazendo uso de diferentes mídias e apetrechos além da película.

A introdução das tecnologias digitais facilitou imensamente os processos do cinema industrial e massivo, ao mesmo tempo em que ampliou possibilidades estéticas e abriu novos caminhos aos realizadores independentes. Esse paradoxo, que em muitos sentidos aproxima hoje categorias antes tradicionais distintas como “massivo” e “experimental”, constitui apenas uma das muitas contradições criadoras introduzidas (ou apenas amplificadas) pelo que poderíamos chamar de “paradigma digital” (MASCARELLO, 2006, p. 414).

Mascarello (2006) cita alguns filmes como *Capitão Sky* e *Mundo de Amanhã* (Kerry Conran, 2004), que foram baseados em filmes clássicos de ficção científica de 1930 e 1940, filmados com atores reais num cenário inteiramente digital. Assim como *Parque Jurássico* (Steven Spielberg, 1993) com os dinossauros digitais que, foram criados e movidos pelos aparatos da realidade virtual. Os objetos eram desenhados com tecnologia que permitia o ator sentir o material criado.

A sensação produzida no espectador do filme é o que podemos definir como uma certa “artificialidade realista”, cujo objeto essencial é reproduzir a *imagerie* característica dos antigos filmes de ficção científica como *Flash*

Gordon. Por fim, do mesmo modo como *Star Wars, A ameaça fantasma* (George Lucas, 1999), a produção de Conran foi inteiramente “filmada” com câmeras digitais de alta definição, sem utilização da película (MASCARELLO, 2006, p. 416).

Para Altafini (1999), os primeiros filmes criados tratavam-se de documentários, pois, registravam a movimentação urbana, a realidade cotidiana e, por isso, o documentário nasceu no princípio do cinema. Porém, como gênero cinematográfico, o documentário ganhou mais espaço com a chegada da televisão.

5.2 CONTEXTUALIZAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO

O documentário não surgiu com a intenção de ser inventado. Nichols (2005) diz que a tradição documental veio pela ânsia e paixão pela exploração do cinema e, também, pela busca por configurações ainda não testadas por parte dos cineastas. O autor, ainda, afirma que a “tradição de experimentação” foi o que possibilitou o surgimento do documentário como um gênero fílmico.

Uma forma corrente de explicar a ascensão do documentário inclui a história do amor do cinema, pela superfície das coisas, sua capacidade incomum de captar a vida como ela é; capacidade que serviu de marca para o cinema primitivo e seu imenso catálogo de pessoas, lugares e coisas recolhidas em todos os lugares do mundo (NICHOLS, 2005, p. 117).

Nichols (2005) afirma, também, que os primeiros filmes, como *Saída dos trabalhadores da fábrica Lumière*, por exemplo, serviram como origem do documentário por transmitir a firmeza da realidade na imagem, pois, no filme de Lumière, o registro foi exatamente o cotidiano dos operários conforme acontecia. O autor diz que o documentário veio de duas histórias: da imagem que traz o registro autêntico e do cineasta apaixonado pela exploração fílmica.

Ainda segundo Nichols (2005, p. 47), a definição de documentário seria a “representação do mundo em que vivemos” e não como a réplica da veracidade. Sempre é condicional ou comparativo e a definição real está na contraposição entre o cinema de ficção, experimental e vanguarda. Ainda sobre a definição de documentário, o autor enfatiza que:

Representa uma definida visão de mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. Julgamos uma reprodução por sua

fidelidade ao original – sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos. Julgamos uma representação mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das ideias ou do conhecimento que oferece e pela qualidade da orientação ou da direção, do tom ou do ponto de vista que instila. Esperamos mais da representação que da produção (NICHOLS, 2005, p. 47).

Penafria (2009) propõe um conceito chamado documentarismo. A autora aborda que o documentário caminha junto com a ficção, pois não se limita a expor o real de forma sólida e direta, mas sim, captar um olhar de mundo através da forma cinematográfica, sendo assim, propõe mostrar o mundo com o fio condutor, que é o cinema.

A partir da praxis documental, propomos aqui o conceito do Documentarismo já que designa essa mesma praxis, mas que se alargar para abarcar um modo de olhar o cinema que nele destaca a sua parte documental. O Documentarismo assume-se uma perspectiva que coloca em destaque diferentes modos de ver o mundo através do cinema e no cinema. No Documentarismo falamos de um cinema em que o gênero pouco importa. Mas, a grande vantagem do Documentarismo é que nos lembra (e garante) que a realidade se manifesta, inevitavelmente (PENAFRIA, 2009, p. 79).

Para Nichols (2005), os documentários não seguem um padrão ou conjunto de técnicas. Nem todos os filmes classificados como documentários são iguais, não há um estilo, uma forma ou uma característica a seguir. Continuamente métodos e abordagens são testados, adotados ou descartados.

Mais do que proclamar uma definição que estabelece de uma vez por todas o que é e o que não é documentário, precisamos examinar os modelos e os protótipos, os casos exemplares e as inovações, como sinais nessa imensa arena que atua e evolui o documentário. A imprecisão da definição resulta, em parte, do fato de que definições mudam com o tempo e, em parte, do fato que, em nenhum momento, uma definição abarca todos os filmes que poderíamos considerar documentários (NICHOLS, 2005, p. 48).

Os subgêneros do documentário ou tipos de documentário definidos por Nichols (2005) são: expositivo, participativo, poético, reflexivo, performático e observativo. Esses modos dizem respeito à relação entre o documentarista e as imagens, as normas que um filme pode adotar e como o indivíduo pode trabalhar determinando a estrutura da produção.

Esses seis modos determinam uma estrutura de afiliação frouxa, na qual os indivíduos trabalham; estabelecem as convenções que um determinado filme pode adotar e propiciam expectativas específicas que os espectadores esperam ver satisfeitas. Cada modo compreende exemplos que podemos

identificar como protótipos ou modelos: eles parecem expressar de maneira exemplar as características mais peculiares de cada modo. Não podem ser copiados, mas podem ser emulados quando outros cineastas, com outras vozes, tentam representar aspectos do mundo histórico de seus próprios pontos de vista distintos (NICHOLS, 2005, p. 135).

O modo poético possibilita a apresentação hábil sobre problemas que necessitam de solução. Nos filmes modernistas, sua base é o mundo histórico. Nichols (2005, p. 138) explica que “esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou opções persuasivas”.

O tipo expositivo também usa o mundo histórico em seu enredo, porém, de forma mais argumentativa. O uso de voz e legenda propõem uma ligação direta com o espectador. Nesse modo de documentário, as imagens tem um papel secundário, pois, “elas ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito” (NICHOLS, 2005, p. 143).

O modo observativo é explanado por Nichols (2005, p. 147) como “a observação da experiência vivida”. Nada mais é que um filme de observação das pessoas em suas atividades diárias, seguindo considerações éticas. O autor enfatiza que a observação leva a filmes sem comentários, entrevistas, legendas ou efeitos sonoros.

Para falar do modo participativo, começamos dizendo que Nichols (2005) faz uma comparação entre a ciência social e o documentário participativo. O autor diz que a antropologia exige trabalho de campo que, por sua vez, é a vivência do pesquisador em um determinado local, por um certo período, onde ele se habitua, se envolve na vida das pessoas, pode até participar ou experimentar coisas da cultura do local e, depois de todo esse processo, faz suas considerações sobre sua experiência. O documentário participativo proposto por Nichols (2005, p. 153) “reduz a importância da persuasão, para nos dar a sensação de como é estar em uma determinada situação, mas sem a noção do que é, para o cineasta estar lá também”.

O modo reflexivo mostra bem a relação do cineasta com o espectador e não há intervenção do cineasta nas circunstâncias apresentadas no filme. Nichols (2005, p. 164) diz que “os documentários reflexivos também tratam do realismo”. O autor diz que esse tipo de documentário tem o objetivo de despertar no espectador uma consciência sobre o que o filme apresenta e a relação do mesmo com o assunto abordado.

Nichols (2005) segue explicando que, no modo performático, o cineasta é livre para usar o imaginário e o real. Ele diz que essa mistura é uma das principais características desse tipo de documentário. O autor cita exemplos de filmes que tiveram a intervenção do cineasta através de cenas ensaiadas como, *Fluentes* e *Onwurah*. Nichols (2005, p. 170) enfatiza que “os filmes performáticos dão ainda ênfase às características subjetivas da experiência e da memória, que se afastam do relato objetivo”. Ainda segundo o autor, este modo documental se aproxima das características do cinema de vanguarda e experimental.

Segundo Penafria (2001), o documentário carrega uma estrutura dramática, constituída por personagens, tempo, ação, conflito e narrativa, que implica em saber contar uma história caracterizando o cinema narrativo e, através desses elementos, deve existir uma ideia a ser transmitida. A autora caracteriza a pré-produção como pesquisa e desenvolvimento do tema a ser abordado no documentário e, como a fase de preparação para as filmagens. A produção é a definição do que o documentarista deseja transmitir, define a forma de abordagem dos locais e, pessoas a filmar. O material recolhido no momento das filmagens é decisivo para o filme final, a pós-produção. “É possível estabelecer uma correspondência entre o controlo gráfico e o controlo narrativo e as fases do documentário: pré-produção (pesquisa e desenvolvimento); produção (filmagens); pós-produção (montagem)” (PENAFRIA, 2001, p. 3).

Penafria (2001), também, chama a atenção para o ponto de vista no documentário e diz que é através do uso da câmara e da montagem que o documentarista define qual o ponto de vista a transmitir e, conseqüentemente, qual o nível de envolvimento do espectador. É essencial que o documentarista saiba qual o ponto de vista que será predominante em seu filme. Ele deve se perguntar sobre o que o motivou a produzir aquela obra, refletir sobre o que ele pode revelar ou apresentar e deve pensar em quem irá assistir, pois o documentário não é apenas de quem o faz ou participa dele, é também dos espectadores.

A escolha de um ponto de vista é uma escolha estética implica, necessariamente, determinadas escolhas cinematográficas em detrimento de outras (seleccionar determinado tipo de plano em detrimento de outros – por exemplo, grandes planos, - optar por determinadas técnicas de montagem – por exemplo, montagem paralela – em detrimento de outras). Cada selecção que se faz é a expressão de um ponto de vista, quer o documentarista esteja disso consciente ou não (PENAFRIA, 2001, p. 3).

Sérgio Puccini (2007) infere que os personagens fazem parte do argumento do documentário, ou seja, aquilo que irá conduzir a história e a sustentação da ideia principal do roteiro. Grupos de personagens, através de suas ações, compõem caminhos para o desenvolvimento e desfecho do documentário. Por isso, é de grande importância a escolha desses personagens em sua pré-produção para construção de uma narrativa que represente a ideia central do documentário.

Cada personagem tem suas próprias estratégias de ação para a obtenção de sua meta, estratégias que não estão pautadas por uma relação estabelecida entre esses personagens, ou seja, acompanhamos ações que se desenvolvem de maneira independente na busca de um objetivo comum. Esse objetivo comum amarrará as diversas ações, criando uma unidade de ação maior, que nasce não da inter-relação dos personagens, mas da maneira como o documentário distribui sua atenção por esses vários personagens (PUCCINI, 2007, p. 105).

Puccini (2007) enfatiza, ainda, a importância de escolher um lugar que caracterize a informação que o documentário propõe na entrevista, sem deixar de lado fatores importantes para qualidade da imagem como a luz e a composição. A “carga visual” dá sentido aos fatos que estão acontecendo ligados ao ambiente. O autor diz que “o espaço do mundo é soberano e, a câmera, muitas vezes, apenas reage às manifestações que dele provêm. Essa relação de submissão entre a câmera e o espaço de mundo influencia também o repertório expressivo de filmagem” (PUCCINI, 2007, p. 155).

Para Souza (2007), o documentário se encaixa no jornalismo quando o mesmo se beneficia de matérias ou reportagens já existentes, ajudando no desenrolar da narrativa documental. Segundo o autor, os materiais jornalísticos são peças que tendem a dar um toque apurado na história contada.

5.3 DOCUMENTÁRIO E JORNALISMO

Souza (2009) fala do uso de materiais jornalísticos em produções documentais e diz que, se existe uma matéria pronta, recorrer ao resumo da mesma, ou seja, ao *lead*, pode ser uma boa tática para incrementar as informações iniciais do documentário. Sousa (2009, p. 168) ainda enfatiza que documentário e reportagem não são superiores um ao outro ou adversários, mas é preciso “atentar para suas especificidades e capacidades, reconhecendo que a construção de cada um deles

obedece a padrões, critérios e posicionamentos que não determinam rígidas separações”. O autor afirma que:

[...] O documentário pode recorrer à descrição jornalística, indo além dela, ou até mesmo utilizando trechos de matérias que de uma certa maneira ajudem no desenrolar da narrativa, como visto anteriormente. Em alguns casos, a junção entre jornalismo e documentário resulta num produtivo exercício fílmico (SOUZA, 2009, p. 168).

Dulcília Buitoni (2008) diz que os documentários jornalísticos exibidos na televisão ou na Internet seguem uma aparência de padrões estabelecidos, porém, existem possibilidades de expressão ilimitadas nesse campo. A autora ainda afirma que o documentário está inserido nas vertentes do jornalismo.

A forma documentária vem dos primórdios do cinema e se desdobra em produções cinematográficas, jornalísticas, para canais específicos da TV paga, em matérias do webjornalismo... Por mais que a noção de reprodução do real seja questionada por alguns teóricos e realizadores, a presença do índice, da marca, é o apelo predominante para sua produção e consumo (BUITONI, 2008, p. 93).

Logo, o ponto de vista de Júlio Bezerra (2008) inclui o documentário no jornalismo em outro campo de harmonia. O autor fala que os mesmos estão vinculados porque ambos falam sobre o mundo real e, tem a missão de informar visualmente a realidade presente no dia a dia das pessoas. O autor enfatiza que até mesmo em sua história, documentário e jornalismo iniciaram com a mesma missão: informar a realidade e a verdade.

Ambos os campos colocam desde o início de suas histórias questões referentes a este real, à representação, à objetividade, à verdade da representação – apesar destes conceitos terem ganhado, em diversos momentos, conotações diversas. Com mais ou menos paixão, os muitos movimentos que pontuaram as respectivas tradições renovaram o desejo por uma aproximação cada vez mais fiel, ou honesta, ou contestadora, ou imaginativa, com a imagem da realidade (BEZERRA, 2008, p. 21).

Bezerra (2008, p. 23) afirma, ainda, que os traços realistas apresentados no documentário e no jornalismo “são socialmente codificados - são interpretações da realidade, e não a realidade”. Documentaristas e jornalistas usam os mesmos recursos para tal representação, como uso de um conjunto de ideias discursivas e históricas.

Assim como as formas literárias e os diversos modelos narrativos fazem com que o jornalista consiga transformar um acontecimento em notícia, é por meio de recursos cinematográficos, da montagem à trilha sonora, que cineastas são capazes de costurar espaço, tempo e conflito. Documentaristas e jornalistas lidam com formas literárias e cinematográficas, são profissionais do real e da ficção (BEZERRA, 2008, p. 23).

Ao dizer que jornalistas e documentaristas também trabalham com ficção, Bezerra (2008, p. 26) explica que não se distinguem pelo fato de “provocarem respostas diferenciadas em seus interlocutores”, além do uso de elementos estéticos, tais como trilha sonora, gráficos, profundidade de campo, imagens de simulação e outros. O autor enfatiza que:

A realidade que pulsa no interior de filmes documentários e de reportagens, assim o faz através de um número variado de elementos estéticos que foram negociados e aceitos ao longo de suas tradições como marcas de tais gêneros. Ainda que não sejam relatos não contaminados da realidade, jornalismo e documentário constroem narrativas que se constituem em verdade e são entendidos como tal a partir de suas próprias lógicas, recorrendo a uma enorme variedade de recursos de linguagem para parecerem factuais e verdadeiros (BEZERRA, 2008, p. 24).

Já Eduardo Reis (2010, p. 4) fala que os elementos, que interlaçam o jornalismo e o documentário, constituem uma “produção de narrativa de não-ficção”. O autor ainda explica que o jornalismo e o documentário jornalístico seguem modelos e propostas preestabelecidas. Para ele:

o documentário como tratamento criativo da realidade e o jornalismo narrativo – que tem como expressão máxima a própria reportagem, porém com liberdade estilística – pertencem a um grupo que foge às restrições criativas e de interpretação da atualidade (REIS, 2010, p.4).

O autor faz um paralelo entre o documentário, jornalismo narrativo, narrativas de não-ficção e reportagem. Ele diz que todos estão inseridos no jornalismo, porém, o documentário é o formato jornalístico mais livre na sua produção.

5.4 CINEMA EXPERIMENTAL E OS FESTIVAIS DE CINEMA

O cinema experimental é uma forma de expressão crítica e artística e, segundo Nogueira (2010, p. 116), a incorporação mais costumeira entre o cinema e a arte se deu com o formato experimental nos diferentes “núcleos do circuito artístico: exibido

em galerias, mostrado em exposições, conservado em museus, integrado em coleções ou promovido em festivais, por exemplo”. O autor acrescenta:

Integrado no circuito das artes ou no contexto acadêmico, o cinema experimental não deixou – nem deixará, com certeza, apesar das influências que recorrentemente exerce sobre o cinema mais convencional – de ser um modalidade criativa e crítica destinada a iniciados e a minorias, uma forma de expressão que existe na margem (das grandes e dominantes correntes estéticas), na periferia (em relação ao núcleos comuns de exibição) e na singularidade (em comparação com a adesão plural – de público e de produtores – do cinema *mainstream*) (NOGUEIRA, 2010, p. 116).

Para Nogueira (2010), a experimentação no cinema se apresenta em diferentes aspectos, como nos temas, técnicas, a narrativa e outros. O autor considera a presença da irreverência - ou seja, a quebra de uma tendência principal do cinema – como elemento crucial no cinema experimental.

Nesse sentido, o cinema experimental pode e deve definir-se, por princípio, desde logo, pelo grau ou gênero de oposição manifesta em relação aos códigos e aos propósitos do cinema chamado *mainstream*. É partindo dessa posição de confronto com as normas industriais ou os valores éticos vigentes que podemos compreender o cinema experimental (em que há mais transgressão do que apropriação) ou a experimentação no cinema (mais apropriação do que transgressão) (NOGUEIRA, 2010, p. 117).

O autor se refere ao cinema *mainstream* como o que segue uma norma estética ou uma tradição corrente e, ele vê o cinema experimental com o não seguimento disto. Ele diz que a experimentação no cinema e cinema experimental são assuntos diferentes. O cinema experimental está ligado à transgressão. Já a experimentação no cinema é um aspecto que está presente em todos os gêneros cinematográficos e trata-se de um meio para melhorar uma produção.

[...] O cinema experimental consistiria numa série de obras marcadas por estratégias e propósitos muito claros de transgressão e superação das concepções vigentes e dominantes do cinema – o seu princípio primeiro é o da oposição. A experimentação no cinema, por seu lado, é uma condição de todo o cinema e desde as suas origens. Aqui não haverá tanto oposição, mas mais depuração. Isto é: aceitam-se as premissas e os valores vigentes[...] (NOGUEIRA, 2010, p. 124).

Penafria (2009) fala do documentário experimental na visão do cinema de António Campos, que usa o termo experimentação no documentário para designar a forma de treinar a câmera a filmar. A autora diz que o filme *Um tesouro* foi a produção de António Campos que ele considerou pronto para exhibir em um festival de cinema,

na França. Antes deste, Campos produziu o filme *Rio Lis* que ele considerava apenas como cobaia, ou seja, foi um experimento antes do filme principal. Com isso, Penafria (2009) fala que o documentário experimental significa um teste das possibilidades fílmicas.

[...] Podemos afirmar, com uma boa margem de segurança, que esse exercício decorreu totalmente em exteriores e sem ou com poucas pessoas. Na natureza ou, se preferir, no cenário natural, António Campos encontrou o seu laboratório para exercitar a agilidade técnica (PENAFRIA, 2009, p. 19).

Por sua vez, Natalia Menezes (2015, p. 5) fala sobre a importância do estudo do cinema experimental “para entender outros movimentos audiovisuais contemporâneos”, pois o mesmo tem deixado legado para diversas classes cinematográficas. Podemos enxergar esse legado proposto pela autora quando falamos dos festivais de cinema experimental, espaço de exibição de produções audiovisuais independentes, muitas vezes nascidas dentro das universidades.

De acordo com Nogueira (2010), no cinema experimental, as obras são diferentes entre si e estão ligadas à arte. O mesmo se apresenta mais ativo nos lugares onde a experimentação é atuante, como as universidades, por exemplo. Nogueira (2010, p. 116) afirma que “é nestes lugares que o cinema experimental, e a reflexão sobre a arte cinematográfica que o acompanha, ganham maior densidade e insistência”.

Apesar disso, Ricardo, Vidal e Ferraz (2017) falam que o cinema experimental universitário tem baixo orçamento e diversas limitações, como as poucas condições laboratoriais para o setor audiovisual, por exemplo. Mas reafirmam o que Nogueira (2010) propõe ao falar do espaço universitário, pois dizem que esse ambiente está disposto favoravelmente a experimentos.

Se, por um lado, parte dos filmes produzidos nas universidades tenta simplesmente valer-se dos códigos de linguagem já profundamente estabelecidos por obras canônicas e massificados pela indústria; por outro, uma parcela das obras – aquelas que permitem se aventurar enquanto universitárias, para além de qualquer documento ou comprovante que as caracterize como tais – reconhece o espaço-tempo da universidade como propício para a experimentação e formação de uma consciência menos limitada das possibilidades oferecidas pela linguagem audiovisual. Aos limites à experimentação e à pesquisa de linguagem impostos pelo mercado, a produção universitária que se reconhece como tal responde com transgressão, com ruptura, com audácia (RICARDO; VIDAL; FERRAZ, 2017, p. 89).

O Festival Imagem-Movimento, objeto de estudo deste memorial, trata-se de festival de cinema, que tem a ideia de uma mostra de cinema experimental, e se caracteriza como um festival independente aberto às produções. Para Bamba (2013), os festivais audiovisuais são heterogêneos e suas principais características são a difusão, a exibição e a promoção. Contudo, os festivais são um mostruário do setor audiovisual. Segundo o autor, a definição do festival audiovisual é:

[...] Uma iniciativa estruturada em mostras ou sessões capaz de promover o produto audiovisual brasileiro, respeitando-o como manifestação artística e disponibilizando-o à sociedade, com proposta de periodicidade regular. Ou seja, estamos nos referindo a eventos que buscam uma continuidade e um calendário fixo (BAMBA, 2013, p. 118).

Bamba (2013) ainda fala de outros aspectos importantes que os festivais abordam como: a formação, com oferta de cursos e oficinas para qualificar profissionais e o seu trabalho; o incentivo à produção, com a realização de concursos que possibilitem a execução de trabalhos audiovisuais, muitas vezes com premiações; a reflexão, com os debates e rodas de conversas após as sessões, alguns com a participação de cineastas e críticos. Bamba (2013) ainda ressalta mais três aspectos dos festivais audiovisuais: a preservação, articulação política e mercado.

No campo da preservação, alguns festivais viabilizam a restauração de obras de cineastas homenageados, como foi o caso da restauração do filme *100% Brasileiro*, do cineasta José Sette, homenageado na Mostra do Filme Livre, em 2010. Ou podem até mesmo dedicar a sua temática exclusivamente à preservação, como é o caso do CineOp, realizado na cidade histórica e patrimônio cultural de Ouro Preto, em Minas Gerais. O Festival Internacional de Cinema de Arquivo (Recine) também trata do assunto ao dedicar as suas discussões à memória e a importância dos acervos. Do ponto de vista da articulação política, muitos festivais também promovem encontros de entidades do audiovisual, ajudando na articulação dos diversos segmentos, estimulam criações de entidades de classes e viabilizam encontros políticos com autoridades do audiovisual. Para citar alguns exemplos, destacamos o Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo, que há anos realiza a reunião anual da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), entidade que representa o segmento dos curtasmetragistas, e o Festival de Atibaia. Podemos afirmar que muitas das “entidades de classe” do audiovisual brasileiro foram criadas em festivais de cinema. Uma outra atuação bastante significativa em alguns festivais e que gostaríamos de destacar é a do mercado de filmes, que se constitui em espaços privilegiados de compra e venda de produtos audiovisuais, e na realização de negócios de coprodução entre países (BAMBA, 2013, p. 120).

Ainda de acordo com Bamba (2013), cada festival tem seu perfil e eles se diferenciam por categorias. A programação pode ser experimental ou atípica, pode ser organizado pela prefeitura ou por produtores independentes, pode ser de

pequeno, médio ou grande porte, o perfil pode ser documental, infantil ou universitário. O autor descreve quatro dimensões dos festivais: estética, política, mercado e região.

A primeira delas chamamos de Festivais de Estética, na qual observamos um privilégio na exibição de obras em que a experiência artística se dá mais em torno da forma do que sobre a função da obra. A segunda categoria por nós identificada são os Festivais de Política; neles observamos um privilégio de questões que tratam do âmbito público, de uma coletividade, e focado em questões relacionadas a uma determinada militância, como questão feminina, questão étnica, questão ligada à sexualidade ou à classe social, entre outros. A terceira categoria são os chamados Festivais de Mercado, mais preocupados com a troca, com a comercialização, com a satisfação do público interessado, tratado de certa forma como clientes/espectadores. Apresentam uma programação mais palatável e de forte poder de comunicação. E, por fim, criamos uma última categoria chamada Festivais de Região, que apresentam uma produção mais diversificada e uma tendência que procura privilegiar a produção local (BAMBA, 2013, p. 123).

Atualmente, dezessete anos após sua criação, o Festival Imagem-Movimento é considerado o maior Festival de Cinema do Norte do Brasil. Por isso, pensamos que tratar de cinema experimental nas universidades neste referencial teórico é importante, pois o FIM foi criado por um grupo de estudantes da Universidade Federal do Amapá.

6 METODOLOGIA

O objeto de estudo escolhido foi o Festival Imagem-Movimento, na qualidade de Projeto Experimental, com a produção do documentário audiovisual, meio para a execução deste Trabalho de Conclusão de Curso. Para realizar o memorial, a metodologia utilizada foi a pesquisa qualitativa, a qual está interessada na visão dos participantes, em suas práticas e conhecimentos cotidianos e relacionados ao objeto de estudo, segundo Flick (2009).

Em relação aos objetivos, trata-se de uma pesquisa exploratória, que segundo Gil (2002), permite mais familiaridade dos pesquisadores ao tema e pode envolver entrevistas com pessoas envolvidas no problema.

A construção deste projeto experimental começou no final do ano de 2018, com a coleta de dados históricos do FIM. As gravações das imagens de apoio do Festival foram realizadas na 15^o edição, em novembro de 2018 e, na 16^o edição em janeiro de 2020. As pesquisas bibliográficas, entrevistas, edição e produção do documentário, ocorreram entre os anos de 2019 e 2021.

O estudo da história do cinema foi a primeira etapa da pesquisa bibliográfica, seguido do surgimento do documentário, do cinema experimental e, claro, o envolvimento dos mesmos com o jornalismo. Após a escolha dos tópicos, selecionamos as leituras que se encaixavam no tema exposto.

Gil (2002) diz que a pesquisa bibliográfica é realizada a partir de livros, artigos científicos e materiais já desenvolvidos e, é fundamental para pesquisas de estudos históricos. Para o autor, fontes bibliográficas podem ser publicações periódicas, como jornais e revistas; livros de leitura corrente, como obras literárias ou obras de divulgação; ou livros de referência, tais como dicionários, enciclopédias e anuários. Sobre a importância da pesquisa bibliográfica, Gil (2002) diz:

A principal vantagem da pesquisa bibliográfica reside no fato de permitir ao investigador a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente. Essa vantagem torna-se particularmente importante quando o problema de pesquisa requer dados muito dispersos pelo espaço. Por exemplo, seria impossível a um pesquisador percorrer todo o território brasileiro em busca de dados sobre população ou renda per *capita*; todavia, se tem a sua disposição uma bibliografia adequada, não terá maiores obstáculos para contar com as informações requeridas. A pesquisa bibliográfica também é indispensável nos estudos históricos. Em muitas situações, não há outra maneira de conhecer os fatos passados se não com base em dados bibliográficos (GIL, 2002, p. 45).

O percurso de desenvolvimento do documentário iniciou com a gravação das entrevistas com os personagens escolhidos. A coleta de dados foi feita com base nas entrevistas. Lage (2001, p. 73), fala que a entrevista é o modo mais clássico de apuração e “consiste em uma conversa de duração variável com personagem notável, portador de conhecimento, ou informações de interesse para o público”.

A seleção dos personagens foi feita de acordo com a história de cada um no audiovisual amapaense e, também, seu envolvimento com o Festival Imagem-Movimento. Finalizamos as entrevistas com o total de nove personagens:

Um dos entrevistados principais seria Alexandre Brito, pois, o mesmo é um dos criadores e coordenadores do Festival desde 2004 e permanece na organização do FIM até o presente ano. Por meses, tentamos conseguir uma entrevista com ele, porém, a pandemia de Covid-19 e outros fatores influenciaram em não conseguirmos uma entrevista exclusiva. Porém, utilizamos uma entrevista que Alexandre concedeu no FIM de 2014 para o *making of* do evento, dando ênfase ao significado do festival.

Ana Vidigal: É jornalista, cineasta e coordenadora do Núcleo de Produção Digital Equinócio (NPD). A entrevista foi concedida em janeiro de 2019 na sala do NPD, localizada no prédio do SEBRAE Amapá. Para ajudar na iluminação da entrevista, foi-nos disponibilizado um refletor parabólico, equipamento do próprio NPD.

Cassandra Oliveira: É documentarista e já foi coordenadora do Festival de Imagem e Movimento (FIM), formada pela Escola Internacional de Cinema e TV (EICTV), em Cuba. Teve algumas produções exibidas pelo FIM, em especial o documentário "ENCANTES - Histórias de Laranjal do Maracá" vencedor do Prêmio Gengibirra em 2015. Entrevistamos a Cassandra com a ajuda de um colega do curso de jornalismo. A mesma não morava mais em Macapá, estava residindo em Brasília, mas a sua participação para o produto final era indispensável, pois, fez parte da criação do FIM. Enviamos o roteiro da entrevista e ela aceitou concedê-la ao nosso colega, José Lima, que estava na mesma cidade, e usou a câmera Canon t5 e lente 80mm para a gravação.

Carla Antunes: Já atuou na coordenação do FIM. Atua no ramo da difusão e produção artística, experimental e educacional no audiovisual amapaense. Sua participação no documentário contribuiu para a construção da montagem da história do Festival e suas produções.

Daniel Nec: É artista visual. Iniciou seus trabalhos com audiovisual quando chegou ao Amapá ao conhecer os fundadores do FIM, em 2007. Ministrou a oficina de Vídeo Experimental na 10ª edição do Festival Imagem-Movimento, em 2013 e, exibiu seus videoclipes em algumas edições do FIM. Entramos em contato com Daniel para solicitar a entrevista e, o mesmo não morava mais em Macapá, reside no Rio Grande do Norte. Tivemos a ideia de pedir para que ele mesmo gravasse a entrevista e nos encaminhasse e, ele aceitou. Enviamos o roteiro de entrevista e recebemos o vídeo no mês de outubro de 2020.

Rodrigo Santos de Sousa: É comunicador Social e Pós-graduado em Administração e Marketing, atua no Núcleo de Comunicação. É editor de vídeo e editor gráfico. Foi instrutor do "Curso básico de montagem audiovisual" em 2012 ministrado pelo Festival e também responsável pela montagem do vídeo promocional do FIM. A entrevista foi realizada no espaço Casa Viva, local que acontecem programações culturais em Macapá, no dia 3 de março de 2020.

Rayane Penha: Produtora de audiovisual e vencedora do Prêmio Gengibirra de audiovisual 2017 do Festival.

Silvia Marques: Professora de artes visuais da Universidade Federal do Amapá. Já participou do FIM como espectadora e contribuiu para a pesquisa com seu conhecimento no audiovisual e seu envolvimento com a arte.

Tomé Azevedo: Cineasta, roteirista e, também, atua no teatro. Trabalha no setor audiovisual a mais de 30 anos. Começou sua trajetória na Tv Cultura, em Belém, no estado do Pará. Chegou no Amapá a convite de uma agência de publicidade e vivenciou várias etapas do audiovisual no estado.

Tami Martins: É formada em design, é ilustradora e roteirista. Desde a formação também tem atuado no setor audiovisual, escrevendo roteiros e é sócia das produtoras Jubarte audiovisual e a Castanha filmes. Tami não estava em nosso roteiro inicial, mas, através das pesquisas, chegamos até ela. Sua animação Solitude (2019) foi produzida inicialmente em uma oficina de animação no Festival e, foi contemplado no 1º Edital de produção audiovisual da Agência Nacional de Cinema (Ancine), Fundo Setorial Audiovisual (FSA) e Governo do Amapá em 2018.

O equipamento usado para as demais filmagens do documentário foi a câmera Canon t6i, com a lente 50mm. Em improviso, visando uma melhor captura de áudio, usamos a função do gravador do Iphone XR, encaixando-o em um tripé, próximo à altura do entrevistado. Também fizemos empréstimo de alguns equipamentos, como lapela e drone. As imagens das entrevistas foram feitas em plano médio e close-up, seguindo um padrão estético de filmagem. Porém, devido às dificuldades técnicas e geográficas, a entrevista com Daniel Nec fugiu deste padrão, por isso a participação do mesmo no documentário foi mais breve. Cada entrevista teve a duração entre 30 e 40 minutos.

Nichols (2005) diz que os documentários não têm uma norma a seguir, não há um padrão, pois, nem todos os documentários são iguais. Logo, o autor propõe seis tipos de documentários, o expositivo, participativo, poético, reflexivo, performático e observativo. Contudo, optamos em construir o documentário englobado em dois modos, o expositivo e participativo.

De acordo com Nichols (2005), a principal característica do documentário participativo é a vivência do cineasta no meio o qual ele está realizando seu filme e, ainda fala que a participação permite observação. Estivemos presente na 15º e 16º edição do FIM, acompanhando todo o processo de organização do festival e, também,

participamos do documentário em algumas entrevistas. Nichols (2005) ainda diz que, no modo participativo, o documentarista fala da sua experiência, porém, esta prática não é um padrão.

Os documentaristas também vão a campo; também eles vivem entre os outros e falam de sua experiência ou representam o que experimentam. No entanto, a prática da observação participativa não se tornou um paradigma. Os métodos e as práticas da pesquisa social permanecem subordinadas a predominante prática retórica de comover e persuadir o público. O documentário observativo reduz a importância da persuasão, para nos dar a sensação de como é estar em uma determinada situação, mas sem a noção do que é, para o cineasta, está lá também. O documentário participativo dá-nos uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera (NICHOLS, 2005, p. 152).

O modo expositivo de Nichols (2005) também é o tipo de documentário encontrado mais fortemente neste produto. O autor diz que este modo fala diretamente ao espectador e, o uso de legendas e vozes recontam a história. Neste caso, optamos por não incluir narrador em *off*, quem conta a história é a voz de nossos entrevistados, com o apoio de legendas. Nichols (2005) compara o cineasta expositivo ao cineasta de ficção enfatizando que o expositivo tem muito mais liberdade na escolha das imagens, o que nós buscamos em toda o processo de filmagem de nosso filme. Sobre o papel das imagens no documentário expositivo Nichols (2005) enfatiza:

Os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens emprenham um papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõe o que é dito. O documentário é geralmente apresentado como distinto das imagens do mundo histórico que o acompanham (NICHOLS, 2005 p. 143).

As imagens de apoio do documentário foram cedidas pela organização do Festival e, algumas, retiradas dos arquivos da conta do FIM no YouTube, como making off e entrevistas. As imagens de apoio da cidade de Macapá foram gravadas no ano de 2020.

7 DESCRIÇÃO DO PRODUTO

A ideia inicial deste produto veio de um viés amplo sobre o aspecto sociocultural do audiovisual no Amapá, ao longo das orientações feitas para a construção do Trabalho de Conclusão de Curso, na disciplina de Projeto Experimental no ano de

2018, os recortes dados a este mesmo tema foram feitos e nos direcionaram a olhar o Festival Imagem-Movimento mais de perto. As diversas formas do experimental na música, no cinema e, principalmente, no audiovisual do norte do Brasil, sempre foram aspectos de curiosidade e impulso à pesquisa.

A escolha do tema do documentário é detalhada em um tipo de enquadramento, o close-up, em que o plano é fechado e a câmera fica bem perto do objeto. Portanto, mostrando o FIM com um olhar específico nas produções audiovisuais experimentais em circulação do mesmo, nos deu impulso ao título “Um filme no close para o FIM: Produções experimentais do Festival Imagem-Movimento”, pois, o close é um plano de intimidade e expressão, tal qual é a forma que buscamos, no documentário, salientar o Festival.

Selecionamos algumas produções locais com características do cinema experimental, que já passaram ou fizeram parte do festival ao longo dos anos para dar ênfase aos produtores locais.

Com mais relevância ao nosso tema, falamos sobre a Oficina de Vídeo Experimental realizada no ano de 2013, enfatizamos os vídeos promocionais “Gravidade Zero”, “Soltos no Infinito” (2012) e “A Imagem Não Cabe Mais na Tela” (2013). Apresentamos, também, os detalhes da programação do Festival como o Prêmio Gengibirra de Audiovisual, Mostra Muralha, Mostra Fôlego e Mostra Quintessência.

Os elementos de abertura e do final do documentário têm como proposta trazer uma reflexão sobre o audiovisual amapaense ao telespectador, a intervenção nas imagens das crianças correndo, nossa participação na abertura do documentário, o texto sendo falado e a cor em um tom lúdico e diferente das demais imagens foram produzidas de forma ficcional para propor uma experiência poética, o que torna o documentário participativo.

A primeira entrevista foi realizada dia 03 de janeiro de 2019 com a Ana Vidigal. Em um trecho da entrevista, a produtora perpetua seu olhar poético sobre desenvolvimento do audiovisual amapaense, acreditando que a tendência do mesmo é sempre crescer, e compara o setor como uma criança que tem suas etapas, ela nasce, aprende a dar os primeiros passos sozinha e vai se desenvolvendo aos poucos até evoluir. Este relato foi fonte de inspiração para a introdução do documentário.

A segunda entrevista foi realizada com Cassandra Oliveira em 10 de janeiro de 2020, em Brasília, gravada pelo nosso colega de turma, José Lima. Em seguida,

entrevistamos Rayane Penha em 26 de janeiro de 2020. Gravamos com Tami Martins no dia 15 de fevereiro de 2020. Com Rodrigo dos Santos em 03 de março de 2020. Com Silvia Marques em 4 de março de 2020 e Carla Antunes no dia 12 de março de 2020. Essas entrevistas foram realizadas antes do início da quarentena provocada pela pandemia da Covid-19. No dia 10 de outubro de 2020, já em tempos pandêmicos, Daniel Nec nos concedeu uma entrevista de forma online, pois além da quarentena não nos permitir contato, o mesmo se encontrava em Natal, no Rio Grande do Norte. No mesmo ano, fizemos a coleta de dados. A última entrevista foi realizada com Tomé Azevedo em 31 de janeiro de 2021, respeitando as normas de distanciamento por conta da Covid-19.

As imagens de apoio do festival foram feitas na 15^o edição, em novembro de 2018 e na 16^o edição, em janeiro de 2020. As imagens da cidade de Macapá foram gravadas entre novembro de 2020 e maio de 2021, quando já podíamos sair de casa seguindo as medidas de segurança recomendadas pela prefeitura da cidade em relação à Covid-19.

Apesar de toda a incerteza da pandemia, a 17^o edição do festival aconteceu junho de 2021, de forma online, pelo Youtube, no canal do FIM, seguindo algumas programações costumeiras como a *Mostra Fôlego!* e *Prêmio Gengibirra de audiovisual*.

Os entrevistados foram essenciais para realização deste documentário. Eles são as vozes que dão ênfase a toda linearidade do documentário e que expõem as reflexões abordadas. Os cineastas Ana Vidigal e Tomé Azevedo, que atuam há mais tempo no audiovisual amapaense, foram fundamentais para formar um parâmetro crítico entre o festival e o cenário audiovisual local. O tempo total do documentário é de 39 minutos e 33 segundos.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falar da história do audiovisual no Amapá foi essencial para acompanhar a evolução dos produtores amapaenses entrevistados em sua caminhada no setor, assim como o fortalecimento do FIM ao longo dos anos paralelo a essas trajetórias.

Para alcançar os objetivos de cada detalhe do documentário, foi necessário vivenciar o Festival. Na 15ª edição do Festival, em novembro de 2018, acompanhamos parte do processo de organização da equipe, participamos de reuniões e estivemos presentes em todos os dias da programação. Pudemos, então, saber como funcionava o desdobramento do mesmo.

Compreendemos que, devido à empatia com a criação de conteúdo audiovisual, a produção de um documentário seria a melhor forma de uma apresentação mais explicativa do nosso objeto de estudo, pois, as imagens dão sua mensagem tão bem quanto uma explicação oral e falar de estética fílmica em sua forma mais pura e original por meio da tela se tornou um desafio de produção mais atrativo para nós.

Em resposta ao problema desta pesquisa, concluímos que o Festival Imagem-Movimento não influencia diretamente no trabalho de produtores de cinema experimental. Contudo, pudemos confirmar que o FIM tem sua influência e contribuição no decorrer da carreira de muitos produtores amapaenses, principalmente jovens, que ainda estão iniciando neste segmento e estão em busca de criar sua própria estética pessoal nas produções. Logo, o FIM é uma janela de estímulo que oportuniza produtores a exibirem o seu trabalho e se aperfeiçoarem com as oficinas, palestras e rodas de conversa com realizadores e especialistas convidados. O leque de linguagens cinematográficas que o festival propõe é muito grande e isso é a marca do cinema independente brasileiro.

Alcançamos nossos objetivos elaborando o documentário que aborda a importância do Festival Imagem-Movimento para o setor audiovisual, analisando o FIM desde o seu início, a ideia, como foi crescendo ao longo dos anos, discutindo junto aos produtores que participaram do FIM sobre sua influência para os mesmos e, ainda, em que momento o Festival surgiu, se tratando do setor audiovisual no estado do Amapá.

Consideramos que este trabalho também é fruto de uma experimentação artística pessoal, teve ganho criativo em todo processo de execução e põe em prática a produção independente de jovens produtoras, com as teorias e aprendizados vivenciados ao longo do curso de jornalismo.

A frase “faça você mesmo” tem origem nos movimentos da cultura punk, alternativa e independente, e é lema do Festival. É um símbolo de resistência que acompanha a trajetória do FIM, que atua com mais tempo na região Norte. Resistência essa que motiva jovens amapaenses a produzirem com o equipamento e ideia que tiverem, o que, também, nos motivou.

Apresentamos os desafios enfrentados pela equipe piloto do FIM para iniciar o projeto, sua carreira no setor audiovisual e como foi a criação de algumas produções apresentadas nas edições do Festival. Demostramos a mediação entre o Festival e o público feita pela perspectiva das atividades desenvolvidas, como o Prêmio Gengibirra de Audiovisual, que aumenta a participação do público na Mostra Fôlego, coloca em prática conhecimentos do cinema experimental na Mostra Quintessência e promove a capacitação de produtores com as oficinas.

O documentário abordou um tema relevante para o audiovisual amapaense e, portanto, poderá servir de referência bibliográfica para futuras pesquisas relacionadas ao assunto, trazendo mais conhecimento, em formato acadêmico, aos pesquisadores no âmbito de festival e cinema experimental no Norte do Brasil. Deixamos esta pesquisa como registro e construção para o acervo do Festival Imagem-Movimento.

9 REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

ALTAFINI, Thiago, **Cinema documentário brasileiro – Evolução histórica da linguagem**, 1999. Disponível em <<http://bocc.ubi.pt/pag/Altafini-thiago-Cinema-Documentario-Brasileiro.html>> Acessado em 4 de dezembro de 2019.

BAMBA, Mahomed. **Recepção cinematográfica: teoria e estudos de caso** / Mahomed Bamba - Salvador: EDUFBA: 2013.

BEZERRA, Julio Carlos. **Documentário e Jornalismo : Propostas para uma Cartografia Plural**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

BUITONI, Dulcília Helena Schroeder, **Documentário e jornalismo: produções antigas podem ser inovadoras**. Natal: ECA-USP, 2008.

COSTA, Antônio. **Compreender o cinema** / Antônio Costa : Tradução Nilson Moulin Louzada : revisão técnica Sheila Schvarzman. – 3ª. ed. – São Paulo: Globo, 2003.

FLICK, Uwe. **Desenho da pesquisa qualitativa** / tradução Roberto Cataldo Costa ; consultoria, supervisão e revisão técnica desta edição Dirceu da Silva. - Porto Alegre: Artmed, 2009.

GIL, Antonio Carlos, 1946 – **Como elaborar projetos de pesquisa** / Antonio Carlos Gil. – 4. ed. – São Paulo : Atlas, 2002.

LAGE, Nilson. **A reportagem : teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística**. Nilson Lage. Ano: 2001. Editora : Record.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial** / Fernando Mascarello (org.). – Campinas, SP: Papirus, 2006. – (Coleção Campo Imagético). Bibliografia ISBN 85-308-0818-5.

MENEZES, Natália Aly. **A experimentação latente no cinema e o experimental como estratégia de superação** / Natália Aly Menezes - Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual – Ano 4, ed. 8. 2015.

NÓVOA, Jorge. **Apologia da relação cinema-história** / Jorge Nóvoa. UFBA, 2013. Disponível em < <http://oohodahistoria.ufba.br/01apolog.html>> Acesso em 16 de abril de 2020.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário** / Bill Nichols : tradução Mônica Saddy Martins. – Campinas, SP: Papirus, 2005. – (Coleção Campo Imagético)

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema II - Gêneros cinematográficos** / Luís Nogueira, 2010. Livros Labcom. ISBN: 978-989-654-042-5.

PENAFRIA, Manuela. **O paradigma do documentário – Antonio Campos, cineasta** / Manuela Penadria, 2009. Livros Labom. ISBN: 978-989-654-013-5.

PENAFRIA, Manuela. **O ponto de vista no filme documentário** / Manuela Penafria – Universidade da Beira Interior, 2001.

SOARES, Sérgio José Puccini. **Documentário e Roteiro de Cinema; da pré-produção à pós produção** / Sérgio José Puccini Soares. – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

REIS, Eduardo. **A pessoa é para o que nasce – Caminho entrelaçado entre documentário e jornalismo narrativo** / Eduardo Henrique Americo dos Reis – Universidade de Marília – UNIMAR, 2010.

RICARDO, Laercio; VIDAL, Thais; FERRAZ, Taxai. **Cinema e universidade : diferentes convergências** [recurso eletrônico] / Laércio Ricardo, Thais Vidal, Txai Ferraz, Organizadores. – Recife : Ed. UFPE, 2017. ISBN: 978-85-415-0919-0 (online)

SOUZA, Gustavo. **Fronteiras (in)definidas: aproximações e divergências entre documentário e jornalismo** / Gustavo Souza – Universidade de São Paulo – USP, 2009.

10 APÊNDICES

A. ENTREVISTA COM RODRIGO SANTOS SOUSA, REALIZADA EM 03.03.2020.

Inicie falando o seu nome e há quanto tempo você atua no audiovisual.

“Meu nome é Rodrigo Santos de Sousa, também conhecido como Rodrigo Aquiles. Trabalho há mais de dez anos, não tenho contabilizado, mas é por aí, bem mais, acho que doze”.

Você tem preferência em uma estética nas suas produções?

“Olha, eu vejo que estou passando por uma transição. Antes eu tinha uma preferência na temática experimental. Acho que eu tinha essa preferência ainda tenho alguns traços dela, mas, vejo que estou passando por um outro momento e estou definindo essa estética. Eu ando nessa linha experimental mesmo”.

Quanto tempo você participou da equipe do Festival Imagem-Movimento e qual era a sua atuação?

“Foram cinco a seis anos que participei e lá fazia de tudo um pouco, mas trabalhei na comunicação e no designer, na exibição, nos clubes de cinema. Entrei em 2010 e fiquei até 2016”.

Na sua opinião, o que caracteriza o perfil do FIM?

“Eu acho que é a questão do cinema independente, o Festival valoriza muito isso. Não segue uma linha estética de trabalhos, mas, eu vejo que foca muito sem ser uma janela que foca na produção independente, em quem está começando, em quem gosta de fazer o seu material, em quem junta uma grana com seus amigos e fazem o seu filme”.

Qual foi o papel do Festival Imagem-Movimento para você como produtor?

“Eu falo muito que foi uma escola, já falei várias vezes. Eu já tinha intenção de trabalhar e estudar cinema, mas, aqui a gente sabe que não tem essa oportunidade. Então, eu entendo o Festival na produção, mas, dentro da produção a gente vai assistindo muita coisa, a gente vai debatendo sobre muitas coisas, vai conhecendo internamente, e também, a gente conhece outros profissionais, pois o festival traz diretores e produtores. Foi a minha escola de cinema.”

Alguma de suas produções já foram exibidas no Festival? Se sim, quais e em quais edições?

“Eu tinha o costume, antes de estar no Festival, tentar colocar pelo menos uma produção, acho que 2005 foi a primeira. Eu acho que só ano passado que não teve uma produção minha exibida. Foram elas: *Cotidiano*, *Reset*, *Palhaciata*, *Ensaio sobre as nuvens*, *ontem à noite ela sumiu...* Devo ter esquecido de alguma, mas este ano teve uma produção que foi uma que a gente fez aqui para o brechó o colorido, que eu dirigi junto com a Moara. Teve uma produção que fiz a edição, *Flor do Marabaixo*”.

Das produções exibidas no FIM qual delas tem uma característica ou estética mais experimental? Você pode falar de uma específica e do processo de criação da mesma.

“Eu sempre trabalhei com essa estética experimental. Tem duas obras que lembro bem. A primeira foi *Cotidiano*. Fiz com uma câmera fotográfica bem pequena. Era uma resolução bem baixa, ela filmava uns 15 segundos, então, os takes levavam esse tempo e foi a forma que encontrei. Foram vários takes de 15 segundos e juntei, coloquei alguns letreiros no meio, narrando o cotidiano do personagem, com uma música de fundo. Fiz como se fosse um clipe. O outro foi *Ensaio sobre as nuvens* que foi uma tentativa minha de falar só sobre as nuvens. Eu gosto de pegar uma temática aparentemente simples e me aprofundar nela, como se fosse um exercício criativo, me aprofundo, me aprofundo e vejo o que posso tirar daquilo. Fiz uma pesquisa básica sobre as nuvens e, peguei imagens de nuvens da internet. As pessoas acham que eu filmei as nuvens de Macapá... Eu tentei filmar, mas não consegui, a câmera realmente não tinha essa potência toda, então, tive que pegar vários recortes da internet e montei

com uma narração minha, como um poema. Eu gosto muito desse filme. Basicamente só tem imagens de nuvem.

Sobre o vídeo promocional do FIM que acontece todo ano, porque optar por uma estética mais livre nessas produções?

“O cinema surgiu como algo experimental, surgiu da fotografia. Desde o início ele já era um experimento. Eu acho que ser uma estética experimental hoje é isso, dar um pouco de liberdade criativa as pessoas. De uma produção experimental podemos esperar qualquer coisa, e isso deixa a coisa mais livre. Eu acho que os vídeos de divulgação do FIM têm essa linha justamente para atrair esse tipo de produção. Se a produção do Festival está fazendo um vídeo que tem essa característica, então, eu me sinto mais livre de trazer uma produção nessa estética”.

Como ocorreu o processo de produção dos vídeos promocionais: *Gravidades zero, soltos no infinito*, na nona edição, em 2012, e a imagem não cabe mais na tela, na décima edição, em 2013?

“Os roteiros sempre acontecem de uma forma comunitária dentro do grupo, vamos dando umas ideias, vendo o que funciona, o que não funciona. O vídeo *Soltos no infinito*, foi uma tentativa de trazer uma nova proposta para o fim do mundo. Digamos que o fim do mundo seria a terra perder sua gravidade e todo mundo sendo solto no infinito. A gente não tinha recurso pra fazer aqueles efeitos de Hollywood, então, a proposta foi utilizar vários recursos visuais, como *Stop motion*, é tudo dessa forma pela falta de recurso. Usamos uns efeitos mais possíveis. O segundo vídeo foi um recorte de várias ideias, são várias imagens, uma entrando dentro da outra como se fosse um sem corte pra dar essa impressão que são várias telas. Cada tela surgiu de uma ideia. Eu lembro que o Alexandre Brito insistiu em colocar o FIM pegando fogo no final, tivemos que ir atrás de gasolina e tudo mais”.

No vídeo clipe de *O Sósia, Ontem à noite ela sumiu*, como ocorreu a ideia do clipe e o processo de produção?

“É uma continuação de um clipe do Sósia que foi produzido pelo FIM, que é *Estigado*. Na verdade, eles têm uma ligação. O primeiro clipe conta a história de uma personagem que, ela vai se teletransportando por vários pontos da cidade e no segundo, essa mesma personagem surge e rapta uma segunda personagem que a gente incluiu lá. A gente acompanhou certo ponto a letra da música que é uma moça q vai se divertir e em determinado momento ela some, então quem some com ela é a personagem do primeiro clipe. A edição fui eu que fiz, a gente segue muito o ritmo da música, em alguns momentos o clima da música muda um pouco e a gente fica mais viajado. Tentei trazer isso na estética do clipe, coloquei alguns efeitos e dupliquei os personagens da banda. Eu gosto desse corte mais abrupto nos clipes, e isso acontece muito nesse”.

O FIM pode ser um canal aberto de exhibições e consegue influenciar produções e até mesmo estética das produções locais?

“Influenciar estética não sei. Talvez os filmes que são exibidos lá influenciem as pessoas que estão começando... de certa forma sim, termina influenciando, mas não sei se é o objetivo principal”.

Como você percebe o papel do FIM?

“É ser uma janela para produções. Até porque quem está começando ainda está desenvolvendo uma estética e as vezes prefere fazer uma coisa mais experimental e nem sempre tem lugar em festivais. O FIM surge pra isso. Eu mesmo comecei a produzir para exibir no FIM. Começava a produzir no começo ano para no final dele, exibir o meu filme no festival. A gente termina alimentando um sonho dentro do Festival”.

Nas suas produções existem influencias do nosso estado e da nossa cultura?

“Sempre tem uma coisa ou outra, mas, propositalmente, são poucas coisas. Eu lembro do clipe do Sósia que a gente colocou brega, nas produções do FIM colocamos pontos turísticos. Mas isso eu estou devendo e tenho pensado muito em como trazer, não

somente os elementos daqui, mas pensar em uma estética nortista para as produções. Estou pensando nessa linha”.

Fale sobre a sua visão do setor audiovisual no Amapá, desde que você iniciou seus trabalhos até hoje.

“Acho que o audiovisual em si, deu uma evoluída porque se tornou acessível. Basta a pessoa ter um celular com recursos que a permitam produzir. Na minha época, poucas pessoas tinham acesso a filmadora, a edição de vídeos, que era algo bem complicado, pois, tinha que ser feito na fita, era outra realidade em 2004 e 2005. Poucas pessoas produziam aqui. Hoje temos uma evolução gigantesca em número de trabalhos, principalmente na área acadêmica, nos trabalhos independentes, videocliques estão sendo feitos, os artistas estão fazendo muito. Recentemente a gente teve um edital de audiovisual, o primeiro aqui do estado, então é isso. Estou vendo com bons olhos. Até porque, como acompanho o Festival desde o início as produções amapaenses estão crescendo. Não sei se foi este ano ou ano passado que as produções amapaenses superaram as produções de São Paulo. Foi algo inédito e foi comemorado pelo festival. Dar essa virada é um bom sinal. Sobre o edital, eu posso falar um pouco dos filmes que eu participei; Montanha Dourada, que foi com a direção de Cassandra Oliveira, Passar uma chuva que foi edição do Aron Miranda e Utopia que foi direção de Rayane Penha, esses três documentários. Montanha Dourada e Utopia falam sobre a questão do garimpo, mas de formas diferentes. Em Montanha dourada, ele trata sobre esse sonho do ouro, mas também sobre a vivência no garimpo do Lourenço aqui no Amapá. Utopia é um documentário que tem um caráter experimental em alguns momentos. Eu e a Rayane a gente trouxe um pouco disso no trabalho, tem umas performances dela no filme. É uma história meio autobiográfica, ela fala da vivência do pai dela no garimpo do Vila Nova. Passar uma chuva é um documentário sobre o violonista Nonato Leal, que ele está completando noventa e um ou noventa e dois anos e ele é veio de Belém do Pará, aqui ele se encontrou na música. Desde então começou a tocar violão e não parou mais. Ele formou vários outros violonistas aqui no estado. A gente conta um pouco dessa história, um pouco da fase da vida dele lá no Pará, um pouco da relação dele com o violão e a chegada dele aqui no Amapá. O edital foi no ano de 2018/2019 e, teve o lançamento das produções no Teatro das Bacabeiras ”.

B. ENTREVISTA COM TOMÉ AZEVEDO, REALIZADA EM 31.01.2021.

Inicie falando o seu nome e há quanto tempo você atua no setor audiovisual.

“Eu sou Tomé Azevedo. Trabalho como produtor, diretor, ator, roteirista em audiovisual há 30 anos. A minha trajetória começou em Belém, na Tv Cultura, onde eu passei por vários processos profissionais até alcançar o meu status de produtor audiovisual”.

Conte um pouco sobre a sua trajetória neste seguimento.

“A minha atividade no audiovisual começou ainda em Belém, nos anos 80. Depois de percorrer vários grupos de teatro trabalhando com ator, fui convidado para apresentar um musical na Tv Cultura do Pará. Aí me identifiquei e acho que se identificaram comigo naqueles anos 80. Comecei como assistente de maquiagem, depois passei a ser maquiador, passei a ser assistente de produção, depois produtor, roteirista, diretor, passei por todas essas escalas. Para mim a Tv cultura serviu de escola, escola prática do dia a dia do audiovisual pra gente produzir durante a semana e no final de semana a gente assistir o resultado da nossa produção junto a uma editora de televisão. Em 1995, vim morar em Macapá a convite de uma agência de publicidade, na mídia local, nos comerciais de televisão e daí pude perceber a produção local. Eu lembro bem do *Boto Tucuxi* que, foi a primeira produção que vi aqui em Macapá feita com atores locais, por um produtor daqui Joni Bigu, que está vivo ainda e mora no rio de janeiro hoje. Contava a história do boto, com atores locais, foi a primeira manifestação que vi aqui em Macapá. A publicidade fez com que eu começasse a perceber os elementos que fazem o audiovisual. Então a gente começa a perceber que em Macapá não se tinha uma produção efetiva. Antes dos anos 2000 não tinha uma produção solidificada. Várias janelas começaram a se abrir a partir daí”.

Qual a sua visão sobre o cenário audiovisual no estado do Amapá desde que você entrou neste ramo, até hoje?

“O que posso te dizer da minha observação quando cheguei aqui... Observei o *Boto Tucuxi*, depois o Prefeito João Henrique promoveu o primeiro festival de cinema daqui

e, paralelo a isso, o FIM já funcionava. O FIM era como uma janela de estímulo onde as pessoas tinham vontade, mas, não tinha como e onde escoar. Então, o FIM foi como esse ambiente onde as pessoas poderiam ver suas ideias sendo compartilhada com os outros. Houveram outros movimentos que, paralelamente ao FIM, também cercam toda uma força que o audiovisual construiu, como por exemplo, a criação da ABDeCAP, que é a Associação Brasileira de Documentaristas e Curta metragistas do Amapá. Essa associação que veio com pessoas que já tinham vindo do FIM, do Univercinema, da Unifap, que estavam nas agências de publicidade e, a ABD veio pra gerar essa união. A partir dessa união começou a se pensar em um audiovisual de mercado, onde a gente pudesse disputar os editais que estavam disponíveis, pois tinha os recursos no Brasil, mas o Amapá nunca acessava essa parcela porque os não estávamos capacitados. Precisávamos entender de projeto, e a ABD veio trazer cursos, por exemplo, o curso de preparação de elenco de audiovisual com Christian Duvoort, que é um cara muito cotado no mundo todo. A ABD, através do Canne, Centro Audiovisual Norte-Nordeste, fizemos uma parceria que trouxe o Christian Duvoort, Caetano Gotarto e Marcelo Caetano. Várias oficinas aconteceram aqui nesse ambiente e a gente começou a perceber que a gente precisava entrar nos editais e fortalecer o audiovisual local para participar de editais nacionais e outros. Eu lembro que nessa época, para fortalecer esse ambiente, veio Fernando Secnovit que é um cineasta paraense, premiadíssimo, isso foi uma parceria com o SESC e com o SEBRAE, pois, começaram a entender que, com a ABD, a gente precisava ir além do FIM que é uma janela importante, mas a gente precisa pensar mercado. Daí surgiu o primeiro edital de audiovisual no Amapá que contemplou 12 obras, inclusive, sou o diretor de uma obra que vamos produzir, mas por conta da pandemia, tivemos que adiar esse projeto e assim, hoje acho que caminhamos com todos esses elementos, com o FIM, com a ABDeC, com a vontade de fazer cinema e com uma visão empreendedora, mas acima de tudo profissional. Acima de tudo a gente precisa avançar. A gente tem o estímulo, tem janelas importantes pra isso, mas a gente precisa pensar mercado pra gerar emprego e renda para que essa renda se colha. Aqui, antigamente, se pensava da seguinte forma: pra eu fazer cinema no Amapá era impossível. Tinha que morar em São Paulo, estudar em outro lugar... Porque não podemos fazer cinema aqui? A gente precisa fazer com que o conhecimento e o mercado cheguem aqui e, que nós vamos nos empoderar dessas ferramentas”.

Fale um pouco do processo de produção do filme que mais marcou a sua carreira.

“Vou falar de dois momentos. Um deles foi o filme *Agora já foi*. O filme é uma produção local da diretora Manuela Oliveira. Eu tive a satisfação de fazer a preparação e a direção do elenco. Esse filme é uma ficção e ganhou dois prêmios no festival de cinema transcendental de Brasília. O prêmio de melhor direção e melhor curta. Isso nos trouxe muita alegria. Foi a primeira vez que Amapá ganhou uma premiação nacional com curta metragem. Foi um processo tranquilo. Foi o cinema local feito com a pequena experiência das pessoas, mas com a vontade, paixão, entusiasmo em descobrir e ver as inúmeras possibilidades do que podemos fazer aqui. A outra foi a comédia *Açaí* que, ganhou prêmios de melhor trilha sonora e melhor curta popular no quadragésimo terceiro Guarnece do Maranhão. É uma comédia, um outro ambiente. Também fiz a preparação e direção do elenco. É uma outra linguagem, feito com elementos locais, com a visão macapaense do personagem que cruza o bairro novo horizonte atrás de dois litros de açaí. Aos poucos o cinema amapaense vai chegar no lugar que merece. Mas ainda precisa de muito trabalho, precisa que a gente estimule mais o FIM, que outras janelas se abram e que a gente se fortaleça”.

Você já participou do FIM como expectador ou com alguma produção exibida?

“Já participei apenas como expectador. Estou sempre acompanhando o que está acontecendo, os eventos. A não ser que já tenham inscrito obras que esteja envolvido, pois convivo com outros produtores. Como autor, não”.

Você acha que o FIM influencia nas produções amapaenses?

“Eu acho que o fim é uma camada histórica importante para a formação e efetivação de qualquer seguimento no Amapá quando se fala de cinema. É uma janela que tem marcado, presença nas suas execuções e que tem despertado outros idealizadores que é possível fazer cinema no amapá. Mas, a gente pensa que é uma força que precisa de mais força e mais envolvimento para que esse canal não se perca e se abra cada vez mais”.

C. ENTREVISTA COM SILVIA MARQUES. REALIZADA EM 04.03.2020.

A experimentação em diferentes campos, pode ser considerada uma arte?

“Eu diria que a experimentação é uma metodologia. Experimentação é você arriscar o imprevisto, o inusitado. É você perceber e pensar sobre a sua própria ação de capturar imagem e fazer vídeo. A experimentação oportuniza você a compreender o seu processo de produção e, portanto, quando você descobre ou inventa esses modos de ser você se torna um inventor do seu próprio processo. Embora você siga alguns pontos dos clássicos do cinema, da imagem, da fotografia, esse processo de experimentação lhe dá a possibilidade de inventar o seu próprio modo de enxergar o mundo e colocar numa fotografia”.

De que forma você acha que o experimentar está ligado nas diversas formas de fazer arte?

“É o processo de criação. O experimental, como possibilita esse arriscar, esse perceber, esse criar e, lhe dá a possibilidade de você inventar a sua estética. Vamos pegar categorias nativas pra gente pensar esse experimento. Quem fazia isso era o povo do marabaixo, com os ladrões de marabaixo. Ele captura a cena do cotidiano que ele vê e coloca na paisagem da literatura. Então, quando diz “aonde tu vais rapaz?”, que é o mais conhecido da gente, é uma paisagem, um recorte do cotidiano capturado pelo artista e ele cria o ladrão de marabaixo. Essa discussão eu trouxe como metáfora pra minha compreensão de cinema. Na verdade, eu faço alguns vídeos, eu não faço cinema, nem sou do audiovisual, mas sou professora de arte e a minha preocupação é perceber como a gente captura as visualidades do mundo. Eu produzo imagens contra a imagem, ou seja, é a minha compreensão de ver, eu experimento o meu modo de ver, capturo essas imagens e conto uma história”.

A cultura pode influenciar o criador ou o artista?

“Primeiro temos de nos deslocar da ideia de cultura. As compreensões nativas são mais importantes. O meu viés de captura de imagem é um viés desse experimentalismo baseado numa categoria de análise do marabaixo. Isso é pra vida. Isso é um exercício porque o que está visualmente fixo na vida da gente já vem pronto.

Digo mais, enxergar as coisas pelo nosso corpo, como ele se percebe. Nosso modo de andar, como é andar pela cidade, capturar imagens da cidade, como vou organizar essas imagens numa montagem. Quando participei do FIM, fiz um vídeo sobre a umbanda, terreiros de candomblé, matriz africana. Eu passei um tempo no terreiro, mas não tinha a intenção de fazer um filme. Eu fui estudar vídeo documentário. Então tem tudo especificado. Passei três anos no terreiro e fiz as imagens dos rituais, das festas e, depois, com um dizer do pai de santo, ele disse “eu sou da cidade de Macapá”. A partir da compreensão nativa dele de enxergar o mundo que fiz o documentário que foi para o FIM. Ele dizia que ele fazia parte da cidade, mas qual o imaginário que a gente tem do terreiro? É algo escondido. Ele disse “eu faço parte da cidade” e eu comecei a entrevista-lo. Aquelas imagens que captei dos rituais se mesclaram com a fala dele, pra entender que as pessoas que vivem na cidade, independe de qualquer coisa, elas fazem a cidade. Aí eu fiz a proposta de uma narrativa do vídeo dizendo que o terreiro faz a cidade de Macapá. Isso é construir uma contra visualidade do que é cidade. A gente pensa que cidade é só dos prédios, da atmosfera do progresso. Mas o terreiro tem creche, biblioteca, acolhe as pessoas pra cura de rituais, mas também de trazer médicos assistência social, ou seja, o terreiro não é só uma imagem de fixidez do que ele é. É muito mais do que isso”.

Qual o nome desse documentário? Pode-se dizer que ele foi fruto de uma experimentação?

“Bastidores de um terreiro de umbanda, tem mais um nome africano que eu não sei pronunciar... ele é uma experimentação. Foi instigado primeiro pela minha condição de professora. Eu trabalho com imagem, então, quais são os estereótipos, os estigmas que as pessoas recortam e empregam na imagem? O ensino de arte vem justamente fazer isso. Vamos quebrar essas imagens estigmatizadas, estereotipadas, fixas, naturalizadas e apresentar outras. É uma experimentação que eu faço na minha vida, dentro da captura da imagem, dentro da produção de uma narrativa visual e acima de tudo o potencial que a imagem tem na nossa vida. Elas constroem realidades, forjam mundos, mas elas também infectam possibilidades de existência. Eu como professora de arte, meu desejo é esse. Eu faço um vídeo, faço uma narrativa visual e os alunos veem. Mas isso é arte? Aí a gente já quebra a noção de que a arte é só erudita. Eu trabalho com imagem e ela é poderosa pra contornar as percepções

das pessoas. Tem imagens mentais, imaginários, poéticas. E acho aquela experimentação é uma arte”.

Podemos afirmar que produzir cinema experimental é uma forma de poetizar a arte de maneira livre?

“Não diria de maneira livre porque essa questão de liberdade é uma utopia que contaram pra gente. Eu acho que viver numa cidade ateliê, as pessoas fazem muito isso, do inusitado. Anotei uma coisa aqui da astúcia de ser um marabaixeiro, ele olha as senas, recorta e faz a sua produção. Eu acho que essa compreensão da experiência de coragem, de ser astuto é um ganho que singulariza o experimentalismo. É uma câmera na mão e uma ideia na cabeça. E eu acrescento, um sentido no corpo. Você quando mira a objetiva pra determinados lugares, recortes, define muita coisa. Talvez você não seja consciente. Essa direção do experimental é como que você conhece, como você olha, que recortes você faz, o que você acolhe pra contar e, contar do seu jeito. Ou contar de um jeito que ninguém viu. Tem que ter muita consciência e a humildade de saber que o processo de imagem ele também é aberto”.

D. ENTREVISTA COM CARLA ANTUNES. REALIZADA EM 12.03.2020.

Há quanto tempo você atua no setor audiovisual e em que vertente você está inserida neste meio?

“Meu nome é Carla Antunes, eu comecei minha relação com o audiovisual em 2009, mais precisamente no meu primeiro dia de aula na Unifap com o pessoal do Univercinema que, era um grupo de extensão né. Na verdade, eu estou mais na produção e difusão do audiovisual. Ultimamente eu dei parei de produzi. Eu sempre produzi de forma mais íntima, mais experimental. Agora que o cenário está se transformando para algo mais comercial. Aí nesse momento de transição eu não estava muito na ativa porque eu tive neném, então, dei uma saída de cena, assim digamos”.

Conte um pouco sobre sua trajetória nesse segmento.

“Para mim, o audiovisual é sinônimo de coletivo e trabalho voluntário porque é nesse universo de audiovisual que eu caminhei, por exemplo, eu nunca participei de uma produção inserida de fato no mercado ou uma produção em algum edital. Os editais começaram a surgir de forma mais recente no período que eu não estava tão ativa. Na verdade, quando eu me aproximei do audiovisual é a mesma história de quando eu me aproximei do FIM, que ao me aproximar lá do Univercinema que, era o projeto de extensão da Unifap, a qual tinha uma parceria muito forte com o Festival Imagem-Movimento, eles promoviam oficinas em universidade, em municípios e foi por meio desse viés que é mais cultural e educativo, que eu me aproximei do audiovisual. Eu acho que o audiovisual me aproximou bem mais do que eu conheço como educação hoje e não o contrário, eu estava fazendo uma licenciatura, mas eu comecei meus processos educativos com o audiovisual”.

Você tem uma preferência estética nas suas produções?

“Na verdade, eu não produzo especificamente com o audiovisual, eu produzo artisticamente, mas eu utilizo várias linguagens, então, de forma geral a minha estética é muito interna, é muito assim... filosófica, existencial. Então, quando eu levo isso pro audiovisual é sempre para o lado do experimentalismo mesmo das linguagens mais artísticas sem muita narrativa. Mas, eu tive umas experiências que foram bem legais com vídeo clipes e com o audiovisual na escola. A minha primeira obra experimental com ficção foi com os estudantes através dos curtas, mas assim, pensando como criação, mesmo autoral, é mais essa estética de experimentar mesmo”.

Conte sua trajetória no festival imagem movimento.

“Na coordenação eu entrei para o grupo em 2010 que, foi quando surgiu o clube de cinema. Eu frequentava o clube de cinema, como público. Eu estava na primeira sessão e na época o Museu da Imagem e do Som (MIS) era muito ativo. O Alexandre Brito que, faz parte do FIM, era o gerente do museu e tinha muitos projetos com voluntários. A gente como era meio que os mesmos grupos, o FIM fazia parceria com o Univercinema na Unifap e as mesmas pessoas estavam no meio do Clube de Cinema, foi meio inevitável. Eu comecei a participar das sessões né, aos poucos eu

fui me tornando uma voluntária do museu e, aos poucos eu fui também me aproximando da coordenação do Festival Imagem-Movimento. Foi tudo nesse período de 2010 que, era o meu segundo ano na Unifap".

Na sua opinião, o que caracteriza o perfil do festival?

"O Festival surgiu de um grupo de jovens na época né, que era o Alexandre, o Augusto Tutu e a Cassandra. Eles ali no contexto universitário começaram com a exibição lá e nunca mais pararam. Então, particularmente, eu aprendi muita coisa com o festival, pra mim esse lance do "faça você mesmo" é muito forte eu acho que é a essência, tanto é que de 16 edições teve uma que teve patrocínio e aí. O tempo inteiro o modo operante do Festival é esse de faça você mesmo. É claro que isso não chega a ter momentos que num contexto. Isso se torna insustentável porque você precisa de ter um suporte financeiro. O FIM chegou em proporções que a gente não imaginava, teve um ano que a gente optou por fazer seleção, eu acho que até 2015 não havia seleção, todos os filmes eram exibidos e isso fazia parte também da essência do festival que, é de dar voz a esses trabalhos alternativos que tem menos espaço, ou que ocupam zero espaço nas cadeiras dos cinemas oficiais. Tanto que o festival estava no nível que requeria o mínimo de profissionalidade em suas produções e tanto porque a gente precisava dar conta de fazer se não, não iria mais acontecer e a essência mesmo. Sempre foi essa da gente fazer por nós mesmo. Muito esse espírito de coletividade que quem tem interesse de participar sempre foi muito aberto é uma coisa de só chegar e pedir mesmo".

O que caracteriza a Mostra Muralha?

"Bom, ela já virou um símbolo do festival porque ela é onde a gente consegue alcançar mais diretamente pessoas de público diverso e, fora da bolha dos que gostam de cinema, dos que estão nos meios culturais, e quem tá passando na praça. Normalmente era em um dia em que a praça e de entorno a fortaleza está cheia, então, tem essa relação com a cidade que eu acho muito bonita na muralha. Eu gosto como ela se ressignifica também, a muralha em si, porque a fortaleza é uma fortificação para a guerra e ela foi construída na base de muita violência, subjugação de pessoas, de corpos negros, indígenas e ribeirinhos. A gente a usa exatamente para

dar voz a essas vozes. Quando eu me toquei disso, nem faz muito tempo, que eu fiz essa reflexão, eu senti mais orgulho ainda de que essa mostra exista e é um momento muito querido para todo mundo da equipe que tá na hora de montar a tela. É uma tranqueira e, é tudo a gente mesmo que monta. Traz uma relação que a gente gosta muito que é de levar esse audiovisual independente pra cidade ao mesmo tempo ocupar a cidade com cultura, com cinema, é um ato de resistência é a nossa forma de resistir”.

Qual a foi a necessidade em criar uma mostra somente de produções experimentais, como a Mostra Quintessência?

“Eu acho que foi por volta de 2015, a gente começou a fazer essa definição de mostras, foi mais especificamente eu e a Jami, que fazia parte da coordenação também, e isso já foi com base com o que a gente já tinha com contato nas produções das edições anteriores. A gente percebeu que tinha muitos filmes experimentais pra dar uma contextualizada que, é especificamente a Mostra Quintessência. Primeiro a gente colocou esse nome porque quintessência é essa matéria que tá acima dos quatro elementos essenciais, então, é uma matéria que é desconhecida e a gente colocou os filmes mais experimentais com linguagens inovadoras fazendo essa relação de que sempre essas pessoas acabam puxando inovações, cavando tendências para a linguagem cinematográfica e a gente via uma coisa muito forte disso nas produções independentes. Sempre ter essas produções autorais, mesmo que não tem uma relação tão forte com uma narrativa, com uma estética específica, com um gênero, as coisas que a gente não consegue definir e ao mesmo tempo a gente “caramba olha que diferente, olha que inovador!” ou “olha que experimento interessante” ou então “olha que perturbador”, porque nem sempre é tão agradável. Então, a Quintessência está relacionada a isso, a essa inovação a essa experimentação tanto na estética, mas também, na linguagem, no roteiro. Para vocês terem uma noção, quando a gente criou as mostras, tinha a Mostra Argonauta que era de filmes internacionais só que teve várias edições que não rolou a Mostra Argonauta por nem sempre ter inscrição de filmes internacionais, mas a Quintessência sempre rolou desde que ela foi criada porque sempre tem uma demanda muito expressiva de inscrições que se caracterizavam nela. Pareceu meio óbvia que tinha que ser criada. Foi mais pela demanda que chegou, eu particularmente gosto muito dessa mostra”.

Qual a importância do prêmio gengibirra de audiovisual para os produtores amapaenses?

“O Prêmio Gengibirra vem muito com o intuito de estimular os produtores independentes e de realizadores audiovisuais independentes porque tem duas coisas: as produtoras independentes e os realizadores independentes, e o prêmio foi nesse sentido de a gente dar uma visibilidade e criar um momento de retorno concreto para aquela pessoa. Só que, claro, dentro das nossas possibilidades de festival “faça você mesmo”. A gente colocou mil reais que é super simbólico pra quem faz audiovisual, é bem simbólico mesmo, mas muito com essa ideia de estimular os produtores a partir dessa Mostra Fôlego, de chamar as pessoas pra se verem e, daqueles que produzem mesmo num contexto mais informal e independente se sentirem mais estimulados”.

Na sua opinião, o Festival Imagem-Movimento por ser um canal aberto de exposições, consegue influenciar produções ou até mesmo a estética dos filmes locais? Como funciona essa mediação entre a obra e o público do festival?

“Eu não sei se diretamente na estética específica de alguém. Em mim, quanto público que também nunca deixei de ser, e também, quanto pessoa que gosta da linguagem audiovisual, que experimenta também, ter acesso a essa diversidade, e é uma diversidade muito profunda que tem linguagens, tem localizações muito diferentes do Brasil, com contexto de produção muito diversos, na minha opinião não tem como não impactar assim. Não sei te mensurar o quanto eu sei de forma geral na cena audiovisual. O FIM teve bastante impacto porque a gente sempre ofereceu oficinas, por exemplo, Oficina de Atuação num tempo em que quase não tinha, Oficina de Roteiro. Pessoas que a gente via nessas oficinas, hoje a gente vê no filme, por exemplo, que passou lá no edital, mesmo não tendo ninguém da produção do FIM, mas a gente lembra que a pessoa estava na oficina. O Aluísio que teve em 2000 e não sei das quantas de interpretação de cinema. Ver essas pessoas atuando nessas produções já é meio que o nosso retorno ver que a gente, de alguma forma, impactou. Impactar na estética é o não homogeneizar, mas, tornar mais heterogênea, mais diversa”.

Na 7ª edição do festival, no ano de 2010, houve um processo de interiorização com diversas oficinas em municípios distantes de Macapá. Você pode comentar um pouco sobre isso?

“Nesse período, o grupo estava bem forte no sentido de ter gente disponíveis e disposta, então, a gente fez esse processo. Acho que teve gente que foi pra Serra do Navio, teve gente que foi pra Ferreira Gomes, eu cheguei a ir também, conheci o Seu Chico na Associação Cultural de lá. A gente fez um curta metragem com ele. Foi um período muito bacana, bem intenso, de conhecer o estado por meio do audiovisual, é uma coisa que com o tempo a gente não conseguiu ter pernas mais para continuar fazendo”.

Das suas produções exibidas no FIM, quais delas tem o caráter ou estética mais experimental? Fale sobre o processo de produção do mesmo.

“Acho que o mais experimental foi o que eu já fiz o *Sobre Quedas e Quedares* (2017) que é um vídeo minúsculo, ele tem no YouTube, e é muito com essa linguagem de experimental mesmo. Ele é quase um vídeo poema. Sei lá, eu coloquei algumas frases de coisas que eu escrevo, algumas imagens de detalhes ali, algumas mixagens de áudios se aproximam bem de videoarte. Os demais foram clipes, produções que eu construí com os estudantes quando eu estava em sala de aula com eles, mas, o mais experimental eu acho que é esse”.

Os vídeos promocionais “Gravidade Zero. Soltos no Infinito.” (9ª edição no ano de 2012) e “A Imagem Não Cabe Mais na Tela” (10ª edição no ano de 2013) tem uma forte característica experimental. Como funcionou a ideia dessa produção?

“Os momentos que a gente se fazia eram nessas vinhetas. Tinha toda uma organização, a gente se dividia quem queria fazer o roteiro, quem queria estar na produção, todos os papéis de uma produção audiovisual mesmo, mas antes de chegar no final a gente fazia um brainstorming coletivo, aí depois se definiu esse monte, tem algumas que tu falaste aí que eu fico olhando assim e fico meu Deus a gente estava muito viajando e com vontade de materializar e construir a partir das nossas viagens”.

E. ENTREVISTA COM CASSANDRA OLIVEIRA. REALIZADA EM 10.01.2020.

Inicie falando seu nome e há quanto tempo você atua no setor audiovisual.

“Eu me chamo Cassandra Oliveira, sou documentarista e atuo no audiovisual desde de 2004, quando a gente começou a pensar e a criar o Festival Imagem-Movimento, foi o primeiro festival de cinema do Amapá. Então, desde 2004 eu tenho atuado. Primeiro com o festival de cinema e depois com formação em cinema e documentário, e produzo até hoje”.

Conte um pouco sobre a sua trajetória nesse segmento.

“A minha formação inicial é em Geografia. Trabalho com o meio ambiente e sempre trabalhei, pelo trabalho que faço no meio ambiente eu sempre trabalhei com muitas comunidades e tinha o interesse em contar histórias. Eu achava que as histórias que contavam quando eu ia pra campo eram muito bonitas para não serem contadas. Então, me interessava contar história e não necessariamente o audiovisual. O audiovisual começou a ser uma ferramenta de expressão de contar histórias. A partir de 2004 quando a gente estava na Universidade, eu fiz Geografia na Unifap e a gente começou a estruturar um programa de cultura nas eleições do DCE na Universidade, e um dos pilares desse programa era o fortalecimento de setores culturais. Um desses que a gente não tinha muito era o audiovisual, o cinema. De início a gente tinha muitas coisas acontecendo na cena cultural em relação a literatura, teatro, a música, mas nenhuma iniciativa em relação ao cinema. Então a gente conseguiu pensar e formular a ideia de um festival com os colegas que vieram de Belém, que faziam jornalismo e, que já atuavam de alguma forma com comunicação. Não tinha o curso de comunicação no Amapá, então, a gente teve o suporte desses colegas que voltaram pro Amapá e que ajudaram a pensar no FIM. A partir de 2004, o audiovisual trouxe uma narrativa audiovisual pra mim. Antes eu trabalhei na produção do festival e tive uma necessidade de fazer uma formação na área porque eu queria entender como funcionava o audiovisual de forma mais ampla. Em 2010, eu postulei pra uma vaga no cinema de Cuba CTV e eu fui aprovada. Fiz o curso de cinema e documentário entre 2010 e 2013, então, quando eu voltei pro Amapá, em 2013, já com a formação em cinema, eu comecei a produzir audiovisual fazendo documentários que é o que eu

gosto de fazer. Então, desde 2013 pra cá eu tenho produzido documentários, primeiro curta, depois telefilmes para televisão no Amapá. Tenho feito documentários sobre o Amapá, e sobre a Amazônia”.

Qual a sua visão sobre o cenário audiovisual no estado do Amapá, desde que você entrou neste ramo, até hoje?

“Tem crescido de forma muito bonita. Quando a gente começou em 2004, a gente era muito mais entusiasta do audiovisual e talvez até mais cinéfilos, por isso que a gente criou um festival de cinema porque a gente queria ver filmes, talvez até mais ver do que fazer. Com os cursos de Comunicação e Jornalismo no Amapá eu sinto que existem muitas possibilidades novas, que o pessoal que está cursando, trouxe para a cena do audiovisual no Amapá. Então, a gente saiu de um momento em 2004 de um entusiasmo, para uma crescente profissionalização e um crescente amadurecimento do setor de audiovisual no Amapá. Acho que agora a gente tem um amadurecimento fecundo para uma narrativa própria local do audiovisual pra contar nossas próprias histórias, nossa própria linguagem, de falar, fazer. Os jovens que estão entrando nesse segmento já trazem e existe uma profissionalização maior do segmento”.

Quais filmes você já produziu?

“Todos os filmes que eu produzi nos últimos anos foram para o Festival Imagem-Movimento. Inicialmente, produzi alguns filmes em Cuba que eram curtas documentários. Produzi Reticências (2012), Piedra de los Sueños (2012), La Gran Aventura (2013), que foi o meu trabalho de conclusão do curso, teve uma divulgação um pouco maior, foi para festivais internacionais e esteve também no FIM. No Amapá eu produzir o Encantes - Histórias de Laranjal do Maracá, que é um curta. Depois disso eu produzir Mazagão – Porta do Mar (2017) que foi um telefilme. Eu comecei a produzir com financiamento público com o primeiro edital de Audiovisual do Amapá que se chama Montanha Dourada (2020), sobre o garimpo”.

Alguma de suas produções já foram exibidas no FIM? Qual (s)? Em qual (s) edição(s)?

“Desde 2011 eu envio os meus materiais para o FIM, o filme meu que talvez tenha sido mais difundido no FIM foi, talvez em 2015, foi o Encantes. Nessa edição, esse filme recebeu a premiação do Festival que é o Prêmio Gengibirra. Os telefilmes que a gente fez em 2017/2018, ainda não foram pro FIM porque ainda são produções que estão circulando em tvs públicas, então, a gente ainda tem contrato com as tvs de exibições, mas a nossa ideia é que, passando esse período de tv, também vinculamos no festival”.

Sobre o Festival Imagem Movimento, como surgiu a ideia da criação desse projeto?

“Foi uma ideia coletiva que foi surgindo quase como uma brincadeira, como espaço de congregar pessoas que gostavam de cinema pra ver filmes. Inicialmente, não tinha nenhuma pretensão de se transformar em algo mais do que ele foi como experiência: um espaço para ver filmes e ao longo do tempo se transformou em um espaço para estimular pessoas a fazerem filmes. Eu acho que foi um grande sinal de amadurecimento desse espaço. Mas inicialmente só éramos acadêmicos da Universidade Federal do Amapá e de outros lugares também como a UFPA, de outras universidades que eram do Amapá. Montaram pra gente ter um lugar onde a gente pudesse ver produções tanto nossa, mas também ver produções que estavam no Brasil e no mundo e que não chegavam pra gente, porque o que a gente via no cinema ou na televisão, eram as mesmas coisas que você via em qualquer lugar do Brasil. A gente achava que era importante ver coisas diferentes, então o festival nasce com esse espírito bem livre que eu acho que acompanha o festival até hoje”.

Das suas produções exibidas no FIM, quais delas tem o caráter ou estética mais experimental? Fale sobre o processo de produção do mesmo.

“Eu trabalho mais com documentários e não necessariamente experimental. Quando eu comecei a produzir ou querer produzir audiovisual, a linguagem experimental foi uma forma que eu encontrei de tentar testar, de começar a aprender a manipular a câmera, a começar a entender o que eu poderia fazer com as imagens, então, eu acho que eu testei um pouco isso na minha vida no audiovisual, mas num momento muito inicial, logo depois pra mim a narrativa documental me interessava mais. Eu testei a

linguagem experimental em algumas peças que eu nem divulgo muito assim, agora no documentário eu sempre gostei de estabelecer uma relação direta e honesta com as pessoas que estavam comigo, no processo de produção quanto aos entrevistados ou personagens de um documentário. Então, talvez o documentário que mais me ensinou e onde eu pude testar junto com a equipe tenha sido o *Encantes*, inclusive testar na edição a gente filmou por muito tempo. Eu acompanhava a equipe de arqueologia do IEPA, então, aproveitava para filmar com a comunidade. Foi um processo mais longo de filmagem onde eu me permiti interagir mais e viver um pouco com a comunidade. A gente conseguiu trazer para a edição muito material que dava pra muitos filmes diferentes. A gente tinha uma ideia inicial, mas a gente acabou vendo que tinha mais coisas que era a relação simbólica que as pessoas tinham com o lugar, então, o documentário deixou de ser algo mais institucional sobre arqueologia e passou a ser um documentário sobre o imaginário, e sobre lendas, sobre encantaria, e isso se definiu na edição. Não é um documentário experimental, mas é onde eu pude testar linguagem, testar formas de narrar uma história. Foi um trabalho que o editor Rodrigo Aquiles fez que foi encontrar um sentido e teve um papel significativo nessa busca de como falar, como narrar uma história, é um processo mais rico que eu tive na produção audiovisual até agora. Então, o papel que a gente fez com o documentário *Encantes* foi esse: apontar uma câmera e dizer isso é importante. A gente precisa ver, a gente precisa ouvir. Eu sou muito grata a isso, em geral o documentário me permite fazer isso, olhar para algo e falar isso é importante”.

Como uma das criadoras do festival, você pensa que as produções locais elas têm influências do FIM, pelo fato de ser um grande canal de produção experimental e independente?

“Sobre a influência do fim nas produções locais, eu acho que na minha mente tem dois cenários que se desenvolvem no Amapá em relação ao audiovisual. Dois cenários para simplificar. Eu acho que existe um cenário do audiovisual que está amadurecimento a partir da experiência com publicidade, que tem migrado talvez para a produção para tv, para a produção que acessa recurso de financiamento público que vem do pessoal que trabalha com publicidade que está se inserindo nesse nicho de produção para televisão, talvez não dialogue tanto com o Festival Imagem-Movimento porque as referências são outras, mas paralelo a isso, também vejo

crescer um cenário audiovisual independente que ai já é o pessoal mais jovem que talvez venham do curso de Jornalismo do Amapá, esse sim eu vejo beber muito do Festival Imagem-Movimento. Eu vejo que o festival influencia muito esse nicho de novos produtores audiovisuais que são independentes e que buscam uma linguagem, uma narrativa que comunica com o público jovem, que não necessariamente está produzindo para televisão, para essas janelas mais consolidadas, talvez, seja o pessoal que está produzindo para novas janelas, como a internet, para festivais de cinema, então, eu vejo no cenário audiovisual do amapá essa distinção bem clara. Vejo que o Festival é essencial, a referência muito importante para esse nicho do público jovem que está amadurecendo, crescendo junto com o Festival, para esse público o FIM é referência, como segue sendo referência para mim. Também, acho que tem um público tentando dialogar com esses dois nichos que vem do experimental, vem das buscas de narrativas diferentes, mas, também está querendo se inserir no mercado profissional do audiovisual, também está querendo viver de audiovisual de forma profissional. E isso é super legal. Ver porque quando o Festival foi criado, em 2004, a gente se quer tinha a possibilidade de experimentar coisas diferentes. Quem trabalhava com jornalismo ou publicidade no Amapá em geral tinha se formado fora ou tinha voltado, e algumas, nem formação acadêmica tinha na área de Comunicação, mas que trabalhavam com comunicação. A gente não tinha a possibilidade de estar flertando com as linguagens jornalísticas, documental, publicitária. Era um pouco mais fechado, então, uma vantagem muito grande no cenário local é que a gente tem a possibilidade de contar uma história através do audiovisual, existe espaço para isso, acho que o festival é uma referência vital, ele é o nosso único Festival de cinema no Amapá, é uma referencial vital da gente vê formas novas de produzir, para gente ampliar a visão e ver que existem formas diferentes de contar história e dizer: está tudo bem. Que a gente não precisa estar engessado pelo tempo da produção jornalística que é rápido, ou pelo formalismo da produção publicitaria que também tem suas limitações, que a gente pode criar, a principal mensagem do FIM é trazer essa inspiração de criação para as pessoas, cada um pode criar de qualquer forma, com qualquer tipo de câmera, pode criar com melhor som ou experimental, ou sem som nenhum. Só com música a gente pode, sem imagens, pode criar. Essa possibilidade de a gente saber que a gente pode criar nossa forma de contar histórias”.

F. ENTREVISTA COM DANIEL NEC. REALIZADA DIA 10.10.2020.

Inicie falando seu nome, quanto tempo você morou em Macapá e qual sua atuação no audiovisual.

“Meu nome é Daniel, eu cheguei em Macapá em 2007, morei até final de 2012 e assim que eu cheguei, eu conheci o Tomil Júnior e Alexo Silveira. Eles me ensinaram um monte de coisa de vídeo. Eu trabalhava como designer, cheguei na Tv Tucujú e aprendi a trabalhar com vídeo e editar. Alexo Silveira me ensinou sobre fotografia e, comprei uma camerazinha, fiz meu primeiro vídeo que foi a festa do São Thiago. Minha atuação hoje no audiovisual é meia esporádica, eu não faço parte da cadeia, eu trabalho com arte, então, é uma das artes que atuo também. Durante esses anos lá em Macapá, eu fiquei fazendo muito vídeo de skate, clipe, dropes, fora do eixo... Tem muito vídeo no meu canal, deve ter uns 60 vídeos dessa época. No caso, eu acabei fazendo parceria com a Stereovitrola assim, parceria genuína de intenção de afinidade de ter intenção”.

Você tem preferência a uma estética em suas produções?

“Não, não tenho preferência estética. Eu sou do que eu tiver vou fazer com o que tem. Me adequar, me adaptar sem melhorar a qualidade, que hoje o que eu tiver na mão está filmando eu tento fazer alguma coisa. Acaba sendo algo lo-fi porque é baixa fidelidade”.

.

Qual foi o papel do Festival Imagem-Movimento para você?

“Papel pra mim foi importantíssimo, se não houvesse FIM, não haveria meus vídeos também. Eu fui assistente de Aluísio, filmei e editei. Ele é professor de Campina Grande que veio dar uma Oficina cabulosa demais de atuação. Então, teve várias fitas de formação, em 2013 eu ministrei uma Oficina de Vídeo. Em 2013, eu já morava em Natal e vim fazer essa Oficina que foi basicamente isso, pegar uma câmera e fazer vídeo experimental. Vídeo experimental é tipo não haver um método, o método é ir pro ralo. No fim das contas, foi uma Oficina sobre as plataformas, vamos caçar todas as possibilidades com a câmera com o computador, tem software como o movie

maker, tem outro como o Premiere, então, ensinar também com caráter assim com o viés de cine magia, sobre o que é montagem, o que é fotografia, o que é enredo e, o que é argumento. É tipo um misto de literatura e escultura, arquitetura de tempo assim mesmo. Foi interessante”.

Como foi feita a produção do vídeo clipe Stereovitrola - experiências com modelo animal (2014)?

“Na época, eu morava com o André. O Patrick me mostrou as músicas da Stereo e me mostrou essa e “pô essa música é muito doida”, tem um tom meio ficção científica eu vou fazer. Fez o figurino e fomos na fazendinha fazer os takes, queria uma atuação meio estranha que não quisesse dizer muito bem nada, filmou umas aranhas, uns pedaços de Macapá misturaram com o filme antigo e sobreposição”.

Qual a sua visão sobre o cenário audiovisual no estado do Amapá, na época que você morou no estado?

“Só melhora, quando eu cheguei não tinha a cena. Realmente, hoje, com a tecnologia acessível, a figuração com o vídeo que hoje nas casas todo mundo produz seu próprio TikTok, etc. Então, não tinha esse fluxo continuo assim de todo mundo vídeo mania, no modo selfie. Hoje qualquer coisa é um vídeo selfie. Então, dentro disso as coisas mudaram e apareceu muita gente que faz vídeo clipe massa. O FIM tem um papel importantíssimo, e muita gente que vivencia isso também. As pessoas que trabalham no ofício na cadeia coletiva de cinema”.

G. ENTREVISTA COM ANA VIDGAL. REALIZADA EM 03.01.2019.

Na sua opinião em que período o audiovisual amapaense ganhou força?

“Meu nome é Ana Vidigal, sou produtora, estou como gerente do Núcleo de Produção Digital do Amapá Equinócio. Minha vida profissional começou toda no Belém do Pará, na década de 80 e, foi lá que eu comecei a militar pelo desenvolvimento do audiovisual na nossa região. Na verdade, naquela época a gente militava pelo audiovisual não só pela nossa região, mas o audiovisual nacional e, quando eu cheguei em Macapá, no

final de 2000, eu percebi que o que se fazia aqui era um audiovisual institucional, documentários institucionais. Nessa época que cheguei, tinha acabado de ser implantado o primeiro curso de Comunicação que, era na SEAMA. O audiovisual começou a ser pontuado aqui, a partir de 2004, quando surgiu a possibilidade de o Amapá ser inserido nos estados que estavam sendo contemplados do programa Doc tv, do ministério da cultura e, da secretaria do audiovisual. Para isso, nós tínhamos que ter aqui a Associação Brasileira de Documentaristas e Curta metragistas (ABD). Eu sou abdista desde Belém, vi ele nascer em Belém e, também, desde essa época quando eu cheguei aqui eu falava da questão de audiovisual de cinema, mas as pessoas meio que não me davam atenção, mas quando eu fiquei sabendo do Doc tv que tinha a questão de fundar a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) daqui, na minha opinião foi, sem dúvida nenhuma, o primeiro passo pra, hoje, nós estarmos celebrando vitórias que foram vitórias batalhadas por uma década, que, no caso é o Núcleo de Produção Digital do Amapá Equinócio (NPD). O Amapá ficou fora da primeira edição do Doc tv, mas graças a Deus, na segunda edição, o Amapá já estava inserido no programa, e sem dúvida nenhuma, o Doc tv foi um momento super importante e as coisas começaram a acontecer. O FIM surgiu nesse mesmo período de 2004 e, continuou caminhando. Sem dúvida nenhuma, o FIM é uma janela fundamental pro desenvolvimento do setor audiovisual aqui, porque ele promove formação, produção e distribuição. E é isso, a luta continua, tivemos vitórias que foram fundamentais. Nós temos realizado nosso primeiro edital ano passado, edital de produção audiovisual FSA e a vinda do Núcleo de Produção Digital pra cá, nós viramos uma estrada fundamental pro desenvolvimento do setor audiovisual do estado do Amapá”.

De que forma o Núcleo de Produção Digital Equinócio (NPD) irá abranger os produtores independentes locais?

“Ele abre muitas portas, abre as portas do CTAV, o que norteia as políticas dos NPDs, é justamente fomentar o mercado, dar um olhar profissional, entendeu? Para o fazer cinema, o cinema autoral, o cinema de fluxo, o cinema comercial, porque não o cinema comercial também?! Acho que depende de cada realizador, de cada diretor, o que ele quer. No NPD, a gente tem essa missão de ampliar o olhar periférico do realizador, de quem quer o audiovisual pra sua vida, que não seja um hobbie. A tendência é

crescer, a criança quando ela nasce ela não nasce andando. Ela primeiro nasce, depois ela anda, mas o ser humano quer evoluir né?! Eu acho que o que a gente propõe é estingar no realizador justamente isso, o crescimento desse profissional, olhar outros caminhos, dobrar outras esquinas e, ver que tem o horizonte de luz pra quem realmente tem a missão de seguir a jornada do audiovisual”.

Na sua visão do audiovisual do Amapá, como é que ele está atualmente?

“Ah, quando eu olho para trás eu tenho muito orgulho. Eu costumo dizer que, ultimamente, em 2018, foi um ano inesquecível pra quem realmente quer fazer cinema. Nós conseguimos nosso primeiro edital de audiovisual, 3 milhões. 1 milhão do governo do estado e 2 milhões da ANCINE. Eu pensei que seria mais difícil. Eu não vou te dizer que não teve dores, todo parto tem suas dores, mas foi uma criança que nasceu sem muitas complicações, isso por conta de um gestor que estava comprometido com o desenvolvimento do nosso setor que é o governador Waldez. Ele colocou não só a procuradoria, não só a SECULT, mas ele teve um abraço muito amplo com o audiovisual, porque nós lançamos nosso audiovisual dia primeiro de setembro de 2017 e, em dezembro de 2017, nós já estávamos com os selecionados. Em 2018, todo o recurso do governo do estado já estava na conta dos 9 selecionados. Um edital que contemplou vários formatos, extremamente democrático porque ele contemplou curta, ficção, curta documentário, curta animação, telefilme ficção, telefilme documentário, longa metragem, duas séries de televisão de documentário, o primeiro longa-metragem do norte que vai ser distribuído pela Europa Filmes, 80 cópias já no seu lançamento. Quando eu percebo isso eu vejo o quanto valeu a pena, o quanto a gente avançou. A gente ainda tem muito que avançar sim, mas essas vitórias, a vitória do nosso primeiro edital... Isso é a memória do audiovisual, isso é os bastidores do audiovisual que eu costumo falar que o nosso ofício é eternidade, eu vou morrer e as produções que eu fiz vão continuar. Tudo que nós conseguimos, é porque somos um segmento que quando tem que vir as pessoas vêm, isso chamou atenção do segmento da cultura porque é evidente que somos mercado, indústria de setor de economia. Além de ser o segmento que mais agrega, quando você faz um documentário, você precisa de vários profissionais em várias áreas para poder realizar a produção, para que o filho nasça. Então, eu costumo falar que o Amapá é uma menina moça, ainda nem debutou. Nós temos muito a dizer, a mostrar. O nosso

cheiro, a nossa forma de ser, o que a gente tem. É tanta coisa pra dizer pro mundo, em relação a tudo, a política, a cultura, a vida. Eu acho que o cinema ele tem essa capacidade de falar da vida, dos sentimentos, das dores, dos sonhos. O cinema de verdade. Acho que o Amapá está vivendo um momento inesquecível e sem volta”.

Quais foram as dificuldades em produzir de forma independente?

“Todas as produções independentes são difíceis. Todas as produções foram difíceis e nenhuma foi fácil. Eu não acho nada fácil. Quando eu começo um projeto é sempre muito difícil. Todos os documentários foram muito difíceis, mas eu vim da publicidade, eu vim do teatro, da televisão. Mas, fazer uma produção institucional é totalmente diferente de fazer uma produção independente, roteiro independente, sem compromisso, é você dizer o que você quer dizer através daquela tua obra. É muito difícil produzir, ainda mais aqui que nós não temos a nossa lei de incentivo nem municipal, nem estadual. O nosso sistema de cultura foi assinado um tempo desse, mas ainda não está realmente efetivado para acessar. Nós temos uma classe empresarial que ela não nos olha enquanto vetor da economia, é um gargalo muito grande para nós. Isso é um grande desafio nosso de agente cultural. Se você é da cultura, nós temos esse gargalo. Por isso que a maioria dos meus projetos independentes, todos os meus projetos, eu faço com minhas irmãs e irmãos. Não tem como não falar do Tomé Azevedo. O Tomé Azevedo é o meu amigo e me inspira muito. A gente fala isso, que todos os projetos que nós começamos foi do zero, sem nenhum tostão, mas a gente arregança as mangas vai, corre atrás. Já vendemos inclusive coisas nossas. Então, é isto, todas as produções são difíceis, mas quando você vê o filho nascer, você olha pra trás, olha para o filho, você vê que valeu a pena”.

H. ENTREVISTA COM TAMI MARTINS. REALIZADA EM 15.02.2020.

Inicie falando seu nome, há quanto tempo você atua no setor audiovisual e em qual vertente você está inserida nesse meio.

“Meu nome é Tami Martins, eu trabalho há quase quinze anos no audiovisual. Na verdade, eu me formei em designer e trabalho como designer e ilustradora há quase quinze anos. Nos últimos seis anos o audiovisual tem ficado mais presente, então,

primeiramente comecei fazendo materiais de designer para créditos de filme, capas de dvd, capas de filme, poster, etc. Hoje em dia eu ainda faço essas coisas, mas posteriormente, outras vertentes foram surgindo porque eu gosto muito de escrever, então, atuei em alguns roteiros e hoje, apesar de trabalhar como designer e ilustradora, tanto no Amapá quanto em outros estados brasileiros, eu prefiro escrever roteiros. Eu dirigi uma animação recentemente. Sou sócia de duas produtoras, a “Castanha Filmes” e a “Jubarte Audiovisual” que são amapaenses, e a gente tem produzido várias coisas para o cinema e para a Tv”.

Qual a sua visão sobre o cenário do audiovisual no Amapá, desde que você entrou no ramo, até hoje.

“A minha visão é que nós estamos amadurecendo e crescendo. Tive a oportunidade de conhecer várias áreas, vários segmentos, várias pessoas que atuam no audiovisual amapaense, então, graças a minha carreira como designer, tive oportunidade de conhecer pessoas que trabalham com publicidade, por exemplo. A minha formação também me deu oportunidade de conhecer pessoas que atuam com cinema independente, através das amizades. Além disso, a partir do cinema independente, como o FIM, a gente conheceu um outro lado do cinema, um cinema de produtora. A partir daí, construímos a nossa própria produtora. A minha visão hoje é de que nós tivemos várias etapas que forma mantidas por grupos independentes para que houvesse uma constância dessa linguagem, desse crescimento profissional, a formação a integração entre os profissionais. Hoje após o edital de audiovisual do Amapá, estamos em um momento de crescimento, de sentir muito orgulho das produções que aconteceram e de perceber que estamos em um momento que estamos preparados pra mais investimentos, para criar novos públicos e pra fazer mais formações nesse sentido para o Amapá mesmo. É um momento bom. Outros estados brasileiros que passaram pelo isentivo regional na ANCINE, a partir desse momento só cresceram exponencialmente. Então é um momento que a gente tem que tentar manter. É uma luta de todos nós como amapaenses. Tentar crescer a partir desse momento”.

Quais filmes você já produziu?

“Como produtora, produzimos vários filmes. A Castanha Filmes já é bem antiga, tem mais de dez anos e a Jubarte Audiovisual iniciou em 2017, é mais recente, tem produtos mais recentes. Diretamente já participei do “Impenitências sobre Macapá”, como coautora, como codiretora, Junto com Aron Miranda q é meu sócio. A gente também produziu junto um filme que é da diretora Rayane Penha, que ela dirigiu e escreveu que se chama “Cartas sobre nosso Lugar”, participamos da equipe. É muito legal esse filme. Recentemente, produzimos o “Passar uma chuva”, através do edital do FSA e ANCINE, e Governo do Estado. “Passar uma chuva” é um documentário sobre o professor Notato Leal que é um violonista amapaense, foi o primeiro professor de violão do Amapá. “Solitude”, que é uma animação a qual eu fui diretora e uma das autoras do roteiro junto com o Aron. Produzimos “Montanha dourada” pela Castanha que é um documentário sobre a vida dos garimpeiros no garimpo do Lourenço. Através da Castanha, o “Super Panc Me” que é uma ficção que foi dirigida pelo Marcos. Foi bem movimentado o ano passado que foi o ano do edital. Tivemos a honra de ser contemplados com vários projetos para produzir e é muito bom estar nesse momento de finalização dessa etapa, de entregar os projetos, as pessoas assistirem e a gente poder trocar ideias sobre esses produtos, sobre esses filmes com as pessoas e mostrar que a gente tá super pronto pra mais”.

Você tem uma preferência estética nas suas produções?

“Bom, a minha carreira de designer e ilustradora influenciou bastante na forma como eu trabalho. Eu prefiro que as coisas sejam agradáveis esteticamente. Isso pode se ver muito mais claro na animação que eu dirigi, o “Solitude”, mas, se a gente tiver linguagem, se o roteiro for algo me a história me toque e tudo, a estética vai ser mutável, dependendo desse roteiro. Eu tenho vontade de experimentar muita coisa ainda. Tenho vontade de experimentar contrastes, algo que me interessa bastante na arte, fazer um filme de terror que seja muito colorido e que tenha muito motivo pra rir, mais tenso. Tenho interesse em experimentar contrastes que talvez não tenham surgido, mas eu quero”.

Algumas das suas produções já foram exibidas no FIM? Se sim, quais e em quais edições? Fale sobre o “Intermitências sobre Macapá, na mostra Folêgo!.

“A gente fez o “Intermitências sobre Macapá” em 2017. Aron e eu assistimos um curta experimental de alunos de arquitetura da UNIFAP, chamado “Topofilia à deriva” e ele nos inspirou, porque topofilia é essa relação do indivíduo com o espaço a sua volta. Nós tivemos a intenção de fazer a nossa própria experiência de topofilia em Macapá. Foi gravado durante uma semana, tudo com o celular, e a gente absorveu muito distintivamente as experiências sobre a cidade que nos chamavam atenção visualmente, de linguagem, estética, som. Tudo com o celular. É mais fácil estar com esse instrumento para gravar, mas também, algumas coisas a gente vai perder qualidade de som, imagem... a experiência foi montar uma narrativa com essas cenas e editar um filme que tem uma mensagem específica, apesar de que a gente sabia que era experimental, então, a gente não estava se cobrando tanto entrar em um padrão específico. A montagem foi uma experiência porque a gente não tinha gravado em uma ordem específica, fizemos várias conexões por semelhança, por caminhos. O filme proporciona várias experiências para quem assiste. A gente inscreveu na mostra Fôlego!, em 2017, no FIM. Foi muito legal o feedback das pessoas. Inclusive do pessoal que fez o filme “Topofilia à deriva” que vieram falar, “nossa que legal que uma coisa levou a outra e que dois filmes com essa temática existem”.

Na sua opinião o FIM, por ser um canal aberto de exposições, influenciou as suas produções ou a estética dos seus filmes? Qual foi o papel dele para você?

“O FIM foi muito importante para mim e acho que para vários produtores amapaenses que hoje estão atuando no audiovisual. Foi um lugar para conhecer várias pessoas, conheci a Rayane que produzimos o filme com ela “Cartas sobre nosso lugar”, nos conhecemos na décima segunda edição. A Cassandra que hoje é minha sócia. Foi o primeiro lugar que eu assisti filmes independentes. Foi o primeiro lugar no qual eu vi essa realidade de que a gente não precisa fazer um cinema padrão, a gente podia fazer um cinema sobre as nossas histórias e de diversas formas. Tem diversas mostras e nelas você vê filmes diferentes falando sobre um tema específico ou sobre um guarda-chuva de vários temas. Tem animação tem documentário, tem ficção. Apresentam filmes independentes, filmes que tem um pouco mais de orçamento, mais bem feitos, mostra que é possível fazer cinema de diversas formas no Brasil. Além disso, o FIM proporcionou para mim diversas possibilidades de formação. Fiz oficinas, participei de workshops, principalmente para o Solitude que é

a animação que a gente lançou agora. A primeira vez que a gente animou uma cena do Solitude foi em uma oficina do FIM, que era com o Cata Preta que eles trouxeram para uma oficina de três dias para animar com *after affect*. Apesar de a gente não ter utilizado esse software para animar o filme, foi a primeira vez que a gente viu a animação possível, a gente viu o personagem se mexendo e pensou assim, que podia ser uma animação e a gente devia fazer logo tudo. Foi muito importante. As pessoas que produzem o FIM, elas são incríveis, elas fazem um corre incrível, independente e que poucas vezes tem o apoio financeiro de outras fontes. Eles levam o ano inteiro assistindo os filmes, categorizando os filmes, organizando as parcerias para conseguir telão, som... é um corre muito bonito e que merece muito mais, mais público e mais reconhecimento. Eu espero que seja prospero esse momento para movimentos como o FIM e outro como salas de cinema, clubes de cinema. Tudo isso cresça nesse momento que a gente tá vivendo no audiovisual amapaense”.

Fale sobre o processo de produção do Solitude.

“O Solitude surgiu a partir de uma ilustração. Eu sempre trabalhei com ilustração como forma de autoconhecimento para mim. É algo que eu sempre faço para mim. Eu fiz esse desenho de uma sombra no deserto e eu sabia que essa sombra tinha se separado da pessoa de quem ela era sombra e tinha ido para o deserto para ficar completamente só. Eu fiz esse desenho em um momento que eu queria Solitude na minha vida, eu queria me lembrar como era estar só e me sentir bem com isso, sabe? Sem se sentir solitária, necessariamente. Na época era só uma ilustração. O Aron, que é meu sócio e também codiretor do Solitude, viu e ficou indagando quem era a personagem, o porquê de ela estar no deserto. A partir daí a gente começou a construir a história dessa personagem juntos, pensando em como a gente conseguiria contar essa história de solitude a partir dessa ilustração. Uma coisa que foi bem importante foi continuar desenhando esse personagem que era a sombra, em diversos aspectos. Já tinha um pouco da história desenvolvida, mas aí nasceu outro personagem que é a Sol, que é a pessoa que perdeu a sombra. Foi um momento de visualizar o projeto. Outra coisa importante foi a gente ter o interesse de escrever o roteiro em alguns festivais de roteiro feminista ou concurso de roteiro inscrito por mulheres. O primeiro roteiro saiu, só que era muito grande para um curta, era mais de um média ou longa. Aí veio a nossa vontade de transformar em um longa de animação

e a gente foi maturando esse roteiro. A gente ganhou esse edital ano passado, mas o projeto vinha já há três anos sendo desenvolvido quando a gente o inscreveu no edital. Estávamos há três anos escrevendo esse roteiro, pensando nesse projeto, com paciência, com carinho e com tempo também. Criando esse projeto, o edital surgiu e a gente resolveu inscrever porque tinha essa categoria de animação-curta. Os avaliadores adoraram o projeto e pediram apenas para que a gente trabalhasse o roteiro que fosse possível dentro de dez ou nove minutos porque ele era muito grande. Foi outro desafio, foi a gente construir a história de uma forma que esse filme fosse inteiro, que a gente conseguisse contar a história que a gente quer contar, mas também que a gente pudesse fazer isso sem sobrecarregar as pessoas porque é um filme minimalista. A gente queria que o filme passasse uma simplicidade que os atos pudessem ser facilmente entendidos. Queríamos fazer um filme sem diálogos porquê dessa forma conseguimos fazer um filme que consegue se comunicar em diversos países, com diversas pessoas sem a gente precisar legendar, ele circula com mais facilidade em festivais, até para crianças que poderiam assistir. É um filme de classificação jovem/adulto. Fala de uma temática mais adulta que é relacionamentos, dependência emocional, fala acerca de solidão, acerca da retomada de si, dos seus espaços e de se sentir bem fazendo as suas coisas apesar de qualquer relação que se possa ter, de amizade ou amorosa. É um filme que estou muito feliz de a gente poder mostrar um pouco do que é esse projeto através desse curta de animação e espero que mais pessoas assistam. É uma das primeiras animações do Amapá e acho que a primeira que se realizou em 2d para cinema e para festivais. Como mulher amapaense e como profissional de designer daqui, nem sei o que dizer, me sinto muito feliz e honrada de poder participar desse processo, de poder dirigir o filme, de ter contado com uma equipe imensa de animadores amapaenses, do Pará, de São Paulo, do Rio, para poder mostrar esse filme do Brasil todo e no mundo todo, dizendo que é um filme do Amapá, que tem cenas no Amapá, que tem pessoas do Amapá trabalhando nele e que pode ser o início de um momento para a animação amapaense”.

Qual a influência do 1º edital de audiovisual no Amapá pra você como produtora?

“Eu sou sócia de duas empresas aqui no Amapá, isso tudo surgiu depois do Intermitências sobre Macapá. Criamos a Jubarte Audiovisual e logo depois nos tornamos sócios da Castanha Filmes que é uma empresa que já existia que era do Gavin, da Carla e da Cassandra. Hoje a Jubarte sou eu e o Aron e a Castanha sou eu, Aron, Cassandra e o Gavin. São duas empresas independentes que trabalham exclusivamente com cinema e Tv. O edital é algo que se tem batalhado no Estado através da figura da Ana Vidigal e de outros produtores amapaenses. Tem sido uma força para que esse edital acontecesse. Se tem trabalhado nos últimos dez anos para que acontecesse e finalmente aconteceu. O edital proporcionou uma troca incrível. O FSA-ANCINE, conseguem fazer um investimento a partir de um incentivo do Estado. O Governo do Estado colocou um milhão de reais e o FSA colocou dois milhões de reais, então a gente tem três milhões em um edital que foi dividido em nove filmes para ser exibidos, entre eles o Solitude, Passar uma chuva, Montanha dourada e o Super Panc Me. Todos esses filmes eu tive alguma participação e as nossas duas empresas produziram esses filmes. O Passar uma chuva é Jubarte e a Castanha Filmes produziu o Solitude, Montanha dourada e o Super Panc Me. Para nós como produtores foi muito importante ter criado esses projetos com antecedência de estar trabalhando nesses projetos mesmo sem saber que o edital existiria e que seria concretizado nesse período. O Solitude a gente já trabalhava há mais de três anos, Montanha dourada era um projeto que já estava sendo escrito há mais de três anos, o Super Panc Me é um projeto mais recente, acho que de uns dois anos, o Passar uma chuva já era um projeto que tinha uns dois anos também. A gente estava preparado quando o edital saiu e obvio que isso se mostra no fato de termos aprovado tantos projetos. Para mim, o fato de o edital acontecer, possibilitou que a gente remunerasse as nossas equipes de maneira justa, porque no cinema independente, muitas vezes precisa ser feito com muita parceria, com pouco financiamento, pouco dinheiro, as vezes com investimento próprio. O cinema é rentável, é um negócio muito inteligente de a gente continuar estimulando. No Amapá, a partir desse edital a gente começa a perceber que isso é possível, que a gente pode realizar produções que sejam vendidas para Tvs públicas, privadas, ou que sejam inscritas em festivais, que ganhem prêmios e que circulem o Brasil todo, o mundo todo”.

Como a cultura do Amapá influencia nas suas produções ou de que forma está incluído no seu olhar?

“Eu sou amapaense, eu cresci aqui, me formei aqui, é impossível me desconectar daqui, mesmo que eu não esteja presente fisicamente, a cidade é o lugar que eu mais amo. Eu acho que se pode ver nas minhas produções ou nas que eu participo, que a minha intenção é sempre mostrar quão bonito e quão especial é esse espaço. O Solitude tem vários cenários do Amapá, de lugares que eu acho incríveis e que fazem parte do nosso dia a dia da cidade, como o igarapé das mulheres que é um cenário fantástico de trocas, é uma movimentação muito humana de gente trazendo açaí, o pessoal chegando com peixe, indo pegar gente que chegou, tem as lojinhas vendendo os negócios, o tecno melody tocando, enfim. É um caos muito humano da cidade, que mostra um momento da cidade que é essa mistura urbana com a cidade mais cabocla que ainda vivem numa área ribeirinha, que extraem o açaí, que traz o açaí, que chega aqui, faz essa troca, as pessoas compram... é uma troca muito louca. Eu queria muito que tivesse essa representação no filme porque eu acredito que a cidade é isso aqui, é uma grande mistura de Amazônia com a cidade urbana. A gente constrói linguagens de que mostram que a gente é uma capital, que a gente é uma cidade prepara para tudo, a gente quer que a cidade cresça, que as condições urbanas dela sejam melhores, mas, a gente se sente preparado para fazer um filme aqui, por exemplo, a gente se sente preparado para criar empresas, para investir a nossa vida nesse espaço e ao mesmo tempo a gente é muito feliz, agraciado com a natureza abundante. Aqui mesmo a gente já está rodeado de Amazônia. Você sai de Macapá e em menos de dez minutos você já está ali no Curiaú, perto de um outro cenário maravilhoso da cidade. Eu sinto que a minha forma de perceber o audiovisual vem muito desse contato que eu tenho com essas histórias da Amazônia, com as histórias da minha mãe que é mandingueira, que pega planta e faz remédio, que já vem da minha avó, que também tem esse conhecimento da natureza, que faz os remédios e cura as pessoas, vai na casa dos outros para benzer, e isso já vem da minha bisavó também. Isso me dá vontade de contar desse universo para outras pessoas, eu quero que outras pessoas conheçam os personagens que eu conheci aqui, não só os personagens de lendas, mas o dia a dia. A gente tem o jovem que estuda ali no CA e tem essa avó que é mandingueira, essa avó casou com um cara que toca como dj de melody, enfim, quero contar as histórias que a gente ouve aqui e as histórias que nós somos. Então, no Solitude, a Sol, é uma estudante de história da UNIFAP, que é amapaense e mora no igarapé das mulheres, nos altos de um minibox. Essa

ambientação para mim é muito importante porque eu sou daqui e eu sei que a nossa personalidade é incrível, é engraçado”.

I. ENTREVISTA COM RAYANE PENHA. REALIZADA EM 26.01.2020.

O que o Festival representa para você?

“O Festival Imagem-Movimento é extremamente importante, porque enquanto realizadora, é a oportunidade que a gente tem de exibir o nosso trabalho para o público amapaense para saber que existe cinema aqui. É o único Festival de cinema que a gente tem no Amapá”.

Como você vê a mostra muralha?

“Sou realizadora audiovisual amapaense. A mostra da muralha, para mim é incrível. É uma oportunidade única para que é realizador audiovisual, não só pra gente aqui do Amapá, mas para o Brasil inteiro, de ter seu trabalho exposto em um lugar mágico que é a muralha da Fortaleza de São José que, é um monumento da nossa capital, um das sete maravilhas do país, então é uma oportunidade muito única e muito brilhante para exibir os nossos trabalhos”.

Alguma produção que você realizou, teve alguma influência do FIM?

“Sim. Em 2017, o primeiro documentário eu dirigi foi exibido no FIM e levou o prêmio gengibirra de audiovisual. Fiquei muito feliz e muito grata ao Festival”.

O festival teve alguma influência no início da sua carreira?

“Sim, total. O festival teve uma influência total na minha vida enquanto realizadora porque foi a base de formação que eu tive, eu não sou formada em cinema, não fiz faculdade de cinema e, a maioria dos cursos que eu fiz de audiovisual, foram através das oficinas que tinham em todo festival com algum realizador de fora. Eu fiz todas as oficinas que eu pude, então, a base da minha formação, foi o Festival”.

