

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA — UESB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA, LINGUAGEM E SOCIEDADE**

PATRÍCIA MOREIRA SANTOS

**MEMÓRIA, IMAGEM E CRIAÇÃO NA MONTAGEM CINEMATOGRAFICA DE
CRISTINA AMARAL**

**VITÓRIA DA CONQUISTA — BA
FEVEREIRO DE 2025**

PATRÍCIA MOREIRA SANTOS

**MEMÓRIA, IMAGEM E CRIAÇÃO NA MONTAGEM CINEMATOGRAFICA DE
CRISTINA AMARAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – PPGMLS, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área de Concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Linha de Pesquisa: Memória Cultura e Educação

Projeto Temático: Memória, cinema, audiovisual e processos de formação cultural.

Orientador: Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão

**VITÓRIA DA CONQUISTA — BA
FEVEREIRO DE 2025**

S237m

Santos, Patrícia Moreira

Memória, imagem e criação na montagem cinematográfica de Cristina

Amaral / Patrícia Moreira Santos, 2025.

215 f. : il. color.

Orientador (a): Dr.^a Milene de Cássia Silveira Gusmão.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Vitória da Conquista, 2025.

Inclui referência F. 149 – 154

1. Memória. 2. Cristina Amaral. 3. Imagem. 4. Criação. 5. Montagem cinematográfica. I. Gusmão, Milene de Cássia Silveira. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. III. T.

CDD: 778.53

Catálogo na fonte: Karolyne Alcântara Profeta – CRB 5/2134
UESB – Campus Vitória da Conquista – BA

Título em inglês: Memory, image and creation in the film editing of Cristina Amaral

Palavras-chaves em Inglês: memory; image; Cristina Amaral; creation; cinematographic montage.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade

Banca Examinadora: Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão (Presidente), Profa. Dra. Maria Salete de Souza Nery (Titular), Prof. Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira (Titular), Profa. Dra. Izabel Fátima de Cruz Melo (Titular), Profa. Dra. Virgínia Osório Flores (Titular).

Data da Defesa: 06 de fevereiro de 2025

Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

FOLHA DE APROVAÇÃO

PATRÍCIA MOREIRA SANTOS

MEMÓRIA, IMAGEM E CRIAÇÃO NA MONTAGEM CINEMATOGRAFICA DE CRISTINA AMARAL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – PPGMLS, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade

Local e Data da defesa: Vitória da Conquista/BA, 06 de fevereiro de 2025.

Banca Examinadora:

Profª. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão –
Presidente
Instituição: UESB

Documento assinado digitalmente
 MILENE DE CÁSSIA SILVEIRA GUSMAO
Data: 07/02/2025 17:12:02-0300
verifique em <https://validar.iti.gov.br>
Ass: _____


Profª. Dra. Maria Salete de Souza Nery
Instituição: UESB

Documento assinado digitalmente
 MARIA SALETE DE SOUZA NERY
Data: 11/02/2025 14:51:10-0300
verifique em <https://validar.iti.gov.br>
Ass.: _____

Prof. Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira
Instituição: UESB

Documento assinado digitalmente
 ROGERIO LUIZ SILVA DE OLIVEIRA
Data: 13/02/2025 19:36:06-0300
verifique em <https://validar.iti.gov.br>
Ass.: _____

Profª. Dra. Izabel Fátima de Cruz Melo
Instituição: UNEB

Documento assinado digitalmente
 IZABEL DE FATIMA CRUZ MELO
Data: 12/02/2025 09:07:28-0300
verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profª. Dra. Virgínia Osório Flores
Instituição: UNILA

Documento assinado digitalmente
 VIRGINIA OSORIO FLORES
Data: 07/02/2025 21:54:32-0300
verifique em <https://validar.iti.gov.br>
Ass.: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES, pela sustentação do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, e pela concessão da bolsa, que possibilitou o desenvolvimento deste doutorado, reafirmando a importância do investimento em ciência e educação para a transformação social. Ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, por ser um espaço de resistência e excelência acadêmica, onde o diálogo interdisciplinar e o compromisso com a memória coletiva se mantêm como pilares fundamentais. Agradeço profundamente por ser parte de uma comunidade que enfrenta com coragem e determinação os desafios impostos à pesquisa e à produção de conhecimento no Brasil, reafirmando, a cada obstáculo superado, a relevância da ciência para a construção de um futuro mais justo e humano.

À UESB, instituição que moldou minha formação desde a graduação, sendo muito mais que um ambiente acadêmico, um espaço de acolhimento, desenvolvimento e realização. É na UESB que encontro um terreno fértil para o aprendizado, para a troca de experiências e para o fortalecimento de minha identidade como pesquisadora e como pessoa.

Ao olhar para trás, vejo que os últimos quatro anos foram marcados por inúmeros desafios e transformações. Muitas vezes questioneei a relevância, o motivo, a veracidade e o porquê de cada mudança que se apresentou em meu caminho no percurso da escrita dessa tese. Durante essa jornada, fui muitas Patrícias, cada uma moldada pelas experiências vividas. Em muitos momentos me deparei com o pensamento de que esse tempo é tempo demais para permanecer igual. Contudo, certamente, foi a artista em mim que permaneceu e encontrou encantamentos para seguir em frente, percebendo poesia na vida acadêmica.

Agradeço profundamente à minha orientadora Milene Gusmão, cuja orientação esteve presente em diversas etapas dessa caminhada — da graduação ao doutorado. Suas palavras sempre foram um farol em muitos momentos de total sombra. Nunca havia imaginado fazer um mestrado, muito menos um doutorado. No entanto, lá no começo de minha jornada, quando eu afirmei ser uma artista e que talvez a pesquisa ou o mundo acadêmico não fosse para mim, ela disse: — “Pat, você é isso, mas não é somente isso”. Essas palavras permearam meus pensamentos milhares de vezes, principalmente quando eu não queria pesquisar, analisar, escrever, ler... E me fez seguir. Vamos Patrícia, você também pode ser isso!

Minha mãe também merece um agradecimento especial, não apenas pelo sustento do corpo com seu alimento, mas também pela nutrição da alma com seu amor incondicional. Foram seus momentos de carinho que me permitiram escrever, e foi igualmente seu coração que me fez parar, refletir e recomeçar. Sua presença foi um pilar, sustentando-me quando pensei em

desistir e celebrando cada pequena vitória comigo. Sua presença foi uma constante fonte de fé e resiliência, iluminando meu caminho mesmo nas horas mais desafiadoras. Esses quatro anos foram um quebra-cabeça de vivências com uma pandemia no meio, e cada peça se tornou um combinado de desafios e conquistas, que seguramente contribuíram para o meu crescimento.

Hoje, ao concluir esta etapa, sinto uma profunda gratidão por todas as pessoas, existências e momentos que fizeram parte desta trajetória. Minhas amigas Elka, Claudinha e Raquel que sempre aceitaram minhas ausências, esperaram e me incentivaram nesses longos anos! Ao meu amigo Sérgio, que sempre foi um bom ouvido para tantas indagações e inquietudes de minha mente incansavelmente barulhenta. Gostaria de expressar minha profunda gratidão a Cristina Amaral, cuja generosidade e sabedoria iluminaram meu caminho durante esses últimos anos de pesquisa. Sua trajetória, marcada por um olhar sensível, não apenas me inspirou, mas também me aproximou ainda mais da arte da montagem. As conversas e as reflexões que compartilhou comigo, mesmo que por muitas vezes de forma indireta, abriram novas perspectivas, instigando questões que povoaram meus pensamentos ao longo desses quatro anos.

Expresso minha sincera gratidão aos membros da banca examinadora, Virgínia Osório Flores, Izabel de Fátima Cruz Melo, Rogério Luiz Silva de Oliveira e Maria Salete de Souza Nery, por aceitarem o convite para participar deste momento tão significativo na trajetória acadêmica deste trabalho. Suas análises e questionamentos serão fundamentais para avaliar a relevância e a consistência desta pesquisa, contribuindo para o aprimoramento de minha formação acadêmica. A oportunidade de dialogar com suas perspectivas representa um privilégio que amplia os horizontes deste estudo e reafirma a importância do rigor e da colaboração na construção do conhecimento. Meu reconhecimento e admiração a cada um de vocês.

Agradeço a Deus, pela dádiva da vida, por ter me guiado até aqui e por me fortalecer diante das inúmeras desistências de mim mesma. À minha ancestralidade, que pulsa em mim como memória viva, sustentando minha caminhada e reafirmando minha identidade. Reconheço a importância do axé, essa força vital que me conecta à natureza e à espiritualidade maior, guiando-me com sabedoria e proteção. É no eco das vozes daqueles que vieram antes de mim que encontro a resiliência para seguir em frente, valorizando a memória como fonte de aprendizado e conexão com o sagrado.

Dedico essa tese às minhas avós Gilda Vieira Santos
e Maria de Lourdes Moisés Santos

RESUMO

Esta pesquisa examina a interconexão entre memória, imagem e criação na montagem cinematográfica realizada por Cristina Amaral, com foco nos filmes **Serras da Desordem** (2006), de Andrea Tonacci, e **Quilombo Rio dos Macacos** (2017), de Josias Pires. O objetivo central é investigar como a montadora articula memória, narrativa e estética, ampliando as possibilidades originalmente previstas pelo roteiro e pela direção. A questão principal busca compreender se a montagem de Amaral evidencia uma construção mnemônica intencional, configurando-se como um processo criativo que organiza imagens e sons enquanto produz novos significados e reinterpretações. A análise foi orientada pelas reflexões de Georges Didi-Huberman sobre montagem e imagens de arquivo, com enfoque na ideia de sobrevivência das imagens, e pelas contribuições de Norbert Elias, que permitiram investigar o contexto sociológico e o percurso formativo da montadora. A pesquisa evidenciou como Cristina Amaral organiza imagens documentais em um gesto criativo, reconfigurando fragmentos de realidade em narrativas complexas e críticas, em sintonia com a concepção dinâmica de montagem proposta por Sergei Eisenstein. Ademais, o estudo faz uma aproximação final com a perspectiva de Gilles Deleuze, que entende a montagem como um campo de pensamento capaz de articular o visível e o invisível, gerando novos significados diante da interação com o real.

Palavras-chave: memória; Cristina Amaral; imagem; criação; montagem cinematográfica.

ABSTRACT

This research examines the interconnection between memory, image and creation in Cristina Amaral's cinematographic editing, focusing on the films **Serras da Desordem** (2006), by Andrea Tonacci, and **Quilombo Rio dos Macacos** (2017), by Josias Pires. The central objective is to investigate how the editor articulates memory, narrative and aesthetics, expanding the possibilities originally foreseen by the script and direction. The main question seeks to understand whether Amaral's editing shows an intentional mnemonic construction, configuring itself as a creative process that organizes images and sounds while producing new meanings and reinterpretations. The analysis was guided by Georges Didi-Huberman's reflections on montage and archive images, with a focus on the idea of the survival of images, and by Norbert Elias' contributions, which made it possible to investigate the editor's sociological context and formative path. The research showed how Cristina Amaral organizes documentary images into a creative gesture, reconfiguring fragments of reality into complex and critical narratives, in line with the dynamic concept of montage proposed by Sergei Eisenstein. Furthermore, the study dialogued with the perspective of Gilles Deleuze, who understands montage as a field of thought capable of articulating the visible and the invisible, generating new meanings through interaction with reality.

Keywords: memory; image; Cristina Amaral; creation; cinematographic montage.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Paulo Emílio Salles Gomes em uma aula na ECA	26
Figura 2 — Maria Dora Mourão	29
Figura 3 — Cristina Amaral na Ilha de Edição.....	30
Figura 4 — Cristina Amaral na Moviola	30
Figura 5 — Umberto Martins em sala de montagem.....	332
Figura 6 — Documentário de Umberto Martins	332
Figura 7 — Print Serras da desordem (2006), de Andrea Tonacci – Sequência inicial - O sonho de Carapiru	69
Figura 8 — Print Serras da desordem (2006), de Andrea Tonacci – Sequência - O início do sonho de Carapiru	69
Figura 9 — Sequência montagem trem em <i>Serras da desordem</i> (2016).....	75
Figura 10 — Frames do ataque de jagunços ao povo Awá em <i>Serras da Desordem</i> (2016)	81
Figura 11 — Sequência 1 com Print de <i>Serras da Desordem</i> (2006)	85
Figura 12 — Sequência. 2 com Print de <i>Serras da Desordem</i> (2006)	90
Figura 13 — Sequência. 3 com Print de <i>Serras da Desordem</i> (2006)	91
Figura 14 — Sequência 4 com Print <i>Serras da Desordem</i> (2006)	93
Figura 15 — Sequência 5 com Print de <i>Serras da Desordem</i> (2006)	95
Figura 16 — Inserts da cachoeira do filme <i>Ao redor do Brasil</i> (1932)	100
Figura 17 — Inserts da casa Luiz Aires do filme <i>Homem de Couro</i> (1970) e <i>A cabra da região semi-árida</i> (1966)	101
Figura 18 — Inserts da casa Luiz Aires no <i>Homem de Couro</i> (1970) e <i>A cabra da região semi-árida</i>	102
Figura 19 — Inserts de <i>Escola ao redor do Brasil</i> (1932) e <i>Jornal do Sertão</i> (1970)	102
Figura 20 — Print de momento de um diálogo entre Rosemeire e Dona Olinda em <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2017)	107
Figura 21 — Prints de Rosemeire dos Santos em <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2017)....	109
Figura 22 — Dona Olinda em <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2017)	111
Figura 23 — Sequência inicial de prints do filme <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2006)....	112
Figura 24 — Print do Letreiro título no filme <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2006)	113
Figura 25 — Imagens de arquivo Aratu Notícias (abril de 2011) e prints do filme <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2017)	115

Figura 26 — Prints da presença feminina na sequência inicial de entrevistas em <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2017)	117
Figura 27 — Prints da sequência de imagens da reação pública a situação do quilombo em <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2017)	125

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 TRAJETÓRIA DE CRISTINA AMARAL.....	23
3 MEMÓRIA E IMAGENS DE ARQUIVO.....	43
3.1 Imagens de arquivo na construção fílmica de Cristina Amaral.....	50
4 CRIAÇÃO E MONTAGEM	56
5 MEMÓRIA, CRIAÇÃO E MONTAGEM EM <i>SERRAS DA DESORDEM</i> (2006).....	67
5.1 Dimensão ética na desordem	72
5.2 Sequência samba-memória	83
5.3 Sequência central híbrida e final televisiva.....	100
6 MEMÓRIA, CRIAÇÃO E MONTAGEM EM <i>QUILOMBO RIO DOS MACACOS</i> (2017)	106
6.1 Sequência Memória Axé	121
7 ENTRE FILMES: INTERSECÇÃO ENTRE SERRAS E MACACOS	129
8 CONCLUSÃO.....	140
REFERÊNCIAS	149
Apêndice A — Filmografia de Cristina Amaral	155
Apêndice B — Lista de imagens.....	158
Apêndice C — Transcrição dos filmes.....	160

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objetivo investigar a interconexão entre memória, imagem e o processo criativo na montagem cinematográfica realizada por Cristina Amaral. Este estudo busca desvendar como esses elementos se entrelaçam na construção de uma narrativa visual, destacando o papel de Amaral na montagem cinematográfica.

Meu interesse pela arte da montagem ocorreu ainda durante minha graduação em Cinema e Audiovisual (UESB). Profissionalmente, as oportunidades nessa área foram as que mais emergiram em minha carreira, ganhando impulso e se expandindo significativamente em 2018. Esse grande interesse foi intensificado após a participação em uma oficina conduzida pela montadora Cristina Amaral durante a Mostra de Cinema Conquista, em 2018. A oficina, intitulada **A Montagem no Cinema - Aprender Fazendo, Fazer Pensando**, foi um momento decisivo, enriquecendo minha compreensão e prática da montagem, estabelecendo um marco na minha trajetória profissional. A oficina abordou a montagem por meio da história do cinema, oferecendo um panorama histórico sobre a evolução técnica e narrativa cinematográfica. Além disso, foram discutidos procedimentos e cuidados importantes da montagem analógica e digital, tal como propostos exercícios de leitura e de reflexão sobre as possibilidades da linguagem cinematográfica pelo visionamento de filmes.

Naquela época, enquanto participava da oficina, eu estava em busca de um tema instigante e desafiador para desenvolver minha tese. Esta experiência foi fundamental para aprofundar meu entendimento e afinar minhas escolhas acadêmicas, direcionando-me a um estudo que não só me fascinava, mas que também prometia agregar valor significativo ao meu trabalho de pesquisa. A abordagem de Cristina Amaral no campo da montagem cinematográfica capturou minha atenção e intensificou meu interesse pela área. Durante a oficina foi exibido o documentário de Josias Pires **Quilombo Rio dos Macacos** (2017), e a experiência da criação por intermédio da montagem despertou minha curiosidade em explorar mais obras montadas por Cristina Amaral. Ao fazer uma pesquisa preliminar, encontrei o filme de Andrea Tonacci **Serras da desordem** (2006). Embora o formato inicial não tenha me cativado de imediato, as narrativas que Cristina escolheu para montar certamente o fizeram.

A montagem constitui uma atividade crucial na criação de narrativas cinematográficas. Ao determinar a apresentação das imagens e sons, o montador pode influenciar a experiência do espectador em relação à história. O trabalho de Cristina Amaral exemplifica essa capacidade. Suas obras demonstram como a montagem pode ir além da função narrativa e como é possível evocar emoções e significados. Por meio de seus filmes, conseguimos perceber a importância

de cada corte e transição na construção de uma narrativa que ressoa com o espectador e reforça a narrativa proposta.

Nesta pesquisa, foi realizada uma análise de dois filmes montados por Cristina Amaral: *Serras da Desordem* (2006), dirigido por Andrea Tonacci, e *Quilombo Rio dos Macacos* (2017), dirigido por Josias Pires. A investigação explorou as técnicas de montagem aplicadas por Amaral, com o objetivo de compreender como suas escolhas moldam a narrativa e influenciam a experiência do espectador. A análise revelou os métodos e estratégias utilizados por Amaral para interligar memória, imagem e som, evidenciando sua contribuição para a construção de significados articulados nas obras cinematográficas.

Quilombo Rio dos Macacos (2017) é um documentário que ilustra a batalha contínua de uma comunidade quilombola na defesa de seu direito ancestral à terra, frente à ameaça iminente de despejo. A narrativa do filme desdobra-se em um quebra-cabeças de desafios e de resistências, em que as personagens, incluindo idosos com mais de 100 anos nascidos e criados nessas terras, enfrentam uma realidade marcada por tensão e violência constante. Eles vivem sob o espectro do medo, com relatos angustiantes de noites insones temendo pela própria vida, em meio a rondas noturnas de soldados em suas plantações. O temor se intensifica, pois, cada saída de casa pode significar o retorno a um lar destruído, um reflexo palpável da incerteza e da instabilidade que assombra a comunidade. O acesso à comunidade quilombola é rigidamente controlado pelo portão da Vila Militar, um conjunto residencial habitado por suboficiais da Marinha. O epicentro dos conflitos remonta à construção dessa Vila em 1971, um período marcado pela remoção forçada e pelo desalojamento de diversas famílias locais. Esses moradores enfrentam severas restrições, sendo proibidos de praticar atividades agrícolas essenciais para sua subsistência, além de sofrerem um processo de expulsão contínua de suas terras. O documentário lança luz sobre essas questões, expondo graves violações de direitos humanos e destacando a urgência de reconhecimento e de proteção dessas comunidades tradicionais.

Já **Serras da Desordem** é um filme que combina elementos de ficção “encenação” e documentais para contar a história de Carapiru, um indígena Awá-Gujá. Após presenciar a invasão e o massacre de sua comunidade por fazendeiros e madeireiros em busca de terras, Carapiru consegue escapar, embarcando em uma odisseia de sobrevivência, durante 10 anos, que o leva pelos sertões, cidades e florestas, desde o Maranhão até o sul da Bahia. Em um momento-chave na Bahia, ele é acolhido por uma família local, mas logo é capturado e enviado a Brasília pela FUNAI para identificação e resolução de sua situação. Incrivelmente, o indígena escolhido para reconhecê-lo em Brasília é Txiramukum, seu filho, que havia sido sequestrado

no dia do massacre e agora, já adulto, trabalha no Posto Guajá, destinado a auxiliar membros da etnia Awá-Guajá. O filme, seguindo as memórias de Carapiru, não apenas narra sua jornada, mas também lança um olhar crítico sobre a intrusão brutal e desordenada dos colonizadores nas terras indígenas, para tanto, destaca as consequências devastadoras do desenvolvimento desenfreado e da exploração de recursos naturais sobre as comunidades indígenas.

Essas duas narrativas de algum modo ressoam com a minha história pessoal, que se estabelece em um contexto familiar majoritariamente negro e indígena. Desde a adolescência, tenho vivenciado uma sensação persistente de apagamento da minha história e da minha ancestralidade, que se ampliaram com o tempo. As memórias evocadas por esses filmes parecem refletir as vivências dos meus próprios antepassados. As tramas revelam padrões que se repetem na história humana, especialmente na brasileira. Lembro-me das histórias contadas sobre minha bisavó paterna, uma indígena que foi sequestrada, e minha bisavó materna, uma escrava que fugiu para um quilombo. Apesar de não possuir detalhes precisos dessas histórias, apenas como frases soltas replicadas pelas minhas avós, os ecos dessas memórias nos filmes parecem espelhar experiências da minha própria família, fazendo com que me veja refletida neles.

Diante de vários outros filmes montados por Cristina Amaral, senti-me particularmente atraída por essas duas obras. A escolha é ainda mais significativa considerando que ambos foram montados por uma mulher negra, o que adiciona uma camada de conexão e de relevância para mim. Essa afinidade não é apenas cinematográfica, mas também pessoal e histórica, enraizada em experiências e memórias. Além de todas as questões apresentadas, existe para mim uma importância e relevância de ter uma mulher como referência, especialmente no cenário cinematográfico, do qual faço parte como realizadora e também montadora. Cristina Amaral não é apenas uma montadora importante para o cenário cinematográfico brasileiro, mas também uma figura eticamente comprometida, que se destaca por seu posicionamento no universo do cinema. A ética de Amaral não está apenas em suas práticas profissionais, mas também se manifesta vigorosamente em suas escolhas temáticas e na forma como elas são estabelecidas. Suas montagens estão, via de regra, comprometidas em tornar visível, em registrar e expressar situações/acontecimentos em comunidades frequentemente marginalizadas. Amaral geralmente apresenta montagens disruptivas, no sentido de que elas rompem com as convenções tradicionais, tanto em termos de narrativa quanto de representação, assim, desafia, em alguns momentos, os padrões estabelecidos da indústria cinematográfica, esses trabalhos introduzem perspectivas e abordagens, desestabilizando os clichês e as expectativas habituais do público. Esta ruptura não é apenas estilística, mas também temática,

ao questionar e reimaginar os discursos dominantes, promovendo um diálogo mais amplo e profundo sobre temas sociais, culturais e políticos. Ao focalizar e potencializar discursos de comunidades negras e indígenas, seus filmes não apenas amplificam vozes recorrentemente silenciadas, tanto quanto possibilita que espectadores possam refletir criticamente sobre questões raciais, sociais, culturais e históricas.

Toda essa experiência despertou em mim um interesse pela forma como Cristina Amaral aborda a montagem em seus filmes, e como ela utiliza essa técnica para criar significados e explorar questões relacionadas à memória e à criação artística. Nesse contexto, abordo o caráter criativo presente em suas escolhas de planos e cortes, a fim de compreender como a memória comparece no processo de expressão artística, entendendo-a como um aprendizado social e um possibilitador do “gesto” na montagem. Consideramos aqui o “gesto” relacionado ao entendimento de que a montagem cinematográfica surge de uma ligação entre o olho e a mão. Essa ligação pode ser vista como uma forma de percepção amodal — que pode ser percebido por mais de um sentido. Na sala de cinema, essa percepção amodal se manifesta na visão háptica¹, que permite ao espectador experimentar o filme de forma sensorial e emocional.

Térésa Faucon (2014) propõe que a montagem seja comparada com o gesto, com isso, reforça a dimensão tátil que existia na origem da montagem cinematográfica — do corte e do ato de colar a película. Ela diz que:

Na origem da montagem cinematográfica, há essa ligação misteriosa entre o olho e a mão que poderia revelar uma percepção amodal e que traz seu equivalente na sala de cinema com a visão háptica. Dando exemplo “dos olhos tocados pelos raios da luz”. [Rudolf] Laban ia mais longe afirmando que todas as nossas faculdades sensitivas são no fundo tácteis [...]. (Faucon, 2014, p. 111).

Nesta pesquisa, discutimos três gestos de montagem que se repetem nos filmes montados por Cristina Amaral. O primeiro deles é de ordem estrutural e diz respeito ao uso frequente das elipses como uma convocação ao espectador para permanecer na narrativa acessando com sua memória, sensibilidade e atenção completar às lacunas-intervalos. O segundo se relaciona à montagem das imagens com trilhas não diegéticas², utilizando sequências longas de planos e confirmando o uso expressivo da trilha sonora. Já o terceiro e

¹ É um termo que vem do grego *haptain*, que significa "tocar". É o estudo do tato e das sensações relacionadas ao toque.

² São os sons que só existem em uma instância narrativa, mas que os personagens não podem escutar, sendo esses de conhecimento somente do público.

último aspecto trata do destaque a planos aparentemente desconexos ou distantes entre si, com curta duração, o que possibilita a percepção de uma outra significação.

A relevância desse estudo reside na compreensão de que a montagem cinematográfica pode ser utilizada para evocar memórias, estabelecer conexões entre imagens e construir narrativas cinematográficas. A obra de Cristina Amaral apresenta um importante potencial para análise, uma vez que suas escolhas de montagem têm se destacado por sua singularidade e sensibilidade artística.

A pesquisa partiu da questão central sobre a montagem realizada por Cristina Amaral nos filmes **Serras da Desordem** (2006) e **Quilombo Rio dos Macacos** (2017), e procurou saber se é possível identificar, nesse gesto, uma intenção de construção mnemônica elaborada pela montadora. A análise demonstrou de que maneira Cristina Amaral propõe uma construção narrativa que supera o roteiro e a direção, evidenciando sua contribuição como um ato criativo e artístico no processo cinematográfico. A hipótese que estrutura o trabalho é de que as montagens realizadas em **Serras da desordem** (2006) e **Quilombo Rio dos Macacos** (2017) por Cristina Amaral apresentam o gesto como memória em duas acepções: uma como aquilo que organiza as imagens documentais, baseado em uma trajetória de aprendizados; outra como uma ação de construção artística e estética na estruturação de uma montagem filmica que pode vir a sobrepor a intenção inicial proposta pelo roteiro e posteriormente pela direção.

Para responder às questões identificamos as similitudes na organização das imagens nos documentários **Serras da Desordem** (2006) e **Quilombo Rio dos Macacos** (2017). A proposição inicial foi a de criar um recorte, considerando o espaço e o tempo de sequências escolhidas. Investigamos antecipadamente as origens dos arquivos, as escolhas de planos, o ritmo, os gestos, a fotografia e a questão da memória, assim como a organização das imagens. Essa abordagem permitiu uma análise que destacou as técnicas cinematográficas e as narrativas visuais empregadas em cada filme.

Outra tarefa foi encontrar os vestígios da imaginação, conforme a proposição inventariante apresentada por Patrícia Machado (2019) nos estudos de cinema de Agnès Varda. “Sua raiz etimológica indica que do latim o termo *inventarium* se desdobra em *inventare*, que se aproxima do verbo imaginar” (Machado, 2019, p. 358).

Compreendemos, desse modo, que a potencialidade imagética desse cinema híbrido entre o ficcional e o documental disposto em uma ação inventariante, traz a possibilidade de inventar formas de organização diferentes. Inventariar na perspectiva de: “estar à procura, trazer à tona, trazer luz e dispor de elementos que foram abandonados quando realizava uma travessia, uma movimentação, uma deambulação através de elementos que

devem ser postos em contato” (Klein apud Machado, 2019, p. 358).

Diante da imagem, analisamos a dimensão cênica e interpretativa das imagens em face da perspectiva de Georges Didi-Huberman, com enfoque em suas reflexões sobre a montagem e as imagens de arquivo. Inspirados por seu método de leitura das imagens como gestos temporais e pulsantes, propomos aproximações que buscam evidenciar o potencial dinâmico e poético das imagens, tal como Didi-Huberman enxerga na ideia de "sobrevivência" (Nachleben). Não mais apenas como meros registros de um tempo passado, mas como elementos vivos que, ao serem justapostos e montados, geram novos significados e atravessam o presente com uma força renovada.

A montagem, nesse sentido, é entendida como um dispositivo que reativa as imagens, abrindo-as para novas interpretações e possibilidades narrativas. Esse movimento coloca questões antropológicas fundamentais, como aquela levantada por Breton (1999, p. 213): "uma vez que o homem se representa – quer seja em uma tela, um rito, uma festa, uma escultura –, que procura ele dizer de si próprio?". Sob a perspectiva de Didi-Huberman (2008), entendemos que o homem, ao se expressar por diferentes meios — na arte, nos rituais, nas celebrações ou nas esculturas — revela aspectos essenciais de sua memória, identidade e visão de mundo. A expressão, nesse contexto, é um gesto que atravessa tempos e espaços, configurando-se como um diálogo entre o indivíduo, sua história e a coletividade. Não apenas comunica como o homem se percebe, mas também como ele deseja ser percebido, permitindo que o arquivo se transforme em uma arena viva de significados, um campo de montagem em que o passado ressurgir no presente, pleno de potência e de ressignificação.

Essa busca por autorrepresentação pode ser vista como uma tentativa de deixar uma marca pessoal, de contar uma história própria, ou de afirmar a própria existência e singularidade em um mundo diversificado. Em muitas culturas, a representação também tem um aspecto comunitário e ela transmite tradições, crenças, assim como a história coletiva, funcionando como uma ponte entre o passado, o presente e o futuro. Portanto, a pergunta de Breton (1999) nos leva a considerar a representação como um ato de comunicação e de afirmação de identidade, em que o ser humano não apenas se expressa, mas também busca compreender e definir seu lugar no mundo.

Além desse aspecto dessecativo da imagem que propicia encontrar o gesto e a memória, propomos um olhar sociológico, diante das considerações eliasianas sobre as montagens realizadas por Cristina Amaral, levando-se em conta a sua trajetória e aprendizados, bem como as figurações das quais ela se vê imersa e que possibilitam a sua expressão memorialística. Inspirados pelas ideias de Norbert Elias (2006, 2008, 1994), exploramos as condições que

possibilitaram a artista se desenvolver dentro do contexto da interdependência dos processos e das relações sociais. Procuramos perceber no ambiente social, as relações de dependência mútua e as estruturas de aprendizado que moldaram a identidade e o conceito artístico de Cristina Amaral. O pensamento central foi que a arte não surgiu em isolamento, mas foi forjada e continuamente reformulada pelas complexas redes de relações sociais em que a artista estava inserida. Este enfoque permitiu uma compreensão mais rica do processo criativo, reconhecendo-o como um fenômeno profundamente enraizado no tecido social. Sobre essa questão, Norbert Elias (2006, p. 25) diz:

[...] O modo de sua vida conjunta em grupos grandes e pequenos é, de certa maneira, singular e sempre co-determinado pela transmissão de conhecimento de uma geração a outra, portanto por meio do ingresso do singular no mundo simbólico específico de uma figuração já existente de seres humano.

Dessa perspectiva, a montagem cinematográfica de Cristina Amaral comparece como um ato de criação, não apenas considerando a montagem como um agenciamento de planos, mas como uma geradora de significados. Levamos em conta a maneira como o cinema articula e aproxima imagens e sons, observando sua transmutação em memória, discurso e narrativa. Observando como o conjunto fílmico origina-se de fragmentos de várias realidades, que, ao serem justapostos em sequências, promovem novas interpretações das imagens.

A proposta de Eisenstein³, importante teórico do cinema no século XX, foi o de pensar a montagem como um dos elementos essenciais do filme, oferecendo-nos as condição de compreender um modelo paradigmático para a reflexão sobre montagem na medida em que ele soube reunir o ato reflexivo e o ato criativo tendo como objetivo o desenvolvimento de uma teoria da montagem cinematográfica, pois, para este cineasta, o cinema é uma "arte genuinamente sintética, uma arte da síntese orgânica em sua própria essência" (Eisenstein, 2002, p. 39).

Quando retomamos Eisenstein foi porque consideramos que para pensar a montagem de Cristina Amaral como ato criativo, precisávamos compreender como articulava saber e fazer, teoria e prática, ou seja, perceber o agente e a sua expressão – Cristina com o cinema, e as suas escolhas para a montagem. Para Eisenstein (2002), o cinema era a montagem, mas a montagem vista de maneira dinâmica, como um conceito que se expande ou que é passível de redefinição e que necessariamente dialoga com os outros elementos do filme, é por isso que encontramos seu rastro nos filmes mais significativos das mais variadas cinematografias.

³ Realizador russo atuante entre os anos 20 e 40 do século XX e um dos grandes estudiosos da montagem.

As imagens fragmentadas postas ao montador possibilitam que ele possa escolher uma nuance rítmica, construída por meio da intercalação entre planos diferentes, propondo, por meio do filme, construir elementos artísticos, inclusive pela construção de personagens. Eisenstein (2002, p. 38) ao falar de Puchkin afirma:

Puchkin usa a montagem para criar as imagens de uma obra de arte. Mas também usa a montagem com igual habilidade quando cria a imagem de um personagem [...]. Com uma combinação superlativa de vários aspectos (isto é, “ângulos de câmara”) e de diferentes elementos (isto é, a montagem de coisas representadas pictoricamente, destacadas pelo enquadramento do plano), Puchkin obtém espantoso realismo em suas descrições.

Cada corte e transição são escolhidos com o intuito de construir personagens e narrativas que ressoam com o espectador. Assim, a prática de montagem de Cristina Amaral se configura como um elemento essencial na construção de significados e emoções. Conforme Eisenstein (2002) ao discutir a técnica de Puchkin, a montagem é uma ferramenta eficaz para a criação de imagens e personagens. Cristina Amaral, com técnica semelhante, utiliza a montagem para alcançar realismo e expressividade em suas obras. Desse modo, a construção metodológica confere os elementos necessários aos estudos propostos, tanto os imagéticos, artísticos e aqueles voltados à trajetória social; demonstrando, no conjunto das noções de memória e imagem, esta possibilidade do olhar que nos permite compreender a montagem como expressão potencializadora da criação, do discurso, da narrativa, do pertencimento e dos aprendizados sociais.

Nesta investigação sobre a interação entre memória, imagem e criação na montagem cinematográfica de Cristina Amaral, almejamos enriquecer o campo dos estudos cinematográficos. Nosso foco é expandir a compreensão das capacidades da linguagem cinematográfica, especialmente no que tange ao papel da montagem na formação de significados e na evocação de memórias. Além disso, a pesquisa procura sublinhar o valor do cinema como uma ferramenta de aprendizado social e um meio de expressão artística.

O estudo se desdobra em seis capítulos os quais abordam diversos aspectos da obra de Cristina Amaral. Cada capítulo se dedica a uma dimensão específica, desde sua trajetória profissional até as nuances de sua imagem e técnica cinematográfica, oferecendo análises filmicas de dois filmes montados por Cristina Amaral.

Na sessão 2, exploramos a trajetória de Cristina Amaral, enfatizando os aprendizados e as influências que moldaram sua expressão artística. Analisamos como sua atuação dialoga com uma compreensão mais ampla das interações entre indivíduo e sociedade, conforme discutido

por Norbert Elias. De acordo com Elias (1994), o indivíduo não pode ser entendido isoladamente, mas como parte de um processo contínuo de interdependências sociais. Nesse sentido, a trajetória de Cristina Amaral é vista como uma construção que reflete não apenas sua experiência pessoal, mas também as dinâmicas culturais, históricas e artísticas que informam e possibilitam sua atuação enquanto montadora. A sessão 3 concentra-se na forma como Cristina Amaral utiliza imagens de arquivo, especialmente na montagem de duas obras específicas **Serras da Desordem** (2006) e **Quilombo Rio dos Macacos** (2017). Aqui, investigamos como essas imagens de arquivo contribuem para a construção da memória, do discurso e da narrativa nos filmes. Na sessão 4, realizamos uma imersão no processo criativo de Cristina Amaral, com um enfoque particular nas técnicas e nas estratégias que ela emprega na montagem para construir suas narrativas e discursos visuais. Esta sessão se destaca por sua abordagem teórica ancorada nos estudos de Sergei Eisenstein (2002). As sessões 5 e 6 se dividem em duas seções com abordagens semelhantes: a primeira, **Memória, Criação e Montagem em Serras da Desordem**, e a segunda, **Memória, Criação e Montagem em Quilombo Rio dos Macacos**. Nestas sessões analisamos como a memória e a criação interagem na montagem de cada filme, revelando como Cristina Amaral manipula esses elementos para gerar significado. Já a sessão 6, analisa principalmente a construção da narrativa, para tanto, enfatiza a resistência quilombola, especialmente sob a perspectiva das vozes e das lideranças femininas e em que a montagem contribui para uma representação feminina mais abrangente. Na sessão 7, a pesquisa culmina com uma análise entre **Serras da Desordem** e **Quilombo Rio dos Macacos** — suas aproximações e distanciamentos. Aqui, dedicamo-nos a desvendar as conexões temáticas e estilísticas entre estas duas obras. Investigamos como Cristina Amaral aborda assuntos similares perante perspectivas diversas, ilustrando a versatilidade e a profundidade de seu trabalho. Além disso, este capítulo realça como as técnicas de montagem de Cristina Amaral não apenas diferenciam cada filme, mas também estabelecem diálogos semelhantes e muitas vezes paralelos entre eles. Este estudo comparativo revela a habilidade de Cristina Amaral em criar narrativas que, embora distintas em suas abordagens, ressoam com ecos temáticos e estéticos, proporcionando uma visão da sua técnica e estilo como montadora.

Ao caminharmos pelas reflexões propostas nessa pesquisa, partimos inicialmente de um olhar sociológico para investigar questões que envolvem a interdependência e a representatividade nas práticas artísticas. Contudo, ao longo do percurso, fomos deslocados para um terreno ligado à filosofia da imagem e à estética cinematográfica, encontrando em Gilles Deleuze (2024, 2015) um ponto de ancoragem. Sua abordagem sobre o cinema e a imagem em movimento ressignificou parte de nossa análise, especialmente ao considerar a

montagem como um gesto que encontra suas respostas não apenas em conceitos predefinidos, mas na própria materialidade das imagens.

2 TRAJETÓRIA DE CRISTINA AMARAL

Cristina Amaral nasceu em Presidente Venceslau, uma localidade do interior paulista. Seu interesse pelo cinema começou ainda na infância. Segundo Amaral (2015), sua mãe colecionava revistas de cinema, todas sobre o cinema americano. Cristina ainda não tinha visto os filmes, mas conhecia os artistas, sabia os nomes e, se visse algum, reconheceria imediatamente. O que ela mais se recorda de sua infância é de ler essas revistas.

Quando compraram a primeira televisão em sua casa, ela assistia principalmente a filmes, todos legendados — italianos, franceses, espanhóis. Também havia os seriados americanos, que eram dublados, e os longas-metragens legendados. Esse contato precoce com o cinema e a variedade de estilos e culturas cinematográficas que ela explorou por meio da TV e das revistas moldaram sua percepção e amor pela montagem cinematográfica. Ela destaca esse ponto como primordial para ter se tornado uma montadora de filmes. “Eu me lembro que era isso que eu assistia na televisão, e era como se isso já estivesse me encaminhando” (Amaral, 2015).

Na trajetória de Cristina Amaral, considerando as argumentações de Norbert Elias (1994, p. 26-27), podemos notar o quão crucial a infância é para a construção dos indivíduos, pois, segundo o autor, ao virmos ao mundo, somos dependentes e extremamente frágeis nas nossas interações com um adulto mais forte, e essa situação requer um processo educacional e de desenvolvimento em curso “Todo indivíduo nasce num grupo de pessoas que já existiam antes dele. E não é só: todo indivíduo constitui-se de tal maneira, por natureza, que precisa de outras pessoas que existam antes dele para poder crescer” (Elias, 1994, p. 31).

Conforme Elias (1994) observou, é imperativo depositar confiança nesses processos de aprendizado, no que se refere à nossa existência dentro da sociedade. Em uma abordagem alternativa, a formação da singularidade humana requer os modelos que são moldados pelo coletivo, uma vez que “[...] a criança precisa da modelagem social para se transformar num ser mais individualizado e complexo, a individualidade do adulto só pode ser entendida [...] em conexão com a estrutura da sociedade em que ele cresce” (ELIAS, 1994, p. 31).

Essa perspectiva destaca a interdependência entre o indivíduo e a sociedade, sugerindo que o desenvolvimento pessoal não ocorre isoladamente, mas é profundamente influenciado pelas interações sociais e culturais. A modelagem social oferece à criança os padrões, valores e comportamentos necessários para sua integração e diferenciação dentro do grupo social. O processo de individualização, portanto, é simultaneamente um processo de socialização, em que o indivíduo se define e se desenvolve em relação às estruturas e normas sociais.

A compreensão da singularidade adulta, segundo Elias (1994), só é possível ao se considerar a complexa rede de relações sociais e culturais que moldam a trajetória do indivíduo. A individualidade é, assim, um reflexo da dinâmica social, cujas experiências coletivas desempenham papel fundamental na formação das capacidades e das identidades pessoais. Este entendimento reforça a importância de um ambiente social rico e diversificado para o desenvolvimento do ser humano, evidenciando que o crescimento individual está intrinsecamente ligado ao contexto social em que ocorre.

Amaral (2016) relata que inicialmente vivia no interior, mas posteriormente sua família se mudou para São Paulo. Durante a adolescência, ela recebeu uma câmera fotográfica de presente do pai e começou a explorar o mundo da fotografia, capturando imagens que chamavam sua atenção. A paixão pela fotografia gradualmente ocupou um espaço significativo em sua vida. Quando chegou o momento de escolher uma faculdade e de prestar vestibular, Amaral enfrentou um dilema, pois não sabia qual carreira seguir. Nesse momento, destaca a importância dos programas vocacionais. No colégio onde estudava, foi introduzida a um programa desse tipo, cujo resultado indicou a área de comunicações. Isso a fez refletir sobre seu grande interesse pela fotografia que a levou a decidir inscrever-se na Escola de Comunicações e Artes (ECA).

A ECA oferecia um curso diversificado, incluindo matérias de jornalismo, biblioteconomia e introdução ao cinema. Após um ou dois semestres de cursos básicos, os estudantes tinham a oportunidade de escolher uma especialização. Entre todas as opções, o cinema foi o que mais atraiu sua atenção, apesar de seu conhecimento ainda limitado na área. Amaral continuou explorando o mundo cinematográfico, atuando como assistente de câmera, entretanto, cada vez mais, a montagem cinematográfica chamava sua atenção. Amaral desenvolveu uma compreensão profunda de como a montagem poderia influenciar a narrativa, o ritmo e a emoção de um filme. Essa habilidade em manipular o tempo e o espaço dentro do filme mostrava progressivamente para Cristina que a montagem não era apenas uma técnica, mas uma forma de arte essencial na criação de histórias.

Essa imersão no universo cinematográfico e a prática constante possibilitaram que Cristina Amaral pudesse desenvolver uma sensibilidade e habilidades singulares para a montagem. Seu trabalho reflete a importância de cada escolha na pós-produção, assim como mostra o quanto a montagem é crucial para definir o tom e a profundidade de um filme. A jornada de Cristina Amaral ilustra como a dedicação e a prática contínua podem levar ao domínio de uma arte que é fundamental para o sucesso e a expressividade do cinema.

Não estamos isentos dos padrões de organização social que moldam os grupos dos quais fazemos parte, nem podemos nos eximir da tríade de influência que, conforme a teoria nos esclarece, permeia as relações de dependência, interdependência e autoridade em todas as sociedades humanas.

De forma semelhante, a montagem cinematográfica pode ser vista como um processo de equilíbrio de controle e interdependência. O montador exerce poder ao decidir o que será visto e ouvido, influenciando a percepção e a interpretação do espectador. No entanto, essa ação é interdependente do material bruto, da visão do diretor e das expectativas do público.

A habilidade de Cristina Amaral em manipular o tempo e o espaço dentro do filme reflete uma dinâmica de poder e dependência, pois cada corte e transição são escolhas que moldam a narrativa e afetam a experiência do espectador. Portanto, a prática da montagem é também uma arte de negociação e equilíbrio, posto que a possibilidade criativa está intrinsecamente ligada à interdependência relacional entre os elementos do processo cinematográfico.

A formação de Cristina Amaral no curso de Comunicações e Artes na Universidade de São Paulo (USP) aconteceu entre 1974 e 1979. Foi nos ensinamentos do renomado professor e crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes⁴ que ela se deparou com filmes que, segundo Carlos Adriano (2020), "saltavam da tela para mim, pela energia da rebeldia, por ter algo a dizer e querer dizer". Eram obras vetadas pela censura do governo militar e pelo mercado cinematográfico, como os filmes: **Bang Bang** (1971), de Andrea Tonacci, e **Matou Família e Foi ao Cinema** (1969), de Júlio Bressane. A tarefa proposta pelo professor consistia em assistir a todos os filmes brasileiros em cartaz, desde produções da Embrafilme⁵ até mesmo as

⁴ Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977) foi um crítico, historiador e teórico de cinema brasileiro, além de professor e um dos fundadores da Cinemateca Brasileira. É considerada uma figura central no desenvolvimento dos estudos cinematográficos no Brasil. Seu trabalho como crítico e teórico foi fundamental para a construção de uma reflexão crítica sobre o cinema brasileiro e internacional. Paulo Emílio escreveu extensivamente sobre o cinema, oferecendo análises profundas e pioneiras que ajudaram a moldar a compreensão e a apreciação do cinema no Brasil. Além de sua atuação como crítico e historiador, Paulo Emílio também foi professor na Universidade de São Paulo (USP), onde lecionou e influenciou várias gerações de cineastas e estudiosos do cinema. Sua obra mais conhecida é **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**, na qual discute as particularidades e os desafios do cinema brasileiro dentro do contexto de um país em desenvolvimento. Paulo Emílio Salles Gomes deixou um legado duradouro no campo dos estudos cinematográficos e continua sendo uma referência importante para aqueles que estudam e trabalham com cinema no Brasil (Itau Cultural, 2022, *on-line*).

⁵ A Empresa Brasileira de Filmes S.A., chamada de Embrafilme foi uma companhia estatal brasileira fundada em 1969 durante o regime militar, com o objetivo de fomentar, financiar, distribuir e exhibir filmes brasileiros. A criação da Embrafilme foi parte de uma política de incentivo à produção cinematográfica nacional, buscando fortalecer a indústria do cinema no Brasil. A Embrafilme teve um impacto significativo na produção cinematográfica brasileira, especialmente nas décadas de 1970 e 1980. Muitos filmes importantes da história do cinema brasileiro foram produzidos com o apoio da Embrafilme, incluindo obras de cineastas renomados como Glauber Rocha, Cacá Diegues e Nelson Pereira dos Santos. No entanto, a Embrafilme também enfrentou críticas e desafios. Algumas das críticas envolviam a burocracia e a influência governamental sobre a produção cinematográfica. Além disso, a crise econômica do final dos anos 1980 e início dos anos 1990 afetou severamente

pornochanchadas, conforme o provocativo princípio de Salles Gomes de que "o pior filme brasileiro nos diz mais que o melhor filme estrangeiro". Assim, adquiriu sólidos conhecimentos teóricos e técnicos.

Figura 1 — Paulo Emílio Salles Gomes em uma aula na ECA



Fonte: Jornal da USP (2007).

A formação acadêmica em cinema não é apenas uma etapa para adquirir conhecimentos técnicos, mas também um processo transformador que pode definir a visão de mundo e o compromisso artístico de seus alunos. Cristina Amaral compartilha como sua vivência na escola e sua conexão com o cinema brasileiro foi importante para ela estabelecer uma relação diferente com as suas escolhas artísticas. Ela relata tanto o aprendizado técnico, quanto a construção de um olhar crítico e de um vínculo profundo com o país e sua produção cinematográfica, para isso, destaca a figura inspiradora do professor Paulo Emílio Salles Gomes, que teve um papel determinante em sua formação.

Naquela época, tinha uma coisa muito interessante, que você passava por todos os trajetos dentro do processo de realização de um filme. Então, a gente tinha aula de roteiro, tinha que desenvolver roteiro, tinha que ver produção, fotografia, som, animação. A gente transitou por tudo isso. E, na verdade, eu descobri que montagem era a minha praia dentro da escola. Então, foi uma coisa assim que, para mim, foi muito importante. Agora, o Paulo Emílio foi o sol da vida da gente. Foi a pessoa mais iluminadora que você possa imaginar. Se você o conheceu, sabe do que eu estou falando. Eu fico até emocionada quando falo dele. Primeiro, ele era o professor que fazia a gente estar dentro da sala de aula às oito horas da manhã. E ele estava lá, cinco para as oito, na porta esperando a gente, com o maior sorriso, brilho no olho. Para mim, ele foi definidor. Porque foi o Paulo Emílio que me apresentou esse cinema que eu digo que habita o meu coração. Porque eram filmes que não entravam em

a capacidade de financiamento da empresa. Em 1990, durante o governo de Fernando Collor de Mello, a Embrafilme foi extinta como parte de uma série de medidas de desregulamentação e privatização que visavam a reduzir a intervenção do Estado na economia. A extinção da Embrafilme marcou o fim de uma era de apoio estatal direto ao cinema brasileiro, mas também abriu caminho para novas formas de financiamento e produção no setor cinematográfico. A memória e o impacto da Embrafilme continuam sendo relevantes na história do cinema brasileiro, sobretudo pelo período de intensa produção e criatividade na indústria cinematográfica do país (Itaú Cultural, 2024).

cartaz. Naquela época, que era ainda meados para o fim da ditadura militar, você tinha a censura mesmo, e você tinha a censura de mercado. Só tinha filme que não entrava em cartaz. Então, eu conheci todo o cinema do Júlio Bressane, do Carlão, do André, Arthur Omar. Eu conheci tudo na aula do Paulo Emílio. Porque ele tinha emprestado a cópia dos realizadores. Ele exibia na sala de aula e muitas vezes convidava os realizadores para ir lá conversar com a gente. [...] Por exemplo, o *Iracema*, do Jorge Bodansky, a gente assistiu numa sessão clandestina, num sábado às 10 horas da noite, porque a escola fechava às duas da tarde. O Paulo Emílio armou uma projeção, combinou com o projetorista, avisou a gente, e o auditório estava lotado, porque ninguém sabia se o filme ia ser liberado ou não. [...] Então, ele era essa pessoa. Quando eu vi esses filmes, de repente, quando eu vi “Bang Bang”, “Lilian M. e Matou a Família e Foi ao Cinema”, eu falei: ‘Nossa, cinema é mais do que contar história.’ O “Iracema” foi censurado pela ditadura militar. Então, durante a censura ao filme, ele exibiu clandestinamente. O filme tinha acabado de ficar pronto. Ele exibiu para a gente. Ele fazia essas coisas, fazia exibição clandestina. Era lindo, entendeu? E ele criou na gente uma relação com o Brasil. Então, se você está fazendo cinema aqui, você tem que ter uma relação com o país onde você vive. Com o cinema que você vive. Porque uma das coisas que a gente tinha que fazer era assistir todos os filmes brasileiros que entrassem em cartaz. Então, a gente tinha uma produção grande da Embrafilme, já tinha as pornochanchadas, que eram produzidas na Boca, aqui em São Paulo. A gente tinha que assistir a todos e discutir em sala de aula depois [...]

Tinha filme que passava em sala de cinema que não dava para uma menina ir sozinha. A gente juntava um grupo, ia com os meninos. Teve filme que eu assisti com a minha mãe junto. Mas a gente assistia todos os filmes que entravam em cartaz. Isso te dá um entendimento do país onde você vive. Isso é muito importante. Assim, eu tive Nelson Pereira dos Santos na aula dele. Eu tive os filmes da produção da Boca e eu tinha os filmes do cinema de invenção. Ele dava para a gente um olhar muito maior com relação ao cinema. (Amaral, 2020).

A vivência na ECA, mediada por mestres como Paulo Emílio, pode ser compreendida, à luz dos conceitos de Elias (1994), como um processo de formação dentro de uma rede de interdependências, em que o aprendizado do cinema não se dissocia das relações sociais e históricas que o moldam. Sob essa perspectiva, o cinema não é uma prática isolada, mas parte de uma trama contínua de interações que conecta indivíduos, cultura e sociedade. Assim como Elias (1994) argumenta que o indivíduo e a sociedade se constituem mutuamente, o cinema emerge como uma expressão simultaneamente artística e reflexiva, visto que a criação estética é inseparável da leitura crítica do mundo.

O cinema é aqui visto como um campo de interações que combina memória, narrativa e ação social, permitindo que os indivíduos e os coletivos construam e reconstruam significados. Dessa forma, a experiência na ECA pode ser entendida como um espaço de aprendizado onde a prática cinematográfica é vivenciada como uma extensão do próprio processo civilizador, unindo técnica e sensibilidade para atuar tanto na compreensão quanto na transformação da sociedade.

Durante seus estudos, Cristina Amaral destacou-se como uma aluna comprometida, demonstrando grande habilidade em compreender a estrutura narrativa dos filmes e em manipular a linguagem visual para transmitir emoções e significados. Sobre isso ela complementa que:

Foi na ECA que se abriu a questão da montagem para mim, foi a hora que eu entendi que era ali que a gente ia trabalhar a estrutura do filme. E eu percebi que eu tinha uma coisa, eu assistia os filmes e eu ficava comentando ou com relação ao ritmo, ao tempo. Eu tinha sempre uma coisa, muito metida a besta, entendeu? Eu sempre estava fazendo algum tipo de comentário com relação aos filmes, mas sem pensar que seria uma coisa que eu realmente iria trabalhar... Tudo isso é montagem. E foi a coisa que me atraiu. E a hora que isso me atraiu, não larguei mais. E aí fui deixando a fotografia, porque não daria também para fazer as duas coisas a sério, né? (AMARAL, 2016).

Dora Mourão⁶ foi a primeira professora de montagem de Cristina Amaral. Com sua vasta experiência, especialmente na montagem e na preservação cinematográfica, desempenhou um papel importante no período em que Cristina Amaral esteve na ECA, Dora Mourão foi uma mentora, de modo que a orientação acadêmica e técnica de Mourão ajudou Amaral a desenvolver uma compreensão dos princípios e das práticas da montagem cinematográfica. Essa orientação foi essencial para que Amaral adquirisse as habilidades técnicas necessárias. Segundo Amaral (2023), Mourão não apenas ensinou técnicas de montagem, mas também transmitiu a importância de entender o cinema como uma arte colaborativa, já que cada decisão de edição pode transformar a narrativa e a experiência do espectador. Segundo Cristina Amaral (2025) o período de estudo foi curto, provavelmente nem chegou a dois anos, mas foi significativo. Durante esse tempo, Mourão apresentou a história da montagem e sua evolução no cinema, o que, para Cristina, foi de extrema importância. Além disso, Amaral menciona que teve o primeiro contato com a Moviola, uma experiência fundamental para sua formação inicial na montagem. Essa perspectiva elevou o entendimento acerca do processo como uma parte

⁶ Dora Mourão, atualmente é Diretora Geral da Cinemateca Brasileira e Professora Titular Aposentada do Departamento de Cinema, Rádio e TV da Escola de Comunicações e Artes da USP. Fez Pós-Doutorado na École des Hautes Études en Sciences Sociales - EHESS, Paris-França na área de cinema e novas tecnologias. Possui doutorado e mestrado na área de cinema pela USP. Dedica-se ao ensino da teoria e prática da montagem tendo montado diversos filmes e vídeos culturais e de pesquisa, entre eles os documentários "São Paulo, Sinfonia e Cacofonia" dirigido por Jean Claude Bernardet e São Paulo Cinemacidade dirigido por Aloysio Raulino. É responsável pela organização de muitos eventos acadêmicos e culturais, nacionais e internacionais, em parceria com Universidades, Cinemateca Brasileira, É Tudo Verdade" Festival Internacional de Documentário, Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo, entre outros. Foi Chefe do Departamento de Cinema, Rádio e TV da ECA/USP por três mandatos e Vice-Diretora da ECA/USP. Foi Presidente do FORCINE Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual, da SOCINE Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual e Presidente do Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et Télévision CILECT tendo sido agraciada com o título de Membro Honorário. (Currículo Lattes, 2024)

fundamental da criação cinematográfica, visto que o ritmo, a emoção e a narrativa são moldados.

Figura 2 — Maria Dora Mourão



Fonte: arquivos ECA USP (2022).

A colaboração entre diferentes áreas e profissionais no processo de criação cinematográfica foi algo que Amaral aprendeu a valorizar. Essa compreensão ajudou Amaral a se tornar uma montadora que reconhece e valoriza o trabalho coletivo na produção de filmes. Todavia, Cristina Amaral (2016) aponta que na ECA ela percebia uma coisa muito interessante que a ajudou desde o começo, os laboratórios de montagem ficavam abertos. E muito alunos finalizavam os curtas e deixavam todas as obras literalmente jogadas na sala. Ela diz:

[...] quando eu comecei a aula de montagem, primeiro eu achei que eu não ia conseguir mexer com a moviola, que era muita coisa ao mesmo tempo. Assim, eu não dirijo carros, porque eu acho que eu não vou conseguir. Minha questão de coordenação era algo complicado. Eu olhei e falei, muita coisa para lidar ao mesmo tempo, né? Mas aí, ao mesmo tempo, eu comecei a ficar lá. Assim como eu fiquei no laboratório, eu ficava revelando, ampliando foto o dia inteiro, o máximo que eu podia, eu comecei a fazer isso na moviola o máximo possível, ao mesmo tempo, era um exercício pra eu ficar lidando com moviola. E aí, um dia, um amigo, um colega de classe, o João Iamage, tinha feito um curta dentro dos projetos da escola, e ele mesmo ia montar. E daí a gente era muito amigo, eu estava lá na sala com ele, não sei o porquê. E, de repente, eu percebi uma coisa, dentro do plano, que estava pulando de um corte para o outro, não me recordo ao certo, e ele não entendia por quê, porque era uma câmera estava fixa, não podia pular. E eu descobri o que era, percebi que era uma coisa entre a câmera e o reflexo dela, a imagem era o reflexo da câmera. Só que se trocou o chassi da câmera por um menor, no meio da história. Então, tinha aquele pulo. Eu falei, é o chassi. Ele falou, você não quer montar o filme para mim? Eu falei – é, pode ser. (Amaral, 2016).

O primeiro trabalho que Amaral realizou profissionalmente em montagem foi ainda durante seus estudos. Era um filme com orçamento restrito, sem recursos para pagar um assistente. Buscavam somente alguém disposto e interessado. Ela se voluntariou, desejando aprender. Assim, assumiu o papel de assistente de montagem. Depois desse trabalho, outras

oportunidades surgiram. Na ECA, Amaral havia montado diversos curtas-metragens. Apesar de enfrentar muitos desafios, ela queria compreender o processo de finalização para ter uma visão mais completa. Mesmo tendo trabalhado na montagem de vários curtas, sentiu a necessidade de aprender sobre metodologias. Percebia que, muitas vezes, adotava abordagens mais complexas quando poderia optar por caminhos diretos. Entendia que apenas a experiência ao lado de um montador profissional, especialmente em projetos maiores, poderia lhe oferecer tal aprendizado.

Figura 3 — Cristina Amaral na Ilha de Edição



Fonte: Fotografia de Andrea Tonacci.

Figura 4 — Cristina Amaral na Moviola



Fonte: Fotografia Raquel Gerber.

Cristina Amaral (2016) relembra uma experiência significativa com um montador chamado Jair Correia, que, segundo ela, possivelmente já não atua mais na indústria cinematográfica. Ela destaca um projeto em particular, que passou por uma transição de direção após o falecimento de Egídio Esso, com Denoy de Oliveira assumindo o comando. A colaboração com Denoy foi particularmente impactante para Amaral. Ela o descreve como uma figura extraordinariamente generosa e carismática, cuja personalidade atraente tornava quase inevitável a formação de uma amizade. Esta experiência, marcada pela troca criativa e pelo calor humano, ficou gravada nas memórias profissionais de Amaral.

Na década de 1980, Cristina Amaral teve o privilégio de conhecer Umberto Martins⁷, um montador, que viria a ser uma verdadeira escola de montagem para ela. Martins, reconhecido como o principal montador da produtora Phanton, deixou uma marca importante no desenvolvimento de Cristina Amaral como montadora. Amaral (2005) relata que, na época, o Brasil abrigava muitos profissionais tecnicamente habilidosos na montagem, principalmente no *marketing*, já que eles eram capazes de construir, dar ritmo e inovar criativamente, transformando material bruto em filmes impactantes e superiores. No entanto, para Amaral, Umberto Martins destacava-se como o mais talentoso entre eles:

Eu via aquele monte de material e dizia “Meu Deus do Céu!”. E esse montador, que se chama Umberto Martins, que aliás é mineiro, me deixava impressionada. Eu não queria acompanhar montagem de publicidade porque eu não achava graça nenhuma, aquela coisa toda formatada, que já vem com *story-board*, com um ritmo que tem que ser assim e tal. Eu não tinha interesse naquilo. Só que eu via esse cara fazendo cinema com aquele material. Então isso foi a minha escola, realmente, de cinema, de montagem. De cinema, eu não diria porque eu tive aula com Paulo Emílio Salles Gomes, com Maria Rita Galvão e Dora Mourão. Eu não tive a chance de ter aula, mas tive conversas nos corredores da escola, tive livros emprestados pelo Ismail Xavier - ele me emprestou livros de montagem que trouxe dos Estados Unidos, e não existiam no Brasil, com a maior confiança e generosidade. Eu tive pessoas boas enquanto pensamento de cinema. Mas a grande lição de montagem de cinema, essa construção que é a montagem, eu tive com o Umberto. (Amaral, 2005).

⁷ Sua carreira teve início na década de 1970 no Estúdio Tecnison, localizado no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. Em 1971, migrou para o cinema publicitário, quando trabalhou por seis anos na filial carioca da produtora LYNXFILM. Posteriormente, mudou-se para São Paulo e atuou em empresas como Jodaf, TVC, Chroma Filmes e Cinema Centro. Mais tarde, tornou-se *freelancer*, colaborando com O2 Filmes, Bossa Nova Filmes, entre outras. Ao longo de mais de quarenta anos de carreira, o profissional acumulou uma vasta experiência na área do cinema, com ênfase na montagem de filmes. Sua formação teve início no cinema publicitário, quando editou diversos filmes clássicos da propaganda brasileira. Ao longo de sua trajetória, participou da edição de mais de vinte longas-metragens, incluindo títulos como *Noel*, *o Poeta da Vila*, *O Contador de Histórias*, *Chatô*, *o Rei do Brasil*, *São Silvestre*, *Chitãozinho e Xororó: quarenta anos sinfônico*, *O Incerto Lugar do Desejo* e *Candango: memórias do festival*. Recebeu o prêmio ABC de melhor montagem em longa-metragem pelos filmes *O Contador de Histórias* e *Chatô, o Rei do Brasil*. Decidiu retomar os estudos após os cinquenta e cinco anos, tornando-se tecnólogo em RTV, com pós-graduação em Cinema, Vídeo, Fotografia e Criação em Múltiplos Meios, além de uma pós-graduação em Docência do Ensino Superior. Como diretor, realizou o curta-metragem *Sala de Montagem*, premiado como melhor filme brasileiro na Mostra Internacional do Filme Curtíssimo em 2010, e *Dia de Visita*, vencedor dos prêmios de melhor filme pelos júris oficial e popular no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em 1989. Atualmente, continua ativo na indústria cinematográfica e manifesta interesse em atuar como professor de audiovisual, com foco em montagem, direção, cinema publicitário e história do cinema brasileiro (LINKEDIn, 2024).

Figura 5 — Umberto Martins em sala de montagem



Fonte: Vertentes do Cinema (2009).

Figura 6 — Documentário de Umberto Martins



Fonte: Vertentes do Cinema (2009).

Desde então, Cristina Amaral participou da montagem de mais de sessenta produções, colaborando com diretores como Carlos Reichenbach, Edgard Navarro, Thiago B. Mendonça e Adirley Queirós. Um momento fundamental em sua trajetória ocorreu durante a montagem do filme **Alma Corsária** em 1993, dirigido por Reichenbach, quando foi apresentada a Andrea Tonacci. "Carlão me presenteou com mais essa dádiva", revelou Amaral (2005).

Segundo Mancine (2020), Cristina Amaral coordenou, em 1997, ao lado de seu então companheiro Andrea Tonacci, a produtora Extrema Produções Artísticas, uma parceria que durou até o falecimento de Tonacci em 2016. Juntos, trabalharam em uma variedade de projetos cinematográficos, unindo seus talentos e visões criativas. Andrea Tonacci, um dos expoentes do cinema marginal, foi companheiro de trabalho e vida de Cristina Amaral por mais de 20 anos, nasceu em Roma em 1944, e mudou-se para o Brasil aos 9 anos, deixando uma carreira em engenharia e arquitetura para se dedicar ao cinema. Sua obra desafiava a censura da ditadura militar brasileira no final dos anos de 1970. Ele foi um crítico do elitismo do Cinema Novo, representado por Glauber Rocha e se posicionou como um artista comprometido com uma realidade brasileira mais autêntica e menos "aburguesada". Entre suas obras está **Bang Bang** (1971), filmado em Belo Horizonte e exibido em Cannes, que se destaca por sua abordagem urbana e inovadora. Outro trabalho relevante é o filme analisado nesse estudo o **Serras da Desordem** (2006) que foi reconhecido pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema como um dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos.

Tonacci, conhecido por sua abordagem ousada e experimental, desafiou as convenções narrativas e estéticas do cinema brasileiro, especialmente no contexto do cinema marginal. Sua obra caracteriza-se por uma narrativa não linear e que explora temas sociais e políticos, e um estilo visual distintamente poético. Essas qualidades, que desestabilizaram as normas do cinema da época, pavimentaram o caminho para uma nova forma de pensar e executar a montagem cinematográfica no Brasil.

Cristina Amaral, por sua vez, refletiu também muitos desses elementos em sua montagem. Inferimos que parte de sua habilidade em tecer narrativas complexas impactou as obras de Tonacci. A montagem de Amaral não se limitava a ser uma simples junção de cenas; ela criava uma linguagem visual que dialogava com o espectador, gerando significado e emoção mediante sequências cinematográficas. A interação entre imagem e som, a estruturação de ritmo e a manipulação da temporalidade são aspectos em que a influência de Cristina pode ser particularmente percebida no trabalho de Tonacci. Ela adota uma abordagem que prioriza a expressão artística e a narrativa visual sobre as formulações mais tradicionais da montagem. Além disso, a disposição de ambos os artistas em abordar temas sociais e políticos por meio de suas respectivas artes, cria uma sinergia intelectual e criativa. As obras de Tonacci refletem e retroalimentam não apenas uma estética, mas também uma postura perante o mundo, que ela incorpora e reinterpreta em sua montagem.

Carlos Reichenbach⁸, citado por Carlos Adriano (2020), costumava afirmar: "Cristina Amaral é a nossa Thelma Schoonmaker", fazendo uma analogia com a montadora dos filmes de Martin Scorsese. Amaral compartilha que as pessoas frequentemente questionam: "Como você consegue revisitar incansavelmente uma mesma cena de um filme?". Ela prontamente respondia: "É como contemplar a vida. A alegria reside em testemunhar a formação dessa vida diante de mim".

Em 1991, seu trabalho foi reconhecido e premiado no Festival de Brasília, uma conquista significativa em sua carreira. Ela recebeu prêmios pela montagem do longa-metragem **Sua Excelência, o candidato** (1991), dirigido por Ricardo Pinto e Silva, e pelo curta-metragem **Wholes** (1991), dirigido por Cecílio Neto. Esses prêmios consolidaram sua reputação como uma montadora no cenário cinematográfico brasileiro.

⁸ No cinema brasileiro, destacou-se como um dos principais diretores do foco de produção da chamada "Boca do Lixo" paulistana, quando realizou seus primeiros trabalhos como diretor e trabalhou como fotógrafo, em filmes de colegas cineastas. Escreveu e dirigiu mais de 20 filmes, entre longa-metragens, curtas e episódios em antologias^[3], acumulando diversos prêmios no Brasil e no exterior. Dirigiu e fotografou mais de 200 filmes comerciais e institucionais entre 1971 e 1974 (Folha, 2022).

Em meio à sua carreira como montadora, Cristina Amaral também recebeu em 2020 uma mensagem da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood, convidando-a a se tornar membro dessa entidade. A notícia já circulava nas redes sociais, mas quando Amaral recebeu a mensagem, ficou surpresa e admirada com o convite. Ela nunca imaginou que seria reconhecida e convidada a fazer parte de uma instituição ligada à indústria cinematográfica norte-americana, especialmente porque seu trabalho esteve mais próximo do cinema experimental do que do entretenimento comercial. A montadora, cujo trabalho é altamente respeitado no cenário do cinema brasileiro, foi selecionada como um dos 819 profissionais do cinema, representando 68 países, convidados a ingressar na academia. Entre os brasileiros selecionados estavam também os diretores Vincent Carelli, Julia Bacha, Otto Guerra, Mariana Oliva e o produtor Tiago Pavan. A academia conta atualmente com 8.594 membros, cuja principal função é votar nos filmes que concorrem ao Oscar. Para serem convidados, os novos membros devem receber indicações de pelo menos duas pessoas já eleitas. Em seguida, um conselho seleciona os escolhidos e envia os convites. Segundo Carlos Adriano (2020), poucos dias após receber o *e-mail* de Hollywood, Cristina Amaral decidiu responder ao convite, gentilmente recusando-o. Sobre esse convite ela diz que:

Eu estranhei, achei muito estranho. Daí, conversei com algumas pessoas, porque, antes de tudo, quero deixar claro que isso não é uma questão de arrogância ou prepotência, mas acredito que temos questões muito sérias no cinema brasileiro para tratar neste momento. Eu não poderia dispor de um tempo que não tenho, porque, ao aceitar algo assim, você assume uma série de compromissos: assistir a muitos filmes para votar, fazer indicações e outras coisas. Se fosse para me envolver, teria que ser de forma correta, mas eu realmente não tenho esse tempo. O tempo que eu tenho está voltado para preocupações maiores, como a situação da Cinemateca Brasileira, como vamos continuar filmando e como vamos continuar existindo nesse panorama em que nos encontramos no Brasil. Para mim, não fazia o menor sentido aceitar esse compromisso. Na verdade, minha primeira reação foi dizer: "Olha, não, eu não vou poder, não vai dar." Mas, então, pediram que eu pensasse um pouco mais, até mesmo para não ser indelicada com as pessoas que fizeram a indicação. Passei um fim de semana refletindo, mas isso só deixou ainda mais claro que, se há algo a que devo dedicar minha energia neste momento, é à Cinemateca Brasileira, ao cinema brasileiro e a pensar em como vamos lidar com o futuro enquanto cidadãos. Se a situação já está ruim, precisamos nos preparar, porque pode piorar muito. (Amaral, 2020).

Sua resposta refletiu sua consciência e senso de responsabilidade, expressando que ela não poderia aceitar o convite devido a uma série de compromissos que a impediriam de desempenhar adequadamente as responsabilidades como membro da academia. Sua recusa foi principalmente motivada por um compromisso com a sobrevivência do cinema brasileiro e à

defesa do que ela considera urgente. Além de seu trabalho como montadora de diversos filmes, Amaral também estava envolvida na curadoria da obra de Andrea Tonacci, pois após a sua morte, assumiu a coordenação do acervo da Extrema Produção Artística, reafirmando seu compromisso com a preservação e a valorização do legado do diretor.

É importante considerar que Cristina Amaral não apenas se dedica ao cinema mediante seu trabalho como montadora, mas também utiliza sua voz para abordar questões sociais urgentes. Ela expressou preocupação com as ameaças que o cinema nacional enfrentou principalmente de 2019 a 2022 e foi uma voz ativa na defesa da Cinemateca Brasileira, que se tornou alvo de ataques do governo federal. Para Amaral, o cinema é uma representação visual de uma cultura e de um país, e quando tratado seriamente, pode promover autoconhecimento e resistência. Carlos Adriano (2020) amplia esse entendimento ao citar a fala do diretor Thiago B. Mendonça⁹, o qual diz que a magnitude está na sua autenticidade e integridade de sua consistência. Além de se envolver ativamente na batalha pela sobrevivência do cinema brasileiro, Amaral tem demonstrado uma posição importante ao defender os povos indígenas, cada vez mais ameaçados, e tem se unido aos movimentos de protesto também contra o racismo. Segundo Cristina Amaral (2020), "O Brasil, enraizado na herança escravocrata, tem normalizado as mortes de negros, nos Estados Unidos, existe um histórico de luta e até mesmo escolas dedicadas à formação de líderes negros. *Spike Lee* estudou em uma delas". Como afro-brasileira, ela aconselha enfaticamente que é fundamental cultivar a autoestima.

Para Cristina Amaral (2023), a montagem é uma etapa crucial e privilegiada no processo de realização cinematográfica. Ela enfatiza a importância de entender todas as fases anteriores, desde o roteiro até a produção, para realizar um trabalho completo de montagem. Amaral destaca como Carlos Reichenbach, por exemplo, mostrava-lhe diferentes versões do roteiro, proporcionando uma compreensão mais profunda da história e das intenções do cineasta, sem restringir seu processo criativo. Em uma de suas falas sobre o processo de montagem ela afirma:

Eu costumo dizer que a montagem é totalmente esquizofrênica, porque precisamos mergulhar profundamente no projeto, na intenção daquela direção. A gente se entrega de forma intensa e o cinema, sendo muito revelador, nos leva a entrar na psique, na alma da pessoa que propôs aquele projeto. E, ao mesmo tempo, temos que ser o espectador, aquele que vai sentar e se perguntar: "Ah, isso eu estou entendendo, isso está bacana, isso eu gosto."

⁹ Thiago B. Mendonça é um diretor, roteirista e dramaturgo brasileiro. Estreou no cinema em 2008 com o premiado "Minami em Close-up - A Boca em Revista". Em 2009 dirigiu o documentário para TV "Santa Efigênia e seus Pecados" e co-dirigiu com Adirley Queirós "Fora de Campo". Foi roteirista dos dois trabalhos seguintes de Adirley ("Dias de Greve" e "A Cidade é uma Só?"). Atua como roteirista com outros diretores de sua geração. Em 2010 iniciou sua carreira teatral como dramaturgo junto ao grupo Folias. Trabalha também como crítico de cinema e música e é um dos editores da revista Zagaia (Filmow, 2022).

Precisamos fazer esse trânsito o tempo inteiro. Então, há momentos em que, aparentemente, tecnicamente, está tudo certo, mas não está. O lado espectador fica incomodando, te dizendo que aquilo não está funcionando, que você está saindo do filme o tempo inteiro. E daí vem aquele momento. Todo filme tem isso. Acho que não houve um que montei em que não tive a sensação de frio na espinha, de pensar: "Agora eu não vou conseguir. Dessa vez, eu não vou conseguir." (Amaral, 2020).

Ela também relembra um encontro significativo com Manoel de Oliveira, apresentado por Leon Cakof. Na ocasião Oliveira lhe disse que "a montagem é a terceira direção num filme". Segundo ele, após o roteiro e a filmagem, a montagem representa uma nova etapa, onde se inicia um novo jogo, agregando todo o trabalho anterior. Para Amaral, a montagem é um momento de renovada perspectiva, necessário para ver além das imagens e alcançar um significado mais profundo. Cristina Amaral também expressa preocupação com a crescente formatação do cinema, inclusive no segmento independente, observando que os fundos de patrocínio e as consultorias de roteiro podem levar a uma homogeneização dos projetos. Ela menciona cineastas como Adirley Queirós, Eryk Rocha e André Novais como exemplos de integridade e de personalidade na indústria, capazes de manter sua visão artística apesar das exigências dos editais e das coproduções. Para Amaral, é fundamental que os cineastas mantenham sua identidade e não modifiquem seus desejos criativos para se adequarem às exigências externas. Amaral (2023) relembra:

Sempre lembro de uma experiência que tive em um festival de Santa Maria da Feira, em Portugal. No primeiro dia, vi um filme português que era "ok": bem feito, uma história interessante. No entanto, havia alguma coisa nele que não entrava em mim, fiquei encanada com aquilo. Na semana seguinte, passou um outro filme, de um realizador brasileiro, e eu saí da sessão com o mesmo sentimento. Os dois filmes não tinham nada a ver um com o outro, mas sempre que pensava em um, me remetia imediatamente ao outro. Passei uns dias parafusando em cima desses títulos. Até que entendi que as estruturas narrativas dos dois eram idênticas, por isso eles provocavam sensações iguais em mim. Comecei a observar e isso é muito comum. São filmes que podem ser feitos em qualquer lugar, é só trocar o idioma. Isso nos faz perder a relação com nosso território, a responsabilidade com o lugar onde estamos fazendo nossos filmes.

Para Amaral (2023), o cinema é percebido como um reflexo em movimento e imagem de um país, no entanto, o Estado brasileiro não compreende plenamente o valor do cinema, em contraste com países como os Estados Unidos, onde o cinema é considerado uma força influente, ou na Índia, que protege sua indústria cinematográfica, limitando a exibição de filmes estrangeiros a festivais e eventos especiais. Na Coreia do Sul, por exemplo, a legislação assegura que 80% dos filmes exibidos sejam produções locais, fortalecendo a indústria e a

formação profissional no país. Nos Estados Unidos, a indústria cinematográfica é sindicalizada, mas caracteriza-se por uma hierarquia rígida e relações profissionais distantes, exceto em raras ocasiões em que realizadores trabalham com equipes constantes ou familiares. Após a produção, as equipes se dispersam, e as interações são predominantemente conduzidas por agentes. Observa-se uma tendência de trazer essas dinâmicas menos calorosas para o Brasil, contrastando com a infraestrutura limitada do cinema nacional. Além disso, a bilheteria dos filmes norte-americanos é influenciada pelo valor significativo investido em lançamentos, algo que não se replica no Brasil, onde a falta de divulgação impede que muitos saibam dos filmes produzidos. Sem o cinema como uma política estatal brasileira, a indústria local enfrenta um ciclo constante de renascimento e dificuldade. Durante o governo Bolsonaro (2019-2022), o cinema brasileiro assumiu um papel vital de representatividade do país no exterior com criatividade e talento, mesmo sem os apoios devidos, em contraste com outras representações nacionais.

Ainda segundo Amaral (2023), o cinema brasileiro, moldado por desafios, é vital e muitas vezes atua como um ato de resistência. Até mesmo o cinema americano, conhecido por sua grande indústria, reserva espaço para filmes criativos. Portanto, é crucial que o Brasil reconheça o valor e a importância do seu cinema, que frequentemente representa um ato de resistência cultural e social:

Deleuze fala que todo ato de criação é um ato de resistência. O cinema leva a potência dessa frase à sério. Temos que brigar para ter condições de filmar e ter um orçamento médio, de forma a possibilitar que mais longas e curtas sejam realizados. Às vezes, tem filme que possui um orçamento que devora meia dúzia de outros. Isso não é justo, sobretudo em fundos de financiamento público. Quanto mais filmes você fizer, mais você vai aprender e aperfeiçoar seu trabalho. Nós moramos num país com pessoas em situação de rua, morrendo de fome, passando por todas as dificuldades possíveis e ficamos falando de “indústria de cinema”. Dá licença! Nós temos que olhar com responsabilidade para o que temos, trabalhar e receber com dignidade. Querem aquela estrutura lá [dos Estados Unidos], não quero, não! (Amaral, 2023).

O roteiro e a montagem são elementos centrais no processo de construção cinematográfica. Enquanto o roteiro é o ponto de partida, em que se delinea a narrativa, os personagens e a estrutura básica do filme; a montagem é o momento em que essas ideias ganham forma e fluidez, traduzindo o que estava no papel para a linguagem audiovisual. A interação entre essas duas etapas revela um dinamismo criativo que nem sempre segue um caminho previsível, mas que exige uma profunda compreensão das intenções narrativas e estéticas. Nesse contexto, a relação entre roteirista, diretor e montador se torna essencial para

garantir a coesão narrativa e a eficácia do filme em se comunicar com o público. Cristina Amaral reflete sobre essa dinâmica ao compartilhar sua abordagem com o roteiro e a maneira como ela transita entre a análise inicial do texto e o processo prático de montagem. Como ela mesma explica:

Com relação ao roteiro, eu gosto muito de lê-lo, principalmente se vou trabalhar com um diretor com quem nunca trabalhei antes. É o primeiro contato que vou ter com a mente dessa pessoa, alguém com quem vou conviver por vários meses. Sempre faço questão de ler o roteiro. No entanto, a partir do momento em que tenho o material ordenado no programa de edição, eu não volto mais para o roteiro. Isso acontece raramente; só retorno se surgir algum nó narrativo muito grande. É curioso que, nas poucas vezes em que isso aconteceu, umas duas ou três, quando voltei ao roteiro, percebi que o erro já estava lá. Então, tivemos que reinventar alguma coisa durante o processo para desatar esse nó. A primeira coisa que fazemos é ordenar o filme com base no roteiro. A partir daí, começamos a entender até que ponto isso realmente funciona. (Amaral, 2020).

A fala de Cristina ressalta o caráter artesanal e adaptativo do trabalho de montagem, evidenciando que, apesar de o roteiro servir como guia inicial, a prática do montador muitas vezes exige flexibilidade para lidar com os desafios que emergem durante o processo de montagem. A filmografia de uma montadora como Cristina Amaral (Apêndice A) é de grande importância para compreender a arte da montagem cinematográfica e o cinema com o qual Amaral deseja estar envolvida. Ao explorar sua extensa trajetória profissional, é possível mergulhar em um universo de criação e expressão que ultrapassa a edição de imagens. Conhecer os mundos que ela participou ativamente do processo criativo é adentrar em um universo rico de narrativas e de estilos diversos, mas que dialogam entre si.

Ao longo de sua carreira, ela colaborou com diretores brasileiros, e cada obra em que ela esteve envolvida traz consigo a marca de sua sensibilidade e técnica na arte da montagem. Analisar parte de sua filmografia, significa identificar similitudes em seu trabalho, os estilos de montagem utilizados e sua contribuição para a construção da narrativa fílmica brasileira. Cada filme é uma peça fundamental no conjunto da obra de Amaral, e o estudo de sua filmografia nos possibilita compreender sua evolução criativa ao longo dos anos. Além disso, somos introduzidos a diferentes abordagens estéticas e temáticas presentes no cinema brasileiro. Suas colaborações com diretores de diferentes gerações e estilos nos proporcionam um panorama diversificado da produção cinematográfica nacional.

A trajetória de Cristina Amaral como montadora cinematográfica pode ser analisada de maneira mais profunda à luz dos estudos figuracionais de Norbert Elias (1984), particularmente por meio dos conceitos de figuração e das redes de interdependência. A ideia de figuração

proposta por Elias (1984, p. 15) destaca que os indivíduos estão sempre inseridos em relações dinâmicas e interdependentes, que moldam tanto suas ações quanto suas identidades. Nesse sentido, o fazer cinematográfico de Cristina Amaral não pode ser separado das redes sociais, culturais e institucionais em que ela esteve inserida, especialmente durante sua formação na Escola de Comunicações e Artes (ECA) na década de 1970. Essa perspectiva nos permite compreender como seu trabalho reflete e ao mesmo tempo influencia as estruturas constitutivas do cinema brasileiro.

Elias (1984, p. 45) argumenta que o conceito de configuração é essencial para superar visões fragmentadas da realidade, conectando diferentes campos do conhecimento e explorando as relações mútuas entre os indivíduos e os contextos históricos em que estão inseridos. Ao aplicarmos esse conceito, é possível entender que a prática de montagem cinematográfica de Cristina Amaral também está conectada à figuração do cinema brasileiro dos anos 1970, marcada por uma tensão criativa entre a experimentação estética e o engajamento político. A década de 1970 marcou um período de intensas transformações no cinema brasileiro, configurando-se como um momento de tensão criativa entre arte e política. Sob o regime militar, que limitava a liberdade de expressão e impunha censura, cineastas buscaram formas alternativas de dialogar com a realidade do país. Esse contexto gerou uma produção cinematográfica diversa, que mesclava engajamento social, experimentação estética e resistência cultural. É nesse cenário que se insere a formação de Cristina Amaral, cuja trajetória como montadora reflete os desafios e as possibilidades desse momento histórico. O cinema brasileiro nos anos 70 era caracterizado por uma dualidade entre a repressão política e a efervescência criativa. O Cinema Novo, que havia dominado a década anterior com sua proposta de retratar a realidade nacional e questionar as estruturas de poder, deu lugar a novas formas de expressão, como o Cinema Marginal. Esse movimento, também conhecido como "udigrudi", rejeitava as normas estéticas e narrativas convencionais, adotando um estilo irreverente e frequentemente subversivo.

Ao mesmo tempo, a Embrafilme, criada em 1969, buscava consolidar uma política de produção e distribuição que incentivasse a indústria cinematográfica nacional. Isso permitiu que cineastas pudessem explorar narrativas que dialogavam tanto com o público interno quanto com festivais internacionais, ampliando a visibilidade do cinema brasileiro. No entanto, a censura e a repressão dificultavam a plena realização de projetos mais críticos, obrigando cineastas a encontrarem formas criativas de contornar as restrições. Nesse contexto, Amaral foi introduzida a um cinema que não se limitava a ser entretenimento ou arte pela arte, mas que se posicionava como um veículo de reflexão e de transformação social.

A formação na ECA foi também um aprendizado intergeracional. Cristina Amaral dialogou com seus colegas de geração, que viviam as mesmas inquietações artísticas e políticas, ao mesmo tempo em que absorveu o legado dos cineastas que a antecederam. Esse ambiente de troca constante foi fundamental para moldar sua visão de montagem, que se destaca pela capacidade de integrar narrativa e sensibilidade estética. A ECA, onde Cristina Amaral estudou, era, nesse contexto, um espaço de efervescência cultural e intelectual. Portanto, ela estava inserida nessa figuração, cuja visão crítica do cinema brasileiro contribuiu para formar gerações de cineastas comprometidos tanto com a arte quanto com a reflexão social. A universidade funcionava como uma rede de interdependência onde ideias, práticas e debates estavam em constante diálogo, influenciando diretamente a formação de Cristina Amaral como montadora.

Diante disso, os aprendizados de Cristina Amaral não podem ser compreendidos de forma isolada. Seu aprendizado é o resultado de uma complexa rede que incluiu desde as revistas de cinema na infância, as muitas horas defronte à TV conhecendo e observando cinema de várias nacionalidades, suas experiências como assistente de montagem, suas colaborações com diversos diretores de cinema e sua participação em projetos cinematográficos variados. Elias (1984, p. 56) argumenta que os indivíduos não são entidades fechadas e autônomas, mas sim parte de uma sociedade em constante transformação. O autor também defende que esse pensamento fragmentário reflete hábitos mentais arraigados que se originaram na ciência natural, na qual se dá ênfase à análise de partes isoladas. No entanto, ao lidar com fenômenos sociais, é necessário um modelo conceitual que reconheça as relações e as interdependências como fundamentais. Elias (1994) propõe que só por meio de uma abordagem figuracional, que considera essas conexões, é possível compreender a complexidade da vida social. Esse debate é central para Elias (1994) porque ele acredita que a superação do pensamento fragmentário não apenas aprimora a teoria sociológica, mas também tem implicações práticas para entender e atuar sobre as questões do mundo contemporâneo, no qual as interdependências humanas são cada vez mais complexas.

A formação acadêmica desempenha um papel crucial na construção de redes de colaboração e no desenvolvimento das habilidades necessárias para a inserção no mercado cinematográfico. Além de proporcionar conhecimentos técnicos e teóricos, as escolas de cinema também são espaços para o estabelecimento de vínculos humanos e profissionais, fundamentais em um campo em que a troca de experiências e o trabalho em equipe são essenciais. Cristina Amaral reflete sobre essa importância ao lembrar como sua vivência na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP foi decisiva não apenas para sua formação,

mas também para a construção de relações que continuam impactando sua trajetória. Segundo ela,

Nossa! Eu acho que ter feito a ECA foi muito bom, porque essa universidade, essa escola, já forma um grupo entre os alunos. Sair para o mercado de trabalho no cinema sozinho é difícil. Para onde você vai? Que caminho você vai seguir? Como você faz? O fato de você já fazer parte de um grupo dentro da escola faz muita diferença. Tenho amigos até hoje, como o Joel e a Márcia, que são muito próximos. O Joel foi meu melhor amigo na escola. A gente passava o dia inteiro juntos, brigava, conversava, sonhava. Estávamos sempre juntos. A escola te possibilita isso: criar laços e construir essas relações. Eu sempre aconselho as pessoas: entre em uma escola, sabe? Porque ali você já começa a estabelecer essa troca humana, que é fundamental no cinema. (Amaral, 2020).

Cristina Amaral não se tornou uma montadora apenas por suas habilidades individuais, mas também por sua capacidade de trabalhar em parceria com outros profissionais do cinema. Sua colaboração com diretores, roteiristas, produtores e colegas de equipe foi fundamental para o desenvolvimento de seus trabalhos, assim, a forma como sua obra foi impactada pelos diversos aprendizados evidencia detalhes e gestos que representam o fazer cinematográfico.

A trajetória de Cristina Amaral pode ser compreendida em função dos aprendizados que marcaram sua formação e prática como montadora cinematográfica. Seu estilo de montagem, sua abordagem estética e suas preferências criativas foram sendo moldados por uma série de encontros geracionais e intergeracionais que definiram sua visão artística. Esses encontros, tanto com mestres e contemporâneos quanto com as gerações mais jovens atuaram como um fio condutor em sua carreira, conectando saberes, técnicas e sensibilidades.

Cristina Amaral não apenas absorveu influências de seus mestres e colegas, mas também contribuiu ativamente para um diálogo que envolve tradições cinematográficas e práticas inovadoras. Sua trajetória reflete uma rede de interdependências em que a troca de conhecimentos e experiências se torna central, revelando como seu fazer cinematográfico está intrinsecamente ligado às interações e aos aprendizados construídos ao longo de sua carreira. Assim, sua obra pode ser vista como um testemunho das conexões que enriquecem e dão significado ao trabalho artístico no contexto do cinema brasileiro. A prática de montagem de Cristina Amaral reflete o impacto desse período histórico e de sua formação acadêmica.

Inspirada pelas ideias do Cinema Novo e pelas experimentações do Cinema Marginal, Cristina desenvolveu uma abordagem que reconhece a montagem como um elemento central na construção do significado fílmico. Seus trabalhos como montadora revelam um equilíbrio entre a continuidade narrativa e a exploração estética, algo que pode ser associado aos

aprendizados e às suas experiências com cineastas que buscavam formas inovadoras de expressão. Filmes como **Serras da Desordem** (2006), de Andrea Tonacci, demonstram como Cristina utiliza a montagem para interligar tempos históricos e subjetividades, algo que ecoa as figurações sociais descritas por Norbert Elias. A montagem cinematográfica, nesse sentido, também pode ser vista como uma metáfora das redes de interdependência: um ato que conecta partes aparentemente isoladas em um todo significativo. Cristina, ao montar um filme, constrói diálogos entre diferentes tempos, espaços e vozes, criando figurações que refletem sua própria trajetória intergeracional e o contexto sociopolítico em que está inserida.

Na próxima sessão, focaremos na imagem de arquivo, um elemento central tanto na obra de Cristina Amaral quanto dos filmes que estamos analisando. A utilização de imagens de arquivo por Amaral revela sua compreensão dos diversos elementos e nuances do cinema. Ela entrelaça essas imagens em seus trabalhos, criando uma conexão entre passado e presente, de modo que explora memórias coletivas e históricas com uma perspectiva atual. A abordagem de Amaral para com as imagens de arquivo é também um reflexo da evolução de seu estilo de montagem, sua estética e preferências criativas ao longo de sua carreira. Este capítulo examinará como Amaral utiliza imagens de arquivo para enriquecer a narrativa cinematográfica, imbuindo suas obras com camadas adicionais de significado e conexão emocional. Exploraremos os processos criativos e técnicos envolvidos na seleção e integração dessas imagens, destacando como elas são incorporadas, e como refletem a continuidade e a transformação tanto do indivíduo quanto da sociedade ao longo do tempo. A trajetória de Amaral, entendida como um processo contínuo de desenvolvimento, demonstra como a montagem pode ser um instrumento eficaz para conectar diferentes épocas, histórias e experiências humanas.

3 MEMÓRIA E IMAGENS DE ARQUIVO

Parte das seleções e alternativas encontradas pelos cineastas e demais artistas do cinema são provenientes de suas práticas, observações e aprendizados. Capistrano (2001) considera que quase todas as escolhas de construções nos campos cinematográficos seriam fruto das experiências vividas, além de sugerir que o espectador também é capaz de absorver as imagens e construir sentidos e significados em face de suas lembranças e subjetividade. “Tanto a realização quanto a recepção do produto cinematográfico estão associados à produção e preservação da memória” (Capistrano, 2001). Halbwachs (1990, p. 71), diante das questões de reconstruções da imagem afirma que “[...] a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada”.

Bosi (2011) ratifica as posições de Halbwachs e Capistrano, afirmando a função da memória no que está sendo vivenciado no presente pelos indivíduos. A memória não somente resgata uma experiência, mas atua ativamente, impulsionando e estruturando o presente, isto é,

[...] A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (Bosi apud Capistrano, 2001, p. 2).

Pode-se dizer não só das representações, mas das criações também, como um aprendizado que se traduz em uma expressão, em imagens e em memórias. A memória, como força subjetiva, influencia tanto a criação quanto a recepção das obras. Os montadores frequentemente se utilizam de memórias visuais e sonoras, de sua biblioteca interna, suas referências objetivas e subjetivas para evocar emoções e estabelecer uma ligação mais profunda com o público, possibilitando que o espectador experimente o deslocamento temporal. Dessa forma, a memória se torna um elemento ativo e poderoso na construção das representações cinematográficas, ocupando o espaço de permanências e contribuindo para a compreensão e interpretação da narrativa fílmica diante das suas próprias percepções.

Nas produções documentais isso se torna ainda mais evidente, pois as imagens são alimentadas por essas reminiscências, numa constante negociação entre o que foi selecionado para ser lembrado, o que ficou no esquecimento e a disposição da imaginação. De Certeau

(1995, p. 30, grifos do autor) afirma que “em história, tudo começa com o gesto de selecionar, de reunir, de, dessa forma, transformar em 'documentos' determinados objetos distribuídos de outra forma”.

Desfrutamos na contemporaneidade de um grande inventário de imagens de memórias, nos mais diversos suportes. Com o surgimento das novas mídias e suportes ainda mais potentes, tem se otimizado a criação de acervos, ao garantir variedade e acúmulo crescentes de imagens. Vive-se um tempo em que as pessoas têm a possibilidade de registrar suas próprias imagens e de meios para armazená-las.

No cinema, montagem é um processo que consiste em selecionar, ordenar e ajustar os planos de um filme ou outro produto audiovisual a fim de alcançar o resultado desejado — seja em termos narrativos, informativos, dramáticos, visuais ou experimentais. No início do processo de produção documental, os cineastas geralmente selecionam uma quantidade significativa de imagens de arquivo. “O que captura a atenção aqui é o que essas imagens revelam, que estava inicialmente fora do enquadramento da televisão - detalhes que não eram convenientemente visíveis” (Renov, 2004). Dito de outra forma, a seleção de imagens de arquivo fornece uma visão ampla do que estava antes excluído da visualização, expondo o que não era oportuno visualizar.

Para entender melhor o conceito de imagem de arquivo, é útil consultar as ideias de Didi-Huberman (2008) que identifica Walter Benjamin como uma figura-chave nesse debate. O autor examina as imagens de arquivo, notando sua capacidade limitada de visualizar e identificar eventos ou momentos específicos. Apesar disso, ele ressalta a importância de imagens que, mesmo à beira do esquecimento, conseguem revelar, ainda que sutilmente, os eventos que documentam. Essas imagens mantêm apenas vestígios do real, apesar de serem extraídas da realidade. Como ferramentas de observação e testemunho, elas são cruciais para a reconstrução histórica, um processo que depende tanto de evidências concretas quanto da imaginação.

Ao explorar a natureza da imagem de arquivo, Didi-Huberman (2008) recorre às reflexões de Derrida (2001), que, por sua vez, baseia-se nas teorias da psicanálise e memória de Freud. Derrida (2001) argumenta que não há um conceito fixo ou definitivo para arquivo. Contudo, ele propõe que o arquivo serve como uma "produção reprodutível interativa e conservadora da memória, esta preservação objetivável" (Derrida, 2001, p. 40).

Derrida (2001) também enfatiza que o conceito de arquivo vai além da mera preservação da memória; ele também se projeta para o futuro, antecipando o que ainda está por vir. Para ele, um evento digno de ser arquivado é aquele que simultaneamente registra o passado e contempla

o futuro. Dessa forma, o arquivo é concebido não apenas como um retorno à origem, mas como uma ponte para inaugurações futuras. Está perpetuamente à espera da próxima experiência. Enquanto os documentos arquivados carregam traços tangíveis, a esperança de um arquivista de que esses registros persistam também admite a inevitabilidade do esquecimento — um fenômeno que Derrida (2001) nomeia como "arquivo do mal".

Didi-Huberman (2008) ressalta ainda que a imaginação é indispensável à memória, pois é ela que possibilita o desenvolvimento e a reconstrução das imagens de arquivo. A imagem é um ato, um acontecimento, já a imagem de arquivo tem um caráter de testemunho. No entanto, é impossível representar em qualquer imagem um evento como um todo; apenas é possível representar uma parte, uma visão. O arquivo está intrinsecamente ligado ao esquecimento, um conceito que nos reconecta à televisão e à imagem transmitida ao vivo, vistas como representações do fracasso arquivístico. Tal fracasso se manifesta na ideia de que, mesmo que todo conteúdo televisivo seja arquivado, o esquecimento dessas imagens é uma certeza. A dinâmica entre arquivos e televisão é intrincada. Mesmo que essas imagens sejam recuperadas, frequentemente são empregadas de forma genérica, desassociadas do contexto histórico original, aludindo mais ao presente imediato do que ao passado delas.

Na perspectiva de Benjamin (1985) sobre o papel do arquivista, a imagem necessita ser interpretada para garantir que o evento que ela representa não se dissipe na obscuridade. A memória deve capturar esse evento no imediato, em um instante crítico de vulnerabilidade. Embora o arquivo possa representar apenas um fragmento do evento total, ele ainda carrega significado e clama por uma interpretação. Este fragmento, por mais que não encapsule a totalidade do evento, ainda assim revela um aspecto significativo dele.

Didi-Huberman (2008) interpreta a imagem de arquivo, considerada como um depoimento ou documento, como intrinsecamente ligada ao processo de rememoração, uma ideia significativamente moldada por Benjamin (1985). Dentro dessa perspectiva, a imagem de arquivo emerge como um elemento-chave na criação de múltiplas narrativas. Este aspecto é particularmente notável no trabalho de Cristina Amaral, principalmente nos dois filmes analisados, uma vez que o processo detalhado de montagem é fundamental na estruturação cinematográfica e na reconfiguração das imagens de arquivo.

Na contemporaneidade, o registro, o armazenamento e a acumulação de imagens alcançaram uma complexidade sem precedentes, resultado direto da convergência tecnológica e do advento das novas mídias. A democratização do acesso a dispositivos digitais, como *smartphones*, câmeras de alta resolução e *drones*, transformou indivíduos em potenciais produtores de memória visual. Esses recursos permitem registrar eventos cotidianos, momentos

históricos e até mesmo criar imagens digitais que transcendem os limites da realidade. Os dispositivos de captura, como câmeras fotográficas e de vídeo, são acompanhados por uma ampla gama de aplicativos e *softwares* que potencializam o registro e a manipulação de imagens. Ferramentas como editores digitais, filtros de realidade aumentada e inteligência artificial não apenas possibilitam o aprimoramento técnico das imagens, mas também criam novas estéticas e narrativas. Esse fenômeno se relaciona com o conceito de *self-media*, segundo o qual cada indivíduo assume o papel de produtor e distribuidor de conteúdo visual, moldando as memórias coletivas e individuais.

No que se refere ao armazenamento, o avanço das tecnologias em nuvem desempenhou um papel fundamental. Plataformas como Google Drive, iCloud e Dropbox oferecem espaços virtuais onde as imagens podem ser armazenadas de forma aparentemente segura e acessível, permitindo que grandes volumes de arquivos sejam mantidos por longos períodos. Paralelamente, dispositivos físicos, como HDs externos e SSDs, continuam sendo amplamente utilizados para armazenamento local, oferecendo maior controle sobre os dados. Além disso, o acúmulo de imagens é amplificado por algoritmos de organização e categorização que tornam possível gerenciar enormes quantidades de registros. Recursos como metadados, *tags* automáticas e sistemas de busca por reconhecimento facial ou de objetos facilitam a navegação por acervos digitais, democratizando o acesso a arquivos antes dispersos ou difíceis de serem encontrados. Essas ferramentas não apenas organizam o passado, mas também moldam a forma como ele é recuperado e interpretado.

O impacto cultural desse fenômeno é significativo. O acesso a um acervo praticamente ilimitado de imagens impacta na forma como as mídias são construídas e transmitidas, tanto no nível individual quanto coletivo. A acumulação incessante de imagens, no entanto, também traz desafios éticos e existenciais, como a curadoria do que é armazenado e o risco de saturação visual, evidenciando a necessidade de uma reflexão crítica sobre o uso e o significado dessas tecnologias no cotidiano. Assim, o registro, o armazenamento e a acumulação de imagens na era contemporânea transcendem a função técnica, assumindo um papel cultural e histórico, ao mesmo tempo em que desafiam os limites da memória e da identidade humana. Ao investigar a natureza das imagens e os eventos que elas representam. Didi-Huberman (2008) argumenta que essas expressões visuais emergem da experiência que as originou, carregando uma força intrínseca. Seu pensamento dialoga com as contribuições de Farge (2009) sobre a fenomenologia do arquivo, ressaltando a relação entre imagem, memória e arquivamento.

Esta abordagem sugere que as imagens são mais do que meros registros visuais; elas são carregadas de significados e contextos que refletem as vivências, as memórias individuais e as

coletivas. Portanto, a preservação e o estudo dessas imagens oferecem uma compreensão mais profunda dos eventos históricos e das experiências humanas. Farge (2009, p. 37) argumenta que todas as imagens de arquivo possuem uma natureza fragmentada, pois elas não capturam completamente a presença ou a ausência de um evento. No entanto, mesmo como fragmentos, essas imagens têm a capacidade de evocar a realidade e revelar um universo novo e amplo. É crucial refletir sobre a origem da imagem de arquivo, que simultaneamente representa o ponto inicial de um evento e uma narrativa ainda em desenvolvimento. Imagens produzidas para televisão e exibidas em tempo real, por exemplo, transformam-se em imagens de arquivo no momento em que são criadas. Esses registros fazem da televisão um vasto repositório de imagens arquivadas, funcionando como uma biblioteca visual expansiva. Farge (2009, p. 44) observa que, uma vez registrados, esses eventos televisivos se consolidam como parte desse acervo visual contínuo. A televisão, na sua origem, é uma máquina de produzir ao infinito, o presente e uma memória capaz de tornar-se arquivo sem limite.

Derrida (2001, p. 30) destaca que a imagem exibida em tempo real interage com três temporalidades: um passado (o preparo e o posicionamento da câmera antecipando o evento), um presente (o instante de registro da história ainda em formação), e um futuro (quando evolui para uma imagem de arquivo sujeita a novas interpretações e contextos). Neste cenário, imagem e evento são inseparavelmente entrelaçados. Esse entendimento nos remete à perspectiva de Derrida (2001, p. 29), segundo o qual, o arquivo vai além da simples rememoração, estendendo-se em direção ao futuro.

[...] a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação.

Considerando a ideia de que um documentário contém simultaneamente excessos e faltas, é possível retomar o pensamento de Didi-Huberman (2008), para quem as imagens de arquivo possuem “buracos” — não mostram tudo, mas tampouco ocultam por completo. Permanecem, assim, num entrelugar, suspensas entre revelar e silenciar. Segundo ele (2008, p. 167), “essas imagens são como peças de um quebra-cabeça, e quando juntamos essas peças, conseguimos entender uma história”. O autor argumenta ainda que tais registros visuais fornecem pistas sobre o passado. No entanto, para compreendê-las plenamente, é necessário organizá-las de modo significativo. Quando algo está ausente, entra em cena a imaginação como ferramenta para preencher as lacunas: “Imaginar é como montar essas peças para criar uma cena completa” (2008, p. 120).

Fazer uso de imagens de arquivo pode ser desafiador. Temos que escolher e arrumar essas imagens. Quando as organizamos, de certa forma, conseguimos dar um sentido a elas. Isso não é enganar, mas sim uma maneira de organizar. Organizar é ligar as imagens e mostrar como elas se relacionam. Mesmo fazendo isso, as imagens podem não contar toda a história, mas nos ajudam a usar nossa imaginação para entendê-la melhor.

Ao observar as imagens de Jean-Luc Godard, conforme interpretado por Didi-Huberman (2008), percebemos que a arte da montagem tem o potencial de esclarecer e contar histórias. De acordo com Godard apud Didi-Huberman (2008, p. 140, grifos do autor), “Essa abordagem ressoa com o conceito de Benjamin sobre a “imagem dialética” de que “Fazer história significa dedicar horas olhando para essas imagens e, de repente reunindo-as, criar uma centelha. Isso produz constelações, estrelas que se reúnem ou se afastam, como via Walter Benjamin”.

A interação com imagens, quando conduzida com sensibilidade, permite que a montagem revele sua verdadeira essência. Ao montar imagens de arquivo, é essencial organizá-las de forma a manter sua autenticidade indicativa. Ao serem combinadas com cuidado, estas imagens se convertem em uma rica fonte de conhecimento. Portanto, ao trabalharmos com elas, devemos não apenas focar no que está imediatamente visível, mas também explorar e valorizar o que está oculto ou implícito. Cristina Amaral, ao realizar as montagens dos filmes **Quilombo Rio dos Macacos** e **Serras da Desordem**, demonstra uma habilidade em criar constelações de imagens que na sua intercessão possibilitam uma organização singular a nos contar histórias e, dentro desses contextos diversos, possibilita lembrar, resignificar e imaginar.

Ela aborda a montagem com um olhar atento às camadas de significado das imagens, explorando sua essência dentro de uma dimensão conceitual e preservando sua singularidade. Em **Quilombo Rio dos Macacos**, Cristina Amaral organiza as imagens de arquivo de modo a evidenciar a luta e a resiliência da comunidade quilombola, com enfoque nas lideranças femininas. Sua montagem não se limita a uma organização factual dos eventos; ela constrói uma narrativa que enfatiza as experiências vividas e reforça a memória e a perspectiva da própria comunidade.

Já, em **Serras da Desordem**, Amaral usa as imagens de arquivo para explorar a trajetória do indígena Awá-Guajá, Carapiru. A montagem neste filme vai além da representação dos acontecimentos; ela desvela as camadas ocultas da narrativa, como os aspectos culturais, a resistência e a luta pela sobrevivência. Cristina Amaral entrelaça as imagens, criando um mosaico visual que reflete a complexidade e a profundidade da experiência indígena para além da consciência do próprio personagem, integrando imagens de arquivo que evocam um

discurso, um tempo e uma memória nacional. Traz tanto arquivos televisivos, quanto fragmentos de outros filmes que conversam com a narrativa proposta por Tonacci.

Em ambos os filmes, Amaral não se limita a apresentar o que é visível nas imagens de arquivo. Ela se aprofunda na exploração do que está implícito, trazendo à tona os aspectos não ditos e as histórias não contadas. Sua montagem ultrapassa a simples colagem de cenas, como iremos aprofundar nos próximos capítulos. Além disso, constrói uma narrativa que é ao mesmo tempo informativa, memorialística e ressonante, permitindo que o público não apenas veja, mas também sinta e compreenda as realidades retratadas nos filmes. Amaral demonstra que a montagem, quando executada com tal nível conceitual, torna-se uma poderosa mediação de conhecimento, criação e de expressão humana.

A persistência de uma imagem, mesmo diante de adversidades como destruição ou calamidades, suscita reflexões sobre sua natureza e origem. Embora uma imagem possa não capturar a totalidade de um evento, ela não está desprovida de sentido. No entanto, é pertinente questionar: é a imagem que captura a realidade ou é a câmera que a registra? Além disso, a imagem não seria o resultado da interação entre o humano e a técnica? Flusser (1985, p. 12-18) explora a relação intrínseca entre o operador humano e o aparelho técnico na produção de imagens fotográficas. Flusser (1985) argumenta que a fotografia não é apenas um produto do dispositivo técnico, mas resulta de uma complexa interação entre o fotógrafo e a câmera. O aparelho fotográfico, programado para produzir determinadas imagens, oferece ao operador um leque de possibilidades dentro de seus limites técnicos. O fotógrafo, por sua vez, seleciona, enquadra e decide o momento do clique, imprimindo sua intencionalidade e subjetividade no resultado final. Dessa forma, a imagem fotográfica emerge como uma síntese da capacidade técnica do aparelho e da visão criativa do ser humano.

Flusser (1985) também discute a função programada dos aparelhos, sugerindo que, embora a técnica ofereça possibilidades, ela também impõe restrições. O fotógrafo opera dentro de um programa definido pela câmera, mas pode subverter ou expandir esses limites por meio de escolhas criativas. Essa dinâmica reflete a dialética entre o humano e a técnica na produção de imagens: enquanto a câmera fornece os meios, é a intervenção humana que dá sentido e profundidade à imagem capturada. Portanto, a imagem não é uma mera reprodução objetiva da realidade pelo aparato técnico, nem uma criação totalmente subjetiva do operador. Ela é, antes, o resultado de uma relação simbiótica entre o humano e a técnica, em que ambos contribuem para a construção do significado. Essa perspectiva nos leva a reconsiderar a natureza das imagens na era contemporânea, reconhecendo-as como produtos de interações complexas que envolvem intenção humana, capacidade técnica e contextos culturais.

Em síntese, a imagem persiste e carrega sentido não apenas por sua capacidade de representar a realidade, mas por ser fruto da colaboração entre a visão humana e as possibilidades oferecidas pela técnica. Essa compreensão amplia nosso entendimento sobre o papel das imagens na sociedade atual, destacando a importância de considerar tanto os aspectos técnicos quanto humanos em sua análise e interpretação. Didi-Huberman (2008, p. 124) afirma que " as imagens nunca exibem tudo que há para se ver; ainda melhor, elas podem mostrar a ausência daquilo que não se pode ver e que elas nos sugerem constantemente. Assim, uma imagem não se limita apenas ao que vemos, mas também ao que ela nos faz sentir e intuir.

3.1 Imagens de arquivo na construção fílmica de Cristina Amaral

Os filmes **Serras da Desordem** (2006), de Andrea Tonacci, e **Quilombo Rio dos Macacos** (2017), de Josias Pires, trazem a presença marcante de imagens de arquivo em suas composições, tais elementos são cruciais ao universo de filmes que possui a proposta de trazer um traço documental. Esta prática se alinha à classificação de Puccini (2009) sobre imagens em documentários: primeiro, aquelas captadas diretamente, sejam de eventos autônomos como manifestações e tragédias, ou eventos integrados como entrevistas e encenações; segundo, imagens de materiais de arquivo, que abrangem vídeos, filmes e trechos de várias fontes, como cinejornais e reportagens, necessitando geralmente de autorizações; e terceiro, as originárias de recursos gráficos, como intertítulos, animações e documentos, também sujeitas a autorizações. Nesse sentido, ao analisarmos a utilização de imagens de arquivo nesses filmes, compreendemos que não se trata apenas de uma indução mecânica, mas de um gesto criativo e significativo que constrói histórias, evoca memórias e destaca narrativas muitas vezes esquecidas ou marginalizadas.

O filme **Serras da Desordem** (2006) se desdobra em três atos distintos. No primeiro, somos transportados para o cotidiano de uma comunidade nômade indígena, imersa em sua conexão profunda com a natureza. O diretor e a montadora nos conduzem, diante de uma percepção antropológica, expondo práticas culturais e diárias da comunidade, como a confecção de uma fogueira da maneira mais rudimentar e os refrescantes banhos de rio, além da relação harmoniosa e respeitosa que possuem com os animais, tudo em uma dança de equilíbrio e de fascínio. Neste contexto, embora o uso de imagens de arquivo seja limitado, o que prevalece é uma espécie de reconstituição em que os indígenas têm a liberdade de se apresentar em comunidade, sem a intervenção direta do diretor. Esta abordagem proporciona uma visão naturalista de suas vidas e tradições, representando a realidade de maneira objetiva, detalhada

e conectada ao cotidiano, sem recorrer a idealizações ou exageros estilísticos. Os indígenas, nesse contexto, emergem como transmissores de histórias e de saberes que frequentemente permanecem à margem do reconhecimento histórico e cultural.

A relação entre os povos indígenas e a natureza é fundamental para a manutenção de suas práticas culturais e para a transmissão de seus saberes. O corpo humano, nesse contexto, funciona como um arquivo vivo, registrando e reproduzindo histórias, conhecimentos e tradições que são inseparáveis do ambiente natural. Essa conexão reflete um processo contínuo, no qual a interação com a terra, os rios e as florestas molda e perpetua formas de vida e de memória. Diferentemente de arquivos físicos ou digitais, o corpo registra experiências por meio de gestos, rituais e práticas cotidianas, que são moldados pela interação com a natureza. A memória não está armazenada de forma estática, mas é ativada constantemente nas práticas realizadas em contato com o ambiente. Essa relação entre corpo e natureza constitui um sistema de transmissão de conhecimentos que ultrapassa o tempo, renovando-se a cada nova interação.

Em documentários, imagens de arquivo frequentemente conferem autenticidade ao ancorar narrativas em eventos históricos. No entanto, quando os corpos indígenas se tornam os portadores dessas histórias, a narrativa adquire uma dimensão diferente. Mediante práticas como o cultivo de alimentos, os rituais e as canções, os corpos não apenas preservam conhecimentos, mas os traduzem em ações que conectam passado e presente. A natureza, nesse contexto, não é apenas o cenário das práticas culturais, mas parte integrante do processo de registro e de transmissão de saberes. A relação entre os povos indígenas e o ambiente é dinâmica e essencial para a preservação de suas culturas. A memória não se limita a registros externos, mas depende diretamente da interação entre o humano e o mundo natural, que garante a continuidade de suas tradições. Dessa forma, o corpo indígena, em constante relação com a natureza, não apenas guarda saberes, mas os renova e os mantém vivos, evidenciando o papel central dessa interação para a preservação de suas culturas e histórias.

No segundo ato, a narrativa é intensificada pela súbita interrupção da harmonia entre os indígenas e seu entorno natural, provocada pela chegada de colonizadores movidos por interesses territoriais e a busca de riquezas. Este confronto, carregado de violência, desmantela a comunidade, causando extermínio de seus membros. Em meio a esta turbulência, Carapiru, escapa do brutal ataque, esconde-se na mata e após um longo período vagando, encontra refúgio em uma vila remota. Ao longo deste segmento, a narrativa é enriquecida e contextualizada pela incorporação de diversos materiais de arquivo, que ajudam a aprofundar a história contada, principalmente no que diz respeito ao contexto histórico e aos enfrentamentos de Carapiru no tempo em que passa vagando pelas matas.

O último ato do filme destaca a complexidade da relação de Carapiru com os homens brancos, cujas ações oscilam entre opressão e proteção. Este segmento enfatiza os choques culturais e as interações decorrentes desses encontros. A narrativa ganha maior profundidade com a inclusão de variados materiais de arquivo, especialmente registros televisivos, que amplificam o relato e servem como testemunho da realidade retratada. O clímax desse trajeto é marcado pela presença de Carapiru em Brasília, um evento que provocou forte eco midiático em toda a nação, sublinhando a necessidade imperativa de políticas direcionadas à defesa e à preservação dos direitos indígenas. O desfecho da história é emocional, com Carapiru reencontrando o filho e retornando a uma aldeia, dez anos após ser arrancado de seu lar e povo.

Silveira (2006) conta que Tonacci constrói *Serras da Desordem* reencenando um evento histórico. Ao fazer isso, tem a possibilidade de reinterpretar e exemplificar o passado. Para tal, acolhe dentro da narrativa um mosaico dos grandes empreendimentos nacionais, composto por uma montagem acelerada, tal qual o ritmo da ânsia desenvolvimentista do país. As estradas, a corrida pelo ouro, as grandes construções. O Brasil esquecendo do que deveria ser importante para o Brasil. Presentes no enredo, ação e observação alteram-se como dois grandes fios condutores para a composição desse percurso de retorno à casa.

Dominado por um caráter humano, o filme tem o poder de permitir a reflexão sem se tornar um mártir da causa. O termo "mártir da causa" refere-se a obras que, em sua tentativa de defender ou promover uma ideia ou movimento, acabam se tornando símbolos de sofrimento ou autossacrifício. Esses filmes frequentemente se concentram excessivamente nas adversidades ou na luta, correndo o risco de ofuscar outros aspectos importantes da narrativa ou da mensagem que desejam transmitir. Em contraste, os filmes em questão equilibram habilmente a humanidade e a reflexão, evitando cair na armadilha de retratar suas personagens ou temas unicamente como figuras de martírio, permitindo assim uma compreensão mais rica e matizada da história que ele busca contar.

Já no documentário **Quilombo Rio dos Macacos** (2017), realizado pelo cineasta e jornalista Josias Pires¹⁰, a narrativa principal é composta por relatos dos moradores da própria comunidade quilombola — especialmente dos mais velhos e lideranças atuantes na comunidade. O filme é montado por intermédio de imagens realizadas pelo cineasta, mas sobretudo, por imagens de arquivo diversas, composta por reportagens de TV, registros

¹⁰ Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal da Bahia (1988), Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2004); Doutorando no Programa Multidisciplinar Pós Cultura/IHAC/UFBA (desde 2016); atua em direção de filmes documentários desde 1998. Foi roteirista e co-diretor do filme documentário de longa-metragem *Cuíca de Santo Amaro*. Fez pesquisa, produção e direção da série de TV **Bahia Singular e Plural**, da TVE Bahia (1997–2003).

retirados da própria internet, imagens de celular feitas pelos próprios quilombolas — que acompanham a rotina e dificuldades diárias —, além dos eventos e atividades fora da comunidade, como manifestações e audiências públicas importantes. Muitos são os dramas vividos pela comunidade, desde a falta acesso aos serviços básicos de saúde e de educação, o direito de ir e vir e o acesso à água.

Segundo Amaral (2018), montar **Quilombo Rio dos Macacos** foi de um esforço hercúleo, principalmente por conta dos vários formatos¹¹ e das mais de 150 horas de material bruto que chegava em suas mãos. Ela conta que, sempre antes de aceitar realizar uma montagem ela conhece o roteiro, compreende as possíveis implicações éticas e “escolhe se será escolhida pelas imagens”, e ciente de todas as horas de imagens que terá de se debruçar, ela antevê o filme.

Josias Pires (2022) comenta que a primeira vez que ele ouviu falar sobre o quilombo, estava finalizando **Cuíca de Santo Amaro** (2011). Ele estava na fase final do documentário e tinha o hábito de levar seu filho à escola todas as manhãs e, nesse trajeto, costumava ouvir programas jornalísticos no rádio. Em uma dessas manhãs, especificamente no final de outubro de 2011, uma reportagem ao vivo chamou sua atenção: o repórter estava cobrindo uma manifestação de um grupo de moradores do quilombo Rio dos Macacos. Eles haviam bloqueado a estrada de acesso ao Derma, a base naval de Aratu, em protesto contra uma decisão judicial que determinava a expulsão deles da área em que viviam. O repórter estava no local desde cedo, cobriu a manifestação e entrevistou as lideranças do protesto.

Ele ouviu tudo pelo rádio e ficou profundamente impactado com a notícia da expulsão de uma comunidade quilombola por um órgão do Estado brasileiro, a Marinha do Brasil. Essa situação imediatamente trouxe à sua memória lembranças de sua juventude, durante a época da ditadura militar no Brasil. Josias Pires havia participado durante seus anos de estudante secundarista, das manifestações contra a ditadura, lutando pela liberdade democrática no final da segunda metade da década de 70. Aquela notícia sobre a comunidade quilombola imediatamente o impactou, ativando sua memória afetiva. As declarações das lideranças e das pessoas da comunidade eram profundamente tocantes e mobilizadoras. Ao chegar em casa, ele buscou mais informações sobre a situação, pois, até aquele momento, ninguém sabia da existência desse quilombo. Eram pessoas que viviam de forma quase anônima. Pires (2022) conta que usou a internet, uma ferramenta essencial, mesmo para documentaristas mais

¹¹ Existem vários tipos de formatos disponíveis para arquivos de vídeo. Cada um deles possui especificidades e pode ser recomendado para uma determinada situação. As principais formas de armazenamento audiovisual estão nos formatos FLV, AVI, WMV, MOV, RMVB, MPEG e MKV.

tradicionais, para buscar contatos que pudessem conectá-lo àquelas pessoas. Sentiu imediatamente o desejo de documentar aquelas situações, expondo a violação de direitos humanos que aquela comunidade estava sofrendo. Descobriu que havia uma associação de advogados e trabalhadores rurais que auxiliava a comunidade. No mesmo dia, conseguiu o telefone dessa associação, ligou para eles e, no dia seguinte, foi até sua sede para um encontro pessoal.

Durante a conversa, foi apresentado a vários registros e arquivos sobre a situação. E diante de tal situação emergencial ele se empenhou em produzir um curta-metragem de dez minutos. Com a ajuda de amigos, como Gabriel Teixeira, um fotógrafo, e outro profissional de som, enfrentaram diversos desafios para acessar a área e registrar a situação. Após passar uma manhã no local e entrevistar alguns residentes, com a colaboração de seu amigo Igor Amaral, montador, conseguiram finalizar esse breve documentário. Pires (2022, grifos do autor) sobre esse momento complementa que:

[...] no final do ano, em 2011, a gente postou isso no Youtube e teve um imenso impacto. Rapidamente, esse curta passou a circular no Facebook, e em outros canais do Youtube, todas essas plataformas que haviam na época, as pessoas reproduziram no movimento negro, tomou consciência, tomou contato com a aquela situação, e aí desdobrou uma série de outras coisas a partir dali. Então, aí criou-se um vínculo meu muito forte, porque foi um material que aquela comunidade estava procurando uma forma de comunicar o seu problema para a sociedade, tanto é que eles tinham procurado esse radialista, tinham feito essa reportagem, tinham veiculado essa reportagem no rádio, e chegou um documentalista com a câmera, na comunidade, para documentar a realidade deles. Então, eles gostaram, adoraram, quer dizer, aí eu fiquei em contato com eles, porque me impactou e a partir daquele momento o vídeo, teve um impacto muito grande, e eles se sentiram confortáveis com esse impacto. Em fevereiro do ano seguinte, em 2012, o Teatro Vila Velha, e o Márcio Meirelles, com a Vilma Reis, que é uma militante do movimento negro, promoveram um encontro lá, chamou a comunidade e exibiu esse documentário para o público. Foi um negócio impressionante, porque foi um dia de greve da PM, a cidade estava paralisada, ninguém ia para a rua, esse pessoal veio, encheu o teatro, exibiu esse curta e houve um debate. Isso está, inclusive, no filme, que ali é quando surge, quando o Lazzo canta, e outras pessoas falam, as lideranças falam, e ali surge o movimento “#SomosTodosQuilomboRiodosMacacos”, ali nasce o movimento de defesa da comunidade. Esses vínculos vão aumentando, mas eu não tinha como fazer o Longa, não tinha condição, não tinha grana, não tinha nada, mas aí uma amiga minha, a produtora Marcela, ela propôs, em 2013, a gente fazer um projeto de um Longa, e fizemos um projeto pessoa física, baixíssimo orçamento, deu o próprio nome, não tinha produtora, não tinha nada, fizemos, o Fundo de Cultura apoiou o filme, e aí nós fomos à luta.

É importante enfatizar que as imagens de arquivo, ao longo da história do cinema, sempre foram uma fonte rica e complexa de material para cineastas. Não são apenas registros

de momentos passados, mas pedaços de história que respiram vida em novas narrativas. No próximo capítulo deste estudo, abordaremos como essas imagens podem emergir como elementos vitais de criação, transcendendo seu papel tradicional para se tornarem instrumentos de inovação e de expressão artística. A montagem de imagens de arquivo é um processo artístico que envolve escolher, cortar, rearranjar e, por vezes, recontextualizar essas cenas para contar uma história de uma maneira que o espectador não apenas entenda, mas possa ressignificar. Cada imagem de arquivo carrega consigo uma história, um contexto e uma emoção.

A montagem de imagens de arquivo no cinema documental posiciona o montador como um mediador entre o passado e o presente, construindo narrativas que conectam temporalidades. Essas imagens oferecem às narrativas documentais profundidade histórica e simbólica, mas podem também assumir um papel mais abstrato, funcionando como metáforas visuais que ampliam a dimensão interpretativa do filme. O uso de imagens de arquivo vai além da simples documentação, funcionando como um instrumento de reflexão social e política. Ao recuperar registros do passado, os cineastas têm a oportunidade de estabelecer diálogos entre períodos distintos, evidenciando continuidades, rupturas e ironias que se revelam na comparação histórica. Essa prática não apenas reexamina eventos e narrativas previamente estabelecidos, mas também questiona versões oficiais da história, promovendo novas leituras e perspectivas. Além disso, a montagem dessas imagens permite a criação de vínculos emocionais que conectam o espectador às experiências representadas, possibilitando um entendimento mais amplo e crítico dos contextos históricos abordados. A utilização de imagens de arquivo, nesse sentido, torna-se uma prática que ultrapassa o resgate de memórias, funcionando como um espaço de reinterpretação e análise dos processos históricos e sociais.

Na próxima sessão, analisaremos como as imagens de arquivo ampliam seu papel documental para se tornarem elementos fundamentais no processo de criação cinematográfica. Investigaremos a relação entre memória e montagem, evidenciando como as escolhas criativas transformam registros do passado em narrativas que dialogam com o presente. Pela análise das obras **Serras da Desordem e Quilombo Rio dos Macacos**, destacaremos o papel das imagens de arquivo na construção de significados, explorando como a montagem possibilita a articulação de múltiplas temporalidades e perspectivas. Este capítulo buscará compreender as estratégias e intenções por trás da utilização dessas imagens, revelando seu impacto na narrativa e na experiência do espectador, além de sua relevância para a preservação e reinvenção da memória

4 CRIAÇÃO E MONTAGEM

No cinema, montagem é, a grosso modo, um processo que consiste em selecionar, ordenar e ajustar os planos de um filme ou outro produto audiovisual a fim de alcançar o resultado desejado — seja em termos narrativos, informativos, dramáticos, visuais, experimentais. Em geral, a montagem é realizada pelo montador, em um equipamento compatível¹² com a tecnologia empregada na realização do produto, sob a supervisão do diretor ou, em alguns casos, também do produtor.

Para que não cometamos equívocos em relação ao entendimento da função do montador, da forma como utilizaremos nessa pesquisa, é importante compreendermos que para muitos técnicos, edição e montagem querem dizer a mesma coisa¹³. Portanto, não tem relação direta com o fato de que ela era feita na antiga moviola¹⁴, cortando e colando pedaços de película; seria apenas uma questão cultural-histórica. O que acontece hoje, é que o editor contemporâneo opera os *softwares*, isto é, as ferramentas atuais que simplificaram bastante o aspecto operacional, por isso, muitos profissionais atuam como editores — técnicos do processo que podem ser regidos em todo processo pelo diretor ou produtor. Já o montador, segundo a própria Cristina Amaral (2018), é também um criador da obra, pois analisa as imagens, tem ciência de todo o material bruto, conhece o roteiro e cria de acordo com as possibilidades imagéticas e ou sentido de criação do artista montador, sem necessariamente ser regido em sua totalidade pela direção. Seria um novo olhar para obra que se abre para possibilidades memorialísticas, criativas, afetivas e intelectuais diferenciadas.

O cinema, em sua essência, transforma-se em discurso pela forma única como combina imagens e sons. Por meio desta fusão, emergem interpretações renovadas e uma lógica em que os significados não são imediatamente óbvios, oriundos da união de fragmentos distintos. Assim, confrontam-se duas realidades: a da vida real e a apresentada pelo filme. Assim, no próprio filme, a sobreposição de planos conduz a diferentes percepções das imagens. O cinema muitas vezes é retratado como uma arte híbrida, emergindo das interações com outras formas

¹² O dispositivo original de montagem, inventado por Iwan Serrurier em 1917, era constituído de dois rolos (um de entrada e um de saída), uma manivela para movimentá-los, uma série de engrenagens por onde passava o filme e um visor, permitindo ao montador ver o filme em movimento para selecionar, cortar e colar pedaços de filme. A edição ou montagem foi o primeiro setor a sofrer esta transformação, com a introdução da edição não-linear digital nos anos 1990. Em seguida, a pós-produção abandonou a impressora óptica e adotou um fluxo de trabalho digital realizado em ilhas de edição computadorizadas.

¹³ Um termo vem do inglês — *film editing* e *video editing* e outro do francês — dos termos *montage* e *montage vidéo*.

¹⁴ Moviola é uma marca de equipamento de montagem cinematográfica, que em muitos países tornou-se sinônimo de mesa de montagem.

artísticas e fundindo-se numa síntese qualitativa destas. Nesse contexto, a montagem é elevada não apenas por sua função estética, mas também ideológica. Esta técnica desempenha um papel importante na organização de códigos variados, visando a transformá-los em um singular meio artístico: o cinema. Isso significa transcender a visão inicial do cinema como mera distração, elevando-o ao domínio das ideias. Assim, a montagem, compreendida em sua amplitude, torna-se o alicerce do pensar e do criar cinematográfico.

Como é concluída após a filmagem, a montagem é um processo em sua grande parte de pós-produção e, durante muito tempo, foi considerada como o único processo original do cinema, aquilo que tornaria o cinema uma arte ou uma linguagem diferenciada das demais. A técnica da montagem, que molda a forma como apresentamos e interpretamos sequências, tem suas raízes no cinema e foi influente desde as primeiras décadas do século XX, graças a figuras como Eisenstein, Piscator e Brecht. Esta técnica envolve o arranjo de cenas ou trechos de forma a criar uma narrativa ou mensagem coesa. Eisenstein, que foi aluno de Meyerhold, foi pioneiro em sua abordagem da montagem. Ao invés de considerar a montagem como uma ação de organização de cenas já filmadas, ele via como a própria espinha dorsal da criação cinematográfica. Cada cena, para ele, era um componente vital dessa técnica. Além disso, ele incorporou ideias da montagem de atrações e da biomecânica de Meyerhold¹⁵ no cinema.

Eisenstein (2002) também desenvolveu o conceito de montagem vertical, por meio do qual ele buscava criar tensões e conflitos dentro das cenas, conduzindo a um fluxo dinâmico. Este processo não era apenas sobre a combinação de imagens, mas também sobre a fusão de emoção, intelecto e estética. Ele buscava criar uma experiência que tivesse ritmo, tom e harmonia, levando o espectador a uma interpretação dialética e profunda do material. Historicamente, o cinema sempre oscilou entre duas correntes: a representação da realidade e a construção de um imaginário que modifica ou distorce essa realidade. É fundamental analisar como esses paradigmas se manifestaram ao longo da evolução do cinema. Notavelmente, as técnicas de montagem propostas por Eisenstein estabeleceram um marco linguístico que

¹⁵ A biomecânica inspirou performances físicas que enfatizam gestos simbólicos e movimentos precisos, algo particularmente visível em filmes de Sergei Eisenstein, como **O Encouraçado Potemkin** (1925). Os atores muitas vezes apresentavam uma fisicalidade exagerada para amplificar emoções e ideias, ao invés de tentar reproduzir o comportamento humano naturalista. Eisenstein adaptou a ideia de "movimento biomecânico" para a montagem. Assim como Meyerhold coreografava o corpo no palco, Eisenstein "coreografava" os planos no cinema, criando ritmos visuais que comunicavam ideias e emoções. O conceito biomecânico de ritmo físico influenciou a maneira como as cenas eram filmadas e editadas, garantindo que a montagem gerasse um impacto emocional e intelectual no espectador. O ritmo dos cortes e a dinâmica das imagens refletiam os princípios biomecânicos de precisão e controle. Meyerhold via o corpo humano como uma máquina orgânica e flexível, e essa metáfora foi transferida para o cinema como um meio que combina movimento, espaço e tempo para criar significados. Essa visão contribuiu para a ideia de que o cinema, assim como o teatro, deve ser uma arte de movimento, não apenas de representação (Eisenstein, 2002, p. 43).

influencia o universo cinematográfico e audiovisual até os dias atuais. Na análise dos filmes montados por Cristina Amaral exploraremos a arte cinematográfica de Eisenstein, conhecida como cine-dialética

Nessa perspectiva, a Montagem Métrica refere a duração dos planos e representa o nível básico da montagem. Montagem Rítmica, por sua via, diz respeito ao fato de que o foco não está no tempo objetivo, mas na percepção do tempo pelo espectador. Segundo Eisenstein (2002), a estrutura e a duração moldam a narrativa do filme. Movimentos dentro de uma cena, sejam eles de objetos ou do olhar do espectador sobre um objeto estático, direcionam a transição de uma cena para a próxima. A Montagem Tonal é uma técnica que envolve a união de cenas com base em sua "sonoridade" emocional, similar à composição musical para cada cena. Segundo Eisenstein (2002), na montagem tonal, o movimento é percebido de forma mais expansiva, abrangendo todas as sensações em uma sequência da montagem. Aqui, o foco está no tom emocional predominante de uma cena. Já a Montagem Harmônica (ou Atonal) é o método que busca estabelecer um "tom" ou "cor" para a cena por meio de detalhes visuais, contribuindo para a estética global do filme. A Montagem Harmônica nasce do contraste entre ritmo e tom, enquanto a montagem atonal se deriva do contraponto entre o tom principal e uma dissonância. Eisenstein associa a ideia de movimento a uma melodia, fazendo menções à música de Debussy. Por sua via, a Montagem Intelectual apresenta múltiplas perspectivas de uma cena, introduzindo elementos de cenas anteriores. Isso gera um efeito de descolamento crítico no espectador. Assim como Brecht, a montagem intelectual introduz aspectos de cenas anteriores para enriquecer a narrativa. Eisenstein (2002) argumenta que, enquanto Pudovkin vê a montagem como uma sequência linear de cenas para comunicar uma ideia, para ele, a montagem é um embate, uma colisão. Desta colisão surge um novo entendimento.

Historicamente, o cinema tem se movido entre duas abordagens principais: a reprodução da realidade e a criação de um imaginário que altera ou transforma essa realidade. A ideia dessas duas vertentes, que incluem tanto a representação fiel quanto a recriação imaginativa, não pode ser atribuída a um único teórico ou período específico da história do cinema. Essa dualidade reflete uma discussão ampla e contínua na teoria e na crítica cinematográfica ao longo dos anos. Metz (1980), por exemplo, introduziu conceitos importantes na teoria do cinema que ajudam a entender essa dualidade. Metz (1980) argumenta que o cinema, enquanto significante imaginário, não apenas representa a realidade, mas também a reconfigura por intermédio de seus próprios mecanismos narrativos e simbólicos.

Além disso, Bazin (1991), um dos teóricos mais influentes do cinema, também aborda essa questão. Bazin (1991) defende que o cinema tem a capacidade de capturar a realidade de

forma objetiva, mas também reconhece que a edição e os efeitos narrativos podem alterar a percepção dessa realidade. Esses pontos de vista ilustram como o cinema navega constantemente entre a representação fiel da realidade e a criação de novas realidades imaginárias, refletindo uma discussão contínua na teoria e crítica cinematográfica ao longo dos anos. Desde os primórdios do cinema, com os irmãos Lumière e Georges Méliès, essas duas abordagens já estavam presentes e eram claramente distintas. Os irmãos Lumière são frequentemente associados à representação da realidade, com seus filmes documentais capturando cenas da vida cotidiana. Por outro lado, Georges Méliès, com suas técnicas pioneiras de efeitos especiais, representava a construção de um universo imaginativo e fantástico. A teoria das duas correntes evoluiu ao longo dos anos com contribuições de diversos teóricos e cineastas. Por exemplo, o realismo italiano pós-Segunda Guerra Mundial e o movimento francês da Nouvelle Vague enfatizaram a representação autêntica da realidade, enquanto movimentos como o Expressionismo Alemão e o Surrealismo focavam em distorcer a realidade para refletir estados internos e explorar o subconsciente.

Já Eisenstein (2002), acreditava que a montagem deveria ser usada para criar uma resposta emocional ou intelectual no espectador, e não simplesmente para contar uma história de forma linear. Portanto, a teoria das duas correntes no cinema é o resultado de um diálogo contínuo na história do cinema e da teoria cinematográfica, evoluindo em função das contribuições de muitos teóricos e cineastas ao longo do tempo. É fundamental analisar como esses paradigmas se manifestaram ao longo da evolução do cinema. Notavelmente, as técnicas de montagem propostas por Eisenstein estabeleceram um marco linguístico que influencia o universo cinematográfico e audiovisual até os dias atuais.

Machado (1982) nos diz que o cinema geralmente é retratado como uma arte híbrida, emergindo das interações com outras formas artísticas e fundindo-se numa síntese qualitativa destas. Nesse contexto, a montagem é elevada não apenas por sua função estética, mas também ideológica. Esta técnica desempenha um papel crucial na organização de códigos variados, visando a transformá-los em um singular meio artístico: o cinema. Assim, a montagem, compreendida em sua amplitude, torna-se o alicerce do pensar e criar cinematográfico. Revisitando a obra de Eisenstein (2006), é crucial reconhecer que ela emergiu durante um período de transformações profundas na Rússia, posteriormente União Soviética. Seus filmes são reflexos diretos das revoluções culturais, sociais, políticas e artísticas da época, tanto em forma quanto em substância. Contudo, além do seu compromisso político, Eisenstein estava determinado a elevar o cinema ao patamar de arte reconhecida. Nesse empenho, ele buscou inspiração em outras formas artísticas e disciplinas acadêmicas para identificar elementos que

poderiam ser integrados ao cinema, formando assim uma linguagem cinematográfica única. Ele encontrou diálogos com o teatro *avant-garde*, artes visuais como o cubismo, literatura de autores como Charles Dickens e James Joyce, estudos de psicologia, incluindo as teorias de Pavlov, música, linguística e o formalismo russo. Eisenstein (2002) visualizou o cinema como um novo canal de expressão, inspirando-se nas experimentações do teatro vanguardista, com influências construtivistas como as de Meyerhold. Como já foi dito, ele acreditava que a arte se manifesta dinamicamente, só se tornando efetivamente uma obra quando interage com o espectador.

No contexto cinematográfico, um filme só se torna arte quando projetado e permite essa interação. Tal interação é moldada pela montagem, seja no sentido técnico do termo, seja como uma ferramenta que traz à tona diversos códigos. Esse tipo de montagem, proposto por Eisenstein, pode ser denominada, como já demonstrado, como Montagem Discursiva, que utiliza o discurso para criar significados. Didi-Huberman (2018, p. 85) reconhece que uma imagem nunca está isolada; ela carrega em si uma pluralidade intrínseca, assim, em seu processo de estudos e reflexões, ele observa que, ao reunir diferentes imagens ou objetos, como as cartas de um baralho, em uma superfície como uma mesa, surge a possibilidade de reorganizá-los continuamente. Essa dinâmica permite criar constelações visuais, explorar novas analogias e estabelecer novos percursos de pensamento.

Inspirando-se em Brecht, Didi-Huberman altera a disposição das imagens, atribuindo-lhes novas posições e significados. A mesa, nesse contexto, não é um espaço para classificações rígidas, inventários exaustivos ou catalogação definitiva, como ocorre em arquivos, dicionários ou enciclopédias. Em vez disso, ela funciona como um local de acolhimento de fragmentos, permitindo que os traços da fragmentação do mundo sejam reconhecidos em sua multiplicidade e heterogeneidade. Dessa forma, questões sobre como entender e aprender com a imagem e a montagem, já debatidas no século XX, permanecem relevantes. Didi-Huberman (2018, p. 89) enfatiza que

[...] Fazer um atlas é reconfigurar o espaço, redistribuí-lo, desorientá-lo enfim: deslocá-lo aí onde pensávamos que era contínuo, reuni-lo ali onde supúnhamos que havia fronteiras. Arthur Rimbaud recortou um dia um atlas geográfico para consignar a sua iconografia pessoal com os pedaços obtidos. Aby Warburg já tinha entendido que qualquer imagem – qualquer produção de cultura em geral – é um encontro de múltiplas migrações. São numerosos os artistas contemporâneos que não se conformam apenas com uma paisagem para contar-nos a história de um país: são a razão pela qual coexistem, numa mesma superfície – ou lâmina de atlas – diferentes formas para representar o espaço.

Didi-Huberman (2017, p. 43) observa que a prática da montagem, tanto nas artes quanto nas ciências humanas, surgiu como uma forma de conhecimento em meio às grandes guerras na Europa. Esse método, que floresceu em um contexto de caos e declínio marcado por conflitos e crises econômicas, pode ser identificado nos trabalhos de figuras como Aby Warburg, Marc Bloch, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Sergei Eisenstein e André Malraux. Para ele (2017, p. 44), a montagem não é apenas uma técnica, mas uma forma de pensar e criar, capaz de reorganizar fragmentos da realidade em algo novo e significativo. A ideia de anacronismo, defendida por autores como Benjamin e Brecht e aprofundada pelo próprio Didi-Huberman, é central para compreender a relação entre imagens, memória e tempo. Nesse contexto, o anacronismo rompe com a noção de um tempo linear e estático, permitindo que a imagem dialogue simultaneamente com o passado, o presente e o futuro. Essa perspectiva transforma o passado em um movimento contínuo, oferecendo novas possibilidades de leitura histórica e artística. Ainda segundo o autor (2017, p. 44), a montagem tornou-se uma reação às tragédias históricas. Artistas como John Heartfield, em suas fotomontagens dos anos 1930, e cineastas como Jean-Luc Godard, em sua abordagem cinematográfica, adotaram-na como forma de responder às desordens de seu tempo. Brecht, por sua vez, utilizava essa estratégia para criar distanciamento crítico, transformando as imagens em instrumentos de reflexão e posicionamento político.

Na perspectiva proposta, a montagem vai além da simples organização de imagens; ela torna o tempo visível, possibilitando ao artista, pensador ou historiador transformar essa visibilidade em uma ferramenta de análise e criação. Nesse processo, as imagens e as montagens deixam de ser meramente ilusórias, associando-se à imaginação e à história como elementos fundamentais para compreender as relações entre o passado e o presente. Por intermédio desse gesto, Didi-Huberman (2017, p. 53) aponta que ver (*voir*) não é apenas observar, mas também conhecer (*savoir*) e prever (*prévoir*). Assim, imagens e montagens tornam-se memórias antropológicas, conectando temporalidades e revelando as complexidades do mundo moderno e suas tensões históricas.

O poder do cinema em tecer imagens e sons para formar uma narrativa e um discurso é impressionante. Ele forja novas interpretações e significados diante da combinação de fragmentos. Isso cria um contraste entre a realidade vivenciada e a retratada no cinema. Cada fragmento carrega seu próprio significado, que quando unidos pela montagem, dão origem a novas interpretações. A combinação discursiva desses elementos conduz o espectador a novas reflexões. Imagens, enquanto partes da realidade, quando unidas pela montagem, também

podem formar uma nova narrativa. Neste contexto, é válido destacar que a estética fragmentada dá destaque ao plano detalhado, ou seja, ao foco preciso em determinados elementos.

O movimento modernista dos anos 1920 foi posteriormente assimilado, principalmente, pela cinematografia francesa dos anos 60, conhecida como *Nouvelle Vague*. Esse movimento desafiava as convenções narrativas tradicionais, propondo uma abordagem em que os espectadores formam sua lógica pelas pistas do autor. A *Nouvelle Vague*, especialmente com cineastas como Godard, trouxe de volta muitas das ideias de montagem propostas por Eisenstein, colocando o foco novamente na montagem como uma ferramenta intelectual. Ao revisitar Eisenstein (2006), reconhecemos a importância de mergulhar em suas teorias e práticas para compreender a montagem como um ato criativo. É nesse legado histórico que descobrimos os fundamentos das inovações atuais, e é por meio da combinação com outros cineastas que a linguagem cinematográfica evolui.

Eisenstein (2006) enxergava a montagem como um elemento fluido, um conceito em constante evolução e interação com os demais componentes de uma produção cinematográfica. Isso justifica por que sua influência permeia muitos dos filmes mais emblemáticos ao redor do mundo. Ele defendia a ideia de que a colisão entre imagens independentes poderia criar novos significados. Essa abordagem, conhecida como montagem dialética ou intelectual, é visível no trabalho de Cristina Amaral, especialmente na maneira como ela constrói narrativas pelas imagens aparentemente desconexas. Suas técnicas de montagem não apenas avançam a história, como também criam um diálogo entre diferentes momentos, espaços e perspectivas, evocando uma profunda resposta emocional e intelectual do público.

A influência de Sergei Eisenstein é perceptível no trabalho de Cristina Amaral, especialmente em sua abordagem da montagem como um processo criativo que transcende a simples organização de imagens. Amaral emprega uma lógica de fragmentação que reflete elementos do legado de Eisenstein, embora adaptada ao contexto contemporâneo e às especificidades de suas obras. Ela utiliza parâmetros como luminosidade, contraste, duração e cor, compondo narrativas que evocam significados complexos em face das interações entre esses elementos. Eisenstein, trabalhando em um período histórico e cultural distinto, estabeleceu a montagem como um princípio dialético, em que o conflito entre fragmentos era a base para a criação de novas ideias e interpretações. Para ele, a montagem tanto estruturava o filme, quanto revelava as contradições sociais e culturais de sua época. Essa concepção da montagem como uma força transformadora e interpretativa encontra ecos no trabalho de Cristina Amaral, que reconhece a potência desse legado e o incorpora em sua prática. Amaral, no entanto, não replica a abordagem de Eisenstein; ela a reinterpreta. Enquanto Eisenstein via

o conflito entre fragmentos como a espinha dorsal de sua metodologia, Amaral utiliza as tensões entre imagens, sons e temporalidades para criar narrativas que dialogam com questões contemporâneas, como memória, identidade e resistência cultural. Sua montagem, muitas vezes guiada pela interação entre imagens de arquivo e filmagens recentes, reflete a ideia eisensteiniana de que o cinema tanto narra, como provoca, questiona e expande o entendimento do espectador. Embora em contextos históricos distintos, a influência de Eisenstein no trabalho de Amaral é evidente na forma como ela transforma a montagem em um ato criativo que transcende o técnico. A prática de Amaral, assim, ressoa com os princípios estabelecidos por Eisenstein, adaptando-os para construir uma linguagem cinematográfica que é profundamente contemporânea, mas que carrega a força transformadora de um dos maiores teóricos do cinema.

Cristina Amaral aprofunda o papel da montagem ao empregá-la como um meio de construção narrativa que vai além da estrutura linear, utilizando-a para criar uma experiência cinematográfica que envolve o espectador em múltiplas camadas de significado. Diferentemente de uma montagem meramente funcional, Amaral explora a interação entre os elementos visuais e temporais para estabelecer diálogos que conectam passado e presente, transformando a narrativa em uma ponte entre diferentes dimensões históricas e culturais. Enquanto Eisenstein baseava seu método na colisão entre fragmentos como forma de gerar novas interpretações, Amaral desenvolve uma abordagem que privilegia a interação fluida, mas não menos potente, entre as imagens. Sua capacidade de intercalar imagens de arquivo com encenações contemporâneas cria uma continuidade estética, assim como uma ressignificação da memória. Nesse processo, a montagem tanto conecta planos, como recontextualiza histórias, estabelecendo relações simbólicas e emocionais que desafiam o espectador a refletir sobre o significado das imagens e sua ressonância.

O ritmo, elemento fundamental na montagem eisensteiniana, é utilizado por Amaral como uma ferramenta narrativa que sustenta a tensão e a fluidez do filme. Seus cortes e transições são calculados tanto para transmitir informação, quanto para engajar emocionalmente o público, guiando-o por meio de uma experiência que mescla o documental e o poético. Essa habilidade de Amaral em criar um ritmo sensorial destaca como sua prática dialoga com a teoria de Eisenstein, ao mesmo tempo em que constrói uma linguagem própria, moldada pelas especificidades de sua época e por suas escolhas estéticas.

O método de Amaral, ainda que diferente em aplicação, carrega ecos do legado de Eisenstein, adaptando seus princípios às demandas contemporâneas do cinema. Sua abordagem da montagem como uma prática que integra narrativa, memória e ritmo posiciona sua obra como uma continuação criativa das reflexões eisensteinianas, evidenciando como o ato de

montar pode ser um processo de reinvenção contínua, profundamente enraizado no contexto cultural e histórico da cineasta.

Cristina Amaral, semelhante a Eisenstein, não vê a montagem apenas como uma técnica, mas como uma linguagem, capaz de contar histórias, evocar emoções, sentidos e provocar pensamentos, criar conexões. Além disso, o aspecto rítmico da montagem, um componente crucial nas teorias de Eisenstein, é manipulado por Amaral. Ela utiliza a métrica da montagem para estabelecer o ritmo e o tempo, assegurando que os cortes e as transições contribuam para a fluidez da narrativa, assim como para a construção de significado. Este manejo do ritmo é possível de ser percebido na maneira como Amaral intercala imagens de arquivo com filmagens contemporâneas — as encenações — criando um diálogo temporal que amplia conceitualmente a narrativa linear. Eisenstein tem um diálogo muito potente sobre ato criativo e a força do método de montagem que reside também no fato de que

[...] O espectador é arrastado para o ato criativo no qual sua individualidade não está subordinada à individualidade do autor, mas se manifesta através do processo de fusão com a intenção do autor, exatamente como a individualidade de um grande ator se funde com a individualidade de um grande dramaturgo na criação de uma imagem cênica clássica. Na realidade, todo espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, e a partir de sua própria experiência - a partir das entranhas de sua fantasia, a partir da urdidura e trama de suas associações, todas condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social, cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor. É a mesma imagem concebida e criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador. (Eisenstein, 2002, p. 29).

O valor da montagem está em sua capacidade de envolver a emoção e o pensamento no processo de interpretação, criação e percepção sensível do espectador. Para Eisenstein (2002), a participação individual do público, que atua como um intérprete ativo, é o elemento central de seu conceito de montagem. Os métodos de montagem de Eisenstein, como a "montagem das atrações", utilizam a justaposição de imagens para criar uma resposta emocional e intelectual no espectador (Eisenstein, 2002). Ele acreditava que a montagem não era apenas uma técnica de edição, mas uma ferramenta poderosa para engajar o espectador em um processo de reflexão e interpretação. Eisenstein via a montagem como um meio de estimular a mente do espectador, desafiando-o a conectar ideias e a participar ativamente da construção de significado. A montagem, quando vista sob o prisma estético e didático, transforma tanto o realizador quanto o espectador. Para o realizador, a montagem é uma oportunidade de explorar e manipular as possibilidades narrativas e estéticas do filme. Para o espectador, é uma experiência que incita

uma reflexão crítica e uma visão mais aprofundada. A metodologia de Eisenstein permite perceber que a montagem pode se tornar um elemento didático capaz de transformar a percepção do espectador e enriquecer a experiência cinematográfica.

Na próxima sessão, ao explorarmos a memória e o ato na montagem de Amaral, consideraremos como essa linguagem é aplicada e como ela influencia a percepção do espectador sobre os temas abordados nos filmes. A análise detalhada desses aspectos fornecerá uma compreensão mais profunda do papel da montagem na criação cinematográfica e na forma como Amaral, influenciada pelas ideias e montagem eisensteiniana, utiliza essa ferramenta para criar filmes que são também experiências imersivas e reflexivas.

A análise filmica que propomos envolve uma fase de revisão e um exame técnico, processos fundamentais para a desconstrução e reconstrução do conteúdo cinematográfico. Essa prática não apenas proporciona um entendimento mais profundo, como também enriquece a apreciação da obra cinematográfica, permitindo uma exploração mais completa de suas nuances e significados. A análise filmica, especialmente quando focada na montagem, permite expandir o registro perceptivo do espectador. A montagem é um dos elementos mais críticos do cinema, pois determina o ritmo, a continuidade e a fluidez da narrativa. A tarefa de análise da montagem envolve entender como as escolhas do montador influenciam a narrativa, a estética e a resposta emocional do público.

Desconstruir um filme é um processo analítico que envolve a separação de suas partes fundamentais — cenas, planos, enquadramentos e cortes — com o objetivo de compreender como cada elemento colabora para a composição do todo. Essa desconstrução não é meramente técnica, mas um ato reflexivo que permite desvendar as intenções narrativas e estéticas presentes em cada escolha. A etapa de reconstrução, por sua vez, recompõe esses elementos em face de uma nova perspectiva, enriquecida pela análise, permitindo que o processo de montagem seja entendido tanto como organização de materiais, quanto como criação simbólica. No ato de montagem, a cineasta não apenas reorganiza as imagens, como estabelece conexões entre fragmentos visuais e sonoros que geram significados inéditos. Esse processo, como apontado por Eisenstein (2002), transforma a montagem em um gesto dialético, no qual o conflito entre elementos distintos dá origem a novas ideias e interpretações. A desconstrução analítica, portanto, é uma etapa essencial para empreender uma montagem que organiza, e também reinventa o material bruto, criando narrativas que manipulam o tempo, sugerem continuidade ou ruptura, além de despertam reações emocionais e intelectuais no espectador.

Nesse contexto, a montagem assume um papel de mediação entre a análise e a criação. Ao desconstruir um filme, o montador identifica os potenciais latentes em cada fragmento, seja

pelo ritmo, pela composição visual ou pela relação entre som e imagem. Esses potenciais são explorados no processo de reconstrução, em que a combinação de elementos tanto reforça a narrativa, como amplia suas possibilidades interpretativas. Como demonstrado por Eisenstein (2002), a montagem é uma prática que transcende a soma de suas partes, tornando-se um ato criativo capaz de transformar o filme em um espaço de interação dinâmica entre o autor e o espectador.

Assim, o ato de desconstrução analítica, mais do que um método de estudo, é um pré-requisito para uma montagem que busque significados profundos e complexos. Ele permite que o montador identifique e potencialize as contradições, as tensões e os ritmos inerentes ao material, dando forma a uma obra que além de comunicar, provoca e desafia o espectador a reinterpretar o que vê e sente. Nesse sentido, a prática de montagem se torna uma ponte entre o entendimento crítico do material e a criação artística, reafirmando sua centralidade como linguagem única do cinema.

5 MEMÓRIA, CRIAÇÃO E MONTAGEM EM *SERRAS DA DESORDEM* (2006)

Na sequência inicial do filme **Serras da Desordem**, mais especificamente nos primeiros três minutos de filme, somos apresentados a Carapiru, um indígena da etnia Awá Guajá, em um ambiente que evoca uma conexão profunda com a natureza e a tradição. Notavelmente, as imagens iniciais são apresentadas em preto e branco, uma escolha estilística que consegue aprofundar a narrativa, pois o uso do preto e branco evoca imediatamente uma sensação de tempo passado e de uma realidade distinta, estabelecendo um contraste evidente entre o mundo de Carapiru e o do espectador. Esta decisão também serve para simplificar a cena, focando a atenção do espectador nas ações e emoções do personagem.

O preto e branco, frequentemente associado ao fotojornalismo e ao realismo documental, infunde a sequência com um senso de verdade crua e urgente. Além disso, a escolha da paleta de cores faz um aceno aos simbolismos tradicionais, em que o preto e o branco são usados para representar dualidades como bem e mal, vida e morte, memória, passado. Esta camada de interpretação adiciona profundidade e complexidade à já rica camada visual de abertura filme.

A montagem da sequência se dá de forma lenta e pontuada por lapsos temporais entre eventos distintos, que nesse caso específico demonstra um momento cotidiano que complementa habilmente a narrativa visual. A cadência deliberada das ações de Carapiru recolhendo e cortando galhos para fazer uma fogueira e preparar um local de descanso, transmite o meticuloso processo e a paciência necessária para viver em harmonia com a natureza. Este ritmo contrasta com a aceleração da vida moderna, tornando a experiência do espectador tanto educativa quanto introspectiva. Os lapsos temporais condensam as atividades sem minimizar sua importância, e sem modificar a sequência dos fatos, conferindo uma narrativa mais linear o que fornece uma visão mais gerenciável, igualmente respeitosa, do estilo de vida de Carapiru. Segundo Eisenstein (2002), a montagem métrica é uma ferramenta poderosa para criar emoções e sensações no espectador. Ele argumentava que a duração dos planos poderia ser usada para criar um ritmo específico, que poderia ser lento, rápido ou acelerado. Em **Serras da Desordem** (2017) Cristina Amaral elabora planos iniciais de longa duração, o que cria um ritmo lento. Esse ritmo lento é intencional, pois o objetivo é produzir uma sensação de contemplação e de reflexão. A cena mostra um personagem aparentemente típico, realizando uma ação tradicional, em uma vivência na natureza. O ritmo lento convida o espectador a observar e a refletir sobre a cena, sobre a cultura do personagem e sobre o significado da ação.

Rodado em película 35mm. A câmara de início está na mão do fotógrafo e é facilmente perceptível, a imagem por vezes transita orgânica, vários planos capturam um evento por vezes inesperado ou espontâneo criando uma sensação de realismo e de veracidade. Isso pode auxiliar o espectador a sentir como se estivesse presente na cena. Podemos também identificar que o que vemos na tela é um plano comum no cinema documentário: um personagem, neste caso um indígena, performa uma ação tradicional, a vivência na selva, para a câmara.

Na Sequência seguinte¹⁶, a narrativa apresenta um salto emocional onírico ao introduzir cor por meio das chamas do fogo, que se sobrepõem às imagens em preto e branco de Carapiru dormindo sobre folhas de palmeira. Este uso de imagens sobrepostas e o colorido cria uma ponte para uma tonalidade interior que se expande entre a realidade e o sonho, servindo como uma metáfora visual para o mundo interno fragmentado de Carapiru, que naquele instante sonha. As imagens agora são mais frenéticas, capturando a vida cotidiana da aldeia de forma fragmentada na montagem. Einsestein (2002, p. 77, grifos do autor), sobre a tonalidade na montagem nos indica que:

Quando falamos de ‘tonalidade interior’ e ‘harmonia interna de linha, forma e cor’, temos em mente a harmonia com algo, uma correspondência com algo. A tonalidade interna deve contribuir para o significado de um sentimento interno. Por mais vago que seja esse sentimento ele avança sempre em direção a algo concreto, encontra sua expressão externa em cores, linhas e formas.

Essa sequência criada por Cristina Amaral está em consonância com a teoria de Eisenstein, visto que a correspondência entre os elementos visuais e o conteúdo emocional é essencial. A tonalidade interior se manifesta por intermédio das cores e formas, criando uma expressão concreta dos sentimentos internos de Carapiru.

¹⁶ Sequência 2 (3:42 - 4:33min).

Figura 7 — Print Serras da desordem (2006), de Andrea Tonacci – Sequência inicial - O sonho de Carapiru



Fonte: Serras (2006).

Figura 8 — *Print* Serras da desordem (2006), de Andrea Tonacci – Sequência - O início do sonho de Carapiru



Fonte: Serras (2006).

A montagem das imagens, capturando a vida cotidiana da aldeia de maneira fragmentada, intensifica ainda mais essa expressão, alinhando-se com a ideia de Eisenstein (2002) de que a harmonia visual deve sempre avançar em direção a algo concreto, refletindo os sentimentos internos dos personagens. Os planos do grupo indígena se estendem por mais de dez minutos, sem qualquer referência temporal ou espacial. O espectador é convidado a observar um modo de vida característico, sem pressa ou julgamento. A montadora Cristina Amaral afirma que precisou "se perder no tempo do cinema para encontrar o tempo do índio" (Tonacci; Amaral, 2008).

As cenas de **Serras da Desordem** carregam uma carga simbólica que transcende o visível, evocando um tom premonitório. A vegetação ao fundo parece inflamar-se, sugerindo a iminência de uma catástrofe. Esse elemento visual é acompanhado por uma voz ininteligível, possivelmente em Tupi ou outra língua indígena, que ecoa como um alerta ou uma invocação ancestral, ampliando a sensação de desconexão e urgência que permeia o filme. Para Meneses (2016), essa desconexão é central na narrativa: o indígena, representado por Carapiru, está constantemente deslocado, tanto fisicamente quanto culturalmente, forçado a habitar realidades que não lhe pertencem. O filme nos insere em fragmentos da realidade de Carapiru, mas o faz de uma forma que revela as barreiras de compreensão entre mundos. Nossa dificuldade em entendê-lo reflete, de maneira inversa, a imensidão do estranhamento que ele enfrenta ao se deparar com a sociedade não indígena. Esse deslocamento, amplificado pela estrutura fragmentada da narrativa, reflete um esforço consciente do diretor de não impor uma lógica ocidental à experiência de Carapiru. Em vez disso, somos levados a vivenciar, ainda que de forma parcial, sua perspectiva. Meneses (2016) ressalta que esse é um dos grandes méritos de **Serras da Desordem**, isto é, seu compromisso com uma abordagem descolonizada do cinema. O filme não se propõe a explicar ou traduzir a vivência indígena para a lógica dominante, mas a apresentar essas realidades de forma que o espectador seja confrontado com as suas próprias limitações de compreensão. Dessa forma, *Serras da Desordem* não apenas conta a história de Carapiru, mas também questiona as dinâmicas de poder que historicamente têm silenciado vozes indígenas, afirmando-se como um dos esforços mais significativos de descolonização no cinema brasileiro.

Tonacci (2007), por sua vez, explica que o "começo longo e lento é uma forma de conduzir o espectador a um espaço de reflexão, que ele normalmente não se permite".

[...] Então, quem assiste ao filme, normalmente depois de uns cinco minutos, começa a reagir: “Pô, não tem ninguém falando, me dizendo o que está acontecendo, não tem locução... Que coisa que esses caras estão fazendo? O que é isso?”. No mínimo a pergunta “o que é isso?” foi gerada, o que eu acho ótimo. Tem alguns minutos em que o espectador fica mais nervoso, mas, ao mesmo tempo, querendo saber o que ocorre. E logo em seguida ele diz: “Bom, é isso que está acontecendo”. Ele deixa de resistir, porque a mente implica, mas se a imagem persiste, vai se acostumar. Então, no hábito de olhar aquela imagem, vai entrar um pouco naquele universo, e vai aceitar. (...) Então, você começa a olhar realmente para aquilo que está na tela. Isso é uma conta que a gente fez com algumas experiências de percepção. Aí chegamos à conclusão de que 18 minutos era o tempo necessário para permitir que o espectador mergulhasse no universo indígena com uma atenção mínima, de identificação, sem mais reagir ao tempo da coisa, ao ritmo, e parar de exigir essa normatização que nos dizem que as coisas devem ter, como é que elas têm que ser, por que é que têm que ser. (Tonacci, 2007, grifos do autor).

Como já foi dito, Eisenstein (2006) defendia que a montagem, ou a organização sequencial das cenas, tinha o poder de gerar respostas emocionais e intelectuais específicas no espectador. Ele desenvolveu o conceito de montagem das atrações, no qual a justaposição de imagens e cenas era projetada para produzir um impacto significativo. Para Eisenstein (2006), a montagem tanto organizava a narrativa, quanto manipulava o tempo e o ritmo do filme, guiando o espectador por uma experiência cuidadosamente planejada. Esse método criava um envolvimento profundo, estimulando o espectador a refletir sobre questões e ideias que, de outro modo, poderiam passar despercebidas. Ao manipular com precisão o ritmo e a montagem, o diretor e a montadora articularam uma experiência audiovisual que, além de captar a atenção do espectador, o convoca a um engajamento cognitivo e emocional mais aprofundado.

A montagem desse espaço de identificação posta por Tonacci (2007), também transita por imagens que reforçam aquele questionamento do que pode ou não ser normatizado. Vemos a transição impactante para imagens de esqueletos humanos — caveiras — e homens brancos armados, mantendo-se em preto e branco. Essa decisão estética não só estabelece uma ligação com a realidade cruel que pode estar se aproximando da mata, como ressoa como um eco da violência, tanto histórica quanto contemporânea, que as comunidades indígenas enfrentam. A presença dessas imagens insinua que o sonho de Carapiru pode ser um reflexo de traumas passados e um prenúncio de desafios futuros.

Ao retornar à realidade, observamos Carapiru adormecido. Em seguida, somos apresentados a uma sequência simbólica de formigas marchando sobre as folhas, em uma organização coletiva. Essa imagem pode representar tanto a união da comunidade quanto um prenúncio de violência que se aproxima, entrelaçando de maneira delicada os limites entre sonho e realidade. O clímax desta sequência é alcançado com uma imagem subjetiva em preto e branco que mostra uma floresta devastada. Um grupo de indígenas se move por meio desta paisagem alterada, marcando uma possível transição entre o mundo dos sonhos e o início de uma narrativa encenada pelos próprios indígenas. Este momento de virada tanto serve como um ponto de inflexão na narrativa, quanto como um comentário metafórico sobre os desafios reais que as populações indígenas enfrentam devido ao avanço incontrolável da civilização moderna sobre seus territórios. Assim, esta sequência tece um conjunto de imagens e símbolos, para isso, usa uma combinação de cores, montagem e elementos sonoros para criar uma narrativa rica e complexa que transita entre o real, o simbólico e o premonitório.

Em um ponto intrigante da sequência, uma escolha de montagem enriquece e complexifica as cenas. Por volta dos treze minutos do filme, crianças indígenas levantam seus olhares em direção ao céu. Por meio da estrutura tradicional de uma cena de ponto de vista,

somos revelados ao foco de sua atenção: a travessia de um avião. O plano que revela o objeto observado e o plano que indica o ato de observar não parecem possíveis simultaneamente, uma questão que não seria problemática em filmes de ficção. Esta técnica, típica, é acentuada pela continuidade sonora entre as duas cenas.

De certo, as sequências iniciais do filme mergulham-nos numa encenação do cotidiano de uma comunidade indígena. Estas cenas são moldadas pelas memórias de Carapiru e dos próprios indígenas que participam ativamente na construção desse retrato. Eles não são apenas objetos da câmera, mas colaboradores na recriação de sua realidade vivida. No entanto, ao avançarmos a narrativa, torna-se evidente a condição híbrida do filme, que caminha tenuemente entre a ficção e o documentário. Esta mescla de gêneros é ainda mais enfatizada quando somos inseridos em planos subjetivos em primeira pessoa, adotando o ponto de vista dos indígenas. Pela lente da câmera, somos convidados a olhar o mundo pelos olhos deles. Este recurso cinematográfico além de reforçar a autenticidade das experiências retratadas, igualmente questiona os limites entre a representação ficcional e a realidade documentada, proporcionando uma experiência de visualização profundamente imersiva e reflexiva.

5.1 Dimensão ética na desordem

Nesse estudo podemos entender também uma dimensão ética na montagem de Cristina Amaral, que surge como uma espécie de antecipação da montagem propriamente dita, em que a imaginação e a memória tomam parte na construção filmica. Ela supõe uma abordagem das relações do universo filmado, e que precisará ser sustentada pelo agenciamento entre as imagens. Nessa primeira sequência, vemos uma representação geral de como o Carapiru é colocado no filme, tendo inicialmente, sua realidade representada de forma naturalista compondo uma responsabilidade imagética que vai além do penacho, da estereotipação do indígena. O povo Awá tem sua imagem respeitada no que lhe é próprio em sua cultura, cuja representação não extrapola a realidade, nem objetifica os corpos. O filme, de algum modo preserva um enigma de sua presença, primeiro porque não são colocadas as transcrições das falas dos nativos; segundo, porque Carapiru está posto ali em presença do cotidiano familiar. As imagens possibilitam a compreensão e reforçam o protagonismo de quem sempre esteve à margem e posto em segundo plano em muitos filmes que tratam os povos originários.

Após essa apresentação da comunidade, somos guiados a seguir Carapiru em uma jornada solitária mata adentro, afastando-se de seu grupo. Este movimento solitário viria a ser sua salvação da terrível tragédia que se abateu sobre sua comunidade. Cristina Amaral, neste

ponto, faz escolhas cruciais para a montagem de *Serras da Desordem*. Enquanto os agressores percorrem silenciosamente a mata, vemos em contraste o cotidiano tranquilo dos Awá. Na cena subsequente, encontramos Carapiru à margem de um lago, com arco e flecha na mão observando e aguardando o momento certo para capturar os peixes. De repente, uma visão quase surreal: um trem de ferro irrompe, deslocado de seu contexto narrativo, atravessando de maneira fantasmagórica a floresta do passado. A câmera que observa o trem permanece imóvel e um estampido do som do ferro rasgando o chão se amplia e, pela primeira vez, observamos uma trilha musical no filme, trata-se de sons polifônicos repetitivos que lembram algo artificial e digital sobreposto ao som de ferro que se arrasta. Esse momento rompe o silêncio e a calma do filme, a imagem nos leva a crer que seremos atropelados, evocando de forma subjetiva o sentido de violência e de um corpo estranho que não deveria estar ali.

Carapiru observa o trem de ferro que apressadamente corre nos trilhos, logo em seguida é mostrada a placa do governo federal, a partir daqui os planos se tornam cada vez menores. O trem ostentando o logotipo da Companhia Vale do Rio Doce nos posiciona em uma dimensão temporal que as imagens precedentes não conseguiam definir por conta própria. Entre os vagões da composição ferroviária, identifica-se uma sinalização com uma placa enorme que indica a delimitação de terras indígenas.

Sobre essa sequência do trem, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro faz as seguintes considerações:

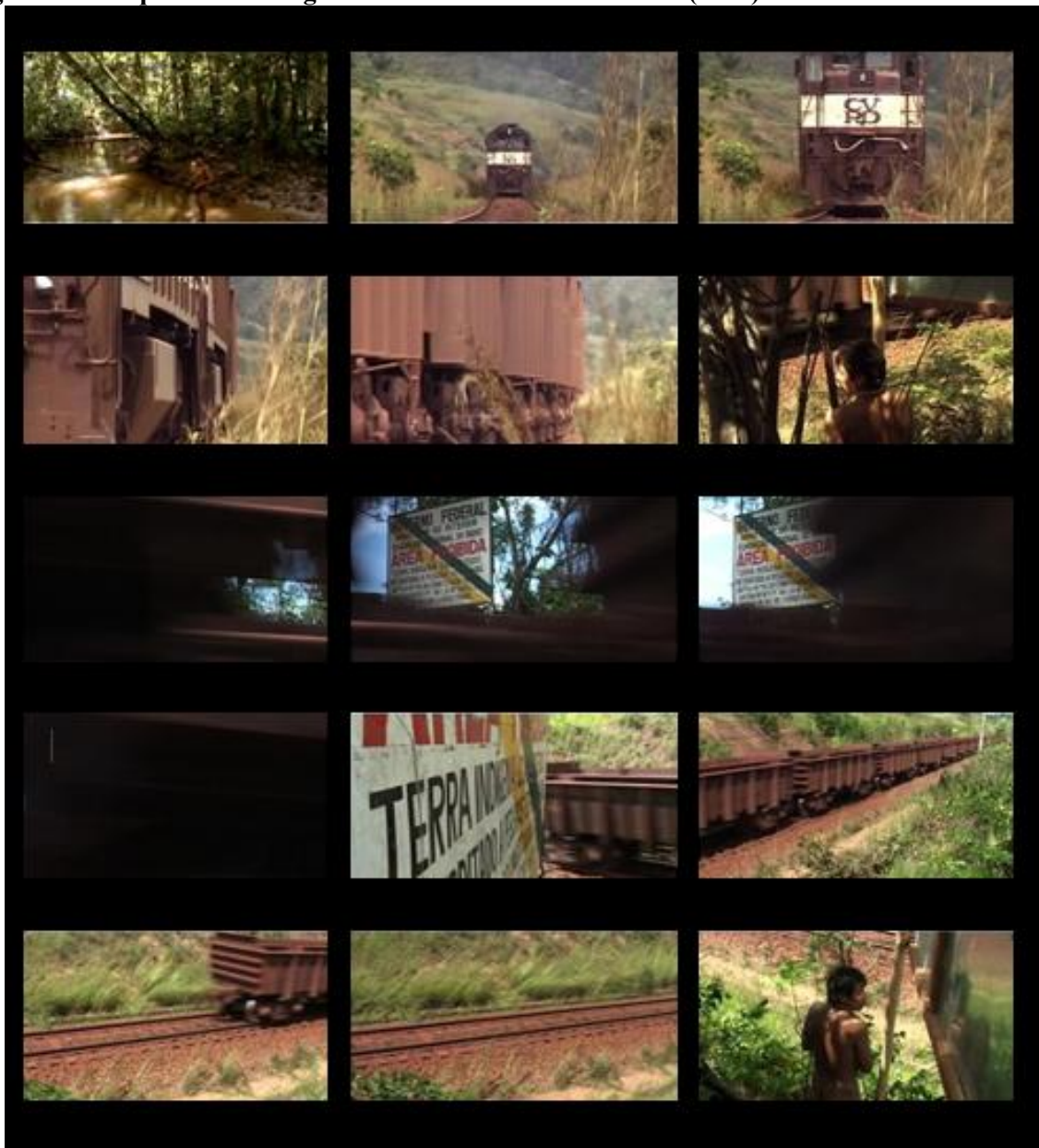
[...] Então, é um filme impressionante nesse sentido. E o contraste, o filme todo é marcado, acho que assim, muito por contraste, aquela cena do começo que me lembrou, não sei porquê, me lembrou o Odisseia no espaço 2001. Você passa da floresta, com os guardiões na floresta e, de repente, aparece um trem da Vale do Rio Doce invadindo a tela, que é como se fosse aquela, o osso que vira nave espacial. Só que lá você tem, só que a significação é um pouco inversa, de certa maneira, daqui. O osso que vira nave espacial, na verdade, é um trem que vai destruir completamente, que vai passar por cima do povo que não é ancestral, é o povo que está lá agora. Aquele filme é um corte de dois milhões de anos. Esse aqui é um corte de zero anos, na verdade. É um corte entre o povo que estava lá e a estrada de ferro que passa do lado. A estrada, a mina de Carajás, os Guajás estão na região de influência da maior mina de ferro do planeta, que é a mina de ferro e de cobre e de ouro do Grande Carajás. Então, eles têm essa situação completamente surreal [...]. (Tonacci; Viveiros, 2014).

A sequência apresentada na Figura 9, adiante, apresenta uma justaposição de imagens que vai além da simples representação, estabelecendo conexões simbólicas e narrativas que dialogam diretamente com o desejo da montagem em causar uma ruptura importante na imagem até então posta no filme. Carapiru observa o trem da Companhia Vale do Rio Doce atravessar

a paisagem, marcando um contraste drástico entre a natureza ancestral da floresta e os elementos tecnológicos e econômicos que representam a exploração e a destruição do território indígena. Eduardo Viveiros de Castro descreve essa cena como um corte abrupto, comparando-o à famosa transição do osso para a nave espacial em 2001, em referência a **Uma Odisseia no Espaço**. No entanto, aqui o impacto é ainda mais imediato, pois o trem não representa o futuro, mas o presente destrutivo que atravessa o espaço e a cultura indígenas.

Essa sequência, que depende do contraste entre elementos visuais e temporais, alinha-se ao conceito de montagem como prática criativa e crítica, tal como proposto por Vsevolod Pudovkin. Influenciado por Griffith, Pudovkin ampliou a ideia de fragmentação das cenas, sugerindo que a montagem não apenas organiza o material filmado, mas também o transcende, criando uma força narrativa e emocional que ultrapassa o que está visível na tela. Essa abordagem permite que a montagem construa significados não imediatos, estabelecendo relações dialéticas que desvelam as tensões subjacentes na realidade representada. Xavier (2006) contribui para essa discussão ao diferenciar naturalismo e realismo no cinema. Enquanto o naturalismo busca uma representação fiel dos detalhes visíveis, o realismo, segundo Xavier (2006), vai além do imediato, revelando relações estruturais mais amplas por meio da montagem. Essa perspectiva é claramente ilustrada em **Serras da Desordem**, pois o trem não é apenas um objeto em movimento; ele simboliza as forças coloniais e econômicas que impactam diretamente a vida de Carapiru e de seu povo. A montagem dessa sequência não se limita a ilustrar o conflito; ela constrói um comentário crítico sobre a relação entre a modernidade representada pelo trem e a ancestralidade indígena.

Figura 9 — Sequência montagem trem em *Serras da desordem* (2016)



Fonte: Serras (2006).

Portanto, a cena do trem, através da montagem, transforma-se em uma síntese visual do impacto da exploração sobre os povos indígenas. A justaposição entre o trem e a floresta evidencia o conflito entre duas realidades irreconciliáveis, dialogando com as ideias de Pudovkin sobre a montagem como ferramenta de articulação dialética e com a noção de realismo de Xavier (2006), que busca representar o que está além do visível imediato. Essa sequência exemplifica como o cinema, por meio da montagem, pode ultrapassar a narrativa tradicional para criar interpretações críticas e simbólicas da realidade.

Influenciado por Griffith, Pudovkin desenvolveu uma teoria da montagem que vai ainda mais além da clássica. Esta “baseava-se na percepção griffithiana de que a fragmentação da

cena em planos criaria uma força que ultrapassa a característica da cena filmada” (Dancyger, 2003, p. 15). Pudovkin enfatiza a distinção entre naturalismo e realismo no universo do cinema. Xavier (2006, p. 55) reflete sobre esse contraste:

O primeiro seria a procura da representação fiel do fato imediato em todos os seus detalhes – a imagem desejando “parecer verdadeira” – e o segundo seria a procura de uma fidelidade ao que não é dado visível de imediato, ou seja, à própria lógica da situação representada em suas relações não visíveis com o processo mais global a que ela pertence. O naturalismo estaria tipicamente representado pelo cinema de espetáculo. O realismo implicaria num cinema capaz de apreender relações dialéticas, graças ao processo básico de montagem.

Pudovkin via o naturalismo como uma manifestação do cinema de espetáculo, enquanto associava o realismo ao ato de montagem, num cinema que entende as dinâmicas dialéticas. Diferentemente de Pudovkin, Eisenstein em sua obra cinematográfica, opõe-se à ideia de que existe uma visão emergindo do objeto e uma consciência guiando a câmera. Para Eisenstein, o filme refletirá as modalidades do pensamento, abraçando sua verdadeira natureza, ou seja, um discurso, e mais precisamente, um discurso com inclinação ideológica. Xavier (2006) evidencia que Eisenstein busca um cinema que “pensa por imagens” ao invés de simplesmente “narrar por imagens”. Ele revisita e redefine conceitos como percepção, estrutura e substância para transcender interpretações tradicionais desses termos e oferecer uma fusão dialética entre a linguagem das imagens e a linguagem da lógica, ambas encapsuladas na terminologia da "Cine-dialética", proposta por Eisenstein (Xavier, 2006. p.134).

A cine-dialética refere-se a um tipo de cinema que combina emoção e razão. Conforme interpretado por Xavier (2006), é uma representação visual estruturada de tal forma que promove a reflexão abstrata no contexto da ação concreta e devolve a sensorialidade à câmera. Neste contexto intelectual do cinema, em seu texto de 1929, chamado *Perspectiva*, Eisenstein solidifica sua posição contrária à narrativa tradicional. Xavier (2006) destaca as influências do psicólogo russo Vygotsky e sua teoria sobre o monólogo interior em Eisenstein: “O cinema representaria o auge e o principal meio de expansão de uma forma de discurso que expõe um processo mental em sua essência, beneficiando-se imensamente das capacidades de imagem e áudio” (Xavier, 2006, p. 136).

O **Serras da Desordem** é uma obra que se insere na lógica da Cine-dialética, conforme interpretada por Xavier (2006). A narrativa entrelaça uma série de imagens para construir um discurso que tanto "pensa" quanto "narra" por meio dessas imagens. Tomando como exemplo a sequência do trem, podemos relacioná-la com as discussões sobre naturalismo e realismo,

conforme abordadas por Pudovkin e Eisenstein (2002). Enquanto o trem, em seu movimento e ruído, pode ser visto como uma representação naturalista — um elemento espetacular do cinema que tem o poder de atrair o espectador — o contexto e a montagem da cena incorporam o realismo dialético que Pudovkin enfatizava.

Na abordagem da Cine-dialética, a montagem de Cristina Amaral em **Serras da Desordem** não apenas organiza imagens, mas as transforma em um espaço de reflexão e de questionamento. A cena do trem, sob o olhar de Amaral, não se limita a ser um registro visual, isto é, assume uma dimensão simbólica que articula questões centrais da narrativa. O trem, ao atravessar a paisagem, torna-se um elemento que expressa a tensão entre progresso e a destruição, entre a modernidade imposta e a ancestralidade preservada, sintetizando o impacto da exploração nos territórios indígenas. Esse momento tanto acompanha a história de Carapiru, um indígena nômade deslocado de seu território e confrontado com a sociedade moderna, como amplifica sua experiência.

Cristina Amaral utiliza a montagem para "pensar por imagens", um conceito que remete ao aprendizado dialético de Eisenstein. Aqui, a montagem não apenas narra, mas interpela o espectador, conectando o deslocamento físico de Carapiru com a intrusão mais ampla da modernidade nos territórios tradicionais e na relação simbiótica entre homem e natureza. A escolha e a justaposição dos planos promovem uma leitura crítica que não oferece respostas prontas, mas estimula reflexões sobre o deslocamento, o choque cultural e a fragilidade das fronteiras entre tradição e modernidade. Essa abordagem revela o domínio conceitual de Cristina Amaral, que emprega a montagem como um processo ativo de construção de sentidos, expandindo a narrativa além do visível e convidando o espectador a participar de uma experiência dialética.

Existe um arranjo de *mise-en-scène* que define a estrutura ficcional. No entanto, esse arranjo preserva a autenticidade das ações, tal como contribui para uma transição suave e uma conexão com o que é projetado na tela. Esta configuração, que Xavier (2006) denomina de "transparência", é claramente resultado de uma vasta gama de experimentações linguísticas amadurecidas ao longo da evolução cinematográfica, seja na narrativa ficcional ou no documentário. As imagens do filme carregam uma dualidade, pois enquanto são organizadas e segmentadas em uma perspectiva ficcional, estão imersas em um contexto e abordagem típicos dos documentários. Simultaneamente, ao apresentar personagens realizando ações reconhecíveis, eles empregam técnicas cinematográficas para produzir uma narrativa específica. A presença de uma configuração transparente não contradiz a interpretação

documental das imagens; no entanto, a forma como os eventos são organizados e narrados nos direciona mais claramente para uma narrativa ficcional.

Em uma quarta sequência, o filme nos transporta para o interior de um trem de passageiros, e enquanto a câmera explora esse espaço, sua presença se torna notável. Isso é evidenciado quando os olhares dos passageiros se cruzam com a lente, e aqueles que se movimentam pelo corredor são forçados a evitá-la. No fundo de um dos compartimentos, dois homens se comportam de forma consciente à câmera, tentando agir como se ela não estivesse lá. A narrativa então nos conduz ao sonho de um passageiro adormecido. No sonho, somos guiados por transições por meio de uma variedade de planos: panoramas idílicos, um documento oficial da Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI), cenas de um filme antigo¹⁷ e jagunços se posicionando estrategicamente, prontos para um confronto. É notável que alguns destes jagunços são interpretados pelos mesmos atores que fazem os passageiros do trem. Eles avançam para a floresta armados, e suas expressões verbais são enigmáticas, sem formar um diálogo concreto. A alternância entre imagens em preto e branco e coloridas sugere uma oscilação entre o caráter documental e ficcional, reforçando a sensação de simultaneidade, pois enquanto os homens estão dentro do trem, eles também estão na floresta, confrontando os indígenas. O elemento do fogo faz alusão ao sonho inicial de Carapiru, adicionando cor momentaneamente à cena, assim, a mescla de ficção e documentário se torna cada vez mais perceptível à medida que a narrativa avança.

A relação entre factualidade e ficcionalidade no cinema documental contemporâneo tem se apresentado como um campo fértil para experimentações narrativas que desafiam as fronteiras tradicionais do gênero. Em face das reflexões trazidas por Spragia (2020) observa-se que o documentário híbrido emerge como uma resposta estética e política às limitações impostas pelas convenções de representação da realidade. Ao propor uma aproximação criativa entre o real e o imaginário, o documentário híbrido reconfigura a linguagem cinematográfica, permitindo um olhar mais subjetivo e crítico sobre questões sociais, históricas e culturais. Um dos aspectos centrais dessa proposta está na mediação da ficção como ferramenta narrativa. Essa abordagem se manifesta, por exemplo, em obras estudadas por Spragia (2020) como *Torre das Donzelas* (2019), dirigido por Susanna Lira, que utiliza elementos poéticos e performáticos para reconstruir memórias de mulheres presas durante a ditadura militar brasileira. O uso do giz

¹⁷ Ao longo de *Serras da desordem*, diversas cenas que surgem nos momentos introdutórios são revisitadas e adquirem novos nuances e interpretações. Preservaremos a integridade de cada cena, evitando antecipar interpretações que se desvelarão mais adiante na trama. Por enquanto, é válido destacar a construção detalhada do filme, que possibilita ao espectador descobrir novas dimensões a cada vez que o assiste.

branco e da lousa negra no filme, como dispositivos para que as ex-presas políticas desenhem os espaços que marcaram suas vidas, revela a potência simbólica da ficção no resgate de histórias silenciadas. Essa estratégia narrativa não apenas amplia a expressividade dos relatos, como também enfatiza a dimensão subjetiva da experiência vivida, desafiando a linearidade e a pretensa objetividade dos documentários tradicionais.

A autor de **Novas fronteiras do documentário** destaca que a independência moral e intelectual dos documentaristas é colocada à prova na contemporaneidade, sobretudo diante de regimes autoritários ou períodos de repressão. Esse contexto impulsiona os cineastas a buscarem linguagens alternativas para dar conta de narrativas complexas, muitas vezes silenciadas pela história oficial. Nesse sentido, o híbrido documentário-ficção surge como um dispositivo que permite subverter o discurso hegemônico e abrir espaço para novas formas de resistência estética e política. Outro exemplo emblemático proposto por Spragia (2020) dessa prática é apresentado na análise de obras como **Dogville** (2003), de Lars von Trier, cuja anticenografia inspira os depoimentos e memórias de *Torre das Donzelas*. O uso de cenários minimalistas e simbólicos evidencia a dimensão teatral e fictícia, permitindo que os espectadores se concentrem nos aspectos emocionais e subjetivos das narrativas. Tal abordagem reforça a ideia de que a ficção não é antagônica ao documentário, mas pode atuar como uma aliada na construção de discursos que questionem as estruturas de poder e as narrativas dominantes. Cao Guimarães, outro cineasta mencionado no texto, exemplifica bem essa interação entre factualidade e ficcionalidade em suas obras. Em filmes como *Andarilho* (2007), Guimarães explora o cotidiano de personagens que vivem à margem da sociedade, utilizando uma abordagem que refuta a lógica linear e tradicional da narrativa documental. A construção do filme se dá em função da convivência e de observação, permitindo que a subjetividade do diretor e dos personagens influencie diretamente o resultado final. Nesse contexto, o conceito de documentário como forma de arte, destacado pelo autor, ganha relevo ao sublinhar que a busca por autenticidade no cinema documental não está restrita à reprodução fiel da realidade, mas inclui a sensibilidade artística na mediação de novas perspectivas. O autor também questiona os limites entre a realidade e a ficção ao afirmar que os gêneros são limitadores e que filmes híbridos permitem desconstruir essas barreiras, ampliando as possibilidades narrativas do documentário. Essa reflexão encontra eco em obras contemporâneas que misturam elementos de ambos os gêneros para questionar verdades absolutas e abrir espaço para a pluralidade de vozes.

Assim, o documentário híbrido além de romper com as convenções de gênero, também contribui para a democratização da linguagem cinematográfica, ao permitir que narrativas

marginalizadas sejam contadas de maneira mais acessível e impactante. Portanto, a mediação da ficção nos documentários híbridos representa uma ruptura significativa com as práticas tradicionais do gênero, ao mesmo tempo em que promove uma aproximação mais sensível e reflexiva com os espectadores. Essa abordagem ressignifica o papel do documentário como dispositivo de subjetivação e de transformação, abrindo novas fronteiras para a criação artística e para a representação do real. Como o texto ressalta, não existe verdade absoluta, mas possibilidades expressivas que, ao mesclarem realidade e imaginação, contribuem para um entendimento mais complexo e profundo do mundo ao nosso redor.

Nesse sentido, **Serras da Desordem** emerge como um exemplo emblemático do uso criativo de estratégias híbridas, em que a reconstituição de eventos e a performance ganham espaço em uma obra que dialoga com a realidade, mas se apropria da ficção para aprofundar questões subjetivas e históricas. Cristina Amaral, na montagem desse documentário, costura memórias, paisagens e emoções que desafiam o espectador a distinguir entre o real e o encenado. Essa abordagem ressoa com as reflexões sobre o híbrido no documentário, a dissolução das barreiras entre factualidade e ficcionalidade permite ao cinema documental assumir novas dimensões de expressão. Em **Serras da Desordem**, essa dissolução é evidente na reconstrução da trajetória de Carapiru. A obra não apenas registra os eventos, como os reconstrói como já foi dito, com a participação do próprio Carapiru, que se torna protagonista e testemunha da sua história. Aqui, a realidade tanto é apenas representada, quanto revivida, criando um espaço em que a memória é ressignificada.

A escolha de Tonacci e Amaral (2008) por não apenas registrar, mas reconstruir, questiona as noções de objetividade e verdade documental, propondo uma experiência que é tanto informativa quanto estética. Essa escolha desafia o espectador a consumir informações, assim como se envolver emocionalmente com a história, compreendendo que o documentário pode ser um espaço ora de denúncia ora de contemplação poética. A obra questiona as formas tradicionais de representação, propondo um cinema que não se restringe à documentação, mas que cria um espaço de reflexão e experiência sensorial. O resultado é uma narrativa que, ao mesmo tempo em que se ancora no real, expande as possibilidades do imaginário, enriquecendo o campo do cinema documental com novas formas de expressão.

Figura 10 — Frames do ataque de jagunços ao povo Awá em *Serras da Desordem* (2016)



Fonte: Serras (2006).

Assim, a cena subsequente apresenta um confronto entre os jagunços, anteriormente vistos na selva, e os indígenas estabelecidos na floresta. O ataque é retratado simultaneamente à corrida aflita do indígena que se afastara do grupo, intercalando perspectivas pessoais e até um instante em que parece que ele próprio está manuseando a câmera enquanto corre. Este indígena observa o final trágico do ataque, resgata um bebê sobrevivente e presencia uma tentativa malsucedida de fuga por parte de um jovem da comunidade. Novamente, os elementos visuais e sonoros adotados na cena, sejam eles o conteúdo, a trilha, a montagem ou a composição, remetem ao espectador à sensação de estar assistindo a uma obra de ficção.

Posteriormente, testemunhamos o momento em que os homens localizam e detêm um jovem indígena que tentava escapar, enquanto o Carapiru encontra um bebê deixado na mata e leva consigo. As cenas que se seguem exibem imagens aéreas documentais de florestas e áreas devastadas por incêndios, culminando na apresentação do título do filme. Na sequência final desse momento de apresentação das questões mais devastadoras em *Serras da Desordem*, Carapiru descobre uma pequena residência rural e toma alguns itens para si. Notavelmente, é durante essa sequência que o bebê é reintroduzido, gerando uma atmosfera de tensão. Quando Carapiru se senta em uma expressão melancólica, somos confrontados apenas com o vislumbre da mãozinha inerte de um bebê. Cristina Amaral (2022) narra que, para criar este impactante momento, Tonacci optou por usar a mão de uma boneca de bebê entre as palhas, evitando a exposição desnecessária dos atores indígenas a cenas emocionalmente carregadas de elementos de uma memória recente e contínua de devastação e violência. Esse cuidado ético e humanista é evidente na decisão do diretor, de não envolver os atores indígenas em cenas de morte ou captura. Por exemplo, o jovem em fuga foi interpretado por um menino local não indígena. Tonacci, com sua abordagem sensível, reconheceu a importância de não rememoração desses atores indígenas respeitando a profunda conexão destes com as dores de seus ancestrais.

Vemos ainda que a ética perpassa a produção e impacta a montagem, visto que na recriação da história, os próprios Guajás se tornam parte integrante da produção, tendo uma autorização estabelecida com todos os membros da aldeia Piracambu — berço dos awá Guajá — que passam a fazer parte da produção e participaram do filme. Este envolvimento não foi uma simples troca de favores, mas um "escambo de imagem", pois os Guajás optaram por oferecer sua presença no filme em troca de remédios, armas de caça e outros bens essenciais. Isso se deu pelo fato de estarem encontrando dificuldades crescentes na captura de animais para sua subsistência. Na negociação, não houve participação da FUNAI, portanto, foram os indígenas que determinaram o que seria o formato ideal de troca para eles. Além disso, o que é intrigante nesta colaboração é a abertura de Tonacci para acolher a vida de Carapiru e, posteriormente, a habilidade de Cristina Amaral em dar continuidade à manipulação e união deste material filmográfico.

Retomando o foco na imagem, ela captura os frames que precedem o primeiro sinal de uma iminente reviravolta. Na montagem, Cristina confronta a imagem idealizada da floresta com o trem da Rio Doce que se aproxima, alterando a atmosfera da narrativa. Outra abordagem importante é que em várias entrevistas e discussões sobre o filme, Andrea Tonacci e Cristina Amaral contam que os indígenas envolvidos na produção expressaram o desejo de não aparecerem vestidos com calções nas filmagens. Esta preferência, mais do que uma escolha estética, reflete um desejo de autenticidade. Em resposta, o diretor exerce uma abordagem humanista, possibilitando que os indígenas determinem os termos de sua própria representação no filme.

Acelerando cenas mais adiante, especialmente em cenas na aldeia, observamos uma outra realidade pós-extermínio, os indígenas estão vestindo camisetas longas, algumas até mesmo sujas. Porém, o foco principal recai sobre seus sentimentos, pensamentos e sonhos, transcendendo a mera imagem visual e a violência da aculturação. O filme, assim, retém uma aura de mistério em torno da presença indígena. Este enigma é acentuado pela decisão de não incluir transcrições das falas dos indígenas, apesar destas terem sido transcritas três vezes. Esta escolha amplifica a singularidade e o caráter intrínseco desses povos. A montagem não segue um padrão óbvio, ela ilustra que um filme, mesmo abordando uma tragédia, pode abordá-la com sensibilidade e respeito.

Outro momento que merece destaque se manifesta na sequência já descrita em que os Guajás são atacados. Aqui, Tonacci decide filmar essa cena em duas etapas distintas. No primeiro momento com os indígenas em fuga, reagindo a uma ameaça que emerge da mata, mesmo que, na realidade, não haja presença dos atores que interpretam os agressores. Então, a

ação se desenvolve apenas em sua reação. Em uma segunda etapa, são gravadas as cenas com os agressores, quando eles atiram e lançam explosivos, separando assim os momentos de ação e reação na produção. Sobre essa sequência Tonacci e Viveiros (2014) dizem:

Eu tinha que filmar a cena da matança dos índios, os tiros. Aquilo foi filmado em dois dias diferentes, uma vez em 35, outro dia em 35 e vídeo, mas em dias diferentes. Numa, estão os índios lá acampados e, num barulho que a gente faz, sai todo mundo correndo. Na outra, não tem índio nenhum e a gente só filma os caras dando tiro, chegando, botando fogo e etc. Só a cena da criança, que é filmada no finzinho da segunda, que era uma coisa, eles ficaram lá longe, depois eu chamei e foi colocado o menino ali, rodei a câmera, ele foi lá, pegou, o menino foi embora. Então, foi a única cena onde a família teve que concordar, porque ninguém queria.

É importante frisar que Cristina Amaral insere a imagem dentro de uma perspectiva holística, no sentido de compreender o filme como um organismo integrado, em que cada elemento — som, tempo, ritmo e espaço — está interligado e participa da construção do sentido. Sua montagem desestabiliza noções convencionais de tempo e espaço ao priorizar uma interioridade sensível, ajustando a linguagem para articular uma multiplicidade de olhares: ora a percepção subjetiva evocada pelo 35mm, ora a urgência e a espontaneidade transmitidas pelos vídeos e imagens de arquivo. Trata-se, portanto, de uma ética que busca coerência entre forma e conteúdo, articulando as partes em função de um todo vivo e sensível.

5.2 Sequência samba-memória

Temos aqui um interlúdio dentro da primeira seção que destacamos anteriormente. A montadora Cristina Amaral, por quase quatro minutos, apresenta-nos sequências de imagens históricas ao som de um samba instrumental. Esse segmento combina várias imagens de arquivo que, dependendo da familiaridade do espectador com a iconografia brasileira, podem ser rapidamente reconhecidas. Em geral, com algumas exceções, as imagens evocam um período específico das décadas de 1970 e 1980, refletindo o *boom* econômico brasileiro da época. O segmento consiste exclusivamente em imagens de arquivo, começando com a devastação florestal, sequência de derrubadas de árvores, serra elétrica, tais elementos criam uma sequência sonora e angustiante de destruição, apesar do som de samba ao fundo. Os sons das imagens de arquivos permanecem, englobando, para tanto, filmes oficiais do governo, propagandas estatais, anúncios turísticos, reportagens e até cenas do filme **Iracema – uma transa amazônica** (Bodanzky; Senna, 1976). A música otimista serve como pano de fundo, mas a interação entre as imagens diversas, juntamente com a conscientização do espectador sobre a história

subsequente, imprime um tom irônico ao segmento. O ritmo de montagem acompanha a cadência da música. Poderíamos dizer que a combinação de imagens otimistas e de adversidade, alinhada ao contexto histórico do espectador, em alguns momentos, transforma a percepção das imagens em algo quase perturbador, refletindo fragmentos quase distorcidos da história brasileira.

A sequência de imagens do filme "Serras da Desordem", apresentada na montagem que denominaremos aqui de "Samba-memória", revela uma narrativa visual que dialoga com os princípios de montagem de Sergei Eisenstein. A montagem, nesse contexto, manipula tempo e espaço, rompendo com a linearidade convencional e criando associações que exploram o potencial simbólico das imagens. Essa abordagem transforma a montagem em um método que ultrapassa a técnica, assumindo um papel central no campo artístico e filosófico, ao possibilitar reflexões sobre questões sociais, políticas e culturais. Ao integrar emoção e pensamento crítico, a montagem assume uma função decisiva na articulação de significados complexos, promovendo a interação entre dimensões estéticas e intelectuais.

Os primeiros *frames* da sequência 1 mostram cenas de Carapiru fugindo pela mata adentro, em um tom que sugere uma suposta coexistência harmônica com a natureza. A transição do preto e branco para a cor reflete uma mudança temporal ou emocional. Seguindo essa introdução, as imagens subsequentes sugerem a invasão e a destruição da floresta. A presença do homem branco e a sobreposição de diversas imagens de árvores sendo cortadas e o impacto disso no ambiente criam uma narrativa de agressão à natureza e às pessoas que dela dependem. A inclusão de uma imagem em preto e branco de um rosto de um homem, trata-se de Carlos Marighella morto dentro do carro. Marighella foi um político, escritor e guerrilheiro brasileiro, conhecido por sua atuação contra a ditadura militar no Brasil. Ele foi alvejado por metralhadoras e "caiu dentro do carro", na posição e local onde foi fotografado horas depois. Paralelo a essa cena da sequência, vemos uma enorme árvore tombada.

A montagem agora se desloca para um contexto mais amplo, incluindo cenas de protestos e a Placa símbolo da abertura da rodovia Transamazônica-Altamira-PA BR-230. A placa com os dizeres "Nestas margens do Xingu, em plena Selva Amazônica, o senhor presidente da república dá início à construção da Transamazônica numa arrancada histórica para conquista e colonização deste gigantesco mundo verde - Altamira, 09 de outubro de 1970". Tal construção tem profundas implicações para o Brasil e se relaciona com a narrativa de **Serras da Desordem**. Adiante, na Figura 11, são apresentados *frames* dessa sequência.

Figura 11 — Sequência 1 com Print de *Serras da Desordem* (2006)



Fonte: Serras (2006).

A inscrição na placa, especificamente, reflete o projeto do governo militar de integrar a Amazônia ao restante do Brasil por meio de grandes projetos de infraestrutura. A construção da Transamazônica foi vista como uma maneira de promover o desenvolvimento econômico e social da região, facilitando a colonização e a exploração dos recursos naturais. A mensagem na placa exalta a construção da rodovia como uma arrancada histórica, simbolizando um marco de progresso e modernização. Esta visão estava alinhada com a política desenvolvimentista dos militares, que priorizavam a abertura de novas fronteiras econômicas e a ocupação de áreas pouco exploradas.

A referência à conquista e a colonização do gigantesco mundo verde sublinha a abordagem extrativista e de expansão agrícola adotada pelo governo. Isso resultou em significativos impactos ambientais, incluindo desmatamento, perda de biodiversidade e alteração de ecossistemas naturais. Como se sabe, a construção da Transamazônica e a subsequente colonização tiveram graves repercussões para as populações indígenas e comunidades tradicionais. Muitas dessas comunidades foram deslocadas, perderam acesso a seus territórios tradicionais e enfrentaram conflitos com colonos e madeireiros.

Desde a produção do filme **Serras da Desordem** em 2006, até o momento atual, quase 20 anos depois, a compreensão sobre a relevância dos povos indígenas para a conservação ambiental tem se aprofundado. No entanto, as discussões sobre a crise climática, embora estivessem na ordem do dia à época, não tinham a repercussão que alcançaram nas décadas seguintes. Ailton Krenak, uma das vozes mais importantes do pensamento indígena contemporâneo, oferece uma perspectiva crucial para compreender como as epistemologias indígenas podem contribuir com alternativas ao colapso ambiental. Segundo Krenak apud Moreira (2022) destaca como a visibilidade das populações indígenas deixou de ser algo restrito às margens da sociedade. Ele argumenta que a inserção desses povos em diferentes esferas sociais é uma forma de resistência e sobrevivência. Essa visibilidade, no entanto, é frequentemente associada às ameaças e às vulnerabilidades enfrentadas pelas comunidades indígenas, como desmatamentos, invasões territoriais e políticas públicas insuficientes. Esses desafios ilustram um paradoxo: embora sejam fundamentais para a manutenção dos ecossistemas, os povos indígenas ainda são tratados com negligência pelas estruturas de poder.

Krenak apud Moreira (2022) também questiona a ideia de que a Terra é um recurso a ser explorado, propondo, em vez disso, uma ressignificação da relação entre humanos e natureza. Em suas obras, como **Ideias para Adiar o Fim do Mundo**, ele reflete sobre a desconexão do ser humano com o organismo Terra e critica o antropocentrismo que legitima a exploração desmedida dos recursos naturais. Essa desconexão, segundo ele, é resultado de um

modelo de progresso que ignora a interdependência entre todas as formas de vida. **Serras da Desordem**, ao retratar a violência contra os povos indígenas e suas terras, ecoa a urgência das reflexões de Krenak. A obra revela como a marginalização desses povos é também uma marginalização de suas sabedorias ancestrais, que podem ser essenciais para enfrentar os desafios climáticos. Os povos indígenas possuem um entendimento profundo sobre os ciclos naturais e as dinâmicas dos ecossistemas, uma sabedoria que muitas vezes contrasta com a visão fragmentada da ciência ocidental. Esse conhecimento, aliado a suas práticas de manejo sustentável, demonstra que é possível coexistir com a natureza de maneira harmoniosa e regenerativa.

Ailton Krenak apud Moreira (2022) enfatiza ainda a importância da visibilidade como um instrumento de resistência. Ele recorda episódios marcantes, como seu discurso na Assembleia Nacional Constituinte, em 1987, em que pintou o rosto de preto para denunciar a violência contra os povos indígenas. Essa visibilidade simbólica é um lembrete de que as lutas indígenas não são apenas pela sobrevivência de suas comunidades, mas pela preservação de toda a biodiversidade. Com o aumento das queimadas e desmatamentos na Amazônia, a conexão entre as práticas de preservação indígenas e as soluções climáticas se torna cada vez mais evidente. Krenak chama atenção para o papel das novas tecnologias e redes digitais em amplificar as vozes indígenas, criando um espaço para que suas narrativas influenciem decisões políticas e mobilizem a opinião pública. Ele acredita que essa visibilidade midiática, embora importante, deve ser acompanhada de uma participação efetiva nas tomadas de decisão.

Os desafios climáticos atuais demandam uma reavaliação do modelo de desenvolvimento que privilegia o lucro em detrimento da vida. As populações indígenas não são apenas vítimas das mudanças climáticas, como também agentes cruciais na construção de um futuro mais sustentável. Como Krenak aponta, é necessário abandonar a ilusão de superioridade humana e reconhecer que somos parte de um organismo maior. Nesse sentido, as epistemologias indígenas oferecem caminhos valiosos para repensar nossa relação com a Terra e construir uma sociedade mais justa e equilibrada.

Essa conexão entre a preservação ambiental e a luta dos povos indígenas ganha força ao ser contextualizada no campo da linguagem cinematográfica. A montagem, como prática essencial no cinema, potencializa a narrativa ao criar significados adicionais por meio da justaposição de imagens. Cristina Amaral, em sua montagem de **Serras da Desordem**, utiliza o processo de justaposição de imagens para criar novos e enriquecidos significados. A sequência 1 utiliza contraponto visual, cuja alternância entre cenas de tranquilidade na floresta

e cenas de destruição destaca o impacto negativo da modernidade sobre a natureza e os povos indígenas.

A mudança no ritmo das imagens, de lentas e contemplativas para rápidas e intensas, espelha a transformação da tranquilidade para a violência, destruição e transformação. O uso de elementos simbólicos, como as árvores sendo derrubadas e os embates políticos, cria uma metáfora visual sobre a luta entre a preservação e o desenvolvimento desenfreado. A forma como as imagens são organizadas além de narrar uma história de conflito e resistência, também convida o espectador a refletir sobre as consequências da intervenção humana no meio ambiente e nas culturas indígenas. Essa abordagem sublinha o poder da montagem como ferramenta para construir narrativas complexas e provocar a reflexão crítica no público.

Na sequência 2, Cristina Amaral e Tonacci insistem na imagem recorrente da Transamazônica que passou a ser um dos maiores símbolos do desperdício do dinheiro público, já que é a terceira maior rodovia do país, com 4 mil quilômetros, que cruza cinco estados e até hoje se resume a uma enorme trilha com partes sem asfalto e cheia de buracos, representada por imagens de enormes carretas com centenas de troncos de árvores centenárias.

Imagens impactantes na sequência 3 complementam ainda mais fortemente a percepção do caos, ao mostrarem homens na Serra Pelada. A poeira e o esforço físico indicam condições laborais difíceis, representando a luta cotidiana dos trabalhadores em contextos de exploração e desenvolvimento. A análise dos frames apresentados do filme **Serras da Desordem** revela uma narrativa visual complexa que conecta diversos aspectos da realidade social, econômica e ambiental do Brasil. A montagem desses planos sugere uma crítica profunda ao desenvolvimento e suas consequências, utilizando imagens poderosas e simbólicas. Vemos cenas de confrontos de rua, sulcos abertos no solo, enormes pneus, estradas danificadas e uma onda de destruição com diversos trens cruzando em várias direções e pontes.

A melodia de samba continua embalando essas cenas como um clipe musical. A sequência continua com imagens de um lixão, crianças em meio ao lixo e trabalhadores em condições insalubres. Estas imagens enfatizam a marginalização e a precariedade enfrentada por muitas pessoas, destacando a desigualdade social e as condições de vida degradantes. Alguns planos seguintes mostram militares em ação, talvez em um contexto de repressão ou controle. A presença militar pode ser vista como uma representação do poder estatal e da violência institucional, contrastando com as imagens anteriores de vulnerabilidade e de exploração. Há também vislumbres de aterros sanitários, valas públicas, ícones religiosos, hidrelétricas, diversos grupos indígenas, com destaque para o cacique Raoni observando uma represa.

A sequência retorna ao tema do desenvolvimento com imagens de uma barragem e trabalhadores na construção. A barragem, com suas grandes estruturas e fluxo de água controlado, simboliza o poder humano sobre a natureza e os esforços de modernização, mas também levanta questões sobre os impactos ambientais e sociais desses projetos.

Operários equilibram-se em fios e altos postes, enquanto fábricas emergem em ritmo frenético. Os últimos planos mostram trabalhadores em uma estrutura elevada e cenas de incêndio em uma área industrial. A construção de infraestrutura e os perigos associados ao trabalho industrial são enfatizados, fechando a sequência com uma nota de risco e de sacrifício.

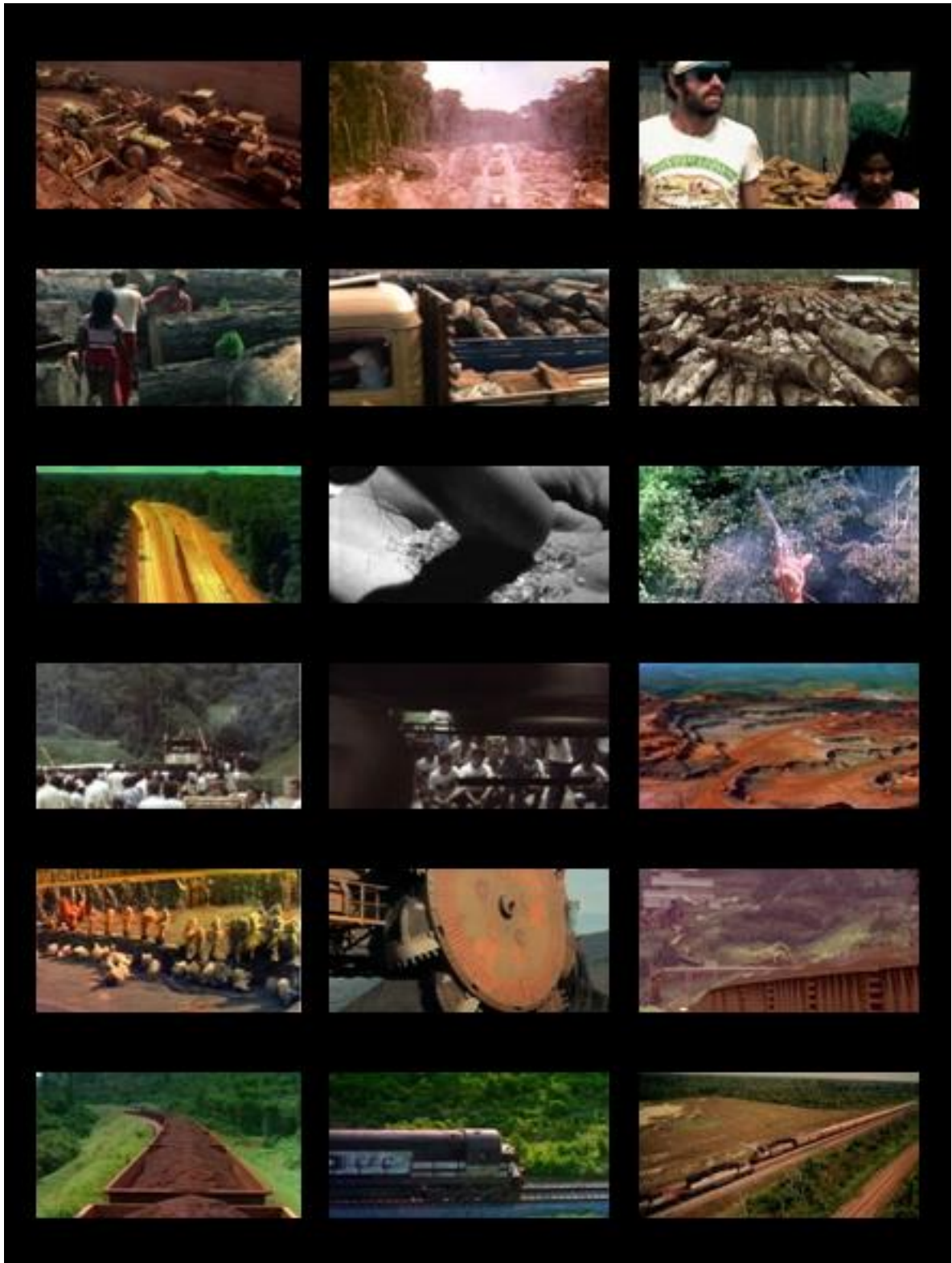
A montagem dessas imagens cria uma narrativa visual que conecta a exploração dos trabalhadores, a marginalização social, a repressão militar e o impacto da modernização sobre o meio ambiente e as comunidades. Cada plano se interliga, oferecendo uma crítica incisiva ao modelo de desenvolvimento adotado e às suas consequências humanas e ambientais. A presença de elementos religiosos e naturais contrasta com a violência e a desordem, talvez sugerindo uma busca por equilíbrio e reflexão sobre os valores que guiam a sociedade.

Na sequência 4 podemos perceber planos que mostram cenas de ambientes de trabalho e grandes reuniões de pessoas, sugerindo contextos de produção e mobilização coletiva. A imagem do escritório com pessoas trabalhando em computadores contrasta com as imagens de uma assembleia ou evento de massa, criando uma tensão entre o individual e o coletivo.

Os frames seguintes mostram grandes planos de várias culturas de exploração animal, criação intensiva de aves, rebanho ovino, bovinos, rebanhos de gente. Estas imagens podem também sugerir a sobrecarga de recursos naturais e a justaposição dos rebanhos com uma procissão, ou seja, uma multidão cria uma narrativa sobre a exploração dos recursos e a necessidade de coesão ou manipulação social.

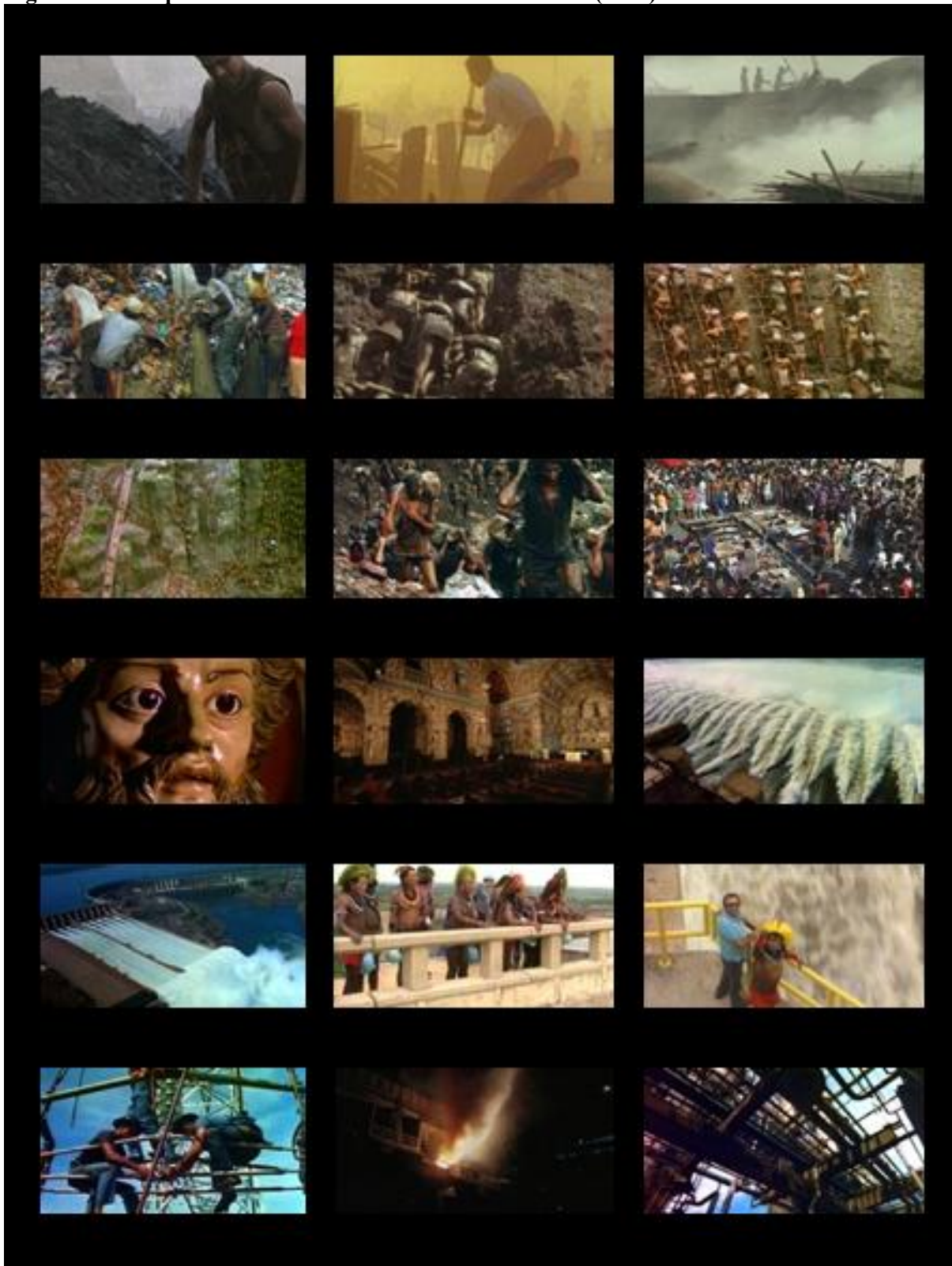
As imagens de uma grande multidão aplaudindo, uma figura central discursando e novamente a multidão reforçam a ideia de liderança e de mobilização. A figura central, figura carismática, representa a descentralização do poder e a influência sobre as massas, enquanto a repetição das imagens de multidão sublinha o impacto coletivo dessas lideranças. A montagem prossegue com cenas de um funeral com bandeira nacional, figuras militares, e um *close-up* de uma mão. Estes frames introduzem elementos de nacionalismo, autoridade e poder. A transição do contexto de celebração coletiva para um momento de luto e de cerimônia oficial destaca a presença do Estado e sua influência sobre a vida dos indivíduos. Adiante, as Figura 12 e 13 apresentam *prints* da sequência 2 e 3, respectivamente.

Figura 12 — Sequência. 2 com *Print de Serras da Desordem* (2006)



Fonte: Serras (2006).

Figura 13 — Sequência. 3 com *Print de Serras da Desordem* (2006)



Fonte: Serras (2006).

As imagens ora apresentadas mostram um estádio, uma estrutura industrial ou comercial e vistas aéreas de uma cidade. Esses planos representam a modernização e a infraestrutura,

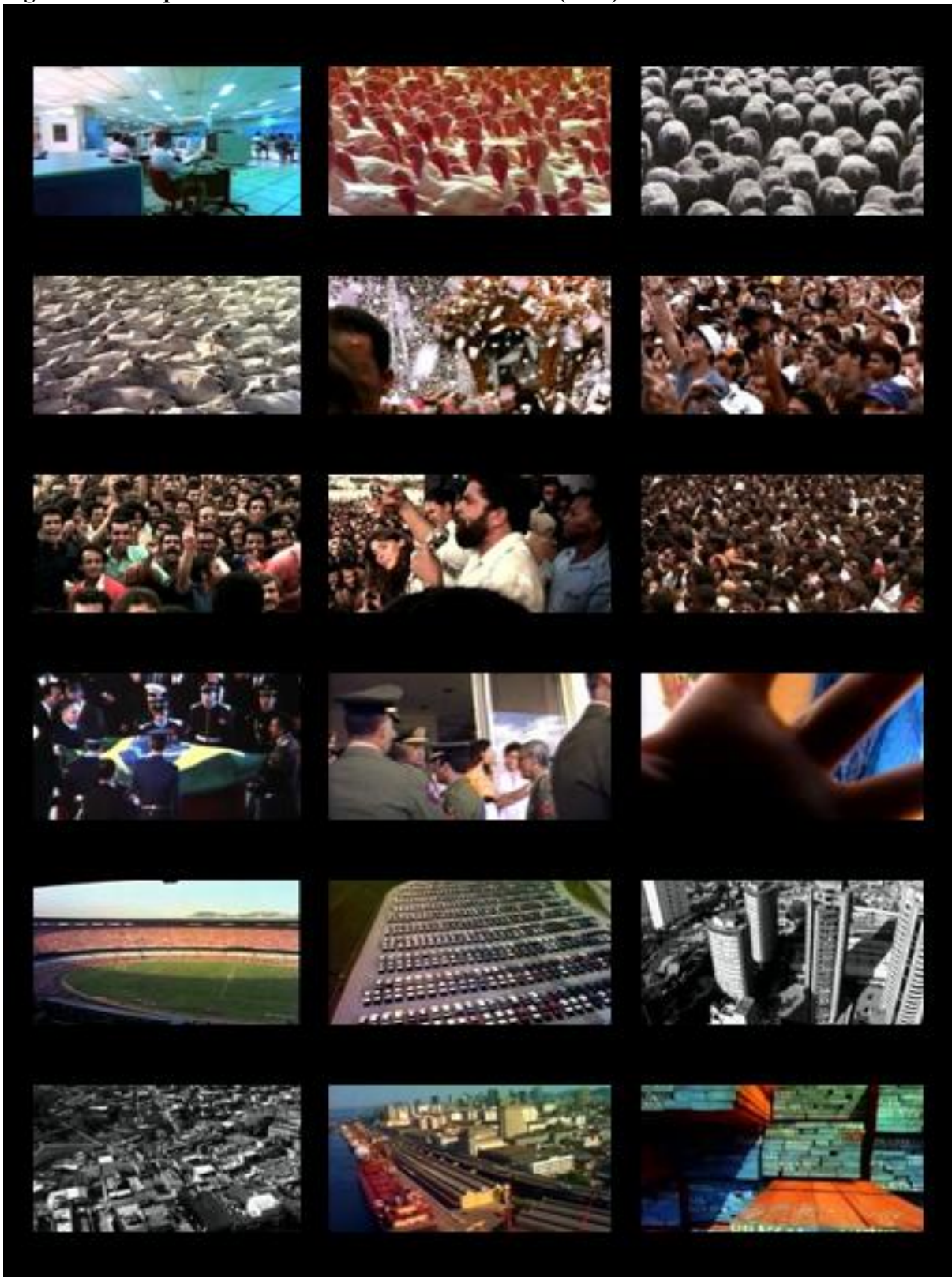
enfazando a expansão urbana e o desenvolvimento econômico. A sequência final de planos cria um elo entre os aspectos sociais e políticos mostrados anteriormente, ao resultado material do desenvolvimento, como a presença do produto brasileiro nos portos para a exportação. A montagem utiliza o paralelismo de Eisenstein ao conectar diferentes temas e narrativas mediante a justaposição de imagens. A tensão entre o individual e o coletivo, a exploração de recursos, a liderança carismática, o poder estatal e a modernização urbana são interligados para criar uma narrativa complexa sobre o desenvolvimento e suas consequências. A sequência de imagens revela a interconexão entre diferentes aspectos da sociedade, destacando as complexidades do desenvolvimento e seus impactos sobre indivíduos e comunidades.

Na sequência final do samba-memória temos uma aproximação que sugere uma reflexão sobre a diversidade e as contradições presentes na sociedade brasileira, utilizando elementos visuais culturais de festividades que são simbólicos e evocativos. Os primeiros planos mostram cenas de carnaval, com pessoas fantasiadas, sorrindo e participando de desfiles e festividades variadas. Estas imagens representam a exuberância cultural e a expressão coletiva da identidade brasileira, refletindo também um momento de celebração e união.

A sequência 5 estabelece um tom de festividade e comunhão, elementos fundamentais na construção simbólica da identidade nacional. Há, nessa composição, um sentido de resistência: um “apesar de tudo, celebramos”, ou ainda um deslocamento momentâneo da dor — uma suspensão que permite afirmar a vida através da festa. Cristina Amaral evoca múltiplas camadas nesse clipe temporal, articulando imagens que compartilham a temática festiva, como músicos tocando tamborim e notas de dinheiro dispostas sobre uma mesa. Essas cenas, além de enfatizarem a dimensão estética da celebração, também apontam para a lógica econômica que atravessa o carnaval, sugerindo a complexa relação entre cultura popular e mercado, em que a festividade se torna igualmente um motor de circulação financeira e produção simbólica.

Na continuidade, vemos *close-ups* de rostos pintados e pessoas tocando instrumentos musicais, reforçando a ideia de expressão artística e cultural. A intensidade das expressões faciais e o foco nos músicos sublinham a importância da música e da performance como elementos centrais do carnaval. Vemos imagens de uma mulher sorridente de branco, percebemos o contexto carnavalesco no sambódromo e, logo em seguida, na rua, vemos rostos femininos de assistentes sorridentes, músicos, grandes maços de dinheiro. Um rosto feminino maquiado de palhaço. Em seguida, a montagem apresenta imagens de um desfile de carnaval, focando em figuras emblemáticas, como uma mulher exuberante vestida de vermelho e o Cristo Redentor. O Cristo Redentor, em particular, introduz um elemento religioso e icônico da identidade nacional, contrastando com a mundanidade e a efervescência do carnaval.

Figura 14 — Sequência 4 com *Print Serras da Desordem* (2006)



Fonte: Serras (2006).

As imagens de uma praia lotada de pessoas e ondas do mar sugerem uma transição para o cotidiano e o lazer, comuns na vida urbana brasileira. A justaposição dessas cenas com as

anteriores de carnaval e celebração cultural cria um paralelo entre diferentes formas de expressão coletiva e de ocupação do espaço público. Nos últimos planos, que mostram ondas quebrando já em preto e branco, percebemos essa última imagem com nuvens sobrepostas e, por fim, uma fumaça espessa preenche a tela, evocando a memória do extermínio indígena, abrindo o plano de Carapiru correndo solitário pela estrada. Essa montagem sugere uma mudança e uma percepção de isolamento de uma estrada introduzindo uma nota de solidão e contemplação. Esta transição abrupta para imagens de natureza selvagem pode ser vista como uma reflexão sobre os contrastes presentes na vida brasileira, entre a coletividade e o individualismo, a festa e a introspecção. Portanto, são abordados os dramas sociais e os individuais, e como eles conversam dentro da realidade brasileira e no próprio filme enquanto produto híbrido.

A utilização de imagens icônicas e cotidianas sugere uma reflexão sobre a diversidade cultural, as desigualdades sociais e a relação entre o homem e o ambiente. Esta abordagem visual possibilita ao espectador uma compreensão mais profunda dos diversos elementos que compõem a identidade nacional, para tanto, são destacadas a riqueza e a multiplicidade de experiências dentro do Brasil. Tendo em vista a jornada de dez anos de Carapiru, pela mata, essa montagem não é apenas uma representação visual dos acontecimentos do país, mas serve como um pano de fundo simbólico atemporal para a travessia da personagem.

Ao refletir sobre o processo de montagem de seu filme, Tonacci (2014) destacou que, embora houvesse uma estrutura cronológica subjacente, ele também tinha a intenção de desconstruir as percepções convencionais de tempo e de duração. Ele aludiu ao longo período de 520 anos que a história abrange, sugerindo a necessidade de se afastar de uma linearidade estrita. A escolha em alternar entre imagens em preto e branco e coloridas era uma parte crucial dessa estratégia, pois, em alguns momentos, as cores delineavam diferentes períodos temporais, enquanto em outros capturavam momentos intensamente introspectivos.

Amaral (2022) também enfatizou a importância de desafiar e subverter os hábitos visuais convencionais. Ela incorporou diferentes formatos, como o vídeo e o filme de 35 milímetros, em sua montagem, ressaltando as distinções perceptivas entre eles. Ela descreveu a imagem filmada como uma série de quadros individuais, contrastando-a com a imagem de vídeo que se compõe em um fluxo contínuo de linhas. Esta escolha foi tanto técnica, como também procurou retratar diferentes sensações de tempo, especificamente as diferenças entre as experiências televisiva e cinematográfica. A Figura 15, a seguir, apresenta *prints* de sequência 5.

Figura 15 — Sequência 5 com *Print de Serras da Desordem* (2006)



Fonte: Serras (2006).

Além disso, a colaboração com Aloysio Raulino¹⁸, com quem Tonacci manteve uma relação de quase cinco décadas, foi destacada como fundamental para o processo criativo. A profunda afinidade entre eles permitiu que Tonacci (2014) confiasse plenamente na visão de Raulino, levando a uma experiência cinematográfica que ia além da mera narrativa. Em vez disso, era uma vivência, uma imersão e uma descoberta conjunta da história que estavam contando. Finalmente, o diretor de **Serras da desordem** refletiu sobre a importância de romper com as convenções, especialmente quando se trata de representações de tempo. Ele comparou o filme a um relógio, mencionando como o último padronizou e globalizou nossa percepção do tempo. Em contraste, ele aspirava a retratar o tempo de uma maneira que refletisse as experiências internas e únicas de cada indivíduo. Ao refletir sobre as imagens de arquivo no filme, ele diz:

Já as imagens de arquivo, elas foram surgir, por exemplo, durante o jantar lá no sertão da Bahia. Quando eu estou criando, eu estou, ao mesmo tempo, fazendo a pesquisa de imagens na cinemateca e eu encontro um filme que chama A Cabra no Cerrado, uma coisa assim, Zucker Vieira, o nome me vem em mente, onde, obviamente, são pessoas diferentes, mas eu encontro a mesma situação, idêntica. E, a partir daí, eu brinco com o preto e branco e o cor na cena em que isso acontece, que rompe o tempo e me permite introduzir a outra cena como se fosse o mesmo tempo, o mesmo lugar, a mesma história, a mesma situação, só que são diferentes. (Tonacci; Viveiros, 2014).

A reflexão sobre o tempo e a conexão entre diferentes situações em tempos diversos, conforme abordado por Andrea Tonacci (2014), permite um entendimento sobre a percepção da continuidade e a interligação de eventos aparentemente distintos. Tonacci (2014), ao relatar sua experiência durante o jantar no sertão da Bahia, ilustra como as imagens de arquivo, encontradas na Cinemateca, revelaram situações idênticas em contextos diferentes. Bergson (1999) disse que "O tempo vivido, ao contrário do tempo cronológico, é contínuo e indivisível. Ele é composto de uma série de momentos interligados, formando uma corrente contínua de experiências". Essa descoberta levou-o a brincar com a justaposição de preto, branco e cor, rompendo a linearidade temporal e sugerindo uma continuidade entre os eventos. Ao utilizar imagens de arquivo, Cristina Amaral introduz a noção de que eventos separados no tempo podem ser percebidos como interligados. Essa técnica cinematográfica permite que o espectador veja o passado e o presente como partes de um contínuo, visto que as mesmas

¹⁸ Contando vídeos e curtas-metragens, são mais de 200 títulos como diretor de fotografia. Aloysio Raulino era um dos nomes mais requisitados do cinema brasileiro quando o assunto é experimentação. Ele está presente nos créditos de trabalhos importantes como **Serras da Desordem**, de Andrea Tonacci, e **Canção de Baal**, de Helena Ignez. Vínculo com a ousadia que germinou assim que saiu da faculdade, na década de 1970, para ser realizador de seus próprios filmes.

situações se repetem, independentemente do contexto temporal. Esta abordagem sugere que, apesar das diferenças superficiais, existem padrões subjacentes e conexões profundas que atravessam o tempo e o espaço. Filosoficamente, esta ideia ressoa com conceitos como o eterno retorno, proposto por Nietzsche, em que os eventos se repetem infinitamente em diferentes épocas. A percepção de Tonacci de que ele pode introduzir uma cena de arquivo no presente como se fosse parte do mesmo evento, reflete a ideia de que o tempo é cíclico e que a essência das experiências humanas permanece constante, apesar das mudanças contextuais.

Essa interligação de tempos e eventos também pode ser entendida por intermédio da perspectiva de Bergson (1999), que diferencia o tempo cronológico e o tempo vivido. A experiência subjetiva do tempo é contínua e indivisível, ao contrário do tempo cronológico, que é fragmentado. A técnica da montagem ao misturar imagens de diferentes épocas cria uma experiência de tempo vivido, dado que o passado e o presente se fundem em uma narrativa contínua. Além disso, a utilização de imagens de arquivo para criar uma sensação de continuidade temporal possibilita uma reflexão sobre a memória e a história. A memória, tanto individual quanto coletiva, é composta de fragmentos do passado que se entrelaçam com o presente, formando uma sequência complexa de experiências. Ao trazer imagens do passado para o presente, a montadora e o diretor de **Serras da Desordem** além de documentarem eventos históricos, também questionam a natureza da memória e como ela molda nossa compreensão do presente.

O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2014) levanta a questão dos mecanismos da memória sob a perspectiva de Carapiru, para isso, destaca a importância dessa memória no contexto da produção cinematográfica. No caso de Carapiru, um sobrevivente de um massacre indígena, a memória é tanto um repositório de eventos, quanto uma fonte vital de resistência e de identidade cultural. A maneira como Carapiru lembra e narra sua experiência é fundamental para a compreensão de sua história pessoal e da história coletiva de seu povo.

O filme se torna um meio de documentação e transmissão de histórias que poderiam ser esquecidas ou distorcidas ao longo do tempo. A produção cinematográfica, ao captar e representar essas memórias, desempenha um papel vital na manutenção da identidade cultural e na sensibilização do público sobre a história e as lutas dos povos indígenas. O cinema oferece uma plataforma poderosa para a expressão e preservação da memória, permitindo que as histórias de indivíduos como Carapiru alcancem um público mais amplo. A memória, assim representada, não é estática; ela é dinâmica e interativa, influenciada pelo contexto em que é narrada e pelas interpretações dos espectadores. Essa interação entre memória e representação

cinematográfica pode enriquecer a compreensão do público sobre a diversidade de experiências humanas e a complexidade das histórias individuais e coletivas.

A abordagem cinematográfica de Tonacci, que incorpora imagens de diferentes épocas e contextos, reflete a natureza plural da memória. Ao justapor cenas de arquivo e contemporâneas, Cristina Amaral além documentar eventos históricos, também explora como a memória é continuamente reconstruída e recontextualizada. Isso ressalta a importância de entender a memória como um processo vivo, que está em constante evolução e interação com o presente.

A memória de Carapiru, quando preservada e transmitida pelo cinema, não só documenta uma história de sobrevivência e resistência, como contribui para a construção de uma narrativa mais ampla e inclusiva sobre a identidade e a história cultural.

O cinema, assim, torna-se um dos meios para a manutenção da memória, visto que oportuniza que as histórias do passado influenciem e enriqueçam o presente e o futuro. De certo, o filme **Serras da Desordem** por si só não é suficiente para garantir a continuidade da memória de Carapiru e de sua trajetória. No entanto, é essencial reconhecer o valor do registro cinematográfico como um meio poderoso para viabilizar modos específicos de transmissão de conhecimento.

Portanto, o filme não é apenas uma obra de arte ou um relato documental; ele é um dispositivo que possibilita a articulação entre memória, cultura e história. Ao narrar a história de vida de Carapiru, o cinema assume um papel pedagógico, funcionando como uma ponte entre diferentes gerações e culturas. A imagem e o som tanto documentam os fatos, quanto evocam reflexões, sentimentos e uma compreensão mais profunda das relações humanas com o meio ambiente e com as consequências do avanço colonizador. Dessa forma, a narrativa cinematográfica transcende o relato histórico e se torna uma ferramenta de resistência, continuidade e transformação.

Sobre essa memória de Carapiru do extermínio Awá, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro diz:

[...] esse massacre não foi registrado. O massacre passou a existir depois que o Carapiru foi encontrado e contou a história. Ou seja, se não fosse isso, talvez jamais se soubesse que tinha havido um massacre na área Guajá. Há casos semelhantes, há um filme do Mansangarelli, o Corumbiara, o massacre de Corumbiara, que só sobrou um homem, tem um sujeito que sobra, que mora num buraco, eles chegam a filmar, ele mora dentro de um buraco, porque ele tem medo, não quer sair, é o último sobrevivente de uma civilização, digamos assim. E essa sensação de ser o último [...]. (Castro apud Tonacci; Viveiros, 2014).

Ao abordar a história de Carapiru, o filme também suscita questões sobre a memória da cultura e da identidade dos povos indígenas. Ele permite que aspectos da cosmologia, dos saberes ancestrais e da resistência à violência colonizadora sejam transmitidos às comunidades diretamente envolvidas, como também a um público mais amplo. Essa transmissão é particularmente relevante em um momento histórico em que a memória coletiva está em constante disputa e a narrativa dominante frequentemente marginaliza as vozes indígenas.

Essas imagens, muitas vezes esquecidas ou negligenciadas, ao serem redescobertas e reintegradas em novos contextos narrativos, adquirem uma nova vida, oferecendo perspectivas únicas sobre eventos passados. Elas estabelecem um elo vital entre o passado e o presente, pois além de iluminar a história como foi vivida, também ilumina aquela que é lembrada e reinterpretada ao longo do tempo. Esta interação dinâmica entre o passado e o presente em filmes em que se pode ver as imagens de arquivo, transcende a simples apresentação de fatos históricos. Ela permite uma análise mais profunda das circunstâncias e das consequências desses eventos, mostrando como eles moldaram e continuam a influenciar a sociedade contemporânea. Por meio dessa abordagem, Andrea Tonacci e Cristina Amaral têm a oportunidade de explorar temas como a memória coletiva, a identidade cultural e as implicações sociais e políticas de eventos históricos. A habilidade de integrar essas imagens em narrativas cinematográficas, usando criatividade e uma compreensão profunda do material, permite uma exploração mais rica, de modo que podem desvendar nuances e camadas ocultas de significado, recorrentemente alterando a percepção de eventos passados.

Por intermédio da montagem, Amaral estruturou o testemunho de Carapiru de maneira a contextualizar e comunicar a gravidade dos eventos, possibilitando que um episódio potencialmente desconhecido fosse revelado ao público. O trabalho de Amaral na organização das imagens e dos arquivos pensados permitiu a criação de uma narrativa que expõe os fatos, mas também facilita uma compreensão mais profunda das consequências do massacre e da realidade enfrentada pelos sobreviventes. A montagem conecta os elementos visuais com a narrativa gestual e oral de Carapiru, com isso, reforça a autenticidade do relato e destaca a importância da memória. A montagem, nesse contexto, foi essencial para dar voz aos sobreviventes, ou seja, para que a narrativa dos sobreviventes fosse conhecida e para preservar a memória de culturas e eventos que poderiam ser esquecidos.

Cristina Amaral ao organizar e apresentar esta narrativa fragmentada e atemporal, possibilitou que fosse possível compreender a dimensão do massacre e a resistência dos sobreviventes. Mais do que um registro estético, a existência do filme cria oportunidades para debates, formação de consciência e inspiração de práticas mais sustentáveis e inclusivas. Ele

nos lembra que o registro audiovisual tem o poder de perpetuar tanto memórias individuais, quanto os valores, as lutas e os saberes que formam a essência de um povo. Portanto, *Serras da Desordem* torna-se um retrato do passado, assim como um chamado à ação e à reflexão sobre a urgência de respeitar e proteger as culturas indígenas em um mundo em constante transformação.

5.3 Sequência “filme-ensaio”

Como observado anteriormente, em *Serras da Desordem* (2006), são utilizadas apropriações de imagens de arquivo filmicos — inserções breves — trazendo cenas de outros materiais cinematográficos. Essas inserções são vistas de forma mais contundentes no segmento central da trama, focalizando principalmente nas cenas de Carapiru em suas andanças solitárias e sua estadia na comunidade de Santa Luzia. Há uma consistência na maneira como essas inserções são feitas, e antes de analisá-las, é essencial entender sua presença e contexto.

Segundo Catharino (2014), numa das cenas de *Serras da Desordem*, Carapiru é apresentado vagando solitariamente. Logo antes de chegar a Santa Luzia, ele se aproxima de uma cascata. Embora filmada em preto e branco e em meio a uma floresta espessa, a cena subitamente muda para uma visão de uma cachoeira, com uma qualidade visual que sugere ser a de um filme antigo, conforme Figura 16, a seguir.

Figura 16 — *Inserts* da cachoeira do filme *Ao redor do Brasil* (1932)



Fonte: *Ao Redor* (1932).

De fato, é uma cena de *Ao redor do Brasil* (1932) de Luiz Thomaz Reis. Em seguida, a cena volta para *Serras da Desordem*, focando em Carapiru observando a paisagem. Outras inserções destacam o cotidiano rural. Durante uma sequência de refeição, são intercaladas cenas

do documentário **A cabra na região semi-árida** (1966) de Rucker Vieira (Figuras 17 e 18), que narra a vida no sertão e a relevância dos caprinos. Posteriormente, há inserções de **O homem de couro** (1970) de Paulo Gil Soares (Figuras 17 e 18), retratando a figura do vaqueiro e sua influência na zona rural. Finalmente, em uma cena na escola, há inserções novamente de *Ao redor do Brasil* (1932) mostrando uma turma escolar de crianças indígenas, e de *Jornal do Sertão* (1970) de Geraldo Sarno (Figura 19), destacando a cultura literária da literatura de cordel na vida sertaneja.

Figura 17 — *Inserts da casa Luiz Aires do filme **Homem de Couro** (1970) e **A cabra da região semi-árida** (1966)*



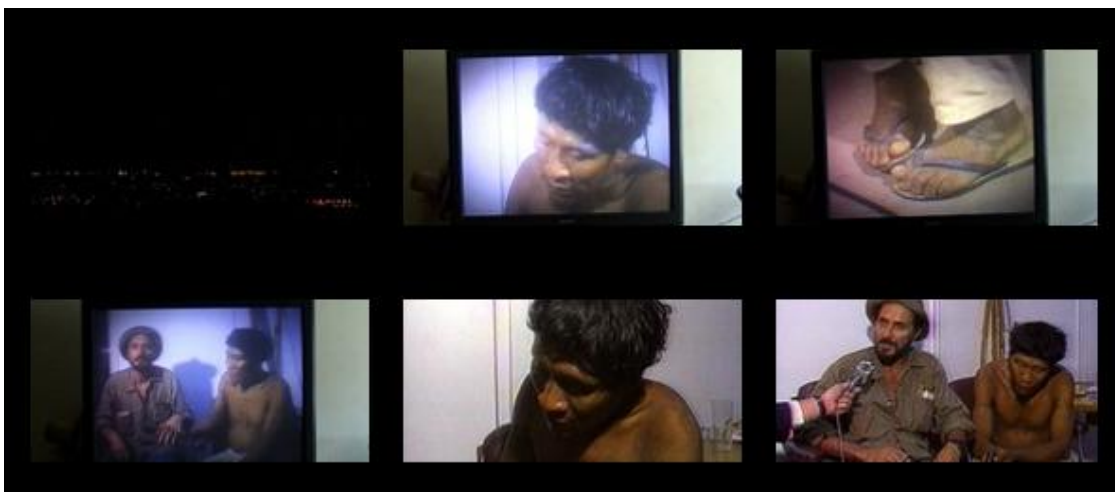
Fonte: (Homem de, 1970, A cabra da (1966).

Figura 18 — *Inserts* da casa Luiz Aires no *Homem de Couro* (1970) e *A cabra da região semi-árida*



Fonte: (Homem de, 1970, A cabra da (1966).

Figura 19 — *Inserts* de *Escola ao redor do Brasil* (1932) e *Jornal do Sertão* (1970)



Fonte: *Escola ao redor do Brasil* (1932) e *Jornal do Sertão* (1970).

Andrea Tonacci e Cristina Amaral, ao utilizarem imagens de outros filmes brasileiros, adotaram uma abordagem inovadora e reflexiva no cinema. Esta decisão além de ser uma escolha estilística, é também um profundo comentário sobre a natureza da memória, da história e da arte cinematográfica brasileira.

Ao incorporar imagens de outros cineastas, criou-se um diálogo entre diferentes períodos e estilos do cinema brasileiro. Essa decisão permitiu uma reflexão sobre o cinema no país, bem como sobre as diversas formas pelas quais os cineastas abordaram temas relevantes à sociedade brasileira ao longo do tempo. Essa intertextualidade enriqueceu a matéria prima de Cristina Amaral, oferecendo camadas adicionais de significado e permitindo uma comparação direta entre diferentes abordagens artísticas e narrativas. Além disso, essa apropriação de imagens de outros filmes desafia a noção de autoria e originalidade no cinema.

Em um mundo cada vez mais saturado de imagens e informações, Cristina Amaral questiona o que constitui uma obra original. Ela demonstra que a recontextualização de imagens existentes pode gerar novos significados e perspectivas, uma abordagem que reflete a natureza fragmentada e construída da memória e da história. A decisão do diretor e da montadora também pode ser vista como um comentário sobre a memória coletiva e a história cultural do Brasil. Ao reutilizar imagens de filmes anteriores, eles tanto prestam homenagens a esses trabalhos, quanto os revitaliza, trazendo-os para novos contextos e espectadores. Isso pode ser particularmente poderoso em um país onde certos períodos da história foram marcados por turbulências políticas e sociais, e onde narrativas históricas podem ter sido silenciadas ou mutiladas.

Uma perspectiva relevante sobre o tema é apresentada por Carroll (2008) o qual argumenta que a reutilização de imagens não implica necessariamente a perda de autoria, mas, ao contrário, pode ser vista como uma forma de diálogo intertextual e uma recontextualização criativa. Segundo ele, a apropriação permite aos cineastas ressignificar o material original, criando novas camadas de significado que transcendem os propósitos iniciais das imagens apropriadas. O movimento de *found footage*¹⁹ e o cinema experimental frequentemente utilizam imagens pré-existentes para subverter narrativas tradicionais e explorar novas formas de expressão estética. Filmes como **Décasia** (2002), de Bill Morrison, ou **The Clock** (2010), de Christian Marclay, demonstram como a apropriação pode funcionar como uma ferramenta crítica, questionando a linearidade narrativa, o tempo e a memória.

A apropriação também desafia a noção de originalidade ao propor que toda criação artística é, em alguma medida, derivativa. Como aponta Carroll (2008), as práticas de apropriação revelam que a arte não se desenvolve em um vácuo, mas em um campo cultural dinâmico em que ideias, estilos e imagens circulam e se transformam constantemente. Nesse

¹⁹ É uma prática cinematográfica que utiliza material previamente gravado, encontrado ou reaproveitado, para criar novos filmes ou obras audiovisuais. Esse estilo é conhecido por sua estética experimental e por desafiar conceitos tradicionais de autoria, de originalidade e de narrativa.

sentido, a originalidade é ressignificada como um ato de reinvenção. Esse debate também encontra eco no conceito de "morte do autor", proposto por Barthes (2004), que desloca a ênfase da criação para a recepção da obra. Barthes (2004) argumenta que o significado de um texto (ou filme) é produzido no encontro entre o espectador e a obra, o que salienta a ideia de que a apropriação é um ato legítimo de criação cultural. A prática de apropriação, portanto, não deve ser vista como um atentado à autoria, mas como um convite ao diálogo entre obras, autores e espectadores. Nesse cenário, a noção de autoria é descentralizada, assim a originalidade emerge como um processo contínuo de transformação e reinvenção. A apropriação de imagens por Tonacci e Cristina Amaral no **Serras da Desordem** pode ser entendida como uma celebração da riqueza e da diversidade do cinema brasileiro. Ao trazer essas imagens de volta à luz, eles relembram a história do cinema do país, assim como reinventam e destacam a importância de preservar e valorizar essa herança cultural.

No próximo capítulo, adotaremos uma metodologia similar à utilizada anteriormente para explorar a memória, a imagem e a criação no filme **Quilombo Rio dos Macacos** (2017) de Josias Pires, focando especificamente nas sequências de montagens e na maneira como elas contribuem para a construção fílmica. Nossa análise se concentrará em como Cristina Amaral usa essas sequências para tecer uma narrativa e um discurso em que a montagem, neste contexto, não é apenas uma ferramenta técnica, mas também uma escolha artística que reflete sobre a natureza fragmentada da memória e a complexidade das histórias quilombolas. Traremos também à tona um outro aspecto muito caro ao próprio diretor de **Quilombo Rio dos Macacos** — a narrativa da voz feminina posta por Cristina Amaral por meio de sua montagem. Assim, faremos uma análise sobre a dinâmica de poder entre gêneros discutida por Elias (1998, p. 199-249), cujos estudos serão empregados para iluminar também a questão do protagonismo feminino em **Quilombo Rio dos Macacos** (2017).

Dessa forma, a prática de recontextualização de imagens empreendida por Andrea Tonacci e Cristina Amaral em **Serras da Desordem** pode ser compreendida também como uma manifestação do filme-ensaio — um formato híbrido que rompe com as estruturas narrativas tradicionais, articulando reflexão, subjetividade e experimentação formal. Nesse contexto, o filme se constitui como uma escrita audiovisual em primeira pessoa, mesmo quando não centrada na figura do autor, e revela-se um espaço privilegiado para o questionamento das formas hegemônicas de narrar, lembrar e representar. O gesto ensaístico presente na montagem de Cristina Amaral não se limita à organização de imagens e sons, mas instaura uma zona de pensamento em movimento, na qual memória, história e estética se entrelaçam. Assim, **Serras da Desordem** se posiciona não apenas como uma obra de resistência e reinvenção do cinema

brasileiro, mas também como um exercício de pensamento crítico em linguagem cinematográfica, reafirmando o potencial do filme-ensaio como dispositivo epistemológico e poético.

6 MEMÓRIA, CRIAÇÃO E MONTAGEM EM *QUILOMBO RIO DOS MACACOS* (2017)

Josias Pires²⁰ (2022) foi apresentado à montagem de Cristina Amaral quando se deparou com uma entrevista em que a montadora discutia o processo de escolhas da montagem do filme *Serras da Desordem*. Amaral relatava sua experiência com as mais de cem horas de arquivos brutos, dos quais ela destilou a essência narrativa do filme. Essa narrativa chamou a atenção de Josias Pires, especialmente pela abordagem de Amaral ao material. Assim como em **Serras da Desordem**, ele precisaria de uma montadora que olhasse a montagem de seu filme, igualmente repleto de materiais de diversas origens, de uma outra forma.

Vindo de uma formação como jornalista, Pires (2024) nos relata que o seu processo de montagem sempre seguiu um caminho roteirizado. Entretanto, sua formação e trajetória no cinema proporcionaram-lhe uma perspectiva singular sobre as possibilidades da montagem. Ciente da habilidade de Cristina Amaral, e sabendo que ela estava trabalhando com Edgar Navarro na época, Josias não hesitou em contatá-la. Deste contato emergiu a possibilidade de Amaral no que viria a ser **Quilombo Rio dos Macacos** (2017).

Enquanto Amaral estava envolvida na montagem de outros projetos, ela e Josias Pires trabalharam diligentemente por dois anos nos primeiros cortes de **Quilombo Rio dos Macacos**. O primeiro corte, com uma duração surpreendente de 8 horas, foi montado para um corte posterior de 2 horas e 30 minutos. Josias é enfático sobre a importância da abordagem de Amaral ao filme. Ele comenta que Amaral pensou a narrativa, camada por camada, percebendo e realçando o que cada imagem poderia trazer ao todo. Foi essa metodologia que revelou as personagens principais do filme, Dona Olinda e Rose. Amaral introduziu Rose de uma maneira impactante: primeiro a vemos ajoelhada, vulnerável e angustiada, depois, a testemunhamos por fim no planalto, defendendo seus direitos.

No entanto, em outubro de 2016, a jornada do filme encontrou um obstáculo imprevisto e triste: a morte de Andrea Tonacci, companheiro de Cristina Amaral de longa data. Na época, Josias estava sob pressão para finalizar o filme, por conta dos prazos. Assim, diante da

²⁰ Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal da Bahia (1988), Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2004); Doutor em Cultura e Sociedade pelo Programa Multidisciplinar Pós Cultura/IHAC/UFBA (2020); atua em direção de filmes documentários desde 1997. Fez pesquisa, produção e direção da série de TV "Bahia Singular e Plural", da TVE Bahia (1997/2003). Roteirista e co-diretor do filme documentário de longa-metragem "Cuíca de Santo Amaro" (2012). Roteirista e diretor do filme documentário de longa-metragem "Quilombo Rio dos Macacos" (2017). Lecionou em faculdades de jornalismo e de cinema. Desenvolve pesquisas sobre história da cultura popular no Brasil, especialmente o campo da música e da dança afro-atlânticas no período colonial, imperial e contemporâneo. (Currículo Lattes, 2024).

necessidade de finalizar o filme, ele recorreu a Igor Caiê do Amaral, com quem já havia trabalhado no filme **Cuica de Santo Amaro** em (2011).

Com Igor, o último corte de Amaral de 2 horas e 30 minutos foi reduzido em cerca de 70 minutos e teve adicionados outros 30 minutos, refazendo planos e reintegrando imagens cruciais já direcionadas por Cristina Amaral. Esse processo assegurou que **Quilombo Rio dos Macacos** alcançasse uma conclusão. Uma de nossas preocupações ao escolher este filme como parâmetro de estudo para observar a montagem de Cristina Amaral reside na presença de um segundo montador. Diante desse impasse, questionamos tanto o diretor, Josias Pires, quanto a própria montadora sobre até que ponto o olhar de Cristina foi preservado no corte final do filme.

Pires (2023) ressaltou que a abordagem de Cristina Amaral foi essencial para dar ao filme a força de uma narrativa em que a pauta da liderança feminina fosse posta em evidência. Ele destacou que Cristina construiu a história por meio de um olhar autoral, explorando o potencial de cada imagem para enriquecer o enredo. Esse processo trouxe à tona personagens centrais, como Dona Olinda e Rose. Além disso, enfatiza que sem o olhar de Cristina o filme possivelmente caminharia por um outro viés.

No percurso fílmico, percebemos um desenvolvimento visual e narrativo que reflete o crescimento pessoal e político de Rosimeire. A montagem inicia com Rosemeire ajoelhada, um gesto que sugere vulnerabilidade, apelo e subserviência. A imagem dela de joelhos, em meio a outras pessoas, sinaliza uma posição de impotência, como alguém que implora por ser ouvida, quase subjugada pelas circunstâncias ao seu redor. Esse ponto de partida estabelece uma base emocional, permitindo que o espectador compreenda o contexto de opressão que a personagem vive.

Figura 20 — Print de momento de um diálogo entre Rosemeire e Dona Olinda em *Quilombo Rio dos Macacos* (2017)



Fonte: Quilombo Rio dos Macacos (2017).

Conforme a sequência avança, Rosemeire é mostrada em pé, gesticulando, tomando a palavra e ocupando espaço de forma mais consciente. A progressão da montagem destaca essa mudança gradativa; sua postura torna-se mais firme, o olhar mais determinado e as expressões mais intensas. Há um simbolismo poderoso em sua evolução: de uma mulher que clama por mudanças e justiça, ela se transforma em uma figura que se coloca ativamente para defendê-la. Cada imagem capta uma etapa desse processo, e Amaral, ao dispor as cenas dessa maneira, constrói uma linha narrativa em que a personagem vai assumindo, pouco a pouco, o protagonismo de sua própria história. A montagem culmina em uma cena em que Rosemeire aparece falando no Planalto em Brasília, diante de autoridades. Este momento é especialmente significativo porque representa o ápice de sua jornada: agora, ela não apenas ocupa um espaço que antes parecia inacessível, mas o faz com autoridade e confiança. É a transformação completa de alguém que passou de subjugada a líder, que agora fala em nome de seu povo e seus direitos. Essa última imagem fecha a sequência com uma mensagem de força, em que Rosemeire, longe da postura inicial de suplicante, posiciona-se como uma figura de resistência e de determinação.

A escolha de Cristina Amaral em organizar essas cenas em uma progressão ascendente reforça o impacto emocional e psicológico da trajetória de Rosemeire, permitindo ao espectador vivenciar sua luta e crescimento. Esse arco, apresentado na montagem, tanto torna visível o processo de transformação da personagem, como transmite uma crítica social implícita, ressaltando o papel da resistência e da luta coletiva por justiça. Rosemeire, uma personagem importante na narrativa documental, emerge como peça-chave na luta de seu povo. Com sua audácia, guiada por uma intensa carga emocional, ela enfrenta perigos constantes (Figura 21). De acordo com Amaral (2024), não foi apenas pela entrevista radiofônica que Josias Pires descobriu a história de resistência desse povo quilombola, mas também pela impactante cena em TV aberta que exibia Rose ajoelhada na estrada, clamando por auxílio, o que capturou a atenção da mídia. Essa imagem poderosa também tocou Josias Pires, que decidiu realizar um documentário. Inicialmente o curta que foi inclusive difundido em muitos países, e o longa, que desencadeou um movimento de reconhecimento das adversidades enfrentadas por essa comunidade por décadas, uma realidade até então ignorada até pelas localidades próximas. Dona Olinda e Rose — razão e emoção. A soma desses comportamentos dá o tom da luta e da montagem em **Quilombo Rio dos Macacos**.

Figura 21 — Prints de Rosemeire dos Santos em *Quilombo Rio dos Macacos* (2017)



Fonte: Quilombo Rio dos Macacos (2017).

Cristina Amaral (2020) utiliza uma metáfora que consideramos profundamente interessante. Ela fala de uma luz que se acende no final de um túnel e que, ao encontrar essa luz, ao identificar esse caminho, devemos segui-lo. Por intermédio desse percurso, é possível alcançar o método e dar forma ao que seria o filme propriamente dito. Essa metáfora nos conduz a refletir sobre o processo criativo e a maneira como a narrativa cinematográfica ganha estrutura e significado. O que nos chama atenção é como essas duas posturas, que à primeira vista podem parecer discordantes, na verdade, revelam algo muito recorrente nas falas de montadores. Os montadores, frequentemente destacam que não há um método rígido, uma fórmula única a ser seguida. Cada processo de montagem é único e demanda uma abordagem específica, moldada pelas características e necessidades do filme em questão. Assim, cada obra parece carregar sua própria luz, seu próprio ritmo, sua própria forma de se revelar.

Segundo Cristina Amaral (2024), as personagens femininas Rose e Dona Olinda em **Quilombo Rio dos Macacos** (2017) são dois esteios dessa comunidade. Todavia, a narrativa criada na montagem defende que elas são também a continuação de um fio de história de dor, de resiliência e de coragem, que vem da mãe da Dona Olinda e do pai de Rose, a quem elas dedicam um amor incondicional. Tudo delas remetem a esses pais, que sempre foram sobreviventes de uma violência interminável — a escravidão atualizada. Formas contemporâneas de exploração operam dentro de zonas cinzentas legais ou são protegidas por lacunas legislativas, o que pode conferir uma fachada de legalidade a práticas

fundamentalmente desumanas. Segundo Amaral (2024), isso não só perpetua a exploração, como desafia as noções de justiça e de direitos humanos, criando um ambiente onde a desumanização é institucionalizada. A manifestação contemporânea de práticas ancestrais de exploração acaba sendo adaptada aos contextos modernos de forma a perpetuar a desumanização de maneiras mais sofisticadas, abrangentes e, por vezes, socialmente aceitas ou ignoradas.

A discussão sobre desumanização proposta por Fanon (2008) nos oferece uma base teórica para analisar a continuidade de práticas opressoras, como as mencionadas por Amaral. Para Fanon (2008), a desumanização é intrinsecamente ligada ao colonialismo, que despoja os colonizados de sua humanidade por meio da violência, do controle social e da imposição de uma lógica de inferioridade. Esse processo além de institucionalizar a exploração, também redefine as relações de poder, pois naturalizam a desigualdade e justificam a opressão. Amaral, ao discutir a manifestação contemporânea de práticas ancestrais de exploração, sugere que a desumanização persiste em um formato mais sofisticado e socialmente aceito. Aqui, é possível traçar um paralelo direto com Fanon (2008), segundo o qual, o colonialismo utilizava discursos de civilização para mascarar a brutalidade, enquanto os sistemas contemporâneos de exploração frequentemente se disfarçam em linguagens de progresso, eficiência e meritocracia.

Essas narrativas reforçam as estruturas de poder, mantendo a exclusão de forma menos explícita, mas igualmente violenta. Além de Fanon (2008), podemos incluir Arendt (2012) no debate, para quem a desumanização é um processo que transforma indivíduos em superfluos, negando-lhes qualquer espaço político ou social, e criando um ambiente onde a exclusão sistemática é normalizada. Isso converge ao ponto de Amaral sobre a institucionalização da desumanização, uma vez que tanto o totalitarismo quanto as práticas contemporâneas de exploração despojam os indivíduos de sua capacidade de agir como sujeitos plenos.

Outro autor que enriquece essa discussão é Mbembe (2019), o autor explora como, na modernidade, o poder é exercido sobre a vida e a morte, priorizando certos grupos enquanto outros são relegados a um estado de morte social. Isso conecta-se à análise de Amaral sobre como práticas ancestrais de exploração se renovam para perpetuar a desumanização, muitas vezes em contextos onde a violência é invisibilizada, mas estruturalmente presente. Assim, o conceito de desumanização transcende períodos históricos e contextos geográficos, sendo um mecanismo estruturante tanto do colonialismo quanto das formas modernas de opressão. O que une as análises de Fanon, Arendt, Mbembe e Amaral é o reconhecimento de que a desumanização não é apenas uma consequência da exploração, mas sua condição fundamental, sendo continuamente adaptada para garantir a manutenção de estruturas desiguais de poder.

Por conta da necessidade real do trabalho fora do quilombo, pela sobrevivência sua e de seus pares, Dona Olinda (Figura 22) começou a entender mais desse processo e seus direitos como quilombola, receber orientação e tecer uma rede de apoio externa para o quilombo, de associações em defesa de trabalhadores, de advogados e estudantes militantes e que orientaram o quilombo em relação aos seus direitos. Dona Olinda, nesse contexto, torna-se essa consciência que leva o quilombo para uma luta mais organizada, embora em forças muito desiguais, mas que consegue garantir um mínimo de condições para que eles permanecessem nas terras que lhes são de direito. O quilombo foi roubado em uma extensão inacreditável de seu território, cerca de 900 hectares.

Figura 22 — Dona Olinda em *Quilombo Rio dos Macacos* (2017)



Fonte: *Quilombo Rio dos Macacos* (2017).

Diante da afirmação da própria montadora, endossada pelo diretor, tal como da constatação de que as características e escolhas que definem a identidade de Cristina Amaral como montadora estão presentes ao longo do filme, apesar da finalização realizada por Cauê, decidi manter **Quilombo Rio dos Macacos**, como objeto de análise. Cauê, segundo Josias (2023), manteve as indicações e anotações prévias de Amaral, preservando assim seu olhar e estilo característicos na montagem. Além disso, a conexão pessoal de Cristina com o enredo e sua sensibilidade na construção de uma narrativa de resistência e de identidade coletiva reforça a percepção de ser este filme uma representação de sua abordagem cinematográfica.

Outro fator que reforça essa escolha é a oportunidade de explorar a forma como o trabalho de Cristina vai além da montagem técnica, englobando uma narrativa que dialoga com as questões sociais e culturais abordadas no filme. A análise também permite recortes específicos, baseados em entrevistas, falas e encontros pessoais com a montadora e o diretor, o

que traz uma perspectiva maior sobre o processo criativo. Portanto, mesmo com a presença de um segundo montador na finalização, **Quilombo Rio dos Macacos** (2017) se mantém como uma obra essencial para entender o estilo e a contribuição de Amaral, fazendo deste filme um estudo importante sobre sua visão, tanto quanto da metodologia de montagem cinematográfica empregada pela montadora.

A sequência inicial do filme **Quilombo Rio dos Macacos** (2017) inicia com uma série de imagens que introduzem a cidade de Salvador de forma a retratar uma atmosfera densa. Os primeiros planos são de uma Salvador chuvosa e nublada, com o trânsito congestionado e luzes vermelhas difusas, criando um ambiente hostil (Figura 23). Esse clima de tensão prepara o espectador para a jornada que está prestes a começar, assim, estabelece um cenário que, embora urbano e contemporâneo, antecipa as dificuldades e os obstáculos enfrentados pelos quilombolas na luta por seu território.

Figura 23 — Sequência inicial de prints do filme *Quilombo Rio dos Macacos* (2006)



Fonte: Quilombo Rio dos Macacos (2017).

Após essa introdução, que dura aproximadamente um minuto, a câmera foca na protagonista, Rosemeire, que aparece inicialmente de costas, acompanhando de forma discreta, mas atenta, o desenvolvimento dos eventos. Esse enquadramento dela de costas introduz a força silenciosa e a resistência que a personagem carregará ao longo do filme. Em seguida, surge Raquel Rolnik, relatora especial da Organização das Nações Unidas (ONU) para o direito à

moradia adequada. Ela acompanha a equipe de jornalismo em sua tentativa de entrada pelo portão principal da base naval que é o acesso principal ao território quilombola. Essa presença de uma figura internacional sublinha a importância e a gravidade da situação enfrentada pela comunidade, acrescentando uma dimensão de legitimidade e urgência à narrativa. Logo, Raquel Rolnik, nesse momento, é obrigada a fazer uma tentativa mais incisiva, e após o levantamento de questões de acesso com um superior da marinha, consegue, por fim, adentrar à base.

O diálogo entre Raquel Rolnik e Rosemeire que se inicia nesse momento é rápido, mas significativo, simbolizando o encontro entre o poder formal, representado por Rolnik, e a resistência popular, representada por Rosemeire. Esse breve intercâmbio estabelece uma conexão entre a luta local e a atenção global, sugerindo que a questão dos quilombos não é apenas uma questão territorial, mas também de direitos humanos.

Ao final dessa sequência, o letreiro **Quilombo Rio dos Macacos** aparece na tela (Figura 24), marcando oficialmente o início do filme e destacando o território como um personagem central. A escolha de Cristina Amaral em construir essa introdução com uma progressão lenta e visualmente pesada cria uma sensação de desafio que está por vir, preparando o espectador para a complexidade da luta que será explorada no decorrer da narrativa. Essa sequência inicial é eficaz ao colocar o público dentro da tensão que permeia a vida dos moradores do quilombo, deixando clara a resistência e a urgência da jornada que o filme está prestes a contar.

Figura 24 — *Print do Letreiro título no filme Quilombo Rio dos Macacos (2006)*



Fonte: Quilombo Rio dos Macacos (2017).

A sequência seguinte mergulha o espectador em imagens de arquivos televisivos, fornecendo o contexto histórico ao retratar momentos específicos que marcaram a trajetória da comunidade. Nesse caso, as imagens de um programa da Aratu Notícias, de abril de 2011, capturam o início dos protestos da comunidade quilombola Rio dos Macacos contra as tentativas de despejo. Esses registros trazem à tona a urgência e a angústia da situação. Em uma

das imagens centrais, vemos pela primeira vez Rosemeire em destaque. Ela está ajoelhada, segurando um documento e declarando: — "Estou pedindo de joelhos, nós vamos morrer de fome, precisamos de comida, moradia. Eu tô pedindo de joelhos, Senhor, dá uma solução pra gente". Essa posição de súplica reforça a vulnerabilidade e o desespero de uma comunidade que luta há mais de 200 anos pela permanência em sua terra. Trata-se de um apelo ao poder público, um pedido de intervenção urgente diante da iminência de perderem suas casas e seu território ancestral.

A presença de idosos e crianças nas imagens destaca a dimensão humana e multigeracional do conflito. A resistência não se dá somente por uma questão de terra, mas de sobrevivência e dignidade para aqueles que têm suas raízes fincadas nesse lugar. A manifestação, que ocorre na estrada de acesso à Base Naval de Aratu, é um grito coletivo por justiça. Os quilombolas erguem barricadas, bandeiras, expondo a tensão com a Marinha do Brasil, que ocupa a área e representa uma continuidade histórica de opressão.

Essas imagens de arquivo, integradas à montagem, são fundamentais para ilustrar a resistência quilombola e a brutalidade do contexto em que vivem. Elas conectam o passado e o presente, mostrando que a luta dos quilombolas não é apenas uma questão de território, mas de identidade, memória e direitos humanos. Ao utilizar essas cenas, Cristina Amaral constrói um relato poderoso e emotivo, evidenciando o impacto da violência institucional e o apelo por uma solução justa, que respeite a ancestralidade e a dignidade da comunidade do Quilombo Rio dos Macacos.

A montagem desempenha um papel importante na construção narrativa atemporal e no reforço da situação de urgência enfrentada pela comunidade quilombola do Rio dos Macacos que permanece até os dias atuais. Ao trazer imagens de protestos, pedidos de ajuda e declarações de líderes da comunidade, a montagem utiliza esses registros para situar o espectador no contexto histórico e emocional da luta quilombola. A montagem cria uma linha narrativa que revela tanto os eventos, quanto a intensidade e a gravidade da situação, como se o espectador estivesse acompanhando de perto os momentos de tensão.

O ritmo estabelecido nesse momento da montagem é rápido, com cortes que destacam as expressões de desespero e de determinação dos quilombolas. A alternância entre cenas de Rosemeire, o rosto de um idoso em sofrimento e o olhar preocupado de uma criança compõe uma sequência visual que aumenta a carga emocional e coloca o espectador frente à dura realidade de uma comunidade prestes a perder seu lar. Ao mesmo tempo, a montagem recorre a uma estrutura de corte quase abrupta, passando rapidamente de um plano ao outro, como se quisesse imprimir a urgência e a aflição que permeiam o protesto.

Além disso, ao inserir cenas dos protestos de 2011, a montagem além de explicar a situação, também fornece uma linha do tempo que ajuda o espectador a entender quando essa luta começou e como ela persiste. Criando uma conexão direta entre o passado e o presente, demonstrando que essa não é uma situação nova, mas uma questão de longa data, carregada de injustiças e violência institucional.

Figura 25 — Imagens de arquivo Aratu Notícias (abril de 2011) e prints do filme *Quilombo Rio dos Macacos* (2017)



Fonte: *Quilombo Rio dos Macacos* (2017).

Na sequência de imagens do Aratú Notícias vemos a faixa com a frase: “Presidenta Dilma, estamos pedindo socorro, pois estamos sendo despejados pela marinha, nos ajude! São mais de 160 crianças e tem até idosa de 110 anos”. Em seguida, em letras menores, lemos: “[...] Na fazenda Carne verde, nossos avós trabalharam por muito tempo, os donos entraram em falência e recebemos a terra como indenização”.

Retornamos nesse ponto, a montagem de Amaral compreendendo-a com base em Eisenstein (2002), para quem as imagens exploram a essência da arte como um campo de conflito dialético, em que forças opostas — tese e antítese — encontram-se e se integram para gerar síntese, dinâmica e expressividade. Esse conceito é central, principalmente na montagem, pois podemos ver o choque entre imagens como uma maneira de criar significados novos e complexos, transcendendo a mera soma das partes. A montagem se torna um processo de transformação que enfatiza contradições e intensifica o impacto emocional e intelectual da obra.

Em *Quilombo Rio dos Macacos* (2017) podemos entender como a escolha das sequências, dos enquadramentos e do ritmo da montagem são utilizados para construir um

diálogo visual e narrativo que enfatiza as tensões e os conflitos históricos, sociais e culturais que permeiam o quilombo. A montagem aqui serve como uma ferramenta de resistência e de crítica, criando uma narrativa que registra e, ao mesmo tempo, revela e intensifica o embate entre a comunidade quilombola e as forças que a oprimem. A lógica de "choque" proposta por Eisenstein (2002) encontra expressão na maneira como o filme apresenta cenas de vida comunitária contrastadas com momentos de repressão, violência e resistência. Essa alternância entre momentos de calma e conflito cria uma tensão que espelha a realidade do Quilombo Rio dos Macacos, como também provoca uma resposta crítica e emocional no espectador. A montagem dialética, assim, atua como uma ferramenta para enfatizar a luta pelo território, pela identidade e pelos direitos humanos, estabelecendo a arte como um espaço de conflito e de missão social, como mencionado no texto.

Nesse contexto, o filme assume a função que Eisenstein (2002) atribui à arte: tornar manifestas as contradições da realidade, revelando as camadas ocultas da opressão e da resistência. A montagem de **Quilombo Rio dos Macacos**, posta dessa forma, não é apenas uma questão técnica, mas um posicionamento político e ético, que transforma a estrutura do filme em um ato de resistência, em consonância com a perspectiva dialética de Eisenstein (2002) sobre a função e a essência da arte.

Após uma montagem mais frenética e carregada de tensão da introdução, a narrativa muda de ritmo, oferecendo um respiro ao espectador. A montagem torna-se mais lenta e contemplativa, permitindo uma aproximação maior com as personagens e suas histórias. Esse momento de pausa é marcado pela presença forte e direta de mulheres da comunidade: Olinda Oliveira, Dona Maria Oliveira, com seus mais de 90 anos, Rosimeire dos Santos, uma outra jovem mulher que aparece observando os acontecimentos e uma senhora de 110 anos, cuja existência em si representa o pertencimento histórico e cultural da comunidade ao local.

A sequência enfatiza essas mulheres que aparecem em cenas carregadas de significados e símbolos. As cores empregadas são quentes, terrosas, refletindo tanto a rusticidade do espaço quanto a profundidade das histórias que ele carrega. Tons de laranja, amarelo e marrom criam uma sensação de proximidade e familiaridade, remetendo à terra e à ancestralidade, elementos fundamentais para a comunidade quilombola. Essa paleta de cores reforça a conexão das personagens com o ambiente e sugere um senso de resistência e continuidade ao longo das gerações. A câmera se aproxima das personagens, com isso, destaca os traços de cada uma e enfatiza suas expressões faciais e gestos. Essa escolha cria uma intimidade que humaniza a narrativa e permite ao espectador sentir o peso da história dessas mulheres. Em um dos enquadramentos, vemos o rosto de Dona Maria Oliveira em close, de modo que cada linha de

expressão parece contar uma parte da história da comunidade. Essa proximidade visual corrobora a ideia de que essas mulheres são o coração do quilombo, guardiãs da memória e do território.

Os elementos cenográficos também contribuem para essa atmosfera de pertencimento e de resistência. No interior da casa, a única ainda de pé na comunidade e que abriga cinco famílias, observamos objetos que reforçam o cotidiano e a identidade cultural dos quilombolas. Há uma televisão que não pode ser ligada devido à falta de acesso à energia, retratos antigos nas paredes, além de uma imagem de Nossa Senhora Aparecida, que simboliza a fé e a espiritualidade da comunidade.

Esse trecho evidencia o vestígio da assinatura de Cristina Amaral, segundo o diretor Josias Pires (2023), que destaca a contribuição da montadora ao dar voz às mulheres da comunidade (Figura 26). Ao optar por essas personagens femininas, Cristina enfatiza como a luta pela terra e pela dignidade passa de geração em geração. As jovens, as mães, as avós, as bisavós, as tataravós. Assim os elementos visuais desenham juntos uma narrativa que traz à tona a ancestralidade e o protagonismo das mulheres, aprofundando a relação do espectador com o quilombo e suas histórias.

Figura 26 — Prints da presença feminina na sequência inicial de entrevistas em *Quilombo Rio dos Macacos* (2017)



Fonte: Quilombo Rio dos Macacos (2017).

Segundo Ferreira (2019, p. 96), por meio de diversos conteúdos e imagens, são transmitidas ideias, percepções e entendimentos predominantes que estão em consonância com as dinâmicas de exclusão presentes nas relações inter-raciais no Brasil. Estas dinâmicas ainda são influenciadas pelo legado do sistema escravista/patriarcal, que se manteve ativo no país por

mais de trezentos anos. Essa realidade evidencia o aspecto político dos sistemas de representação e o impacto que têm na formação das identidades e na maneira como os indivíduos desenvolvem suas subjetividades, destacando assim o caráter discursivo de eventos e fenômenos que foram historicamente moldados.

Neste contexto, é importante enfatizar o papel do cinema na ressignificação da realidade, conforme discutido por Ferreira (2019, p. 97) apud Luz (2002). O cinema, com sua habilidade de criar narrativas, não se limita a narrar eventos; ele também os visualiza e recria. Por este motivo, o autor ressalta a importância de questionar quem possui a autoridade para moldar essas representações do mundo. Assim, torna-se possível compreender que o cinema está intrinsecamente ligado ao diálogo social e às dinâmicas de poder. Isso é particularmente visível no cenário do cinema brasileiro, em que a produção fílmica desempenha um papel importante na promoção de uma identidade nacional, concebida pelas elites, mas também na produção fílmica que promove contrapontos analíticos.

Destacamos a influência significativa do cinema na transformação da percepção da realidade. Por intermédio de sua capacidade de contar histórias de forma visual, o cinema vai além da simples narração; ele reimagina e remodela o mundo. Dessa forma, é importante analisar quem detém a influência sobre essas representações, assim, reconhecer a conexão do cinema com os diálogos sociais e as estruturas de poder.

Este aspecto está presente na indústria cinematográfica brasileira, posto que a produção de filmes tem sido um meio de disseminar uma identidade nacional idealizada pelas classes dominantes, muitas vezes, omitindo ou retratando de maneira estereotipada a comunidade negra e indígena.

O trabalho de Cristina Amaral, especialmente em sua montagem de obras como o filme sobre o Quilombo Rio dos Macacos, insere-se em um campo de discussão mais amplo sobre o pensamento decolonial, que desafia as formas dominantes de produção de conhecimento, cultura e representação. O pensamento decolonial, como proposto por autores como Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo e Catherine Walsh, busca desconstruir as estruturas de poder herdadas do colonialismo que ainda moldam as práticas sociais, culturais e políticas em contextos pós-coloniais. No contexto da montagem cinematográfica, a prática de Amaral é emblemática de uma abordagem que subverte essas estruturas. Sua forma de trabalhar vai além da técnica, atuando como um gesto político e cultural. Ao possibilitar que os membros do Quilombo Rio dos Macacos articulem suas próprias histórias, Amaral contribui para a desobediência epistêmica, descrita por Mignolo (2003), ou seja, a rejeição dos paradigmas coloniais de representação e a valorização dos saberes locais e das vozes subalternas. Essa abordagem

conecta-se diretamente com a colonialidade do saber, conceito central em Quijano (2005). Ele aponta que o colonialismo impôs um domínio político e econômico, bem como moldou a produção e a circulação do conhecimento, marginalizando saberes não europeus.

A montagem de Amaral resiste a essa marginalização ao trazer à tona perspectivas locais e subjetividades historicamente excluídas. Ela insere no cinema uma epistemologia na qual as narrativas dos oprimidos ocupam o centro da cena, desafiando as narrativas dominantes. Adicionalmente, Walsh (2020), em sua reflexão sobre interculturalidade crítica e pedagogia decolonial, enfatiza a importância de criar espaços de expressão para aqueles que foram historicamente silenciados. Amaral, como uma mulher negra atuando em uma indústria marcada por desigualdades de gênero e raça, além de ocupar esse espaço, redefine-o. Sua prática artística questiona os padrões estéticos e narrativos predominantes, abrindo caminho para novas formas de contar histórias que conectam os contextos locais às discussões globais.

A montagem de Amaral pode ser vista como uma prática decolonial em ação, pois, ao estruturar a narrativa com base nos saberes e experiências das comunidades representadas, ela desmantela a lógica de exotização e objetificação que frequentemente caracteriza a representação de grupos marginalizados no cinema. Em vez disso, promove uma representação em que os sujeitos tanto participam, quanto moldam ativamente o modo como suas histórias são contadas.

O protagonismo feminino no cinema é uma questão central na luta por representatividade e na desconstrução de estruturas históricas de exclusão. A presença de mulheres nas narrativas audiovisuais desafia a predominância de olhares masculinos, como também oferece novas perspectivas sobre questões sociais, políticas e culturais. Hooks (2019) destaca a importância de mulheres e narrativas femininas na produção cinematográfica como forma de reconfigurar o espaço de poder dentro das representações midiáticas. Hooks (2019) argumenta que possibilitar às mulheres o protagonismo não é apenas um ato de inclusão, mas um movimento de resistência contra a opressão sistêmica de gênero e de raça. Essa discussão torna-se ainda mais significativa ao analisarmos o protagonismo feminino em **Quilombo Rio dos Macacos** (2017).

O filme retrata a resistência de uma comunidade quilombola e também evidencia como mulheres, frequentemente relegadas à margem da história, assumem papéis fundamentais nas lutas sociais e culturais. Ao trazer essas histórias para o centro da narrativa, o filme contribui para ampliar os espaços de fala e de ação das mulheres, reforçando sua agência em contextos marcados pela opressão. O conceito de civilização, explorado por Elias (1998), serve como uma lente teórica para compreender como comportamentos, restrições e dinâmicas de poder são

normatizados e reforçados em sociedades modernas. Elias (1998) destaca a autogestão de emoções e a governança da violência como pilares fundamentais desse processo. Ao aplicar essa análise às dinâmicas de gênero, percebemos como as normas culturais moldam as relações de poder entre homens e mulheres, frequentemente marginalizando a presença feminina em esferas públicas e representacionais, incluindo o cinema. Nesse sentido, **Quilombo Rio dos Macacos** narra uma história de resistência, tal como se coloca como um espaço de contestação ao patriarcado e ao colonialismo. A escolha em dar protagonismo a narrativas femininas reflete uma ruptura com a normatização histórica que subordina as vozes das mulheres

Decidimos seguir este caminho na análise refletindo sobre o processo de civilização destacado por Elias (1998) com base na análise do papel das mulheres na sociedade romana, sobretudo no trecho "El Cambiante Equilibrio de Poder entre los Sexos", o qual evidencia um ponto de virada significativo na dinâmica de poder dentro das relações daquela época histórica. Este caso mencionado pelo autor revela como as mulheres transcenderam o domínio privado, tomando posição em esferas públicas em circunstâncias particulares, o que lhes conferiu direitos de propriedade. O documento relata incidentes em que, após a perda de seus maridos, as leis estipulavam que em caso de mortes em combates, o Estado Romano se apropriaria dos bens do falecido, deixando mulheres e filhos desamparados. Em um evento coletivo, as mulheres ocuparam o senado romano reivindicando para si e seus descendentes os direitos de herança, pleito este que foi concedido. Elias (1998a, p. 247) assinala que “[...] A eficácia do Estado na proteção da pessoa, assim como no acesso das mulheres à propriedade, foi um dos fatores responsáveis pelas mudanças no equilíbrio de poder entre os sexos”.

As mulheres romanas, desafiando as convenções de seu tempo, tomaram uma posição importante ao ocupar o senado para exigir direitos de propriedade após a perda de seus maridos em batalhas, com isso, destacaram a incapacidade do Estado em oferecer proteção adequada às mulheres, crianças e outros descendentes. De maneira semelhante, mas em um cenário distinto, as mulheres do Quilombo Rio dos Macacos se engajam ativamente não só na salvaguarda de sua cultura ancestral, mas também na reivindicação de direitos essenciais como acesso à terra, à habitação e ao respeito à dignidade humana. Este elo entre passado e presente destaca o papel fundamental da ação coletiva feminina em questionar e transformar as dinâmicas de poder entre os sexos ao longo da história, enfatizando a importante necessidade de envolvimento das mulheres em domínios públicos e políticos para a efetivação de mudanças significativas e o reconhecimento de seus direitos.

A perspectiva de Elias (1998a) nos encoraja a pensar na condição das mulheres quilombolas tanto como uma questão de desigualdade ou exclusão baseada em gênero, quanto

como um reflexo mais amplo das estruturas de poder e das relações sociais que se perpetuam ao longo do tempo. Ao fazer isso, somos inspirados a buscar uma compreensão mais profunda das formas específicas pelas quais as mulheres nos quilombos enfrentam e resistem a essas dinâmicas, recorrentemente invisibilizadas ou silenciadas pelas narrativas dominantes. Mediante essa reflexão, torna-se evidente a importância de reavaliar as políticas e as práticas sociais que visam à proteção das mulheres, especialmente aquelas em contextos marginalizados como os quilombos. É fundamental reconhecer e abordar a permanência de certos padrões de dominação, buscando compreender, assim como possibilitar as condições de mudanças que sustentam a persistência dessas vulnerabilidades.

A relevância desta análise não reside apenas no reconhecimento das lutas específicas de uma comunidade quilombola, mas na contribuição que oferece para a compreensão dos processos sociais mais amplos. A intersecção entre a teoria eliasianas, a montagem de Cristina Amaral e a realidade vivenciada por Rose e sua comunidade oferece *insights* valiosos sobre a constante evolução das estruturas sociais e os desafios inerentes à busca por equidade e por justiça social. Este estudo fortalece a importância de uma abordagem multidisciplinar na análise de fenômenos sociais, combinando perspectivas históricas, sociológicas e antropológicas para uma compreensão mais holística das dinâmicas humanas.

Portanto, é vital reconhecer e fortalecer o cinema brasileiro, não só como um campo de expressão artística, mas como um espaço de crítica social e diálogo. A valorização do cinema nacional como um ato de resistência cultural oferece uma perspectiva rica para a compreensão das dinâmicas sociais e políticas do Brasil, enfatizando a necessidade de uma abordagem mais inclusiva e representativa na indústria cinematográfica.

6.1 Sequência Memória Axé

Seguindo o processo de montagem de Amaral, identifica-se um momento relevante que indica uma fase anterior ao longa-metragem. Quando Josias Pires lançou um curta no *YouTube* abordando a situação do Quilombo Rio dos Macacos, o vídeo alcançou grande disseminação, tornando-se viral. Esse alcance permitiu que o movimento ganhasse visibilidade entre diversos artistas e influenciadores. A propagação nas redes sociais por meio das *hashtags* #somostodosquilombo e #quilomboriodosmacacos contribuiu para o fortalecimento do movimento, proporcionando apoio significativo tanto para a trajetória do quilombo quanto para a produção do filme. Esse apoio manifestou-se mediante colaborações artísticas, financiamento e aumento da conscientização pública sobre as questões enfrentadas pelo quilombo. Além disso,

a integração de uma sequência em formato de clipe no longa-metragem exemplifica a interligação entre mídias digitais e produção cinematográfica, ampliando o alcance e o impacto do projeto.

Esse processo evidencia como a viralização de conteúdos *online* pode influenciar iniciativas comunitárias e projetos culturais, destacando a importância das plataformas digitais na mobilização de recursos e apoio para produções audiovisuais. Esse movimento dá origem à sequência que chamaremos de Axé memória, e ela inicia com as declarações de duas figuras relevantes, Maria Inês da Silva e Makota Valdina, educadora, líder comunitária e religiosa, que afirma:

Vem uma situação dessa aqui perto, hoje e depois de ter passado o que foi o ano do afro descendente, se aqui não dá certo, manda pra fora do Brasil pra mostrar a situação que está ocorrendo aqui, acho que tá na hora da gente se organizar e partir pro enfrentamento mesmo. Negociar... negociar o que? (Quilombo Rio Dos Macacos, 2017).

Por sua vez, Maria Inês da Silva, doutora em saúde pública e consultora da Organização Pan-Americana da Saúde (OPAS), complementa:

Já pensaram em todas as formas de acabar conosco, mas nós estamos aqui, não nos resta alternativas a não ser seguir adiante, porque de mais longe já viemos, e a luta do povo negro é uma luta que liberta a humanidade. Quando eu nego a humanidade do outro, estou negando a minha humanidade (Quilombo Rio Dos Macacos, 2017).

Essas declarações introduzem uma sequência de imagens de manifestações públicas a favor da existência e dos direitos do quilombo Rio dos Macacos. A letra da música, ao fundo, ao enfatizar que “a raça negra constituiu um universo de beleza explorado e invejado, mas que lutou e se consagrou”, potencializa a narrativa construída pelas imagens, criando um vínculo entre o passado histórico e o presente das lutas contemporâneas.

A primeira imagem introduz o contexto musical e cultural, trazendo o cantor e compositor Lazzo Matumbi se apresentando junto a uma banda no palco do Teatro Castro Alves. Essa cena simboliza a fusão entre a música e o ativismo, oferecendo um elemento identitário que antecede e complementa a sequência das manifestações. A trilha sonora, além de evocar resistência e orgulho negro, cria uma atmosfera que prepara o espectador para a visualidade política das imagens que seguem.

A segunda imagem retrata diretamente um protesto de quilombolas contra uma base naval, onde os manifestantes seguram faixas e cartazes em um ato de resistência. Essa cena

denuncia a opressão territorial sofrida pela comunidade e destaca a presença física das manifestações como instrumento essencial para reivindicar os direitos e a preservação do quilombo. Aqui, a ocupação do espaço é um gesto político carregado de simbolismo, reforçando a luta pelo direito à terra e à existência. A terceira imagem apresenta o movimento nas plataformas digitais, com textos e imagens que fazem parte da campanha Somos Todos Quilombo Rio dos Macacos. Esse registro evidencia o papel fundamental das redes sociais na amplificação da voz quilombola e na mobilização de apoiadores, transformando a internet em um espaço crucial para a disseminação das lutas e a articulação entre os movimentos.

Em seguida, a imagem de Gilberto Gil compartilhando um vídeo sobre o quilombo em sua página oficial no Facebook evidencia o apoio de figuras públicas e artistas, que, ao se posicionarem, ampliam a visibilidade do movimento e reforçam a legitimidade das demandas. A presença de personalidades conhecidas e famosas atua como um catalisador para a sensibilização de públicos diversos, conectando o ativismo à cultura popular. Outras imagens trazem momentos de manifestações realizadas no próprio território quilombola, com a comunidade reunida em atos de resistência coletiva. Esse registro é essencial para humanizar a luta, apresentando tanto os confrontos, como o cotidiano e as práticas culturais da comunidade. Em uma das cenas, os membros da comunidade realizam atividades cotidianas, o que fortalece a narrativa de que a luta pela terra não é somente política, mas uma questão de sobrevivência física e cultural. Essa abordagem visual aproxima o público da realidade quilombola, tornando a causa ainda mais palpável.

A montagem também inclui frames de vídeos de protestos criativos, como performances artísticas e camisetas que expressam a mensagem do movimento. A arte, nesse contexto, é apresentada como um instrumento de luta, capaz de unir estética, identidade e resistência em um mesmo discurso. Essa fusão entre a expressão artística e a militância política amplifica a potência simbólica do movimento. Em outra imagem, o compartilhamento de vídeos nas redes sociais demonstra como a viralização do conteúdo digital se tornou uma ferramenta poderosa para a mobilização social, transcendendo barreiras geográficas e atingindo audiências globais. As plataformas digitais, nesse sentido, democratizam o acesso à informação e permitem que vozes marginalizadas ocupem espaços de destaque.

O apoio de personalidades públicas como Mano Brown, que aparece declarando solidariedade ao movimento, revela a importância das figuras artísticas e midiáticas na amplificação das pautas políticas quilombolas. O engajamento dessas vozes colabora para a construção de alianças mais amplas e para a sensibilização da opinião pública. Em seguida, uma imagem de entrevista com Marcio Tavares ou outra figura pública, possivelmente um

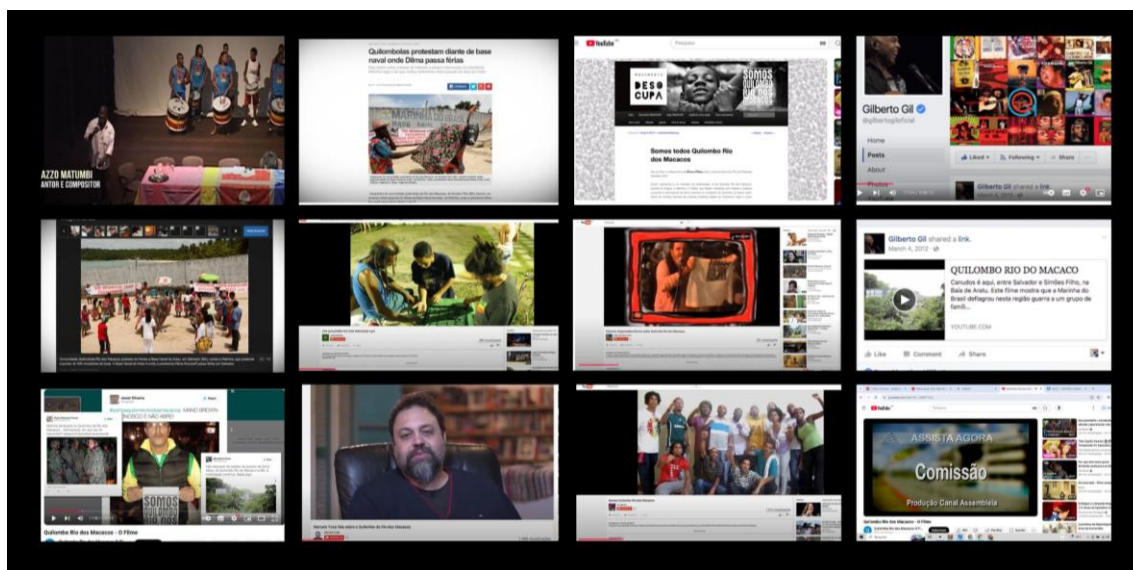
pesquisador ou militante, oferece uma camada crítica ao debate, evidenciando o suporte técnico, acadêmico e midiático que fortalece a narrativa do movimento. A presença de análises mais profundas agrega densidade ao discurso e conecta à reflexão teórica.

A imagem coletiva dos moradores e apoiadores do Quilombo Rio dos Macacos é um momento significativo que simboliza a unidade e a força coletiva do movimento. A organização e a mobilização conjunta da comunidade realçam a importância do pertencimento e da solidariedade como elementos fundamentais para a continuidade da luta. Por fim, a imagem de uma produção televisiva sobre o quilombo destaca o papel da mídia tradicional na divulgação da causa, complementando a mobilização digital e oferecendo outro meio de visibilidade para o movimento.

Essa montagem, portanto, constrói uma narrativa visual que combina arte, resistência e ativismo digital. A sequência de imagens atua como um mosaico temporal que conecta manifestações públicas, ocupação territorial, apoio das redes digitais e engajamento de figuras artísticas. A música **Negritude da Noite**, de Ilê Aiyê, ao costurar a montagem com uma trilha sonora de um clipe que se mistura com as vozes de uma comunidade universal, fortalece o discurso visual, destacando a beleza, a resistência e a luta do povo negro. A combinação das plataformas midiáticas, das atividades comunitárias e do suporte público evidencia a importância de múltiplas frentes na luta pelos direitos do Quilombo Rio dos Macacos

A sequência em análise organiza em uma técnica que cria uma sensação de simultaneidade e conexão entre eventos distintos. Essa escolha estética, característica de narrativas documentais e ensaísticas, funciona como um painel de memória que interliga as lutas, manifestações e registros culturais do Quilombo Rio dos Macacos. Do ponto de vista da montagem, a estruturação das imagens em múltiplos quadros cria uma relação de contraste e continuidade, gerando significados pela justaposição de elementos visuais. Cada imagem funciona como um plano autônomo, mas também se conecta com os demais, em um diálogo que intensifica o discurso da narrativa. Essa técnica traz à tona a montagem intelectual posta por Eisenstein (2002), em que a combinação de imagens aparentemente independentes gera um novo significado. As cenas de manifestações públicas, com faixas e cartazes, contrapostas a imagens cotidianas dos quilombolas, criam uma síntese que reforça a relação entre a luta política e a preservação da cultura e do modo de vida da comunidade. A justaposição entre registros das redes sociais, cenas performáticas e atos coletivos estabelece uma narrativa visual que transcende a linearidade e prioriza o impacto simbólico das imagens.

Figura 27 — Prints da sequência de imagens da reação pública a situação do quilombo em *Quilombo Rio dos Macacos* (2017)



Fonte: Quilombo Rio dos Macacos (2017).

A montagem rítmica também está presente na estrutura visual da composição. A distribuição equilibrada das imagens, alternando entre planos abertos e médios, cria um ritmo dinâmico que conduz o olhar do espectador de uma imagem para outra. Assim, a repetição de registros de manifestações, intercalada com atividades cotidianas, gera uma cadência visual que sugere tanto o movimento constante da luta quanto os momentos de resistência silenciosa. Esse uso da montagem rítmica, que descreve como a alternância de planos está em sintonia com o conteúdo emocional das cenas, oferece uma experiência visual que mantém a narrativa em fluxo.

A dimensão coletiva e individual da resistência, capturada pela fotografia em **Quilombo Rio dos Macacos**, encontra um diálogo conceitual com a análise de Elias (1994) em que o autor argumenta que o indivíduo e a sociedade não são entidades opostas ou isoladas, mas elementos interdependentes que se constituem mutuamente. Essa relação dialética é visível na forma como o filme retrata as manifestações e a vida cotidiana da comunidade quilombola, utilizando a fotografia para destacar tanto a força coletiva da resistência quanto a singularidade de cada indivíduo. Os planos gerais e médios que capturam as manifestações coletivas evidenciam o poder da comunidade enquanto um corpo social articulado em torno de objetivos comuns. Essa representação ressoa com a ideia de Elias (1994) de que as ações coletivas são possíveis porque os indivíduos compartilham significados, valores e interdependências sociais.

Ao mesmo tempo, os planos fechados, que enfatizam expressões faciais, gestos e símbolos visuais, revelam a dimensão subjetiva e única de cada participante, reforçando a

perspectiva de que cada indivíduo é um reflexo das interações sociais e culturais em que está inserido. Essa alternância visual entre escalas enfatiza a interconexão entre o coletivo e o individual na luta quilombola, refletindo o que Elias (1994) descreve como o nó entre o indivíduo e a sociedade. As cenas cotidianas, por sua vez, acentuam essa interdependência ao mostrar como práticas culturais e familiares, muitas vezes invisibilizadas, sustentam e alimentam a resistência coletiva. A luz natural e a paleta de cores terrosas utilizadas na fotografia evocam a relação simbiótica entre o território e os quilombolas, uma conexão que também exemplifica como os espaços físicos e sociais moldam tanto as experiências individuais, quanto as dinâmicas coletivas.

O uso da cor nas imagens é um aspecto fundamental para a construção simbólica da narrativa. Os tons quentes e naturais predominam nos registros externos, transmitindo uma sensação de autenticidade e resistência enraizada no ambiente físico. Em contraste, os registros de redes sociais e vídeos digitais apresentam uma saturação mais intensa, característica das plataformas contemporâneas. Essa diferença entre a naturalidade das cenas externas e a vivacidade das imagens digitais ilustra o encontro entre a luta territorial tradicional e as novas formas de mobilização virtual. A convivência desses elementos visuais revela a capacidade do movimento de se reinventar, utilizando tanto o espaço físico quanto as ferramentas tecnológicas para fortalecer sua voz.

A iluminação das imagens, embora varie entre natural e artificial, busca manter a veracidade dos registros. As cenas externas, especialmente aquelas que mostram as manifestações, utilizam a luz natural, que ressaltam a espontaneidade e a urgência do momento capturado. Já as cenas de performances ou entrevistas, apresentam uma iluminação mais controlada, com foco no sujeito, criando uma atmosfera de introspecção e reflexão. Essa variação de luz contribui para a construção de diferentes atmosferas visuais, equilibrando a intensidade dos atos coletivos com a intimidade das narrativas pessoais.

A composição geral das imagens funciona como uma janela múltipla, em que cada quadro atua como um plano cinematográfico que oferece uma nova perspectiva sobre a narrativa. Essa estrutura fragmentada remete à montagem associativa de Eisenstein (2002), em que as imagens são organizadas de maneira a criar uma rede de significados interligados. Por exemplo, a justaposição entre uma manifestação política e uma cena de cotidiano sugere que a luta pela terra é inseparável da preservação do modo de vida e da cultura quilombola. Essa relação dialética entre os planos visuais gera uma síntese de significados que aprofunda a mensagem da montagem.

A imagem, portanto, opera como um discurso visual polifônico, visto que cada fragmento possui voz própria e, ao mesmo tempo, contribui para a construção de uma narrativa coesa. A montagem, ao articular registros de diferentes contextos e temporalidades, cria um diálogo entre o passado histórico e o presente da luta, entre o local e o digital, entre o realismo documental e a performatividade simbólica. A fotografia, ao valorizar tanto a dimensão coletiva quanto a individual, humaniza o movimento e fortalece seu impacto emocional. A construção visual da imagem transforma a narrativa em um instrumento político e estético, capaz de resgatar memórias, denunciar injustiças e celebrar a resistência do Quilombo Rio dos Macacos.

No próximo capítulo, o foco será a análise comparativa entre os processos de montagem dos filmes **Serras da Desordem** (2006) e **Quilombo Rio dos Macacos** (2017), ambos marcados pela singularidade e pela complexidade narrativa que os tornam peças emblemáticas do cinema brasileiro contemporâneo. Partiremos de um esforço para identificar elementos similares e contrastantes em suas construções, com uma atenção especial às reflexões de Cristina Amaral sobre sua abordagem na montagem. Amaral (2025) enfatiza que cada filme é singular e que o material filmado determina o caminho que ela segue na montagem: “Para mim, cada filme é único e ele mesmo dita como devo lidar com ele: qual tempo, ritmo ou impressão. O material me orienta mais do que qualquer conceito que eu já tenha explorado e ou estudado”. Nesse sentido, sua metodologia respeita profundamente a organicidade do material, permitindo que ele seja a força motriz das decisões criativas.

Em **Serras da Desordem**, a montagem reflete a fragmentação do tempo e do espaço, uma estratégia que se alinha ao objetivo de retratar a complexidade da vivência de Carapiru, um indígena desprovido de seu território ancestral. Amaral (2025) descreve esse desafio como um processo de “desprender do tempo do cinema para poder montar o filme”. Já em **Quilombo Rio dos Macacos** (2025), a montagem enfatiza o confronto com a opressão histórica enfrentada pela comunidade quilombola. Embora Cristina não tenha concluído o filme em totalidade, sua abordagem inicial buscava respeitar as escolhas narrativas e estéticas dos protagonistas da luta. Ela destaca que, mesmo ao lidar com materiais que não foram utilizados, “o material me dá ideias... eu não posso impor algo que quero dizer; tenho que encontrar isso dentro do material”.

A convergência entre os dois filmes está na busca de uma narrativa visual que emerge do material e respeita suas camadas profundas, enquanto a divergência pode ser observada nas formas como cada um constrói suas temporalidades e aborda as memórias de seus protagonistas. Para Amaral (2025), “o risco de erros e acertos” faz parte do processo, permitindo uma relação genuína com as imagens e as histórias que elas carregam. No decorrer do texto, procuramos compreender como esses princípios se manifestam em **Serras da Desordem** e **Quilombo Rio**

dos Macacos, revelando as nuances de suas semelhanças e diferenças, iluminadas pelas reflexões da montadora.

7 ENTRE FILMES: INTERSECÇÃO ENTRE SERRAS E MACACOS

O cinema documental brasileiro tem sido uma ferramenta significativa na articulação de narrativas que investigam a memória, a identidade e os processos de resistência cultural. Filmes como **Serras da Desordem** (2006), **Quilombo Rio dos Macacos** (2017) superam a documentação tradicional ao explorar camadas éticas e estéticas em suas narrativas. Neste capítulo, analisaremos como ambos os filmes se relacionam em sua abordagem à memória e à resistência, com destaque para as contribuições da montadora Cristina Amaral, que desempenhou um papel central na construção de ambos os filmes.

No cerne de **Serras da Desordem**, a memória é apresentada como um recurso narrativo que articula experiências individuais e coletivas. Carapiru, protagonista e sobrevivente de um massacre Awá, emerge como uma testemunha viva da violência histórica e contemporânea contra os povos indígenas. A montagem, realizada por Cristina Amaral, insere o espectador em uma temporalidade fragmentada, utilizando lapsos de tempo, imagens sobrepostas e cenas contemplativas para transmitir a complexidade dessa memória e do tempo. Amaral percebe a montagem como uma corrente de eventos interligados que desafiam a linearidade cronológica tradicional. Sobre o processo de produção e montagem do filme Amaral (2025) relata que:

Minha relação com esse filme foi intensa e talvez tenha sido o mais difícil que já fiz. Enfrentei uma experiência muito desafiadora, pois estava lidando com uma realidade que era completamente nova para mim. O primeiro indígena que encontrei pessoalmente foi durante as filmagens em Brasília, e isso tornou tudo ainda mais significativo. Eu precisava aprender sobre aquelas pessoas, o tempo delas e o modo de vida que viviam naquele momento. O processo foi longo, e a sequência inicial foi, sem dúvida, uma das partes mais difíceis da minha vida. Era necessário captar a essência do tempo deles, algo que exigiu um grande esforço. Com o tempo e por causa da minha imersão no dia a dia, consegui avançar, mas precisei me desprender completamente do tempo convencional do cinema para poder montar o filme.

Em **Quilombo Rio dos Macacos**, o tempo é marcado por uma urgência visceral. Essa diferença reflete a própria natureza da luta dos quilombolas, em que as memórias são não apenas registros do passado ou lembranças, mas instrumentos de reivindicação e resistência no presente. Cristina Amaral, em sua abordagem, cria uma montagem que utiliza depoimentos das figuras centrais, como Dona Olinda e Rosemeire, para materializar a memória como um ato vivo e pulsante. A integração de imagens feitas pelos próprios quilombolas e de arquivos históricos conecta a luta contemporânea às raízes históricas da comunidade. Isso reforça a percepção de um tempo que não é linear, mas cíclico, em que passado e presente se entrelaçam na continuidade da resistência. Se em **Serras da Desordem** o tempo permitiu uma imersão no

cotidiano indígena, exigindo desprendimento e um olhar atento às nuances culturais, em **Quilombo Rio dos Macacos** o tempo é um chamado à ação. A montagem, ao priorizar o papel das mulheres como agentes de transformação e preservação cultural, ressalta a urgência de suas vozes e experiências. É como se o ritmo do filme fosse ditado pela necessidade de contar suas histórias antes que elas fossem silenciadas pelo avanço da opressão, com isso, jogadas na estrada como Carapiru.

Diante desse contraste, podemos perceber como Cristina Amaral adapta sua percepção do tempo ao contexto e às demandas de cada obra, ou seja, uma abordagem que reflete sua capacidade de moldar o tempo cinematográfico às especificidades de cada narrativa. Em **Quilombo Rio dos Macacos**, essa moldagem resulta em uma montagem que não só registra, mas amplifica o tempo para manter suas raízes e garantir seu futuro.

Em **Serras da Desordem**, Carapiru não é somente objeto da narrativa, mas um participante ativo na reconstrução de sua própria história. O que de certo modo é realizado também em *Quilombo Rio dos Macacos*, mesmo em lapsos menores de tempo. A ausência de legendas ou transcrições das falas indígenas reforça a decisão de preservar a autenticidade de sua voz. Essa escolha narrativa respeita sua subjetividade, assim como desafia o espectador a envolver-se na experiência apresentada. Nos apêndices de transcrição dos filmes, percebemos o quanto o verbo transita de formas diferentes nos dois filmes. Em **Serras**, a linguagem é mais imagética, silenciosa e em **Quilombo**, a necessidade da linguagem falada é uma constante da narrativa.

Em **Quilombo Rio dos Macacos**, o protagonismo feminino é um dos pilares da narrativa. A transformação de Rosemeire, de uma figura suplicante a uma líder articulada, é acentuada pela montagem que constrói uma progressão visual de empoderamento. Dona Olinda, por outro lado, simboliza a conexão entre as gerações, sendo a voz da sabedoria que sustenta a luta comunitária. Cristina Amaral utiliza recursos de montagem para destacar esses processos de protagonismo e de resistência de forma orgânica e coesa. Para tanto, utiliza também da narrativa que a comunidade decide apresentar enquanto discurso, uma vez que muitas das imagens utilizadas nas montagens foram realizadas por agentes da própria comunidade. Assim como Carapiru que fornece a Tonacci a memória de suas próprias vivências do massacre e dos dez anos em que atravessou de forma solitária pelas serras brasileiras.

A montagem em **Serras da Desordem** trabalha com o hibridismo entre ficção e documentário, incorporando imagens de arquivo e registros contemporâneos ficcionais, porém, baseados na narrativa de Carapiru, único sobrevivente até ali, do massacre que dizimou o seu povo. Essa abordagem dialética permite a construção de uma narrativa que reflete tanto os

traumas quanto a resiliência do protagonista. A cena do trem da Companhia Vale do Rio Doce, por exemplo, é emblemática ao simbolizar a intrusão da modernidade nos territórios indígenas, encapsulando a tensão entre tradição e progresso. O que nos permite perceber os primeiros traços de similitudes entre as duas obras analisadas. Em **Quilombo Rio dos Macacos**, a montagem enfatiza a interseção entre o coletivo e o individual, utilizando registros televisivos e cenas capturadas para traçar a jornada da comunidade quilombola. A sequência inicial, que retrata Salvador sob uma atmosfera densa e opressiva, prepara o espectador para os desafios enfrentados pelos quilombolas. Assim como a montagem de **Serras da desordem** estabelece um elo igualmente opressivo, ao nos apresentar imagens de fumaça e nuvens sobrepostas que de algum modo escondem a opressão e a violência contra os Awá.

Diante da análise dos filmes, o pensamento de Eisenstein (2002) sobre a montagem, pode ser diretamente relacionado à prática de Amaral nos filmes **Quilombo Rio dos Macacos** e **Serras da Desordem**, especialmente no que diz respeito à articulação de fragmentos e à criação de significados por meio da montagem. Entretanto, a prática de Amaral na montagem dos filmes se mostra resistindo a categorizações fixas e teóricas. Apesar de Eisenstein (2002) fazer claramente parte de seus estudos, Amaral reflete que não se define como "eisensteiniana", rejeitando a ideia de que suas escolhas possam ser confinadas a uma escola ou conceito somente. Em suas palavras:

Para mim, na verdade, não serve nem o que eu fiz antes. Eu tento, assim, desapegar de tudo que já fiz para poder olhar e ter uma relação mais íntegra com o material, menos mediada por teorizações”. Minha abordagem se baseia em um constante aprendizado e na rejeição de padrões pré-estabelecidos: “Eu nunca ajo como se eu já soubesse. Eu estou sempre buscando e sempre aprendendo. (Amaral, 2025).

Esse pensamento encontra eco em reflexões como as de Barthes (2004) que propõe que o significado de uma obra não deve se limitar às intenções conscientes de seu criador, mas ser aberto às múltiplas interpretações de quem a lê ou a assiste. Assim como Barthes (2004) sugere que o autor deve morrer para que a obra viva de forma autônoma, Amaral parece operar em um espaço em que o material filmado possui uma vitalidade própria, que transcende qualquer tentativa de controlá-lo por teorizações que a encapsulem. Amaral (2025) observa: “Eu prefiro trabalhar deixando essas coisas existirem de outra forma, porque somos a soma de tudo que lemos, vimos e vivemos. Cada gesto meu carrega minha história, mas isso não está à frente do trabalho; está em alguma camada profunda”.

É nesse sentido que a análise dos filmes de Amaral se beneficia do pensamento de Eisenstein (2012), especialmente sua concepção de montagem dialética. Para Eisenstein (2012), a montagem não é apenas a junção de fragmentos, mas o confronto entre eles, gerando novos significados que transcendem os elementos individuais. Amaral, em sua prática, dialoga com esse princípio ao explorar as possibilidades de articulação dos fragmentos, ainda que seu processo se mantenha desvinculado de um apego teórico. Amaral (2025) afirma: “Eu quero ver, não quero imitar. Não acredito no mimetismo. Acho que é essencial correr o risco de enfrentar o atrito entre o meu olhar e a imagem que está diante de mim”. Esse atrito, somado às singularidades de cada projeto, torna sua abordagem na montagem uma prática que resiste a fórmulas prontas e se abre à criação em seu estado mais puro.

Em face dessa perspectiva, o pensamento de Eisenstein (2012) serve como uma lente interpretativa para analisar os filmes de Amaral. Em *Serras da Desordem*, a montagem articula fragmentos de tempos e espaços distintos, revelando as camadas de descontinuidade que marcam a vida de Carapiru. O uso de contrastes entre imagens de arquivo e cenas filmadas contemporaneamente ressoa com a ideia de Eisenstein (2012) de que o choque entre fragmentos é a essência da montagem. Por outro lado, em *Quilombo Rio dos Macacos*, Amaral prioriza os testemunhos e a memória ativa, criando uma narrativa que conecta o presente da luta quilombola com suas raízes históricas. Nesse contexto, a montagem atua como um processo de síntese, construindo significados que extrapolam os limites do registro documental e evocam uma continuidade temporal.

Amaral não busca encaixotar seu trabalho dentro de gavetas teóricas; pelo contrário, sua prática desafia categorizações ao dar ao material fílmico a liberdade de revelar seu próprio potencial. Contudo, ao aproximar sua obra da abordagem eisensteiniana, podemos explorar como sua montagem cria significados que nem sempre foram planejados pelo autor, mas que emergem da interação entre fragmentos, ritmos e narrativas. Esse diálogo entre teoria e prática nos permite aprofundar a compreensão de sua obra e descobrir as nuances de uma arte que se equilibra entre o controle técnico e a abertura criativa.

Eisenstein (2002, p. 16) considera a montagem como a junção de fragmentos que não apenas se seguem, mas que estabelecem relações dinâmicas para criar novos significados, como já foi dito inúmeras vezes. Essa ideia encontra eco na prática de Cristina Amaral, que, em **Serras da Desordem**, utiliza imagens de arquivo, encenações e registros documentais para construir uma narrativa que articula memórias individuais, como as de Carapiru, e coletivas, relacionadas ao genocídio dos povos indígenas. Assim como Eisenstein (2012) sugere, a

montagem realizada por Amaral organiza esses fragmentos, bem como os transforma, atribuindo-lhes novos sentidos que transcendem a uma simples soma das imagens.

Outro ponto de convergência entre Eisenstein e Amaral está na flexibilidade expressiva dos fragmentos visuais e sonoros no cinema. Para Eisenstein (2002, p. 16), o cinema permite gradações expressivas únicas, ao contrário de outros meios artísticos. Em **Quilombo Rio dos Macacos**, Amaral explora essa potencialidade ao trabalhar com sons e imagens que ultrapassam o registro documental. A trilha sonora e os depoimentos orais são montados de forma a amplificar a experiência sensorial do espectador, conectando a luta contemporânea da comunidade quilombola com os ecos históricos da escravidão. Assim, a escala de tons e sons é utilizada para criar um impacto emocional e político, alinhando-se com o que Eisenstein (2002) descreve como gradações expressivas.

Eisenstein (2002, p. 16) também argumenta que o sentido do plano ou fragmento não está em sua individualidade, mas no contexto da montagem, que o transforma em uma nova unidade. Essa ideia é plenamente aplicável aos filmes de Cristina Amaral. Em **Serras da Desordem**, os planos isolados, como imagens de paisagens ou atividades cotidianas, ganham significado quando combinados dentro da estrutura narrativa maior. A justaposição de cenas contemplativas da natureza com registros de violência e de destruição evoca a tensão entre a ancestralidade indígena e o progresso predatório.

Já em **Quilombo Rio dos Macacos**, a justaposição de imagens contemporâneas com cenas de arquivo histórico reforça a continuidade da luta e da resistência quilombola, demonstrando como a montagem dá novo sentido aos fragmentos apresentados. O conceito de Eisenstein (2002) sobre o plano como matéria-prima resistente à realidade também se aplica à obra de Cristina Amaral. Para Eisenstein (2002, p. 16), o plano, enquanto material bruto, possui uma resistência que é transformada pela montagem em algo que vai além do registro factual. Em **Serras da Desordem**, a resistência da realidade aparece nas imagens que oscilam entre o documental e o ficcional. Amaral utiliza a montagem para questionar a veracidade e a subjetividade da memória, integrando encenações que representam eventos traumáticos vividos por Carapiru. Esse processo rompe com a ideia de que o documentário deve somente reproduzir a realidade, transformando-o em um espaço criativo, crítico e interpretativo.

Eisenstein (2002, p. 17) também considera a montagem como uma ferramenta para provocar o espectador, ampliando sua percepção e desafiando as convenções estéticas e ideológicas. Nos filmes de Cristina Amaral, a montagem atua como um dispositivo político que amplifica as vozes das comunidades indígenas e quilombolas, tradicionalmente silenciadas. Em **Quilombo Rio dos Macacos**, a narrativa é estruturada para inserir os quilombolas em uma

história contínua de resistência, conectando-os a uma linha temporal que remonta ao período escravocrata. De forma semelhante, em **Serras da Desordem**, a montagem denuncia as consequências históricas do genocídio indígena, convocando o espectador a refletir sobre as dinâmicas coloniais ainda presentes na sociedade brasileira.

O conceito de Eisenstein (2002, p. 16) sobre dupla exposição, exemplificado pela sobreposição de cores que cria uma nova percepção visual, também se relaciona com a prática de Amaral. Em **Serras da Desordem**, essa dupla exposição aparece na justaposição de planos que mostram a paisagem indígena em contraste com cenas de invasão e exploração, criando uma leitura mais complexa da relação entre território e identidade. Em **Quilombo Rio dos Macacos**, a sobreposição de imagens históricas e contemporâneas cria uma percepção do tempo como algo contínuo, intensificando o protagonismo da comunidade quilombola e a permanência de sua luta.

Assim, a relação entre as ideias de Eisenstein e a prática de Amaral demonstra como a montagem cinematográfica pode ser utilizada tanto como técnica narrativa, quanto como um meio para criar novos significados, explorar questões sociais e políticas, tal como provocar reflexões profundas no espectador. Ambos abordam a montagem como um processo criativo que transforma o material bruto em uma experiência estética e intelectual rica, tornando o cinema um espaço de resistência e transformação. Amaral, ao adotar essa abordagem em seus filmes, reafirma a relevância da montagem como um gesto político e estético, capaz de promover novas formas de engajamento com a realidade social.

A ética na montagem cinematográfica é um tema que perpassa questões estéticas, políticas, culturais e sociais, desafiando cineastas e montadores a lidar com a responsabilidade de representar histórias e sujeitos. Nos filmes **Serras da Desordem** e **Quilombo Rio dos Macacos**, Amaral adota uma abordagem que exemplifica o cuidado ético na montagem, evitando a objetificação dos sujeitos representados e promovendo uma narrativa que respeita suas memórias e vozes. Rancière (2009, 2012), em sua reflexão sobre estética e política, aborda a importância de dar voz sem subjugação, permitindo que os sujeitos e espectadores ocupem posições de igualdade no processo interpretativo. Essa perspectiva é percebida na escolha de Amaral e Tonacci em não transcrever ou traduzir os diálogos indígenas em **Serras da Desordem**, incentivando o espectador a adotar uma postura ativa e a reconhecer a autonomia narrativa dos povos representados. Para Rancière (2012), a emancipação do espectador ocorre quando a obra artística promove uma experiência sensorial que desafia hierarquias pré-estabelecidas, algo que a montagem de Amaral concretiza ao preservar a integridade das vozes indígenas. A discussão sobre a ética do olhar no cinema, desenvolvida por Sobchack (1992) salienta a necessidade de

um cuidado sensível ao representar o outro. Sobchack (1992) enfatiza que a relação entre quem cria, quem é representado e quem assiste deve ser construída com base no respeito mútuo e na preservação da dignidade dos sujeitos. No trabalho de Amaral, isso se manifesta na recriação de cenas dolorosas sem expor diretamente os sujeitos as experiências traumáticas, como em **Serras da Desordem**. Essa escolha evidencia a preocupação ética com a memória e o trauma, priorizando uma abordagem que considera os impactos emocionais e políticos das imagens.

Nichols (2005), por sua vez, oferece ferramentas para compreender a responsabilidade representacional no cinema documental. Sua análise dos modos de representação, como o reflexivo e o participativo, ilumina as escolhas de Amaral em **Quilombo Rio dos Macacos**. A inclusão de imagens de arquivo televisivo, por exemplo, insere a luta quilombola em um contexto sociopolítico mais amplo, permitindo que o espectador compreenda a urgência da situação sem desumanizar os envolvidos.

Além disso, ao destacar as vozes femininas da comunidade e estruturá-las como centrais à narrativa, a montagem reflete o compromisso ético de equilibrar a denúncia da opressão com a celebração da resistência. Esses diálogos mostram que a montagem cinematográfica, em sua essência, é um ato ético que transcende a organização de imagens. Em sua colaboração com Andrea Tonacci e em outros projetos com outros diretores, como Josias Pires, Cristina Amaral demonstra como a montagem pode ser utilizada como uma ferramenta para preservar memórias sensíveis, fomentar a emancipação do espectador e construir narrativas de resistência. Assim, é possível perceber que a ética no cinema não se trata somente de uma prática técnica, mas de uma postura crítica que estrutura toda a criação audiovisual.

É importante compreendermos que em **Serras da Desordem**, a inserção de arquivos televisivos que retratam Carapiru em situações de extrema vulnerabilidade é uma escolha narrativa que ultrapassa o registro documental. Esses fragmentos, ao serem integrados à montagem, evocam a sensação de desamparo e terror que marcaram a trajetória do personagem. Os arquivos, além de documentarem episódios específicos, são reorganizados na narrativa para ampliar a compreensão do impacto dos eventos vividos por Carapiru, tanto em nível individual quanto coletivo. Essa abordagem reflete o compromisso ético da montagem de Cristina Amaral em preservar a autenticidade da experiência do protagonista, evitando qualquer estetização superficial da dor. Ao mesmo tempo, a inclusão dessas imagens traz à tona as relações entre a memória individual e os discursos midiáticos que moldam a percepção pública sobre os povos indígenas. Quando vemos Carapiru em situações como sua chegada a Brasília ou sua exposição à mídia, fica evidente o contraste entre a força ancestral de sua vivência e a desumanização muitas vezes imposta pelos olhares externos. Esses arquivos não são apenas documentos

históricos; eles representam também a forma como o poder midiático constrói narrativas sobre o outro, continuamente reduzindo indivíduos a estereótipos de vulnerabilidade ou exotismo.

A montagem de Amaral ressignifica essas imagens ao inseri-las em um contexto mais amplo, em que elas dialogam com outras cenas que exploram a subjetividade de Carapiru. Esse diálogo estabelece uma tensão entre a memória íntima do protagonista e a memória pública representada pelos arquivos. Como observa Tonacci (2007), a reconstrução fragmentada da história de Carapiru é uma tentativa de romper com as representações convencionais, permitindo que o espectador entre em um espaço de reflexão crítica.

Além disso, os arquivos televisivos funcionam como uma ponte entre a experiência pessoal e os debates sociais mais amplos sobre os direitos dos povos indígenas. Eles mostram como a luta pela sobrevivência de Carapiru não se restringe ao território físico, mas abrange os espaços simbólicos ocupados pela sua imagem e narrativa. Nesse sentido, a montagem além de expor os traumas vividos pelo personagem, também denuncia as estruturas de poder que perpetuam o desamparo e a violência contra comunidades originárias.

A inclusão dos arquivos televisivos, portanto, não ocorre de forma meramente ilustrativa. Eles carregam uma carga emocional e política que amplia a profundidade da narrativa, conectando os momentos individuais de sofrimento de Carapiru a um panorama mais amplo de marginalização e resistência. Amaral utiliza essas imagens como um recurso para criar empatia e, ao mesmo tempo, provocar um questionamento crítico sobre as formas de representação e as relações de poder envolvidas na construção das narrativas midiáticas sobre os povos indígenas no Brasil.

Em ambas as obras, o território emerge como um elemento ativo, central à narrativa e à identidade dos personagens, moldando suas vidas, tanto quanto ele é moldado por elas. A articulação entre memória e espaço nos filmes **Serras da Desordem** e **Quilombo Rio dos Macacos** pode ser analisada sob a perspectiva de Lefebvre (2006), que entende o espaço como uma construção social permeada por significados históricos e culturais. Em **Serras da Desordem**, o território indígena é apresentado como parte essencial da existência de Carapiru. A terra não é apenas um local de sobrevivência, mas um espaço simbólico que carrega a memória coletiva de seu povo. A cena emblemática dos fazendeiros queimando as matas é uma narrativa que remonta aos primeiros ciclos de colonização e de expropriação territorial no Brasil. O que vemos na luta de Carapiru por sua terra é uma memória das práticas de desapropriação e de violência histórica contra os povos indígenas, uma dinâmica que se perpetua em um ciclo aparentemente interminável.

Em **Quilombo Rio dos Macacos**, a luta pela terra quilombola reflete um processo similar, mas com nuances próprias. Assim como os povos indígenas, os quilombolas enfrentam a ameaça de perda de seus territórios devido ao avanço de estruturas de poder e de interesses econômicos. A narrativa de Rosemeire e Dona Olinda destaca tanto o apego à terra como um direito, quanto como uma continuidade da resistência iniciada pelos ancestrais escravizados. A inclusão de imagens de arquivo, como os registros televisivos das manifestações quilombolas, ressalta essa conexão histórica, demonstrando como as disputas por território dos séculos passados se repetem de maneira reconfigurada no presente.

Essa repetição histórica, que conecta as lutas indígenas e quilombolas, além de evidenciar a persistência das dinâmicas de exclusão e violência territorial, também coloca em perspectiva o papel da memória na resistência. A montagem em ambos os filmes utiliza essa repetição para refletir sobre o caráter cíclico dessas disputas, em que os mesmos padrões de exploração, de dominação e de luta por sobrevivência continuam a se manifestar sob novas formas.

Nos dois filmes analisados, o território funciona como um lugar de resistência e afirmação identitária, assim como um palco de conflito. Lefebvre (2006) enfatiza que o espaço não é neutro; ele é produzido e reproduzido por relações de poder. A montagem resgata essa complexidade ao transitar entre registros históricos e narrativas contemporâneas, conectando o passado ao presente para nos oferecer uma visão crítica do futuro. Essa interação entre memória e espaço nos leva a questionar se, ao ignorarmos essas lições do passado, perpetuamos os mesmos erros em um ciclo de violência e desamparo.

Portanto, tanto em **Serras da Desordem** quanto em **Quilombo Rio dos Macacos**, o território não é somente um cenário, mas um personagem central que carrega as marcas das lutas históricas e contemporâneas. Os filmes nos convidam a refletir sobre como as histórias dos povos indígenas e quilombolas continuam a ser narrativas de resistência, enquanto o Brasil, como nação, encara os mesmos desafios de justiça e equidade territorial que marcaram sua fundação. Assim, a montagem em ambas as obras transcende a simples organização de imagens, transformando-se em um espaço crítico que nos confronta com a urgência de reconhecer e de corrigir essas repetições históricas.

O cinema, enquanto arte do tempo, permite capturar momentos, bem como moldá-los, resignificando sua relação com a narrativa e a memória. Nos filmes analisados, o tempo desempenha um papel fundamental, tanto como elemento narrativo quanto como veículo de reflexão sobre as histórias dos sujeitos retratados. Amaral, evidencia, em seu processo criativo,

uma abordagem que manipula o tempo linear, buscando formas de dialogar com as vivências e os significados dos povos indígenas e quilombolas.

Em **Serras da Desordem** o tempo assume uma dimensão não linear, misturando memórias, recriações e registros documentais. Para Amaral (2025), "os filmes indígenas, aqueles que não têm interferência, filmam por outros sentidos. Eles trazem à tona um olhar maravilhoso, pois eles filmam o invisível". Essa perspectiva intensifica a ideia de que a narrativa indígena apresenta uma temporalidade própria, em que os eventos se conectam a dimensões espirituais e históricas que vão além do presente imediato. Amaral (2025) destaca que o trabalho de André Tonacci consistiu em provocar situações que permitissem aos sujeitos filmados vivenciar ações necessárias para o filme, sem impor uma lógica ocidental de interpretação ou representação do tempo.

O tempo, nesse sentido, é experienciado como um espaço de coexistência entre o sonho e a vigília, refletindo a relação cíclica e integrada que esses povos mantêm com sua história e território. Deleuze (2015) observa que o cinema pode criar "imagens-tempo", cuja duração é sentida diretamente, sem a necessidade de uma relação causal entre os eventos. Essa abordagem se aplica à montagem de Amaral, que respeita o ritmo interno das histórias contadas, permitindo que o espectador vivencie o tempo como uma manifestação sensível e não apenas como uma sequência cronológica. Em **Quilombo Rio dos Macacos**, a dimensão temporal também é central. A montagem conecta o presente da resistência quilombola às marcas de uma história de opressão e violência. Cristina Amaral (2025) reflete sobre essa continuidade ao observar que, mesmo com o distanciamento temporal, há paralelos entre as experiências dos indígenas em **Serras da Desordem** e a luta quilombola. Ambos enfrentam o deslocamento de seus espaços ancestrais e a tentativa de apagamento de suas histórias por agentes colonizadores. A montagem em **Quilombo Rio dos Macacos** cria uma relação dialética entre passado e presente, especialmente por meio da utilização de imagens de arquivo, que situam a luta da comunidade em um panorama histórico mais amplo. Como observa Amaral (2025), "o sonho e o estar acordado são a mesma coisa. Eles juntam tudo", amplificando a continuidade das experiências e das memórias na construção da narrativa.

Ao articular a vivência de tempos diferentes em suas obras, Amaral dialoga com o conceito de tempo histórico discutido por Benjamin (1987), que entende o passado como algo que pode ser recuperado e ativado no presente para transformar o futuro. Em **Quilombo Rio dos Macacos**, a montagem cria um espaço de confronto com as violências estruturais que marcaram a história da comunidade, enquanto aponta para a possibilidade de resistência e transformação. Assim, em ambos os filmes, o tempo é tanto um elemento narrativo, quanto uma

estratégia política e estética. A montagem de Amaral materializa o entrelaçamento de tempos distintos, revelando como as histórias e memórias de povos marginalizados podem resistir ao apagamento e ao esquecimento.

8 CONCLUSÃO

A montagem cinematográfica se configura como um processo criativo e reflexivo que articula significados profundos, desafia a linearidade temporal e constrói narrativas que dialogam com memórias coletivas e individuais. No contexto do cinema brasileiro contemporâneo, Cristina Amaral emerge como uma montadora cuja prática transforma a montagem também em um ato ético, político e estético, conforme evidenciado em **Serras da Desordem** (2006) e **Quilombo Rio dos Macacos** (2017). A análise aprofundada de sua obra revela como a montagem ultrapassa os limites técnicos para se consolidar como um gesto criativo intrinsecamente ligado à memória, ao espaço e à identidade, oferecendo novas perspectivas sobre a representação cinematográfica de comunidades marginalizadas.

A memória, elemento central nas obras em questão, é tratada tanto como um registro estático, quanto como uma construção dinâmica e fluida. Em **Serras da Desordem**, a história de Carapiru é narrada por meio de uma estrutura que mescla fragmentação e continuidade. A montagem destaca como a memória é reconstruída pelas lacunas, silêncios e fragmentos visuais, convocando o espectador a uma participação ativa na reconstrução narrativa. A opção de Cristina Amaral e da direção em incorporar imagens de arquivo, registros documentais e encenações ilustra como a montagem pode recriar o tempo e o espaço, permitindo que a memória individual de Carapiru se entrelace com a memória coletiva de um Brasil marcado pela violência contra os povos originários.

Essa abordagem dialoga com os conceitos de memória que enfatiza a memória como um processo social de construção de identidade. A montagem de Amaral opera nesse âmbito, criando um espaço em que memórias pessoais e coletivas se fundem, oferecendo uma reflexão crítica sobre a história e a identidade nacionais. A utilização de diferentes temporalidades e a sobreposição de vozes narrativas servem para complexificar a narrativa, evitando simplificações e permitindo uma representação mais fiel das experiências vividas.

Em **Quilombo Rio dos Macacos**, a memória assume o papel de elemento de resistência e afirmação identitária. A luta da comunidade quilombola pelo direito à terra é apresentada não apenas como uma questão jurídica, mas como uma continuidade histórica de resistência iniciada durante o período escravocrata. Cristina Amaral utiliza depoimentos e imagens de arquivo para construir uma narrativa que supera o presente, inserindo a comunidade em uma longa tradição de luta por liberdade e dignidade. A montagem estabelece conexões entre passado e presente, evidenciando a persistência de estruturas opressivas e a resiliência das comunidades afetadas.

A presente pesquisa oferece um quadro analítico relevante para compreender como os territórios retratados nos filmes não são meros cenários, mas espaços vividos que influenciam e são influenciados pelas práticas sociais. Em **Serras da Desordem**, o território indígena é apresentado como um espaço de identidade e de pertencimento, assim como palco de conflitos resultantes da expansão econômica e da invasão de terras. A montagem põe em relevo a tensão entre a relação ancestral dos povos indígenas com a terra e as forças externas que ameaçam essa conexão.

Em **Quilombo Rio dos Macacos**, a terra não é apenas um recurso material, mas um componente essencial da identidade cultural e histórica da comunidade. Por intermédio da montagem, Cristina Amaral conecta as lutas contemporâneas da comunidade com as histórias de resistência dos ancestrais, criando uma narrativa que enfatiza a continuidade histórica das lutas por território e autonomia. A montagem, nesse contexto, atua como um instrumento que permite a articulação entre memória e espaço, contribuindo para a construção de narrativas que refletem a complexidade das experiências vividas pelas comunidades retratadas.

Cristina Amaral utiliza estratégias de justaposição de imagens e sons para criar camadas de significado, possibilitando leituras múltiplas e enriquecendo a experiência do espectador. A abordagem de Amaral ressoa com as ideias de Faucon (2014) sobre a montagem como um gesto tátil e sensorial. A montagem é concebida não somente como uma operação racional, mas enquanto processo que envolve sensações, intuições e percepções. Ao criar experiências hápticas, os filmes convidam o espectador a engajar-se de forma mais profunda com o material apresentado. As sequências que combinam imagens aparentemente desconexas criam espaços de reflexão, em que o espectador é instigado a preencher as lacunas com sua própria interpretação e conhecimento.

Além disso, a montagem desempenha um papel político ao dar visibilidade a narrativas frequentemente marginalizadas. Em ambos os filmes, Cristina Amaral utiliza sua prática como mediação para possibilitar o acesso às vozes de comunidades historicamente silenciadas. Em **Serras da Desordem**, a história de Carapiru desafia as narrativas hegemônicas sobre os povos indígenas, apresentando-o como agente ativo de sua própria história. A montagem contribui para desconstruir estereótipos e promover uma compreensão mais complexa das questões indígenas no Brasil contemporâneo. Em **Quilombo Rio dos Macacos** a resistência da comunidade quilombola é apresentada como um processo contínuo de afirmação de direitos e de identidade. A montagem destaca o protagonismo dos membros da comunidade, em especial das mulheres, cujo papel na luta é enfatizado pelas escolhas específicas de cenas e de sequências. A transformação de Rosemeire em uma líder articulada é evidenciada por meio de

imagens que retratam sua evolução e impacto na comunidade. A utilização da montagem também, como dispositivo político é alinhada com as teorias de Rancière (2009) sobre o papel da arte na redistribuição do sensível. Ao reorganizar imagens e sons, a montagem pode desafiar percepções estabelecidas e abrir espaço para novas formas de entendimento e engajamento com a realidade social. Cristina Amaral, ao manipular a temporalidade e a espacialidade nos filmes, cria rupturas que permitem questionar estruturas de poder e ampliar a voz dos sujeitos subalternizados.

A exploração da temporalidade na montagem de Amaral também merece destaque. Em **Serras da Desordem**, a não-linearidade temporal reflete a fragmentação da memória de Carapiru e a complexidade de sua experiência. A montagem incorpora *flashbacks*, avanços temporais e sobreposições que quebram a linearidade narrativa tradicional, espelhando a forma como a memória opera na mente humana. Essa estratégia permite uma representação mais autêntica da subjetividade do protagonista e convida o espectador a participar ativamente da reconstrução de sua história. Em **Quilombo Rio dos Macacos**, a manipulação temporal serve para conectar o presente da comunidade com seu passado histórico, criando uma linha temporal contínua que evidencia a persistência de conflitos e a resistência ao longo dos séculos. Essa abordagem reforça a ideia de que as lutas contemporâneas não podem ser dissociadas do legado histórico da escravidão e da colonização.

A espacialidade nos filmes é igualmente trabalhada de forma complexa. A representação dos espaços habitados pelas comunidades é carregada de significados simbólicos. Em **Serras da Desordem** as paisagens naturais são apresentadas em contraposição às imagens de destruição e de invasão, ressaltando o contraste entre a harmonia dos povos indígenas com a natureza e a agressão resultante das atividades econômicas predatórias. A montagem utiliza planos abertos e contemplativos para enfatizar a grandiosidade do território e sua importância para a identidade indígena. Em **Quilombo Rio dos Macacos**, o espaço do quilombo é mostrado como um lugar de resistência e comunidade. A montagem destaca as interações entre os membros da comunidade e o ambiente, acentuando a relação intrínseca entre eles.

As cenas que retratam atividades cotidianas, como o cultivo da terra e as reuniões comunitárias, salientam a importância do espaço físico na construção da identidade coletiva. A montagem também desempenha um papel importante na construção da subjetividade dos personagens. Cristina Amaral utiliza técnicas que permitem ao espectador acessar as perspectivas individuais dos protagonistas. Em **Serras da Desordem**, a montagem inclui planos subjetivos e sequenciais que refletem o estado psicológico de Carapiru, criando uma conexão

mais íntima entre o espectador e o personagem. Essa estratégia promove uma maior empatia e compreensão das experiências retratadas.

No âmbito teórico, a abordagem de Amaral pode ser relacionada às ideias de Deleuze (2014) sobre o cinema como forma de pensamento. Deleuze (2014) propõe que o cinema tem a capacidade de criar novos modos de pensar ao manipular imagens e sons de maneiras inovadoras. A montagem, nesse sentido, explora possibilidades filosóficas e estéticas. Cristina Amaral, ao desafiar convenções narrativas e estéticas, contribui para expandir os limites do cinema enquanto meio de expressão e reflexão. A importância da sonoridade nos filmes também merece atenção. A montagem sonora complementa e enriquece a narrativa visual, contribuindo para a construção de atmosferas e significados. Em **Serras da Desordem**, os sons da natureza, das conversas e dos ruídos ambientais são trabalhados para criar uma imersão sensorial. A montagem sonora reforça a conexão dos personagens com o ambiente e aprofunda a experiência do espectador. Na passagem Samba-memória, Amaral (2025) nos diz:

Naquela parte, exatamente quando eu estava falando dos 10 anos de Carapiru, tem um samba. Aquele samba ali é muito forte para mim, porque ele é um carnaval, sabe? Aquele coisa intensa. O Rui Weber, infelizmente já falecido, era um compositor genial, maravilhoso. Quando estávamos montando *Serras*, o André chegou para mim e disse: "Eu não consigo imaginar música para o filme. E você, consegue?". Eu também não conseguia. Ele até chamou outro compositor, um baita artista, que já tinha feito trabalhos lindos, mas mesmo assim não funcionou. Então, um dia, o André falou: "Será que o Rui faria a música?". Eu disse: "Olha, eu sei que ele já fez música para teatro, trabalhou muito com o pessoal do Vento Forte. Fala com ele". [...] Quando falamos com o Rui, ele arregalou os olhos azuis e topou o desafio, mesmo com o tempo curtíssimo para compor. Eu já estava fechando o corte do filme. Ele pegou uma cópia, se trancou no apartamento e ficou um mês assistindo ao filme. Depois disso, começou a nos enviar as músicas. O que eu fiz, basicamente, foi ajustar as músicas na montagem, porque ele já tinha trabalhado nelas de forma muito pronta. O samba que ele trouxe ainda mais intensidade àquela sequência. Ele captou a essência do Brasil, misturando o estereótipo do carnaval com a energia da desistência e do desespero. Foi algo extraordinário. Ele inseriu a música como uma parte sonora integral do filme. (...) Já em *Quilombo*, no finalzinho da montagem, eu não pude continuar, e um montador da Bahia, Cauê, assumiu. Ele ajudou a traduzir uma parte que é quase um clipe dentro do filme. Foi interessante como ele conseguiu pegar a dinâmica do que fizemos em *Serras* e incorporá-la também em *Quilombo*. Embora as linguagens sejam diferentes, há uma conexão nesse uso da música para transmitir o tempo e a luta dos personagens.

Em **Quilombo Rio dos Macacos**, a música e os sons da comunidade desempenham um papel significativo na representação cultural. A montagem incorpora elementos sonoros que refletem as tradições e práticas culturais da comunidade quilombola, adicionando camadas de significado à narrativa. Essa atenção à dimensão sonora demonstra o compromisso com uma

abordagem holística da montagem, em que todos os elementos cinematográficos são integrados de forma coesa.

A abordagem ética na montagem, como já mencionado, é outro aspecto fundamental na obra de Cristina Amaral. Sua prática reflete um respeito pelos sujeitos retratados e por suas histórias. Essa postura ética está alinhada com as discussões sobre representação no cinema documental, cujas questões de autenticidade, consentimento e responsabilidade são centrais. A interação entre o documentário e a ficção em **Serras da Desordem** levanta questões sobre a construção da verdade no cinema. A montagem mistura elementos documentais com encenações que, ao mesmo tempo, são a realidade dos próprios indígenas, os quais nem são atores, nem estão fingindo, borrando as fronteiras entre realidade e representação. Amaral (2025) nos elucidava sobre essa questão:

Quando Tonacci perguntou pra Carapiru que a vida dele fosse transformada no filme, se ele aceitava ser filmado, ele respondeu: "Tudo bem, eu vou, mas você me traz de volta." A cidade não significava nada para ele, não dizia nada. Isso sempre me marcou. Essa relação que temos com a cidade, com o espaço urbano, era algo que para ele simplesmente não existia. Acho estranho quando as pessoas falam sobre interpretar nesse contexto. Não há sentido em interpretação. Eles vivem. Desde o começo, tudo ali era vivência pura. [...] Tudo com respeito ao jeito deles viverem, às formas como eles faziam as coisas. Não se tratava de forçar nada ou de criar algo artificial. Fazer, interpretar? Isso não existia.

Essa estratégia desafia as noções tradicionais de objetividade e convida o espectador a refletir sobre a natureza da verdade e da memória. A montagem, portanto, além de ser uma técnica narrativa, também é uma ferramenta epistemológica que questiona como conhecemos e interpretamos o mundo. Em **Quilombo Rio dos Macacos**, a montagem ressalta a autenticidade das vozes da comunidade, evitando a imposição de narrativas externas. Cristina Amaral possibilita diante das imagens que a escolhem, e não ao contrário, que os próprios membros da comunidade contem suas histórias, utilizando a montagem para estruturar essas narrativas de forma que respeite suas perspectivas e experiências. Essa abordagem promove uma representação mais fiel e evita a reprodução de estereótipos ou simplificações.

A relação entre montagem e poder é outro tema que emerge da análise da obra de Amaral. A montagem tem o potencial de controlar a narrativa, selecionar o que é mostrado e como é mostrado. Ao utilizar a montagem de forma consciente, Cristina Amaral desafia estruturas de poder tradicionais no cinema, que muitas vezes marginalizam ou distorcem as vozes de grupos subalternos. Sua prática contribui para democratizar o espaço cinematográfico, oferecendo uma plataforma para a diversidade de experiências e narrativas. A contribuição de

Cristina Amaral para o cinema brasileiro é significativa, seja pelo conteúdo de seus filmes, seja pela estética e narrativa que sua abordagem à montagem representa. Sua obra inspira reflexões sobre o papel do cinema na sociedade, a importância da memória e da identidade, assim como as possibilidades criativas e éticas da montagem.

A montagem cinematográfica, conforme praticada por Cristina Amaral em **Serras da Desordem e Quilombo Rio dos Macacos**, revela-se como um gesto criativo complexo que integra memória, espaço e identidade de maneira profunda e significativa. Por meio de uma abordagem que combina rigor técnico com sensibilidade artística e ética, Amaral expande as possibilidades da montagem, transformando-a em um processo de expressão, de resistência cultural e política. Sua obra evidencia como a montagem pode servir para possibilitar a expressão das comunidades marginalizadas, desafiar narrativas dominantes e promover uma compreensão mais ampla e profunda das experiências humanas.

Ao conectar passado e presente, individual e coletivo, local e universal, a montagem se torna um meio poderoso de explorar e expressar as complexidades da condição humana. A análise dos filmes demonstra que a montagem não é apenas uma ferramenta técnica, mas uma forma de pensamento e expressão que pode influenciar significativamente a recepção e o impacto de uma obra cinematográfica. Cristina Amaral, por intermédio de sua prática, nos convida a repensar a relação entre cinema, memória e sociedade, abrindo caminhos para a criação e a reflexão artística.

De acordo com Didi-Huberman (2009), a montagem é muito mais do que a simples organização de elementos visuais. Ela consiste em uma prática capaz de estabelecer redes de significados, explorando as tensões existentes entre o passado e o presente. Nesse contexto, a montagem posta por Cristina Amaral é uma ferramenta técnica, assim como um processo criativo que gera novas interpretações e desafia discursos consolidados. Cristina Amaral incorpora essa visão ao desenvolver uma abordagem que ultrapassa a funcionalidade técnica da montagem. Seu trabalho transforma a montagem em um meio de expressar as memórias e vivências de comunidades, recuperando narrativas que permaneciam à margem.

Para Amaral, a montagem se torna um ato político e ético, que confere voz e protagonismo aos sujeitos retratados. Tal como Didi-Huberman (2009) considera a montagem um campo de tensão entre o que se mostra e o que permanece oculto, Amaral utiliza suas escolhas estéticas para criar conexões entre temporalidades e identidades, revelando a riqueza e complexidade das experiências humanas. Ao refletirmos sobre a ligação entre montagem e memória na obra de Amaral, fica evidente sua afinidade com a concepção de Didi-Huberman (2009), que interpreta a montagem como uma maneira de moldar o tempo.

Por meio desse processo, fragmentos da realidade são reorganizados, rompendo com narrativas lineares e criando um espaço onde aspectos individuais e coletivos, locais e globais, convergem. Em **Serras da Desordem**, por exemplo, a montagem vai além da função de contar uma história, reconstruindo sensorialmente as vivências dos personagens e transformando o filme em uma experiência que ultrapassa o cinema convencional.

À luz do pensamento de Didi-Huberman (2009), podemos entender a montagem como um mecanismo de reativação da memória, ressignificação do passado e abertura para novas perspectivas. Nesse sentido, o cinema se transforma em um meio poderoso para desafiar discursos hegemônicos e dar visibilidade a histórias e a identidades silenciadas. Assim, a prática de Amaral exemplifica como a montagem pode ser uma plataforma de pensamento crítico, expandindo as possibilidades do cinema em seu diálogo com a sociedade.

Amaral (2025) reflete sobre a entrega total que a montagem demanda, um estado de criação que não se restringe a modelos ou escolas específicas, ela diz que prefere “tomar sustos” e o dia em que não tomar um susto, isso não fará nenhum sentido. Sua recusa em tomar Eisenstein como um guia absoluto para sua prática é um gesto revelador. Isso não implica ignorar a influência ou a presença das ideias eisensteinianas em sua trajetória, afinal, toda a história do cinema permeia seu trabalho. Contudo, Amaral desafia a ideia de uma abordagem única, afirmando a liberdade de transitar entre múltiplas referências e criar por intermédio de um olhar atento e sensível “O que a imagem quer nos dizer?”.

O que torna sua prática verdadeiramente transformadora é a forma como articula sua identidade e sua visão como mulher negra. Sua montagem amplifica a voz de outra mulher negra, que, por sua vez, conecta-se com a história de resistência e de sobrevivência de Carapiru. Há, aqui, uma potência singular: o ato de possibilitar visibilidade e expressar pensamento aos corpos historicamente silenciados, não como um gesto materno, mas como uma construção coletiva que emerge da interação entre direção, montagem, narrativa e personagens.

A influência de Eisenstein e de sua montagem de atrações, com seu caráter político e engajado, pode ser percebida na obra de Amaral, mas ela vai além. Em vez de seguir uma fórmula, sua prática se expande para incluir outros modos de pensar e fazer cinema. A inovação de Amaral está também em sua capacidade de transformar os pensamentos que se recusam a serem contados de maneira convencional. Esse gesto – de criar sem estar presa a um cânone, de reconhecer influências sem se submeter a elas – reflete a força de uma prática cinematográfica.

Deleuze (2015), em suas obras dedicadas ao cinema, propõe que este é uma arte que não representa o mundo, mas que o pensa diretamente pelas imagens. Essa perspectiva dialoga com

a prática de Cristina Amaral, para quem a montagem é um processo de escuta e atenção às imagens. Como Deleuze (2015) afirma, "a imagem cinematográfica é como uma interseção de forças, não algo representativo, mas algo intensivo". Para Amaral, as respostas que buscamos na montagem não estão em conceitos externos à imagem; elas emergem do encontro com a singularidade de cada plano e da relação que ele estabelece com os demais.

Essa relação entre a imagem e o montador reflete o que Deleuze (2014) descreve como "o poder das imagens de se movimentarem no tempo, de apresentarem um tempo que não é o nosso, mas que nos afeta profundamente". Amaral, ao montar, não tenta impor significados; ela permite que o próprio material a conduza. Ela afirma em suas reflexões sobre montagem que há momentos em que "a imagem salta do lugar planejado e se encaixa em outro, como se sempre tivesse pertencido ali". Essa prática encontra eco em Deleuze (2014) quando ele afirma que "a montagem é o lugar onde o tempo e o espaço se entrelaçam, criando territórios que não estavam previstos, mas que surgem como uma emergência do próprio cinema". Deleuze (2014) também pontua que "o cinema não é um meio de narrar histórias, mas de liberar forças que foram capturadas pelo tempo". Amaral, ao tratar cada imagem como única e carregada de pulsação, coloca em prática a filosofia deleuziana de que a montagem é uma articulação do visível e do invisível, do presente e do passado.

Ao deslocarmos nosso olhar do campo sociológico para o pensamento de Deleuze (2015), compreendemos que a montagem é também um campo de pensamento. Amaral demonstra que montar é um processo de diálogo com a imagem, de escuta de suas intensidades, permitindo que o cinema seja, nas palavras de Deleuze (2015), "uma máquina de produzir o inesperado, de criar o novo no encontro com o real". Nesse sentido, seu trabalho supera a lógica representativa, atuando como uma prática filosófica que potencializa a própria essência da imagem cinematográfica.

Trazemos aqui o pensamento da própria montadora, ao afirmar que seu contato inicial com a moviola foi fundamental em sua formação. Logo, a vivência com a moviola, um equipamento raro nos dias atuais, proporciona uma experiência única, quase como uma simulação de estar em uma sala de cinema em miniatura. Essa relação íntima com a imagem e com o som remete diretamente à essência do cinema, criando uma atmosfera que convida à total imersão.

Cristina Amaral (2025) explica que, ao trabalhar na moviola, a sala ficava quase completamente escura, com apenas uma luz de serviço acesa. A ausência de uma emissão direta de luz nos olhos, característica dos equipamentos modernos, era substituída pela luz projetada por prismas e espelhos na tela, o que concentrava todos os sentidos naquilo que estava sendo

projetado. Esse ambiente favorecia uma atenção total à imagem, aos sentimentos e à narrativa, eliminando qualquer distração externa. Para Amaral (2025), essa experiência de foco absoluto moldou sua abordagem à montagem. Hoje, ela busca sempre a simplicidade nos programas de edição que utiliza, garantindo que a operação técnica não interfira em sua concentração na imagem. Essa entrega vai além do que está visível na tela; é uma conexão profunda com o que está por trás das imagens, com os sentimentos e as intenções que não foram filmados, mas que sustentam a narrativa. Para ela, montar é estar completamente entregue, focada no que é essencial, naquilo que dá vida ao filme e principalmente naquilo mesmo que as imagens querem nos dizer.

A montagem, como parte integrante da linguagem cinematográfica, atua como um elemento essencial que se conecta intimamente à fotografia, direção de arte, roteiro, som, direção e todos os outros agentes envolvidos na construção de um filme. No entanto, ela também se distingue como a última instância, o ponto de convergência onde tudo é reunido, ressignificado e transformado. É a fase final que, como a morte em sua metáfora, encerra o ciclo criativo, mas não sem antes reconfigurar tudo o que veio antes.

Sua força reside em sua capacidade de modificar, embaralhar, transformar e até simular, carregando consigo um imenso poder de significação. Nesse processo, a montagem não apenas ordena imagens e sons, como também intervém diretamente na criação do significado. Ela tem o potencial de subverter intenções originais, alterar perspectivas e recontextualizar narrativas. Assim, a montagem é tanto uma técnica; quanto um ato criativo e político.

Diante disso, ainda nos surge a provocação: o que seria uma representação autêntica? Quando a montagem intervém, algo sempre é alterado, ressignificado, moldado por escolhas subjetivas. A ideia de autenticidade, nesse sentido, se torna complexa e diversificada. Talvez não exista uma representação autêntica no cinema, mas uma multiplicidade de autenticidades possíveis, cada uma delas construída por meio do olhar e das decisões de quem monta. A autenticidade, nesse contexto, não está em reproduzir a realidade de forma literal, mas em criar algo que dialogue com ela, que a interprete e a transcenda, revelando camadas e sentidos que muitas vezes estão ocultos na superfície do visível.

REFERÊNCIAS

A BRIEF BACKSTORY. **Edited By Women Film Editors**. [S.I.] [2010?]. Disponível em: <http://womenfilmeditors.princeton.edu/a-brief-backstory/> Acesso em: 20 out. 2019.

ADRIANO, Carlos. Ela disse não. **Revista Piauí** – Ed. 168, setembro 2020. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/ela-disse-nao/> Acesso em: 05 jun. 2023.

AMARAL, Cristina. **Abrir mão do controle, atravessar a imagem**: uma conversa com Cristina Amaral .Dossiê #2 – Inventar coletividades, disputar o cinema: 26ª Mostra de Cinema de Tiradentes - Lorena Rocha, 2023. Disponível em: <https://camarescura.com/2023/07/01/cristina-amaral-entrevista-montagem-lorenna-rocha/> Acesso em: 10 nov. 2023.

AMARAL, Cristina. **Cinema por quem faz**: Cristina Amaral. Entrevista realizada em 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qMoD4-EEynk> Acesso em: 30 set. 2019.

AMARAL, Cristina. **Cinema por quem o faz**: Cristina Amaral. Projeto "Cinema por Quem o Faz", assinado por Ugo Giorgetti e realizado pela Spcine 2016 - Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qMoD4-EEynk> Acesso em: 01 out. 2023.

AMARAL, Cristina. **Curso de Montagem cinematográfica** - Mostra de Cinema Conquista, 2018.

AMARAL, Cristina. **Elas por elas** - Mulheres do Cinema Brasileiro, 2005. Disponível em: https://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/entrevistas_depoimentos/visualiza/211/Cristina-Amaral Acesso em: 10 out. 2019.

AMARAL, Cristina. **Entrevista**: realizada com a pesquisadora e doutoranda Patrícia Moreira no dia 03 de janeiro de 2025.

AMARAL, Cristina. **Horizonte da Montagem**. Cristina Amaral – 2020 – Canal Cinema Sem Fim. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gm6R5e7TlJg> Acesso em: 10 jun. 2023.

AO REDOR DO BRASIL. Direção: Thomaz Reis, Major Luiz. 71 min. PB, mudo. Produção CINEMATECA BRASILEIRA/FUNART, 1932.

ARENDR, Hannah. **As origens do totalitarismo**. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AUMONT, Jacques. 1990. **L'Image**. Paris: Nathan, 1990.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 63-68.

BAZIN, A. **O que é cinema?** Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política** (vol. 1, pp. 165-196). São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Theses on the Philosophy of History. In: **Illuminations**. New York: Schocken Books, 1968.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BORDWELL, D. **Narration in the Fiction Film**. Madison, WI: University of Wisconsin, 1985.

BRETON, Stéphane, “Philippe-Alain Michaud, Aby Warburg et l’image en mouvement, suivi de Aby Warburg, Souvenirs d’un voyage en pays pueblo, 1923, Projet de voyage en Amérique, 1927”, in: L’Homme, Ano 1999, tomo 39, n°152 “Esclaves et ‘sauvages’”, pp. 213-215. Tradução nossa. Disponível em: www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1999_num_39_152_453685. Acesso em: 06/06/2019. Acesso em: 28 out. 2019.

CADERNO DE CINEMA. **Filmecultura**. Entrevista Cristina Amaral, 2018. Disponível em: <http://cadernodecinema.com.br/blog/cristina-amaral/> Acesso em: 01 out. 2019.

CAPISTRANO, Rodrigo. Memória e montagem no cinema documental: o caso de "As Vilas Volantes - o verbo contra o vento" (2005), de Alexandre Veras. **Anais...** XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011.

CARROLL, Noel. **The Philosophy of Motion Pictures**. Oxford: Blackwell, 2008.

CATHARINO, Renata Fonseca. **Potências do intervalo: a montagem em Serras da Desordem**. Orientadora: Anita Matilde. Universidade Federal do Rio de Janeiro – PPCC, 2014.

CERTEAU, Michel de. “A Operação histórica”. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. (org.). **História: Novos Problemas**. 4 A ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
CINEMAIS. **Revista de cinema e outras questões audiovisuais**. Rio de Janeiro: Aeroplano, n. 37, outubro/dezembro de 2004.

CURRÍCULO LATTES. **Maria Dora Genis Mourão**, Disponível em: https://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?jsessionid=576715AD39BFF40F213714F2079DF281.buscatextual_0 Acesso em: 30 mai. 2024.

DANCYNGER, K. **Técnicas de edição para cinema e vídeo: História, teoria e prática**. São Paulo: Elsevier, 2003.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento: cinema 1**. Trad. Eloisa Ribeiro. São Paulo: 34, 2014.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo: cinema 2**. Tradução de Eloisa Ribeiro. São Paulo: 34, 2015.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o gaio saber inquieto: o olho da história III.** Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: EdUFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo.** Lisboa: KKYM, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: 34, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quand les images prennent position.** Paris: Les Éditions de Minuit, 2008

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição: o olho da história, 1.** Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: EdUFMG, 2017.

EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme.** Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Brasiliense, 2002.

EISENSTEIN, Serguei. **O Sentido do Filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos.** Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ELIAS, Norbert. **Escritos & ensaios; 1: Estado, processo, opinião; organização e apresentação,** Federico Neiburg e Leopoldo Waizbort; Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ELIAS, Norbert. **Introdução à Sociologia.** Lisboa: 70, 2008.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra.** Trad. José Laurênio de Melo. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo.** Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: EdUSP, 2009.

FAUCON, Térésa. **Énergie de l'intervalle.** In: Degenève, Jonathan et SANTI, Sylvain. (org.) **Le montage comme articulation.** Unité, séparation, mouvement. Paris: Sorbonne Nouvelle, 2014.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica.** Trad. Gustavo G. Lins. São Paulo: Hucitec, 1985.

GODARD, Jean-Luc. **L'Afrique vous parle de la fin et des moyens.** Crítica do filme *Moi, un noir*, de Jean Rouch (1958). In: **Cahiers du Cinéma**, número 97, julho de 1959

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva.** São Paulo: Vértice, 1990.

ITAÚ CULTURAL. **Sobre: EMBRAFILME.** Enciclopédia 2024. Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao636449/embrafilme> Acesso em: 30 mai. 2024.

ITAÚ CULTURAL. **Sobre:** Paulo Emílio Gomes Salles. Enciclopédia 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7873/paulo-emilio-salles-gomes> Acesso em: 30 mai. 2024.

MACHADO, A. **Eisenstein e o Cinema:** A Montagem como Processo Criativo. São Paulo: Perspectiva, 1982.

MACHADO, Patrícia. “A Montagem como Inventário: corpos, gestos e olhares no cinema de Agnès Varda” *In:* HOLANDA, Karla (org) **Mulheres de Cinema** – Rio de Janeiro: NUMA, 2019.

MANCINE, Carlos. **Cristina Amaral:** Atividade Montador. Disponível em: <https://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/montador/cristina-amaral> 2020

MBEMBE, Achille. **Necropolítica.** Tradução de Renata Santini. 2. ed. São Paulo: N-1, 2019.

MESQUITA, Andrea Pacheco de. “O banquete mnemônico”. *In:* MAGALHÃES JR., Antônio Germano; VASCONCELOS, José Gerardo. (org.) **Memórias no plural.** Diálogos Intempestivos – coleção 2. Fortaleza: LCR, 2001.

METZ, Christian. **O significativo imaginário:** psicanálise e cinema. Lisboa: 70, 1980.

METZ, Christian. **O significativo imaginário:** Psicanálise e cinema. Trad. António Durão. São Paulo: Perspectiva, 1981.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais/projetos globais:** colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: EdUFMG, 2003.

MOREIRA, Adriano De Lavor. “Ser índio deixou de ser sinônimo de escondido no mato”: uma conversa sobre visibilidade com Ailton Krenak. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 65, n. 3, e202285, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2022.202285>. Acesso em: 02 jan. 2025

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas: Papirus, 2005.

NICHOLS, Bill. **Representing Reality:** Issues and Concepts in Documentary. Bloomington: Indiana University, 1991.

PIRES, Josias. A escravidão que permanece [“Quilombo Rio dos Macacos”, Josias Pires, 2017]. Disponível em: <https://pilulascriticaspanorama.wordpress.com/2017/11/16/a-escravidao-que-permanece-quilombo-rio-dos-macacos-josias-alves-2017/> Acesso em: 20 out. 2019.

PIRES, Josias. **Entrevista:** realizada por Patricia Moreira no dia 8 de outubro 2023.

PIRES, Josias. **Outros Olhares:** Quilombo Rio dos Macacos - Josias Pires 2022 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CDwZkP9ncfA> Acesso em: 05 out. 2023.

PITOMBO, Mariella. **Arte, artista e processo civilizador** – uma leitura da formação das tradições estéticas no Ocidente a partir de Norbert Elias. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/Artigos/Mariellaarte.pdf> Acesso em: 28 out. 2019.

PUCCINI, Sérgio José. **Roteiro de documentário**. Campinas – SP: Papirus, 2009.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 227-278.

QUILOMBO RIO DOS MACACOS. Direção: Josias Pires. Produção: Marcela da Costa. Fotografia: Gabriel Teixeira, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RENOV, Michael. **The subject of documentary**. University of Minnesota, 2004

SERRAS DA DESORDEM. Direção: Andrea Tonacci. Direção de fotografia: Aloysio Raulino, Fernando Coster e Alzirio Barvosa (não creditado). 135 min., PB e cor, som. Brasil: extrema Produções Artísticas, 2006.

SILVA, Acir Dias da. Aproximação entre linguagens e visualidades no cinema. **Revista Visualidades**, v.5, n. 1. 2007.

SILVEIRA, Willian. **Crítica do filme Serras da Desordem**. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/serras-da-desordem/> Acesso em: 28 out. 2019.

SOBCHACK, Vivian. **The address of the eye: a phenomenology of film experience**. Princeton: Princeton University, 1992.

SRAGIA, Piero. **Novas Fronteiras do Documentário: Entre a Factualidade e a Ficcionalidade**. Brasil/Portugal: Chiado Books, 2020.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro. **A mulher vai ao cinema**. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

TONACCI, Andrea. Conversas na Desordem (entrevista concedida a Evelyn Schuler Zea, Renato Sztutman e Rose Satiko G. Hikiji). **Revista do IEB – Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 45, 2007.

TONACCI, Andrea. **Encontro Necine - "Serras da Desordem" 2014**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FJtlJZXqP2w> Acesso em: 05 out. 2023.

TONACCI, Andrea. **Entrevista com Andrea Tonacci** (entrevista concedida a Daniel Caetano). In: CAETANO, Daniel (org.). **Serras da Desordem**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, pp. 97-138.

TONACCI, Andrea; AMARAL, Cristina. **Entrevista concedida à Revista Pupila dos alunos do curso de Audiovisual da ECA/USP**, 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=NrwQCPUIWfY> Acesso em: 01 ago. 2022.

VERTENTES DO CINEMA. **Protegido: SALA DE MONTAGEM** (2009), de Umberto Martins, 2009.

WALSH, Catherine. **Interculturalidade crítica e pedagogia decolonial: in-surgir, re-existir e aprender a partir da dor do mundo**. Curitiba: Appris, 2020.

WOUTERS, Cas. Como Continuaram os Processos Civilizadores: rumo a uma informalização dos comportamentos e a uma personalidade de terceira natureza. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 27 n. 3, set./dez., 2012.

XAVIER, Ismail. “As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério”. In: CAETANO, Daniel. (org.). **Serras da Desordem**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, pp. 11-23.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: opacidade e transparência**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Apêndice A — Filmografia de Cristina Amaral ²¹

Longas-Metragens

- 2024 - *Eu também não gozei, 2024* Ana Carolina Marinho
- 2024 - *Cidade; Campo*, Juliana Rojas
- 2019 - *Curtas Jornadas Noite Adentro* (dir: Thiago B. Mendonça)
- 2018/2019 - *Mito e Música - a Mensagem de Fernando Pessoa* (dir: Rama e André Luiz Oliveira)
- 2017/2018 - *Um Filme de Verão* (dir: Jo Serfaty)
- 2016 - *Abaixo a Gravidade* (dir: Edgard Navarro)
- 2015/17 - *Quilombo Rio dos Macacos* (dir: Josias Pires)
- 2013 - *Já Visto, Jamais Visto* (dir: Andrea Tonacci)
- 2010 - *O Homem que não dormia* (dir: Edgard Navarro)
- 2009 - *Efeito Reciclagem* (dir: Sean Walsh)
- 2008 - *Falsa Loura* (dir: Carlos Reichenbach)
- 2006 - *Serras da Desordem* (dir: Andrea Tonacci)
- 2005 - *Bemvindo a São Paulo* (supervisão de montagem em parceria com Leon Cakof) - (dir: Leon Cakof)
- 2004 - *Garotas do ABC* (dir: Carlos Reichenbach)
- 2003/04 - *Bens Confiscados* (dir: Carlos Reichenbach)
- 2001 - *Sonhos Tropicais* (dir: André Sturm)
- 1999 - *Dois Córregos* (dir: Carlos Reichenbach)
- 1998/99 - *Theatro Municipal de São Paulo* (dir: Andrea Tonacci)
- 1997 - *A Hora Mágica* (dir: Guilherme de Almeida Prado)
- 1996 - *O Velho* – A história de Luiz Carlos Prestes
- 1994/95 - *Jouez Encore, Payez Encore* (montagem / versão reduzida - a montagem original é de Roman Stulbach e Andrea Tonacci)
- 1994 - *Bienal Brasil Século XX* (dir: Andrea Tonacci)
- 1993 - *Alma Corsária* (dir: Carlos Reichenbach)
- 1991 - *Sua Excelência, o candidato* (co-montagem e co-edição de som) (dir: Ricardo Pinto e Silva)
- 1989 - *ORI* (assistência e montagem adicional) (dir: Raquel Gerber)

²¹ Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cristina_Amaral

Curtas-Metragens

- Belos Carnavais* (dir: Thiago B. Mendonça / 2020)
A Máquina Infernal (dir: Francis Vogner dos Reis / 2019)
Jean-Claude Bernadet (dir: Paula Gaitán / 2019)
Sem Asas (dir: Renata Martins / 2018)
Cartas de Ourinhos (dir: Joel Yamaji / 2013)
Benedeiras de Minas (dir: Andrea Tonacci / 2008)
Guarnicê- Fragmentos & Souvenirs (dir: Carlos Reichenbach / 2002)
Equilíbrio e graça (dir: Carlos Reichenbach / 2002)
O Encontro (dir: Marcos Jorge / 2001/2002)
A Ira (dir: Joel Yamaji / 2000)
Para Ver TV tem que Ficar Ligado (dir: Andrea Tonacci / 2000)
A Voz e o Vazio (dir: Carlos Adriano / 1998)
Amassa que elas gostam (dir: Fernando Coster / 1997/98)
Biblioteca Nacional (dir: Andrea Tonacci / 1997)
Eu sei que você sabe (dir: Lina Chamie / 1995)
Óculos para Ler Pensamentos (dir: Andrea Tonacci / 1994)
Olhar e sensação (dir : Carlos Reichenbach / 1994)
Wholes (dir: Cecílio Neto / 1991)
O Inventor (dir : Mirela Martinelli / 1991)
Três Moedas na Fonte (dir: Cecílio Neto /1987)
Operação Brasil (dir: Luis A.Pereira/ 1986)
Ma Che Bambina (dir: Cecílio Neto /1986)
Nós de valor, nós de fato (dir: Denoy de Oliveira / 1985)

Prêmios em Festivais

- Melhor Montagem de Curta Metragem , no RIO CINE FESTIVAL 1986 Filme : “Operação Brasil” – dir: L.A. Pereira
 Melhor Montagem de Curta Metragem, no- FESTIVAL DE GRAMADO 1991 Filme : "Wholes" - dir : A.S. Cecilio Neto
 Melhor Montagem de Curta Metragem - FESTIVAL DE BRASÍLIA 1991 Filme : "O Inventor" - dir : Mirella Martinelli
 Melhor Montagem de Longa Metragem no FESTIVAL DE BRASÍLIA 1991 Filme : "Sua Excia, o Candidato" -dir : Ricardo P.Silva

Melhor Montagem de Longa Metragem - FESTIVAL DE BRASÍLIA 1993 Filme : "ALMA
CORSÁRIA" - Direção : Carlos Reichenbach

Melhor Edição de Som 16mm no FESTIVAL DE BRASÍLIA 1995 Filme : "Eu Sei Que Você
Sabe" - dir : Lina Chamie

Melhor Montagem de Curta Metragem no FESTIVAL DE VITÓRIA 1998 Filme : "Amassa
Que Elas Gostam" - dir : Fernando Coster

Melhor montagem no Festival de Cinema e Vídeo de Curitiba - 2002 Filme : "O ENCONTRO"
- dir: Marcos Jorge

Prêmio / Homenagem – MOSTRA DE CINEMA DE OURO PRETO 2017

Prêmio Leila Diniz / Homenagem – FESTIVAL DE CINEMA DE BRASÍLIA 2018

Prêmio / Homenagem – FESTIVAL DE ANÁPOLIS 2019

Prêmio Helena Ignez na MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES 2019

Prêmio / Homenagem – EGBÉ Mostra de Cinema Negro em Sergipe_ set.2020

Apêndice B — Lista de imagens

Figura 1 — Paulo Emílio Salles Gomes em uma aula na ECA.....	26
Figura 2 — Maria Dora Mourão	29
Figura 3 — Cristina Amaral na Ilha de Edição	30
Figura 4 — Cristina Amaral na Moviola.....	30
Figura 5 — Umberto Martins em sala de montagem	32
Figura 6 — Documentário de Umberto Martins	32
Figura 7 — Print Serras da desordem (2006), de Andrea Tonacci – Sequência inicial - O sonho de Carapiru	69
Figura 8 — Print Serras da desordem (2006), de Andrea Tonacci – Sequência - O início do sonho de Carapiru.....	69
Figura 9 — Sequência montagem trem em <i>Serras da desordem</i> (2016).....	75
Figura 10 — Frames do ataque de jagunços ao povo Awá em <i>Serras da Desordem</i> (2016)...	81
Figura 11 — Sequência 1 com Print de <i>Serras da Desordem</i> (2006)	85
Figura 12 — Sequência. 2 com Print de <i>Serras da Desordem</i> (2006)	90
Figura 13 — Sequência. 3 com Print de <i>Serras da Desordem</i> (2006)	91
Figura 14 — Sequência 4 com Print <i>Serras da Desordem</i> (2006)	93
Figura 15 — Sequência 5 com Print de <i>Serras da Desordem</i> (2006)	95
Figura 16 — Inserts da cachoeira do filme <i>Ao redor do Brasil</i> (1932)	100
Figura 17 — Inserts da casa Luiz Aires do filme <i>Homem de Couro</i> (1970) e <i>A cabra da região semi-árida</i> (1966)	101
Figura 18 — Inserts da casa Luiz Aires no <i>Homem de Couro</i> (1970) e <i>A cabra da região semi-árida</i>	102
Figura 19 — Inserts de <i>Escola ao redor do Brasil</i> (1932) e <i>Jornal do Sertão</i> (1970).....	102
Figura 20 — Print de momento de um diálogo entre Rosemeire e Dona Olinda em <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2017).....	107
Figura 21 — Prints de Rosemeire dos Santos em <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2017)	109
Figura 22 — Dona Olinda em <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2017).....	111
Figura 23 — Sequência inicial de prints do filme <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2006).....	112
Figura 24 — Print do Letreiro título no filme <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2006).....	113
Figura 25 — Imagens de arquivo Aratu Notícias (abril de 2011) e prints do filme <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2017)	115

Figura 26 — Prints da presença feminina na sequência inicial de entrevistas em <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2017)	117
Figura 27 — Prints da sequência de imagens da reação pública a situação do quilombo em <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2017)	125

Apêndice C — Transcrição dos filmes

TRANSCRIÇÃO DE QUILOMBO RIO DOS MACACOS

00:01:08

Deixa eu falar com a mulher, senão nós vamos ter que fazer toda a audiência aqui na porta, vai ser meio ruim, não é muito adequado. Alô, alô, aqui é Raquel Rony. Como vai, mulher? Eu só queria fazer uma ponderação, que é a seguinte, a imprensa está aqui e vai ficar aqui, ela não entrar e não acompanhar isso aí, vai implicar de ter que ficar aqui, um tumulto aqui na porta, totalmente não necessário, não devido. Eu estou aqui, não vai ter nenhum evento, nenhuma. Nada que a imprensa não faça registrar, porque isso é uma visita absolutamente tranquila. Então, eu vou fazer o seguinte, vou entrar para conversar com os moradores, a comunidade, e eu saio em seguida, e aí eu converso na saída, é isso que eu farei, eu agradeço o senhor, tá? Ok, tá ok, até logo, então. E no cotidiano, vocês têm que fazer o que nós estamos fazendo agora, se identificar na porta todo dia. Quando a gente é feliz de dar o documento e passar, tudo bem, mas às vezes a gente dá o documento, eles prendem o documento da gente e a gente não passa.

00:03:03

Olha, hoje pela manhã, uma manifestação fechou a estrada da base naval de Aratu, aqui na capital, hein? Moradores da ilha de São João, que serão despejados pela marinha, resolveram se juntar para protestar. O que está acontecendo é que a marinha do Brasil está tirando a gente do local onde a gente mora há 200 anos atrás, é geração de escravo. Aí são cidadãos brasileiros, a gente precisa de casa, moradia. Como é que a gente pode pegar nossos filhos, nossas crianças, em torno de 160 crianças, botar no meio da rua, para dar trabalho, mas depois a polícia? A gente vai morrer de fome. Eu pedi de joelho, senhor, pelo amor de Deus, não há solução, a gente. A revolta é grande e eles dizem, daqui eles não saem, enquanto alguma solução for dada pela marinha. É de cortar o coração, viu? É de cortar o coração. Olha as velhinhas, uma de 110 anos, outra de 90, 160 crianças. Ué, mas volta ali a, vamos ver se a marinha fica feliz.

00:04:02

Nós não somos invasor, não, moço. Quando eles chegaram, acharam a gente. Recentemente eles botaram 400 fuzileiros aqui dentro, disse que com medo da gente, disse que ia invadir as casas deles. Nunca que a gente faria isso. Nós somos pessoas humildes, mas nós temos a educação, certo? Nós sabemos do nosso direito e do direito deles. Onde acaba o nosso, começa o deles. E eles dizem o quê? Que eles são uma nação, que eles estão aqui para proteger a gente, que vão lá para fora proteger o Haiti, que vão lá para fora, para o navio escola, para a

Amazônia, para curar o povo. A gente vive aqui, desdentado, sem cuidado nenhum, porque a gente não tem oportunidade de ir em lugar nenhum, nem na igreja dele ninguém entra.

00:04:38

Vinha o Sandoval, a gente está precisando fazer prédio aqui, para a gente morar aqui, os fuzileiros. A senhora tem que desocupar, vai para a casa do parente, vai para a casa do filho, não é sair da linha. Eu acabei minha mocidade, minha resistência toda aqui. Eu vou sair para ir para a casa de um filho, já para morrer na casa de um filho. Eu nasci, me criei aqui, eu tenho o direito na terra, eu não vou sair daqui por nada, nem minha mãe. Minha mãe não quer sair, ela nasceu, ela só vai sair dentro do caixão, do cemitério. Isso aqui ainda está cheio. A infância da gente é essa, isso aí não acabou não, ainda existe isso aqui. O que eles ameaçam, a arma que eles ameaçam a gente é com usar essas balas aqui.

00:05:20

Depois que o tenente Sandoval, tenente Cortizo, certo, processou minha mãe, dizendo que minha mãe é derrubadora de muro, que minha mãe é ladrona de bloco de muro para fazer a casa dela, que minha mãe polui o homem. Que a gente polui o ambiente, que a gente polui o rio, nós não temos oportunidade nenhuma. Minha mãe nem de dentro de casa sai. Minha mãe eles cercaram ali na frente para ela não passar. Tem retrato dela aí. A gente saiu, quando a gente chegou, está minha mãe toda fechada de arame, do lado de cá, sem poder se locomover, porque eles fecharam tudo. A gente é vigiado 24 horas. A gente não dorme, a gente não dorme à noite. Quando a gente cochila, a gente pensa que não vai acordar no outro dia.

00:05:55

Porque, na verdade, no fundo das nossas casas, à noite, é cheio deles. É cheio deles mesmo. E é encapuçado. Aquele negócio preto no rosto, a gente não sabe quem é a pessoa, a gente só sabe que é da Marinha, por causa da tábua e as armas. O que é que fuzileiro na volta fazendo três horas da manhã no fundo da casa de quilombola? Como na casa da família de Edgar eles aparecem lá constantemente. Calcurando o que não guardou. É, fazendo no fundo da casa de pessoas, de madrugada, três horas da manhã. Três horas da manhã é a hora melhor que se tem para matar as pessoas, né? É calado da noite, ninguém está vendo nada. Desde quando começou isso, que a gente não dorme.

00:06:32

Oito horas de sonho em seguida, não, a gente não tem essa paz para dormir oito horas de sonho em seguida. A gente dorme assim, duas horas de relógio, uma hora, uma hora e meia, trinta minutos, certo? O sonho da gente é esse. Aí, minha casa era aqui, certo? Caiu e a Marinha não deixou mais construir. Eles disseram que ninguém aqui fazia mais um centímetro de nada.

Casa que caiu, caiu, não se constrói mais, certo? Nem de barro, porque nossas casas aqui todas eram de palha. Só ficou essa casa aqui. São cinco famílias dentro dessa casa. Meu irmão tem dois filhos, esse aqui tem três, já vai cinco, minha mãe seis, Oswaldo sete, eu oito, Ednaldo nove, o Luiz dez, é na faixa de umas quinze a dezesseis pessoas, por aí. Uma única casa. É, uma única casa. E ali também era a casa de meu irmão, de Orlando. Se caiu, não pôde mais fazer também.

00:07:30

A minha família mora o bolo, duas, três famílias numa casa só. Um desses meninos meus que subiu aí mesmo, a casa ia caindo por cima dele e da mulher ia a sua. Ele correu lá para casa, para o meu barraco, aí eu pedi a eles para fazer a casa do meu menino. Eu digo a ele, eu quero fazer a casa do meu menino aqui. Disse, você vai na base para nós falar com o comandante? Tudo bem. Fui quatro vezes. Não falei com ele, não me atenderam. Quando ele suspendeu as paredes, eles vieram e derrubaram. Bom, depois teve uma chancezinha, nós levantamos de um dia para a noite, cobriu e ele passou para dentro. Eles vieram derrubar novamente. Tive mais de cento e vinte e um anos armado para poder derrubar a minha casa.

00:08:21

Apontaram arma para a cabeça das crianças, para onde a minha avó, minha tia, e derrubaram a casa. Aqui tem umas galinhas grandes aqui dentro, é porque essa casa está toda, até a casa da galinha está assim, olha. Você não pode deixar, tirar as madeiras. E essa casa de galinha foi onde eu fiquei morando o tempo todo. Se é que eles acham que vai derrubar a minha casa, e acham que eu devo ir pedir o juiz, para poder o juiz me dar onde eu vou fazer outra casa, mas é muita coragem, que a gente tem que enfrentar mesmo eles com um fuzil em cima da gente, e a gente só de palavra com eles, entendeu? Isso aqui foi o tempo de meu avô, meu pai conservou, e eu estou conservando e quero que meus filhos também conservem.

00:09:05

Não deixar para a marinha, que a marinha não tem nada aqui. Moro aqui eu e minha família, minha esposa, minhas duas filhas aqui. Tem também a irmã dela, que é minha cunhada, e o esposo com uma criança de dois anos. A casa deles caiu, e aqui eu sou, já sabe como é a situação da gente, quando a casa cai não temos direito de fazer. E aí a gente coloca o amigo, o irmão, o primo, se ele for para morar com a gente, para não ficar no tempo. Aqui os senhores veem, ao redor da casa, tudo é mato. A gente não tem direito mais de limparmos as nossas terras, porque a marinha de guerra do Brasil, infelizmente, nos traz encurralado aqui de tudo. Querem nos matar de fome, na verdade é isso.

00:09:53

Sem direito a uma casa digna, sem direito de trabalhar, sem direito de estudar, sem direito de água e luz. Pedi ao amirante, o senhor deixa a gente cercar de bambu, a cerca de bambu é seis meses, não é de arame, de bambu, ele disse que não. Cerca de jeito nenhum. Como é que a gente vai plantar? Pranta como está aí, eu digo, como é que a gente pode plantar como está aí? Para os animais chegarem e comerem, para que se mate? Eu deixo de plantar, mas não vou brigar com o meu vizinho. Aqui tudo era plantio. Do feijão ao milho, à abóbora, ao quiabo, o tempero verde que a gente usa na cozinha, tudo isso aqui tinha. Olha, nós plantávamos quiabo, machi, xabrouba, melencia, aipim.

00:10:40

Aqui, olha, aqui os senhores podem perceber aqui, olha, aqui é a umidade da terra. A molhação de lá de fora passa aqui para dentro do barraco. Aqui prejudica a saúde das crianças e tanto da gente também. É roupas, é aparelhos domésticos, é mobília. Guardada assim. Aqui é onde fica a minha cunhada, o esposo dela e a menina, nessa cama. Nessa perta aqui que os senhores estão vendo, na parte de lá é o meu quarto, para mim, minha esposa e minhas duas filhinhas. E as coisas todas assim, atumultuadas. A luz é assim. Aqui, se a minha geladeira funciona, a casa da minha sogra já não funciona, porque a luz é muito fraca, a fiação é fraca. Às vezes a gente reveza. Eu uso a geladeira hoje, desligo a minha amanhã, para amanhã funcionar. A água cai agora, quando é de tarde já não cai. Aqui, nós não pode ter água, luz, estrada. Nós pedimos cascaio para a Prefeitura de Simões Filhos e mandou. Chegou no portão disse não entra não. Ganhou neném cinco mulheres aqui dentro do Mato. Saímos de casa para procurar o Caribe, que é o hospital que tem aqui perto. Mais próximo. Só calamidade, gente. A gente mora dentro da capital. Nós vivemos que nem bicho.

00:12:45

O quilombo do Rio dos Macacos, na Bahia, tem data marcada para acabar, 4 de março. O INCRA afirma que uma reunião foi realizada com agentes do governo federal e das Forças Armadas para tentar solucionar o impasse. Uma equipe de técnicos vai até a comunidade para obter mais informações com os quilombolas.

00:13:10

Eu quero dizer que é uma honra para esse teatro estar recebendo aqui a comunidade do Quilombo do Rio dos Macacos. E esse teatro sempre foi um palco de liberdade, um palco de discussão, um palco de reflexão. Dia 4 de março, eles falaram que é o dia do nosso despejo, da nossa comunidade, a segunda etapa, que a primeira eles expulsaram e agora está a querer expulsar a segunda. A questão do Rio dos Macacos, ela diz respeito a um problema gravíssimo da situação agrária do país, que alguns não sabem, o artigo 68 do ato das disposições

constitucionais transitórias diz que as comunidades remanescentes de Quilombo serão garantidas a propriedade definitiva das terras. O que nós obtivemos no início do governo Lula, em 2003, foi o decreto 4887, que absorve, traz o que o movimento entende, que deve ser considerado o conceito de Quilombo, que é a auto-identificação, e também trazem uma ideia de território.

00:14:18

Na medida em que a Fundação Palmares certificou a comunidade de Rio dos Macacos como remanescente de Quilombo, a União, o governo federal, tem o dever de fazer o procedimento de identificação, delimitação, demarcação. E como é que vai fazer esse procedimento se a marinha do outro lado está pedindo, reivindicando o imóvel? Porque a marinha não é proprietária da terra. A terra é da União. Quer dizer, a marinha está subordinada às políticas de Estado. Porque o artigo 108 não é uma política do governo Dilma, nem do governo Lula. É ali estabelecida uma política de Estado. O texto constitucional, amarrado ao decreto, criou uma política específica para Quilombo, é um território delimitado a partir da história da comunidade, grava aquilo como propriedade coletiva, inalienável, portanto, retira ela definitivamente do mercado da terra, e é isso que assusta esta bancada ruralista de propriedade de terra.

00:15:20

Nós temos hoje um quadro de ameaças de várias lideranças quilombolas no país. Não só ameaças, como mortes que já ocorreram, assassinatos de lideranças. Tem alguns lugares, alguns territórios que eu vou com polícia, eu não vou mais sozinho. Então, assim, não é pouca coisa que está ocorrendo do ponto de vista de uma conjuntura extremamente agressiva a essas comunidades. Ver uma situação dessa aqui perto, hoje, e depois de ter passado por um ano que foi o ano do afrodescendente, eu acho que tem que fazer um auê. Se aqui não dá jeito, manda para fora do Brasil para mostrar a situação que está acontecendo aqui. Acho que está na hora de a gente se organizar e partir para o enfrentamento mesmo.

00:16:20

Negociar, negociar o quê? Já tentaram de todas as formas acabar conosco, mas nós estamos aqui. Não nos resta alternativa senão seguir adiante, porque de mais longe nós já viemos. E a luta do povo negro é uma luta que liberta a humanidade. Quando eu nego a humanidade do outro, eu estou negando a minha humanidade. Constitui um universo de beleza explorado pela raça negra. Constitui um universo de beleza explorado pela raça negra. Sejam organizados, estamos no mesmo barco, somos todos Quilombos dos Macacos. Sou Quilombo dos Macacos. Também sou do Quilombo Rio dos Macacos. Sou do Subúrbio Salvador.

Quilombo Rio dos Macacos, somos todos. Eu sou Quilombo Rio dos Macacos. Estou nesse barco, eu também sou Quilombo dos Macacos. Eu sou Quilombo Rio dos Macacos. Eu também sou Quilombo Rio dos Macacos. Eu sou Quilombo Rio dos Macacos. Eu também sou Quilombo Rio dos Macacos. Eu sou Quilombo Rio dos Macacos. Somos todos Quilombo do Rio dos Macacos. Somos Quilombo do Rio dos Macacos.

00:17:56

Pra Marinha seria muito fácil cruzar os braços e deixar o juiz decidiram a forma da lei. Mas a Marinha, com um ato de boa vontade, disponibilizou um terreno distante, um quilômetro e meio, para assentamento das famílias. Quando a Prefeitura de Salvador aduou aquelas ideias, ela está falando sobre a gente. Existiam moradores ali. E a gente não pode mais trabalhar na roça. Porque se a gente está trabalhando, eles vêm e espancam. Eu já fui espancada várias vezes. Meu irmão já foi preso na base naval. Inclusive, o Tenente Cortizo sabe disso. Ele está aqui no nosso meio. Ele sabe disso. No sábado passado, Orlando, ele está aqui no meio, ele tomou um tiro do sargento da Marinha, que o nome dele é Tibelo. Quem foi que levou o tiro aí? Foi você.

00:18:54

O tiro foi para o alto, não foi em direção ao senhor, não. E o senhor sabe disso, porque na hora, o senhor sabe. Não, o senhor estava numa área que não deveria estar. Olha, minha mãe nasceu e se criou na barragem dos macacos. O senhor disse que não existia pessoas lá. Minha mãe tem 84 anos de idade. Minha avó morreu com 95 anos. O enterro saiu de dentro da barragem. Meu pai morreu com 84 anos também. O enterro saiu pela frente da vila naval da barragem. Essa aqui é minha mãe, olha. Minha mãe e esse meu irmão, o velho da cabeça branca, que Tibelo, o sargento, o fuzileiro Tibério, achou de dar um tiro nele, que hoje a gente podia estar chorando a morte dele, certo? E ele disse que não, que não atirou, não.

00:19:37

Atirou sim, atirou para matar e chamou minha cunhada de vagabunda, porque nós fomos tratados dentro da vila como vagabundos. Quando eu cheguei em casa, convidado com minha cunhada, era 9 horas da noite. Quando eu vim, foi o Zé Luiz, foi o cara atirar atrás de mim. Aí já veio de bermuda, falou Tibério. Aí quando eu olhei para trás, já a escota já vinha também, todo mundo de pistola na mão, mandou deixar no chão, não tinha mais dinar. Aí eu digo, mora ali, botei a mão para cima, mora ali, se você é vagabundo, mata logo ele aí. Viu, senhor? Desculpa aí, viu, Almirante? Mas eu sei que ele atirou para me matar, viu? Quem quer me matar, mandou eu deixar no chão e atirar mesmo para me matar.

00:20:09

A sociedade civil vai denunciar a situação da Marinha, a violência da Marinha contra o clã dos macacos, à Comissão de Direitos Humanos da OEA. E é muito fácil vir representante de uma Marinha e fazer uma apresentação num powerpoint como foi feito ali. Almirante Altran, você tem que apurar com rigidez as denúncias que estão sendo feitas da violência lá dentro. Inclusive, quando é citado diante das informações, a veracidade que se tem contra o Tenente Cortizo. Eu estou nesse comando há um ano e oito meses e já estou indo embora agora no final do mês. O caso do senhor Orlando já está sendo, já foi aberto uma sindicância que já está em andamento. O senhor será chamado para depor e leve todas as testemunhas que o senhor quiser.

00:20:56

É estranho o Brasil que através da ANA, Agência Nacional de Água, que troca informações com Israel, um dos lugares mais hostis do mundo para a produção de água. Nós temos que assistir que a Embasa dê um relatório dizendo da inviabilidade de garantir os direitos humanos dos moradores de Rio dos Macacos. Nós temos uma Constituição. Todos têm a obrigação de zelar por essa Constituição. Nós temos o entendimento de que essa comunidade não foi suficientemente ouvida. Me estranha um pouco, inclusive, um documento que foi mostrado aqui dizendo que não é possível levar água para aquela comunidade sendo que ali tem um terreno semelhante do outro lado da barragem com toda uma infraestrutura de água, de luz, de telefonia, de habitação digna, sendo que apenas do outro lado da barragem isso não possa ser.

00:21:57

ser garantido. O Brasil não será uma nação enquanto violar os direitos de 52%. Somos a maioria da nação dito pelo IPEA e pelo IBGE, mas as instituições da República não entenderam ainda. Você pode tirar tudo das pessoas, mas quando elas entendem que elas têm direito, isso você não pode tirar. Boa tarde, senhor gerente da Conferência de Portilhos. Venho em nome do comandante da base naval de Araçu alertar o senhor que essa edificação não é autorizada. Onde é que tem escrito em um livro que é proibido se construir uma casa para morar? Senhor José Araújo Santos, comandante da base naval de Araçu, não autoriza a edificação de qualquer residência dentro do terreno da União. Solicito ao senhor a imediata interrupção e desfazimento. A gente teve diretamente com o ministro, o assessor do ministro, de você.

00:22:49

Não tem nada, não tem nada. Não tem nada, nada. Para de trabalhar aqui. Infelizmente o que eu estou fazendo aqui, não estou roubando ninguém. Hoje eu tenho o quê? Quarenta e quatro anos de idade. Quer dizer, a aposentadoria que eu estou ganhando hoje é não poder nem

fazer uma casa para morar. Onde é que existe? Que diz que a nossa população, que a gente tem nesse país, que diz que a nossa população quer o favor do nosso lado da sua nação, deve ter vergonha disso. Não tem vergonha disso. Não tem vergonha disso. O problema é o seguinte, o próximo que eles se ferirem, eles vão se ferir também. Olha o pessoal, pega a broca aí, o próximo que eles se ferirem, eles vão se ferir também. É guerra que quer, guerra vai ter.

00:23:34

Hoje eu fui visitar o Quilombo Rio dos Macacos. Fui eu, meus parceiros, para conhecer, mano, parte da nossa história. E sabe o que aconteceu? A Marinha do Brasil proibiu a gente de ter acesso às famílias, chapa. Certo? Aí a gente teve que fazer da mesma maneira que nossos antepassados fez. Nós fugimos pelo mato e alcançamos nossos irmãos, certo? Enquanto não se combater a desigualdade social, enquanto não se falar com seriedade sobre reforma agrária, vai escorrer sangue pra caralho nessa porra desse país, tá ligado? E o pior, sangue inocente, chapa. Levanta o seu dedo do meio, Salvador. Vamos, vamos, Muka, vamos. Vamos! Vamos! Vamos! Vamos! Para todo esse sistema filha da puta! Foda-se vocês! Foda-se sua freia! A cuia negra ressuscita outra vez. Já é! Foda-se vocês! Foda-se sua freia! Ah, ah, ah! Foda-se você! Foda-se sua freia!

00:24:53

É só um pensamento, morte no orçamento Nosso sofrimento, morte e se lamento Forte esquecimento do gente em nosso tempo Vista como lixo, soterrado no desabamento Em favela, disse Marighella Elo contra porcos e castelo O povo tem que comprar com os parabelo Porque a justiça dele só vai em cima de quem usa chinelo Meus heróis também morreram de overdose, de violência Sob coturno de quem dita decência Homens de farda são maus, era do caos Frio como house, engatilho e pau Carneceiro ganha prêmio, da terra onde perdeu Respira gás da crinogênia em Salvador Foda-se, foda-se Levanta seu tempo com ele em Salvador Que é o seguinte Eles fingem que não Mas tem a ver com a nossa cor, sim A miséria tem a mesma cor em todos os lugares do Brasil, certo, chapa? Vai ver quem morre mais, quem se forma menos Quem não consegue os melhores empregos É tudo a mesma cor, chapa O bagulho é racial, acima de tudo E pra vencer esse bagulho Não é pra chorar não, chapa Mas vai levantar a cabeça e vai chorar E vai levantar a cabeça, serrar os punho E mostrar que nós é zica nessa porra, certo, mano? Vamos, luta!

00:26:26

Nesse dia, eu acredito que é bastante especial Estamos aqui com a presença dos companheiros e companheiras Do Maranhão, comunidade de Alcântara Marambaia também tá aqui presente Então, uma das coisas que tem em comum entre essas três comunidades Porque

elas não desistiram Da luta E ainda que o território não esteja regularizado totalmente Nenhuma dessas comunidades foi expulsa do seu território Mas pra nós vencer essa luta, gente Nós tivemos que conhecer os nossos direitos Nós temos o direito garantido, isso por lei E aprovado por essa Convenção 69 Que também é um documento que reforça a Constituição Federal E ratificada pelo governo brasileiro na época do governo Lula, em 2003 Do momento que essa Convenção aqui foi sancionada O governo brasileiro, pra fazer qualquer empreendimento Numa terra de quilombola, de indígena Ele tem que fazer uma consulta prévia Pra saber se vai causar impacto ambiental E qual é o impacto social que geralmente acontece E quando o governo não respeita os nossos direitos Ele tá sujeito a sofrer punição por violar os direitos humanos

00:27:41

Os nossos direitos Apesar das greves, o governo brasileiro não tem ação de fazer isso Apesar das greves dos servidores do Ministério do Desenvolvimento Agrário E também do INCRA O estudo técnico que regulariza a situação das terras Vai ser enviado na data prevista para Brasília Dia 31 de julho No estudo já foi identificado Que o território quilombola Rio dos Macacos Tem 300 hectares E 62 famílias moram lá Nós estamos aqui na entrada Aqui da estrada velha Que essa estrada aqui é a estrada de boi Antiga Aqui embaixo passa um rio Que esse rio foi introduzido por um povo Que foi entupido pelas fábricas E esse rio se chamava o Rio de Guilhermina Guilhermina de Augusto Aqui, um dos acessos que pode ser feito é esse aqui A gente precisa de uma estrada Pra gente ter a nossa saída e a nossa entrada

00:28:32

Aqui é um portão que a marinha fez Pra que as pessoas não tivessem acesso Essa aqui é a estrada velha Vocês vão ver quando der chegada ali em diante Vocês vão ver a estrada antiga Que foi aberta há mais de 200 anos É a estrada antiga de boi Que ligava toda a comunidade A marinha botou o portão pra sair de gaba Minha mãe botou o portão onde a dona Olga está E a própria marinha mesmo abriu essas estradas Pra eles utilizarem Pra perseguir os próprios moradores da área É, aqui a gente tá ali da fazenda Macaco Esse caminho aqui que minha mãe fazia Quando ela era pequena Mas minha avó Minha avó saía da fazenda Meia noite O galo já cantando Ela descia por aqui pra ir pra casa Minha mãe nasceu aqui Perto do rio do Barroso Aqui, no pé do areal Minha avó plantava aqui Tudo isso aqui Minha mãe viveu aqui até 22, 23 anos por aí Esse rio era imenso Esse rio quando enchia A gente não conseguia passar Certo?

00:29:36

Por ele A gente tinha que ficar Tinha uma pinguela grande aqui Eu era muito medrosa Quando eu vinha mais meu pai pra roça Que tinha que atravessar pro outro lado E eu ficava

chorando Meu pai não vou atravessar Ele, vai minha filha Você vai atravessar sim Mas ele era tão grande o rio Que ele ficava numa altura imensa, né Alonso?

00:30:07

Isso aqui é o Rio da Prata E aqui perto desse rio tinha uma cancela Sim Era um rio imenso Era um rolo de água grande, certo? A gente não entrava dentro do rio, não Se entrasse, a água levava Aí diz que estavam elas na beira do rio lavando Aí diz que veio um camarão assim E voou na saia da véia, né? Que tava lavando Aí ela disse Oh, minha gente, olha que camarão bonito Da cor de prata Aí o camarão voou da saia dela E caiu dentro do rio Então ficou sendo o Rio da Prata Nós fomos criados Minha mãe pescando piaba E levando pra casa E a gente comendo E muitas das vezes Eu vinha pra casa Eu vinha por aqui pro Rio da Prata Mas minha mãe A gente já trazia a farinha A pimenta e o fósforo Era minha mãe pescando a piaba Jogando pra fora de anzol E eu ia colhendo, ia tratando E já fazia a nossa comidinha Aqui na beira do Rio da Prata mesmo

00:30:57

O Rio da Prata hoje O uso que tem é ela fornecer água Pra barragem e pra servir a base naval de Aratu Hoje se a marinha pegar a gente pescando Num rio desse, eles levam preso Muitas pessoas já apanharam aqui dentro pescando É muito preconceito Vamos ver se ainda tem o mesmo gosto de antigamente É preocupante perder essa água Porque tem as fábricas Mas tá boa Saborosa, não tem nada São 23 fábricas que é no fundo da comunidade do Quilombo E essas fábricas, muitas delas poluem a água Inclusive tem uma fábrica, a tal da Refinol Que foi até desativada, não foi Alô? A Refinol foi a que mais Poluiu os rios daqui da comunidade Ela jogava um negócio de um ácido dentro do rio Que era um fedor horrível Não tinha quem aguentasse Se ela ainda estivesse ativada A gente não tava bebendo essa água agora não Não aguentava beber não Mesmo assim ela ainda tem o gosto ainda Rio da Prata, Rio do Barroso, Rio da Saúde Tudo se encontra E aí deságua dentro da barragem Tinha outra passanha daqui Era de João Martim João Martim tinha um escritório em Paripes Tinha muitas fazendas por aqui

00:32:23

Os Martins era um grupo junto com Magalhães Que tinha usina de açúcar aqui em Aratu Os avôs de minha esposa moravam aí Trabalhavam na usina Cheguei aqui, casei com ela Hoje tenho, graças a Deus, na minha família dez filhos Pois bem, mas eu tenho 51 anos aqui Então o que é que acontece? A usina abriu falência No que abriu falência disse Ó, você fica com a tua área Como indenização Mas naquele tempo não tinha o que existe hoje Que é preto no branco, né? Ficou todo mundo em suas casas, em suas roças Me lembro que quando ele construiu a base

naval Eu era garota e trabalhei numa pensão Em Santo Mé E fornecia comida pra pessoas da base naval de Aratu Meu pai trabalhou também com os engenheiros americanos Que fizeram o projeto da base naval A vivência da gente é muito boa aqui Antes dessa perturbação aí da marinha, sabe?

00:33:19

A gente tinha muita alegria assim Festa de São João, de São Pedro Tinha as cantigas de roda da gente Tinha o samba de roda da gente Quando o lindo amor saía lá do final de Tubarão Pra vir por aqui de casa em casa Pedindo ajuda pra fazer a festa Eu era pequena na época Mas minha mãe sempre cantava E aí vinha contando Inderê, inderê, inderê, meu lindo amor É um cravo, é um afro É o senhor, meu Deus, menino É um cravo, é um afro A roupa de Deus, menino Não se lava com sabão Se lava com cravo e rosa E flor de manjerição Inderê, inderê, inderê, meu lindo amor Canta, ó Canta também um pedacinho Meu pai tinha um samba também Que ele ficava plantando feijão aqui pra gente Aí ficava dentro da roça cantando Quando eu vim plantar Meu feijão de moita Quando o vento dava Samba minha roxa

00:34:14

Samba minha roxa Samba minha roxa E aí ele sentava por aqui mais a gente E fazia muito sambinha pra gente na caixa de fósforo Meus irmãos lembram de muito samba Sabe? É muito bom mesmo Quando a Marinha veio pra base naval Ela já começou mandando os capitães do mato Porque é mais casa Esse geral de cem quilos Se pegasse a gente fora da área da gente Onde a gente tava morando Aí ele batia, ele corria atrás Era uma confusão danada Esse era um dos capitães do mato Que a base naval fornecia pra cá Pra correr atrás das pessoas dentro do mato Isso era adulto, era criança, era tudo Batia de chicote e tudo

00:35:02

A barragem aqui foi feita em 57 Em 1971 foi feita a vila Eu trabalhei nela Morava ali Marinha de Aurélio Valdemar Anísio morava ali encostado ali Um pouquinho mais lá pra frente morava Antônio do Carvão Dona Morena Dona Luzia João Maria Pequena Todas essas pessoas moravam por ali Onde tá aqueles prédios, aquelas casas ali Era roça e casa Eles botaram aquele povo tudo pra correr Sem direito a nada Eu morava onde foi construída a vila da barragem Aí o comandante veio aí Fez uma conversa com a gente Ia dar umas caras, indenizar e tal Aí fizeram o acerto e ficou Mandando aguardar quando viesse o pagamento Aí foi quando ficou esperando, esperando, esperando Aí que passou uns meses Aí veio a quantidade de verba Mas não deu pra pagar o povo

00:35:59

Aí quando pensou que não, o comandante veio com a máquina E aí foi ele mesmo entrando Até os tatuagens Que moravam aqui, que tinha aqui dentro Tinha tratorista, motorista que trabalhava lá dentro da base Eles não aceitaram Eles mesmos trabalhavam na máquina pra desfazer a propriedade dos outros Aí eles arranjaram o tratorista fora Aí voltou pra trabalhar o comandante também em cima da máquina A gente viu muitas pessoas conhecidas da gente Chorar vendo suas caras serem derrubadas Na cara sim, as pessoas encostadas na casa chorando E eles mandando passar o trator por cima da casa deles As pessoas E eles estão construindo novos prédios aqui, né? Daí eles foram tomando conta das terras Fizeram prédio, fizeram casa pra eles E meus irmãos ajudando Já viu, trabalhando E eu trabalhando pra eles também Me procuraram pra lavar Eu lavei muito tempo pra eles Eles não assinaram minha carteira, eu lavei de graça A gente atuou sem saber o que fazia Diz, olha, vocês podem viver aí

00:37:07

Prante, viva aqui sua família Ninguém tira vocês Só que ali nós perdeu todo o direito Não vende, não troca, não trabalha Não ajeita a casa, a casa cai, não pode fazer Moradores da localidade de Rio dos Macacos Em Simões Filho, na região metropolitana de Salvador Estão ocupando desde ontem a sede do INCRA No centro administrativo Usando mordanças pretas em sinal de protesto Eles pedem a publicação imediata no diário oficial Do relatório técnico do INCRA Que definiu o local como área de quilombo Após oito meses de pesquisa Técnicos do INCRA confirmaram A ligação da comunidade quilombola Rio dos Macacos Com as terras que estão dentro de um território da marinha Com o resultado do relatório técnico O governo federal se comprometeu A suspender o despejo imediato da comunidade Como estava previsto Por causa de uma ação judicial aberta em 2009

00:38:26

A gente está aqui, cadê vocês? Vocês estão chegando? Cadê José Araújo? Estão lá embaixo. Se ela chegasse de jegue, ela chegava mais rápido. O que é? Eu cheguei aqui cedo. Quem é a primeira a chegar aqui foi eu e Dona Olga.

00:38:58

Vamos lá.

00:39:16

É isso aí, companheiros e companheiras. Contra a escravidão. Estamos aqui denunciando essa falta de legitimidade desse poder que só funciona em defesa das elites brasileiras. E hoje o povo brasileiro está se sentindo traído. Já chega o governo Fernando Henrique que tem entregado a maioria das empresas nacionais. E essa mobilização está

acontecendo em diversos estados do Brasil. Nessa grande luta em defesa das elites brasileiras. Vamos lá, galera.

00:40:07

É a cada dia, sofrendo, desfecho de terras que há mais de 500 anos não foram de direito. Pedimos a compreensão dos funcionários dos ministérios. Hoje é feriado aqui no Ministério de Minas e Energia e também no Ministério do Turismo aqui ao lado.

00:41:00

Então, companheiros, o que não resta é ir às ruas e às praças Ocupar o que é nosso

00:41:19

Agora resta se organizar para impedir a degradação Queremos é liberdade, justiça e garra, determinação Vem, companheiro, cheio da indecisão Vem engrossar a vida e a desfautar a vida da libertação Acho, senadora, que a questão de Rio do Macaco Ela se insere num debate até maior do que a solução específica daquela comunidade Porque o que serve ali é um conflito que pode ter desdobramentos absolutamente perigosos Não queremos ter um pinheirinho na Bahia Nós estamos hoje, um dia depois dos 125 anos da aposição da escravidão no Brasil E os seus descendentes, os descendentes africanos Continuam sofrendo as consequências desse período tão doloroso Que foi quase três décadas de escravidão Todo mundo nasceu, meus filhos nasceram, todos se criaram aqui Eu nasci e me criei aqui E por que eles estão, que essa festa eles estão? E depois desse conflito? O Rio da Marinha começou a perseguir a gente Porque eles estão operando muito o passado Eles falam em pau de arado, falam em perversidade com a gente Então nós vivemos com medo Nós vivemos oprimidos e com medo aqui

00:42:53

A luta da população, dos segmentos, das classes trabalhadoras no Brasil, ela avançou. Eu creio que a luta dos negros no Brasil, ela avançou também. E é justamente porque esta luta avançou que os segmentos conservadores se sentem na necessidade de se unirem para nos enfrentar como se dizendo olha, já que avançaram até aqui, vamos impedir que continuem avançando. Uma postura, na minha opinião, fascistizante da sociedade brasileira, diariamente a ameaça da diminuição da maioria penal, que sem dúvida nenhuma vai consolidar mais ainda esse verdadeiro genocídio que acontece sobre a juventude negra no nosso país. O contexto do quilombo dos macacos se realiza justamente nesse quadro político que nós estamos falando. O dilema social representado pelo povo negro liga-se à violência dos que cultivaram a repetição do passado no presente e exige uma contra-violência para que se remova a concentração racial da riqueza, da cultura e do poder.

00:44:19

Então, a luta contra a homofobia, ela não é uma luta isolada, ela precisa ser combinada com uma luta contra todas as injustiças do país. Nesse sentido, a BGLT assina o manifesto e salva todos os lutadores do campo para a gente construir um país melhor, um país democrático, um país democrático. Um país democrático onde os direitos humanos sejam respeitados de fato. Todos os pontos aqui colocados serão encaminhados, mas eu quero aqui destacar, agradecemos a presença da senadora Lister, porque agora é hora de votação nominal, tem que ir lá. Antes foi votação sem ser nominal. Senadora, ponto passear, viu? Então, olha só, nós vamos encaminhar de forma emergencial o que vocês nos solicitaram aqui. Está tudo registrado. Nós vamos fazer os devidos encaminhamentos junto aos ministérios que têm relação com essas temáticas.

00:45:22

Como vocês viram, temos aqui vários órgãos do Governo Federal, do Governo do Estado da Bahia e da Prefeitura Municipal de Simões Fios. Nossa iniciativa aqui hoje, ela visa buscar combinar com vocês o formato de como serviços e políticas serão trazidos para a comunidade em harmonia com o que nós propusemos e combinamos com a Marinha Brasileira. Nós imaginamos em fazer no dia 30. Um grande mutirão, se a gente pode chamar assim. E para isso, nós vamos armar uma tenda, onde a Prefeitura e o Governo do Estado, eles vão colocar os vários representantes com mesas e computadores, para que a gente consiga dar início a essas políticas públicas aqui na comunidade. Essa tenda, quem vai ser a Marinha e quem vai fazer a infraestrutura será a Marinha. Eu quero perguntar por que a Marinha?

00:46:38

A Marinha vai botar o todo aqui dentro. A função desse todo é só para dar o melhor conforto às pessoas que vão trabalhar e às pessoas que vão ser atendidas. Terminou, desmonta. Não tem outro sentido. Hoje eu estou vendo vocês tudo aqui oferecendo meio monte de coisa. A gente nunca teve nada, nunca veio ninguém aqui oferecer nada. Certo? Nada que a Marinha dê a gente paga as desgraças que a gente já passou aqui dentro. Certo? Não tem dinheiro que a Marinha pague a dor que eu tenho dentro do meu peito. Nenhum dinheiro dela me paga o que ela me deu. A Marinha teve tanto tempo, a Marinha chegou aqui e encontrou a gente. Se ela quisesse construir uma bela escola para a gente, a gente teria construído.

00:47:14

Porque ali ela tem uma piscina, uma piscina muito linda. Porque eles ficam lá nadando e mangando a cara da gente. Porque a gente tem reunião aqui, porque a gente não tem água nem para beber. Será que essa demanda que vocês, os ministérios, vêm trazer para a comunidade é muito boa? Mas as coisas mais necessárias, o mais rápido possível, não está em nenhuma fala de vocês. Nenhuma das falas de vocês está. Nenhuma das falas de vocês está em questão da

estrada, em questão da água, da energia das casas. Essa questão da estrada e de um caminhão alternativo aguarita também deve ser tratada como uma questão emergencial. Não tem como discutir nem saúde, nem educação, nenhuma política estruturante, sem discutir a questão estrutural da comunidade que é.

00:47:59

Essa questão do direito de ir e vir, que hoje a gente entrou com muita tranquilidade, mas eu, que tenho um próprio coração judicial, várias vezes já fui barrado aqui. Não só eu, como várias pessoas já foram barradas, inclusive o bispo que esteve aqui semana passada e não pôde entrar. O governo federal tem a capacidade de botar aluno aqui dentro, o todo, não sei o que é isso. Mas a Marinha, a gente não queremos que eles vêm colocar o todo aqui dentro. A gente não querendo. A gente não querendo não. Essa situação, ela está no nível do insuportável para vocês que sofrem na pele, e insuportável para nós, como agentes políticos, que não estamos ainda conseguindo dar a resposta que seja satisfatória para a comunidade.

00:48:44

Que haja uma reunião entre os órgãos que estão trazendo essas questões com a comunidade para o planejamento ser feito conjuntamente com a comunidade. Porque, por exemplo, se isso tivesse sido feito antes, no momento que fosse colocado que a Marinha disponibilizou e vinha fazer as tendas, naquele momento as pessoas diriam, não, a gente não quer a Marinha fazendo as tendas. E aí alguém teria que assumir fazendo isso, tá certo? Nós viemos aqui de coração aberto para tentar estabelecer esse diálogo e oferecer, disponibilizar essas políticas públicas que parecem que são emergenciais, para que vocês tenham cada vez uma vida melhor. Inclusive, o fio está logo ali, então é uma questão de botar aqui dois, três postes, dez postes na comunidade. Se o juiz autorizar. É. Não, peraí, peraí, peraí. É preciso que fique claro assim, não se trata de autorização do juiz. Isso é uma decisão de governo. Então, se o governo quiser instalar a eletrificação aqui, basta querer e fazer. Tem algumas questões, Marcos, que aí nós não podemos aqui garantir coisas que não é consenso, se depende ou não depende de uma decisão judicial. Eu não quero ter nenhum tipo de indicação ou nenhum tipo de sugestão que a gente vai fazer coisas que a gente não vai fazer. Porque ninguém está aqui para tentar nem fazer paliativo, nem enganar.

00:51:00

Que não tem o nosso direito O Brasil quer o Brasil A gente ficou calado Porque a gente viveu em época de ditadura Quando foi que a gente veio ter direito? Quando foi? Foi de Lula pra cá que a gente veio ter direito em alguma coisa Desde Fernando Henrique Que veio escrevendo carta pedindo socorro Pedindo socorro a ele E a gente continua o povo quilombola

O povo do campo, os indígenas Todo mundo sofrendo na mão desse pessoal As terras que é da gente Porque o Brasil tem uma dívida muito grande Com os negros, com os indígenas Que são os verdadeiros donos da terra A gente vive sofrendo até hoje Se a Maria quiser terra Ela vai procurar terra no mar O mar que pertence a ela Esse caixão vai pra mesa? Vai pra mesa o caixão? Vai!

00:51:56

Mas por que ele se levantou? Por que aquele caixão ali? Representa as pessoas Que a marinha de guerra do Brasil Massacrou no nosso território A gente quer justiça Essa é a vila militar Essa aqui é a barragem do macaco E aqui é onde fica o principal núcleo Do quilombola de rio dos macacos Essa aqui é a proposta que o governo apresenta São 21 hectares Dentro do tombo que hoje é da vila naval Da vila naval Da barragem, da vila militar Mais 7,5 hectares Aqui do outro lado Da BA 526 Dessa avenida que passa aqui Dessa estrada que passa aqui Essa área Que é onde a comunidade ficaria Ela está a 500 metros De onde é hoje o núcleo principal da comunidade São 70 famílias Que foram expulsas dali E eles estão querendo também terra Então essa terra que vocês vão dar não vai dar pra ninguém Não vai dar não

00:53:16

O Ministério Público Federal recomendou que o INCRA publique o relatório de demarcação de terra da comunidade quilombola Rio dos Macacos, na Bahia. O governo ofereceu 28 hectares de terra à comunidade, mas um relatório do Instituto Nacional de Reforma Agrária concluiu que eles teriam direito a 301 hectares, mais de 10 vezes além do proposto. O MPF, na Bahia, expediu recomendação ao INCRA para que publique em 20 dias relatório de demarcação da comunidade. Para o MPF, que defende a permanência da comunidade na área, não há justificativa para a demora na publicação do documento, já que ele foi elaborado há mais de seis meses.

00:55:22

A gente ia sair em uma e pouca, lá na Guarita. A gente nem parou o carro, porque a gente estava esperando os carros passarem. Então ali tem aquele cruzamento, né? Aí ele veio, começou a gritar, mandar tirar o carro dali, que eu estava regarrafando no trânsito. Aí eu falei, se a gente tirar o carro daqui, vai causar um acidente. Ele não estava sabendo, não, tira o carro daí, começou a bater do lado do carro. Aí quando deu uma aliviada no trânsito, eu saí. Aí ele falou, você vai sair, mas na volta a gente te acerta. Quando a gente vinha entrando, na portaria ali, ele atravessou na frente do carro. Quando saíram do carro, espantaram a pistola no pescoço, botaram a pistola na minha boca, jogaram ela na carroceria, na caminhonete.

00:56:07

Amarrada que nem porco, entendeu? Não pega um porco assim, não bota num carro aberto, nem fizeram com ela. E saiu daí da portaria até a base, dois sargentos em cima dela, espancando. Seis oficiais estavam na hora. E aparecem no vídeo. A Marinha disse em nota que quatro desses militares foram afastados dos postos de serviço da Vila Naval. O caso agora está sendo investigado pelo Ministério Público Militar e também pelo Ministério Público Federal. Eu era menino, ia lá no Alto do Macaco pegar goiaba, lá em Paripe, Alto do Macaco. Essa gente já estava lá instalada. Chegou antes, muito antes da Marinha. Agora a gente chama quem? Então tem um conflito, você chama a polícia. Mas como é que vai chamar a polícia para prender marinheiro? Cabe ao comando do 2º Distrito Naval, não é só apurar não, punir com rigor esses agressores. E expulsão da Marinha.

00:57:33

Cheio, subi, Antônio Conselheiro Na luta por justiça somos todos companheiros E o povo que não mora tem direito à terra E o povo que não mora tem direito à terra E o povo que não mora tem direito à terra

00:58:11

E aí, gente, ele vai fazer o quê? Existe justiça? Até hoje, os homens que me espancaram, ainda estão morando aí dentro. A justiça tem de fazer o trabalho dela. Vocês ficam gravando mesmo, senão a gente não tem medo de vocês. A gente sabe que vai morrer mesmo um dia. Fique à vontade. Você é o nosso país. Essa é a nossa bombeira. É por amor a essa pátria, Brasil, que a gente segue em fileira. Cerca nas águas! Cerca nas águas! Cerca na terra! Cerca na terra! Aí a gente vai pedir aos companheiros aqui da Polícia Militar que interdite só enquanto a gente vai atravessar com fogo pra não acontecer acidente nenhum. A gente vai pro ponto. Esse é o nosso país. Essa é a nossa bandeira. É por amor a essa pátria, Brasil, que a gente segue em fileira.

00:59:21

A bota é melhor. Aqui a gente está acima da cabeceira da barragem onde a gente reside. Aqui é o acesso antigo. É tanto que eles aqui, aqui iam escolhendo os locais que tinham menos árvores e passando a estrada, entendeu? Tá filmando tudo, hein? É. Estamos aqui já na curva da barragem. Estamos sentidos indo pra casa do Nolinda. Vemos por dentro da mata aquele trajeto. Mas informa pra ele que a gente está indo pra casa do Nolinda. A casa dela é a mais afastada? É, fica pelo lado de lá da vila. Mais encostada a vila. É que a vila, ela tomou um meado aqui da o miolo, né? O miolo, é. Isso aqui sai no fim da comunidade. Já pelo outro lado de lá, da toa. Botaram o portão já, foi, Nolinda? Graças a Deus.

01:00:27

Estão na minha área. Parado aí. Por quê? É questão de pessoas de bem. Ninguém aqui é vagabundo não, amigo. Não, pessoal, aí, Orlando. Quando é o bar na casa do Nolinda, aí. Não é vagabundo não. Vamos também saber o que vocês estão fazendo. O que vocês estão fazendo também. Estão chegando aí. Vocês estão chegando aí. Ninguém aqui é vagabundo. Eu não vou dar no prejuízo. Vocês não vão comprar material pra fazer casa. O pessoal de vocês estão chegando aí. Um almirante disse que é um almirante nesse instante. O almirante disse que é um almirante. Tá, tá, tá. Toma um facão que eu vou filmar pra ele não querer me atirar e dizer que eu estou armado. Pode filmar bem. Estou na mira de vocês mesmo pra morrer em qualquer momento. Não tem problema não. A gente está bem. Qualquer momento eu sei que vocês vão me apagar mesmo. Não tem medo não. O almirante que disse que é de lá do segundo difícil, tá aí. É a ordem dele. É por isso que eu mandado dele. É por isso que eu falei naquela hora. Mandado dele. Entendeu? Eu vou jogar na internet nesse instante. Cuidado senão ele vai atirar nela, viu? Cuidado senão ele atirá nela. Com certeza, não tem uma ordem na mão. Entendeu?

01:01:24

Cuidado que ele pode atirar, viu, Rita? Não vá lá porque ele pode atirar. Mais uma vez, enganaram a comunidade mais uma vez. Olha lá, ó, sacou a pistola ali pra atirar, ó Sacou a pistola pra atirar ali, ó Ele aí tirou a pistola aí, ó Se não ele vai atirar, viu Ó, comandante, eu quero Poder aqui, ó, eu quero, eu quero Que ele pague tudo Esses miseráveis, comandante Que não merecem a farda que eu souber Eu disse aqui, dentro do pesquisa Eu digo, aqui tem um mandante judiante Que vem judiando há muito tempo Ele vai pagar tudo e vai botar no lugar Vai pagar tudo e vai botar no lugar É com o Pino Orde É com o Pino Orde Eles estão fugindo, covarde Justamente com a visita do almirante Nazaré aqui dentro, rapaz Hoje eu quero ver onde é que eles vão botar Cara,

01:02:29

a gente vem fazendo o sacrifício Pra não ter problema Não ter negócio de bate-boca, de agressão Mas vocês procuram a cada dia Pelo amor de Deus, eu quero falar Uma pessoa do Ministério Público, do Ministério Geral Não tem nada de pergateria pra ninguém A gente só sai daqui Depois que as autoridades maiores As autoridades competentes As autoridades do Brasil Chegar aqui pra resolver a situação E aí, assim, ó Ali, quando a gente tava rodando com eles No território, mostrando a estrada O comandante Com certeza, mandou Ele derrubar a casa do irmão de Dona Linda Entendeu? A gente vai confiar mais ninguém A gente só vai sair daqui Justamente com a presença Do representante do Ministério da Defesa E o próprio

01:03:14

Almirante Nazaré Aqui, se há essa ação Maldosa Aí é que tá o problema Não sei o que ele queria mesmo fazer Só que eles se quebraram, né Foi bom, que se fosse como amanhã, vim Aí ficava O dito pelo não dito Eu percorri os caminhos com eles hoje Qual a explicação pra eles terem feito isso com a casa? Eu preciso sentar e ligar E falar, e conversar Não apurei ainda E não ficará assim E não ficará assim Hoje, eu vou resolver o problema da estrada Eu vou resolver o problema da estrada Mas que ano? Não Agora, a gente tá falando pra isso Em uma semana Eu tive uma resposta em relação a isso Então, eu vou resolver o problema da estrada Acima da marinha, que é a Presidente da República, certo?

01:04:02

E outras pessoas mais Não tem como negociar Não tem como negociar Não tem A gente tá tentando resolver o problema Aí eles vendem pra uma merda dessa É bom essas merdas que eles fazem mesmo pra eles É bom essas merdas que eles fazem pra eles Não se respeitam Eles não se respeitam Isso aí, eles estão dando retaliação O que eles fazem com a gente é isso A ideia é essa mesmo Pra meter medo, isso aí é terror, tocar terror Só que a gente tem medo de isso De morrer, não Viu? A gente não tem não Quem tá aqui é setenta, oitenta, duzentos anos aqui dentro Viu? A marinha da Bahia é terrorista Com quilombola Pode espalhar no mundo inteiro É a vergonha da marinha brasileira Só presta pra bater em mulher Só presta pra derrubar a casa de pobre, lascado, quilombola, alinhado Viu?

01:04:47

Tô revoltada Eu tô revoltada Eu tenho muita calma A gente tava conversando, a gente tava resolvendo A situação dessa é horrível Isso é horrível Tô decepcionada Tô decepcionada Tô enraizada da minha vida Tô enraivada E se minha mãe morrer, eu tô adessa, não vai ficar barata Não adianta o senhor falar O subordinado dos senhores aqui faz o que eles querem A gente pode entender que não é o senhor que manda E eles falaram que o que mandou eles vir derrubar a casa Foi o comandante Se o comandante não tem a capacidade de mandar nos homens dele Quem é que mais que vai mandar?

01:05:23

Tá gravando isso? Deixa, deixa Eu tô dizendo ao senhor que eu tô indo dar o socorro Pelo amor de Deus O senhor vai dar socorro a ninguém lá Dar a casa de quem? Da sua mãe Eu tô indo dar o socorro a minha avó mesmo Me licença aí, por favor Bora aí

01:05:43

Muito desafiador. Pode deixar que está gravado. Muito desafiador. Passe pelo lado, pelo lado, pelo lado, vai embora, vai embora. Deixa ele arrebentar a porta, deixa ele arrebentar. Deixa ele arrebentar. Deixa ele arrebentar.

01:06:14

Descensa aí por favor, descensa aí.

01:06:22

Vamos ao rodeado. Vai embora, vai embora. Olha o níco dessa aí que os caras da marinha estão aqui. Parece um inferno.

01:06:38

Essa proposta que vem a ser a quarta apresentada é uma proposta de 86 hectares dentro do topo da Vila Naval. E nos mapas vai ficar mais claro porque essa proposta é tão melhor do que as anteriores feitas até agora. Essa proposta, as casas todas que estão aqui permanecem onde estão. Não haverá necessidade de ninguém se mudar. E nós temos a barragem como algo que é, vou usar a palavra, é forte, uma palavra que é inegociável para a marinha do Brasil que chegou lá há 60 anos e desenvolveu a construção daquela barragem para garantir o abastecimento de água da base naval e os interesses da segurança nacional do povo brasileiro. A marinha precisa manter parte da área. Por essa necessidade, se nós tivermos que deslocar as pessoas todas para outra área, nós achamos que isso seria muito mais traumático do que mantê-las onde elas estão. Então essa foi a lógica. Outro não existe mais. São dois, né, o som? São dois rios. Não existe mais.

01:07:46

Nesse mapa aqui, você dá para ver com mais calma Um rio aqui Outro aqui Isso

01:08:04

Outro aqui E o terceiro aqui No mapa Esse rio que você apresentou aqui, com licença Aquele rio Que está contaminado Eu sei Mas ele existe Ele não tem utilidade nenhuma Nós temos aqui uma região rica em recursos hídricos Que inclusive veio diminuindo com o passar do tempo Em razão da ação das indústrias que estão aí no entorno E sem nenhuma fiscalização Se havia perspectiva Da questão do uso para a agricultura E isso nós consensuamos O que deveria orientar a qualquer tipo de proposta Seria a sustentabilidade Das famílias Que garantisse uma renda mínima Que garantisse uma dignidade para as famílias Eu não estou conseguindo enxergar Nessa proposta Essa viabilidade de produção Inclusive de reprodução Das famílias Porque me assustou muito a questão De se colocar os usos E a questão da barragem Como um enegociador

01:09:08

Eu fui o primeiro a questionar isso Porque é evidente que eles precisam de água E agora esta água Que chega da barragem Ela é água bruta Ela não é água tratada A Vila Naval não é abastecida pela barragem A Vila Naval é abastecida pela embasa A embasa disse que era

custoso Distribuir a água por dentro do território Mas isso eu já percebi Pela conversa que eu tive com o governo do estado Que não é impossível de se fazer Pelo contrário Nós podemos ter inclusive uma estação De tratamento de água lá dentro da comunidade Eu concordo com você Se é advogado Então a gente tem que ter um acordo Muito bem construído E muito bem amarrado Com todas as políticas públicas Vinculadas a isso Eu sou muito favorável a isso E tenho certeza que todos os órgãos de governo são Inclusive reconheço a inoperância De algum deles Nós estamos colocando aqui um prazo Até o dia 3 de abril Para a comunidade refletir Para que a comunidade converse com seus advogados Mas o governo federal Não pode ficar empurrando com a barriga Uma situação que se estendeu Nos últimos 3 anos E que nós temos a responsabilidade Quanto agentes públicos De deixar esse assunto resolvido

01:10:31

É essa água aqui que o povo quer só para eles e não quer deixar nem a gente chegar nem perto. O que sobrou da proposta do que o governo fez para a gente é que a gente perde o rio da gente tudo. O que fica para a gente é um rio poluído, que é o rio do macaco, e um rio seco. É o que ficou para a gente que eles disseram que vão fazer um açude com o rio seco.

01:11:08

Por que a marinha não consegue viver com os quilombolas do rio do macaco? Ele usando a barragem, a gente também. Vocês só querem tudo para eles. Já tiraram tanto da comunidade.

01:11:24

Qual a ação que a senhora está falando? A entrada da comunidade? O exército. Está fazendo um estudo do solo para ver. Não, em nenhum momento a comunidade foi chamada para acompanhar eles. Antes de ontem a gente teve uma reunião lá no Ministério Público Federal. O senhor Antônio Lessa falou que no final desse mês ia começar a reforma das casas. E aí a gente espera que realmente comece, porque desde o ano passado eles falaram que ia começar e até hoje não começou. Não, os homens estão andando na área à noite, né? Então eles não pararam de agir, não, não. Tá certo, tá. Obrigada. É a cultura nunca mais, né? Falando sobre estrada, ela procurou saber se já estava fazendo a estrada, enfim. Se aquela estrada for viável para o Rafael, a estrada pode seguir a estrada antiga de Boio para sair lá em cima em Dona Ó, que tem um portão lá da marinha lá em cima. Tem, né? Tem, pode ser. Ali não precisa nada, a estrada já está aberta, é estrada antiga, certo? E bota um portão e tem um portão, né? E bota um portão e pronto. Porque a gente fala em estrada, o pessoal vai pensar que é meio mundo de estrada, né? É uma saída. É.

01:12:49

Tem escutado algum barulho aí? Não, o rapaz que está lá no carro disse que eles estão aí. Eu escutei um barulho ali dentro, só que eu não sei se foi algum pau que caiu. Eu vim pelo caminho, nunca notei eles não. Então vai por aqui ou vai depois? Vamos lá. Se ele estiver no caminho, né? Eu vou pelo caminho. Eu estou de sandália, o pai está de sandália. Eu vou, mas tu? Você me liga. Pronto. Eu vou ficar com o celular no meio. Depois a gente liga para você. Deixa o primão reto um pouquinho. Alinha ele, o prisma, é? Tu fincou o prisma? Está fincado? Finca. Solta ele. Ok. Finca mesmo, está bom não. Hein? A gente está gravando documentário. Isso não é de nenhum órgão. Produtora, tá? Produtora.

01:13:34

Produtora é filme independente, né? É. Boa. Tudo bom, Beste? Gabriel. Aqui, Beste, é o seguinte. Nós somos, eu sou jornalista. Nós temos uma equipe de fazer um documentário aqui há dois anos. Nós temos aqui a autorização da Secretaria de Cultura do Estado. É um projeto apoiado pela Secretaria de Cultura do Estado. É o Filão do Rio de Matar. Ok? É um trabalho de interesse público. Igual? Igual de vocês. Eu aqui não estou falando pelo Exército, não tenho essa autorização. Eu estou falando o que eu entendi. Nós estamos à disposição para fazer o melhor necessário. O melhor necessário e o que for acordado. Vamos cumprir a ordem.

01:14:22

Tem que crescer esse barraco, que aqui já não tem espaço mais para nada, porque aqui é uma cozinha. Aqui a reprona seria isso, seria aqui o quarto dos meninos. Aí aqui na frente eu preferia que fosse um quarto meu e no futuro que eu não vou ficar todo o tempo solteiro. Ou também não sei se eu vou ficar jogado na estrada. Eu não sei se é coisa do destino, né? Quando eu estava fazendo esse barraco aqui, foi o maior pânico da minha vida. É que a marinha chegou aqui com seus exércitos, trouxe bomba, trouxe mais de 20, trouxe um caminhão de fuzileiro. Botaram um bocado de homem ali para eu não construir. Eu construo, ele não constrói, eu construo, ele não constrói. Bom, mas terminou eu construindo.

01:15:08

Até porque assim, eu não tenho para onde ir, na verdade. Eu não tenho condições de pagar um aluguel lá fora. E uma coisa também que eu amo. Amo aonde eu nasci, aonde realmente eu levo a minha história, porque também representa os meus pais também, não é? É aonde eu vivo eles, é aonde eu me sinto bem. Eu nasci no mato, eu gosto de ouvir os cantos dos passarinhos. Mas você vai ir, a mãe de Gabriel ali, queria me levar. Eu vou nada, eu nasci no mato, me criei no mato. E nesse mato aqui, eu pretendo morrer aqui dentro. Aqui era aonde foi a primeira casa de meu pai, Zezinho nasceu aqui, nesse pedaço de chão aqui. Aqui foi aonde teve a primeira casa de farinha do Quilombo.

01:15:55

Após o pai esteve vivo, entre tudo, era nove, todo mundo aqui. Meu pai era conhecido, porque meu pai era um homem que ele, meu pai trabalhava com artesanato, meu pai fazia move, meu pai fazia pilates. Meu pai fazia gamela, fazia colher de pau, fazia garfo de madeira, tudo ele sabia fazer. Meu pai fazia tamanco, fazia cabide, e ele já aprendeu com o pai dele. O pai dele fazia abeca, essas coisinhas assim, entendeu? Ô Rita, Duque tá amarrado? Duque tá amarrado porque eu vou lá. É Jair que mora aqui com os dois filhos, com os filhos dele. Morava junto comigo. Era um vâozinho que eu fazia. Eu tinha que caber eu com ele, com os filhos e a esposa. E hoje em dia, aí eu separei, botei eles pra aqui, pra eles ficarem cada um no seu quadro a quadro, né?

01:17:01

Zezinho faz a colher, eu faço azeite de dendê Badinho faz o pratinho, pra gente sobreviver E quem não acredita, venha no quilombo ver Quando eu era pequeno, eu ajudava muito essa vila Levando as melhores alimentações pra eles Que era a banana, na cabeça, olha a banana Pra dentro da vila, ele traz aqui a barragem Não só fruta, eu tirava leite das minhas vacas aqui de manhã cedo Levava também e vendia a eles

01:17:45

O dendê eu vendo pro pessoal que já pede mesmo Já é mesmo de encomenda Pelo de uma caixa, outros pedem um litro Outros quer dois, outros quer três E aí eu vou fazendo e já vou entregando Você vai ter que colocar a estrada aí Essa estrada vai descer de vez Não vai descer não, eu vou descer pra enviar esse dente aqui Aqui é o termoto Aqui é o nome Como é que eu vou cortar pra lá?

01:18:23

Aqui é o seguinte Eu tô tirando essa ave aqui da natureza Tá vendo que ela não é uma ave nem tão muito grossa Se eu pudesse eu nem tiraria, certo? Mas eu sempre, quando eu corto uma ave dessa Eu gosto sempre de cultivar a outra Essa ave aqui seria a outra do futuro Então essa outra do futuro aqui é que a gente não pode mexer Porque se a gente mexer, ela se acaba

01:19:05

Aprendi com meu pai, ele mesmo tirava os cachos de dendê e ele mesmo cozinhava e fazia o azeite. Eu vi a cobra embolando pelo chão Eu vi a cobra embolando pelo chão Oh, embola a cobra que eu não tenho medo não Embola a cobra que eu não tenho medo não

01:20:10

Meu pai gostava tanto de samba, se formar uma brincadeira dentro de casa e daqui a pouco todo mundo se ajunta, né? Os vizinhos todos chegam juntos, né? Ah, vamos brincar um pouquinho, bora cantar uma roda, né? Bora cantar um samba, pular corda. A gente ficava ali, daqui a pouco, não, era uma casa cheia. E se convidasse melhor ainda. Quem tem sua mãe tem tudo, amor ingrato, quem não tem mãe não tem nada, oh minha mãe, minha mãe. Eu não gosto de cantar porque meu pai e minha mãe era a coisa que eu mais queria.

01:21:23

Bom pessoal, essa madeira aqui é chamada para paraíba. Gostosa de trabalhar, mais fácil, mais doce, usada para fazer colher de pau, tamanco, vassoura. Quando ela seca, ela se torna uma madeira leve, então o pessoal gosta porque quanto mais coisa leve, melhor para ele trabalhar. Ultimamente só faço colher de pau, porque não tem energia, aí eu vou precisar no mínimo de uma furadeira, se eu quisesse tipo ramo de vassoura, alguma coisa assim parecida.

01:22:25

Aqui, para ser culezeiro, tem que fazer a sua própria ferramenta, porque não existe esse tipo de enxó na praça. Existe um enxó chamado enxó de carpinteiro, mas eu conheço esse enxó de carpinteiro porque meu pai era carpinteiro também, não é? Aí agora eu faço cangaia, faço gancho, mas não de paparaíba. Aí a cangaia já é de tucupira, que é uma madeira mais dura para o cavalo, o jegue, não quebrar a face. Assim eu vou levando, mas eu aprendi tudo com o pai, não é? Quando eu aprendi isso aqui com ele, eu estava com, vamos dizer, 15 anos de idade. É quem me sustenta, quem me alimenta é isso aqui. Isso aqui eu vendo lá em São Joaquim, também às vezes eu vendo na feira de Paripe, aí às vezes também eu vendo na feira de Simões Filho. Aonde me querem, eu quero, entendeu? A palma colar dessa aqui é R\$5, maior do que essa aqui é R\$7 e aí vai subindo. Tem colar que chega a R\$10 e aí também vai descendo, não é? As menores vai caindo de preço, aí chega a ser a R\$3. A R\$2 ninguém me convida porque eu não faço.

01:23:50

Dentro de quando a gente começou, a gente começou aqui, que esse pessoal vem perturbando, vem se perturbando, crescendo as suas áreas, invasores da terra. A gente vive aqui sob pressão, tipo aquela panela de pressão, quando bota a panela no fogo e mete lenha debaixo. E eles eram lenha, toda hora lenha debaixo da panela. Essa atividade de hoje, na realidade é continuidade, né? Desse processo de luta que a comunidade tem feito. A comunidade conseguiu acumular uma força para a gente chegar ao ponto da Marinha, no momento atual, ter que ceder 86 hectares. Isso até esse momento. O território anterior era tudo isso aqui. Quais foram as áreas

que o governo tirou da proposta? Tirou a barragem. Tirou a barragem. Tirou a parte do rio toda. Onde vinha a nascente foi onde ele tirou, no caso, né?

01:24:51

Porque eles botaram naquele mapa que eles fizeram as famílias de Dona Maria, mas as famílias que se encontram hoje no alto do mercado. Nós estamos fora da proposta, né? E isso gerou o que na comunidade? Isso gerou o que? Um descontentamento. Isso gerou um descontentamento. Sabe por quê? Porque do lado de lá, que não está dentro da proposta, tem pessoas que é raiz da terra e jamais vão aceitar ficar fora. Lembra que o INCRA falou que tem uma parte que não pode desmatar, né? A gente precisa da terra é nossa para trabalhar, para plantar. Eu tenho que ter mais nada. Eu tenho seis filhos, vai para onde? Se o próprio RPD diz que o que nos garante é os 301 hectares, como é que dentro desses 301 só 86?

01:25:39

Outra coisa, os rios, a barragem, nós não solta nem forçado. Se nós não podemos chegar junto à barragem, vai morrer de sede. Por quê? Por quem? Eu já falei com eles. Que a barragem sim, que nós tínhamos direito na barragem. Eles disseram que não, que nós não podíamos nem chegar perto da barragem. Eu digo, o senhor tire sua barragem, que da base vai sair em Ilha de Maré, ter um lugar bacana para o senhor botar sua barragem. Outro perguntou se o senhor já tinha feito o exame. Eu digo, não precisa. A gente tem uma questão. Os bens naturais aqui que estão dentro do território do quilombo. O que é que eu estou chamando de bem natural? As coisas da natureza, a mata, os rios.

01:26:22

Pelo que eu estou compreendendo, vocês estão entendendo que isso aí seria de uso coletivo da comunidade. O fato de ter mata atlântica não é um impedimento, inclusive, para vocês usarem da mata. A questão do cacau, o café, a banana. Então, assim, tudo isso é possível plantar dentro da área de mata. Mas a gente, para construir a proposta, a gente tem que ter um plano de uso do território. E isso vai ter que ser construído com vocês. Pelo desenho total, ainda que não seja o ideal, 301 hectares, a gente já sabe o tanto que a comunidade já perdeu. É importante a gente pensar também a ocupação do território, pensando que mais para frente a gente pode ter problema, inclusive, com gente de fora da comunidade.

01:27:06

Nesse quesito aí, eu queria saber de vocês como é que vocês estão vendo essa proposta da estrada, da abertura de estrada. Porque eu tenho ouvido boatos aqui de que tem pessoas de fora que dizem que só estão esperando abrir a estrada. Então, assim, uma estrada ser uma titulação não é interessante. Porque, imagine, se o espaço se abre, pode um dia chegar alguém

ali, levanta um barraco, no outro dia, quem é, ninguém sabe, não conheço. Aí chega outro, levanta outro, quem é, não sei. De repente, você já tem uma ocupação dentro da comunidade, que a comunidade perdeu o controle do seu território. Isso aí tem que ser muito vigilante, ser muito precavido com isso aí. As tragédias estão acontecendo todos os dias. Acontece com A, B e C, aí não acontece com a gente.

01:27:51

Até já tem. Até já tem. E a gente vai precisar trabalhar isso também, manter essa responsabilidade viva e trazer, dentre as políticas aqui que o Estado brasileiro precisa garantir para vocês, também a gente vai ter que discutir essa questão da segurança. Isso não pode morrer nessas discussões que a gente está tendo. Assim, a gente tem princípios de solidariedade que as leis e outros regimentos não dão conta. E é isso que esse conselho da comunidade vai sempre sentar para avaliar. Por exemplo, quem está na luta, por que está na luta, e quem é que está se aproximando, por que é que está se aproximando. A relação ancestral é que vai iluminar vocês nesse processo de decisões. Então, eu fico pensando muito assim, de que tem coisas que a gente deve pensar de forma ampla para poder garantir, mas tem algumas tensões que não vale a pena a gente ter nesse momento.

01:28:58

A gente precisa guardá-las para administrar no seu tempo certo, porque todas as coisas têm um tempo determinado. Se tem alguém que está chegando para ser oportunista e atrapalhar a luta da gente, quem ter suado tanto, ter sofrido tanto, que caia fora. Se vier para atrapalhar, meu irmão, caia fora. Deixe a gente lutar na paz de Deus, certo? Para a gente vencer a nossa luta. Essa temática é importante, temos que retornar para ela, mas só para a gente não perder o foco da nossa discussão. A nossa discussão aqui está sendo aceitamos a proposta ou não aceitamos, e por que a gente não aceita. Do jeito que vai aí, Marco, as 301 não vai dar. Porque quando tiver a beira de rio, beira de barragem, aquela área de preservação, como eles querem, que vai ficar o quê para nós trabalhar?

01:29:43

Por que é que eles não dizem quantas hectáreas tem para nós trabalhar? Isso aí é um manejo assim de enrolar a gente. As 301 hectáreas ainda estão poucas para nós. Eu acho que o que deveria mesmo botar na mesa é a vila militar. Porque assim, respeitando cada um de nós onde está, onde a gente tira o nosso cipó, onde a gente pesca. No final da conta, a mesca que vai sobrar para a gente, vai ser uma mesga. Uma mesquinha do território. Porque você vê que essa proposta, essa contraproposta que eles fez aí, não chegou nem na metade do território, que a metade do território, 301, metade de 301 daria quanto? Existe uma negociação aí que a gente

poderia colocar isso na mesa deles. Tipo o quê? A gente não pode abrir mão dessa barragem e a única parte do território que a gente ainda pode ceder, essa parte do pinicão aí. É o esgoto da vila que cai dentro, que eles fizeram uma fossa enorme dentro do nosso território e aí não tem tratamento nenhum. Do pinicão reto, ir lá, seguir para a portaria deles. Isso aí é que a gente pode fazer esse termo de negociação com eles aí.

01:31:10

Biu, bate um aqui, Biu. Mais um aqui, faça um favor.

01:31:20

Agora de manhã, eu tive uma informação de que o governo teria uma nova proposta, é isso? O que a gente apresentou aqui, no mês de março, foi essa área verde daqui de cima, que é a área onde está a principal concentração de moradias da comunidade do Rio dos Macacos, que é uma área com 86 hectares. Então, aqui a gente tem 86 hectares em cima, mais 6 hectares embaixo. Nós já chegamos em 92 hectares. E nós solucionamos o problema de remoção de famílias. Nós não vamos ter, a família de Dona Olinda não vai precisar ser removida, nem nenhuma família que está ali ao norte. Esse triângulo aqui em cima é uma área que pertence ao governo do estado, mais especificamente à Sudique, e também seria uma área titulada para a comunidade quilombola.

01:32:18

Essa área daqui de cima tem mais 12 hectares. Então, nós saímos aí de 92 para 104. Com relação ao uso da barragem, como a gente colocou aqui na última reunião, em março, a gente não vê a possibilidade desse uso compartilhado. A água precisa ser controlada pela marinha, porque se em algum momento tiver algum colapso de água no estado, a gente está pronto para suportar qualquer necessidade maior que o país venha a ter. Posso afiançar para os senhores, é a melhor proposta que a gente pode fazer. Então, a gente estudou longamente, eu, o governo, o Ministério da Defesa, e é isso que a gente tem que apresentar. É uma situação um pouco difícil, porque defender o não uso da água é uma coisa que soa mal, até para mim, uma coisa difícil de argumentar.

01:33:11

Não é um princípio simples, mas essa é uma característica própria das Forças Armadas. Quer dizer, eles têm que ter o domínio do meio, para poder garantir a suficiência desse meio no abastecimento. Já está bastante claro que a barragem, ela é componente de um sistema de defesa, toda essa questão da autonomia. Agora, eu não consegui identificar a relação de causalidade entre a permanência da comunidade e a ameaça à segurança nacional, ou seja, a ameaça à barragem, porque essas famílias estão lá desde sempre. Se a comunidade quiser fazer

uso da barragem para pesca, vamos supor, isso não vai comprometer características, volume, e nada desse recurso. Aonde está a dificuldade? O que o governo pensou era uma outra solução no Açude, que eles teriam o acesso à água bruta para que as plantações sejam irrigadas.

01:34:14

E o outro ponto, a Embasa iria fornecer água encanada para todas as pessoas que morassem na comunidade. A senhora me pergunta por que eles não usarem compartilhada com a Marinha, porque a gente nunca vai ter certeza do controle de quantas pessoas vamos ter ali, consumindo água. Penso que o Ministério Público deve buscar com atenção os documentos referentes à doação dessa área para a Marinha, porque essa doação foi feita mediante condicionantes. Então, uma das condicionantes é que a água dessa barragem servisse para a população civil. É despropositado afirmar agora a impossibilidade de compartilhar esse uso com a população civil. Nós estamos tratando de um território de uma comunidade tradicional que precisa ser um território articulado. A proposta apresentada pelo governo é uma proposta que desarticula totalmente o território quilombola.

01:35:11

Nós fomos na comunidade através das coordenadas geográficas, não encontramos o rio que está sendo apresentado aqui. Esse rio aqui não existe. Ele pode ser um rio temporário, alguma coisa que inunde quando chove um pouquinho, mas nada que consiga garantir a existência de uma comunidade. Então, eu acho que isso aqui é o nosso principal problema. Todos os cursos de água estão dentro da área da Marinha. Tudo que foi colocado nas reuniões não foi cumprido, não. Porque nossas casas ainda estão lá, continuando. A estrada ainda não saiu. O ex-almirante do segundo distrito naval futucou o juiz. Futucou o juiz. E aí está um processo tudo de novo. Então, a gente está com uma faca na garganta. A gente está aqui numa mesa de negociação, mas com uma faca na garganta.

01:36:03

Porque isso foi combinado há duas reuniões atrás, que era a questão emergencial das casas e a da saída independente. Isso não avançou por quê, Leassa? Houve um problema com relação ao convênio em fevereiro, que acabou atrasando mais ainda a reforma das casas. A impossibilidade de repasse de dinheiro, por conta de uma inadimplência momentânea do governo estadual. Mas isso, segundo me foi explicado, era uma situação passageira e que poderia ser sanada facilmente. Eu mandei, então, que a coisa prosseguisse e os projetos avançaram. Foi concluído o projeto de execução da reforma. O dinheiro estava separado para isso, o investimento no Ministério da Defesa, o empenho. Quando, no final de março, veio a

decisão judicial do juiz da 13ª Vara, que suspendeu a autorização para que as reformas fossem feitas. Ele fez isso sem que ninguém pedisse?

01:37:07

Ele fez isso sem que ninguém pedisse. Mas o juiz não pode fazer isso. O juiz é uma parte imparcial. Mas fez. Eu vim à Bahia pedir uma audiência com ele, porque eu queria entender qual era o espírito da coisa. E ele nos explicou, então, que nós tínhamos um título legítimo que poderia ser executado, a União tinha, e que ele não tinha entendido, porque até hoje nós não tínhamos feito isso. Eu disse, então, que nós estávamos procurando uma solução consensual, mas ele nos deu um prazo de 30 dias para nos manifestarmos, inclusive com relação ao interesse. O que a gente precisa, Lessa, que, muito honestamente, é de uma informação absolutamente de boa fé sobre qual o destino que se dará a esse processo. Porque, a depender, eu acho que nós não temos mais o que conversar aqui.

01:37:52

Vou ser muito honesta. Porque, se um juiz define que a União não pode fazer nada, porque aquilo ali é a área dela, nós, então, estamos aqui, enfim. Eu quero saber qual a posição que a AGU vai tomar nesse processo. Eu concordo com você. Nós, agora, temos que pensar e ver como é que nós vamos tratar esse assunto daqui para frente. Na nossa primeira reunião, ficou acertado que, independentemente das negociações e do acordo que se chegasse ou não, condições de vida digna a essa comunidade seriam asseguradas. Até hoje, não houve a reforma das casas. Até hoje, não foi construída a saída independente. Enfim, a outra coisa, Lessa, não vou consentir. E aí, eu acho que é até o caso de terminar a reunião que a comunidade tenha que decidir com essa ameaça desse juiz.

01:38:44

Esse juiz, eu nunca vi um caso, eu não conheço um caso, e a AGU me diga se há um caso, se há um caso de um juiz que decida, independentemente do pedido das partes. Eu não conheço. Eu não conheço. Um juiz que decida que não pode haver acordo, um juiz que decida que uma das partes não pode transigir parcialmente, eu não conheço, entendeu? Então, para mim, essa história, ela está muito mal contada. Me desculpe. Mas eu vou deixar você explicar, mas a gente precisa entender. Por que esse juiz está decidindo desse jeito? Nós solicitamos formalmente ao juízo a autorização para a reforma emergencial das casas e comunicamos, inclusive, à comunidade disso. Passado um tempo, ele solicitou informações do Ministério da Defesa sobre como andava a reforma.

01:39:37

E nós explicamos o problema do convênio, o dinheiro já havia sido empenhado, mas o convênio não havia sido celebrado por conta dessa pendência com o Estado da Bahia. O processo voltou a ele e ele realmente cancelou qualquer autorização para a obra emergencial. Isso causou espécie, tanto é que a AGU vai interpor um agravo de instrumento justamente para possibilitar a execução de um pacto que foi feito aqui. Mas, realmente, eu não conheço, eu não conheço, nunca vi uma atuação dessa do juiz, tanto que a AGU vai interpor um agravo de instrumento. É o caminho adequado agora. Que o governo federal se posicionasse através da AGU e o governo estadual retirasse esse processo, porque a gente está negociando um território com um processo, ainda mais um a eliminar, que está aí em qualquer momento, dessa forma tão bruta, tão carrasca, desse juiz Evandro Remão.

01:40:29

Em qualquer momento dá a zonzeira, a doideira de fazer um despejo naquela comunidade e isso vai ser muito horrível. O seu Rosaldo trouxe uma coisa, eu acho que é extremamente importante. Isso nós devíamos ter pensado há três meses atrás era de peticionar no sentido da suspensão desse processo. Isso realmente, se nós estamos discutindo isso de uma forma leal, a comunidade não pode a todo tempo estar ameaçada por um juiz que é disfuncional. E é como ele disse, amanhã bate na cabeça dele de dizer não, agora vai tirar todo mundo. Ele tira todo mundo. Para ser franco e absolutamente sincero com você, ele nos disse isso, que ele poderia sim tomar essa decisão de determinar a expulsão das pessoas de lá. Não dá.

01:41:18

E aí seria absolutamente desonesto da parte do Ministério Público dizer para a comunidade que eles estão em condições de decidir livremente. Porque isso não é uma decisão livre, com essa ameaça que paira sobre eles. Porque a persistir esse processo eternamente como ameaça, eu seria a primeira que ia dizer para eles, acabou a reunião. Honestamente. O que eu posso me comprometer é de levar o assunto ao Ministro da Defesa. A suspensão de um processo, de uma negociação complicada como essa, é alguma coisa que vai exigir uma conversa do Comandante da Marinha com o Ministro da Defesa. Nós já estamos encerrando, né? E eu darei notícias breves a respeito desse assunto. Aliás, muito breves, porque não serei mais eu à frente do gabinete do Ministro depois do dia 22 de maio próximo. Eu vou passar a minha função para a Dra. Livia e ela vai continuar conduzindo as negociações pelo gabinete.

01:42:26

Da manhã até domingo vamos pegar essas telhas aí, dona Joana. Porque a luta lá está grande. Ah, é, né? É. Estão sentando porta, janela. Bom dia. Faltou cimento, está chegando

agora. Bom dia para o Estado de Mar. Essa cerca aqui já é divisão da Marinha com a área do Cia. E esse aqui é um acesso alternativo que a gente tem para passarmos com qualquer material que a gente necessita para fazer os nossos barracos.

01:43:08

Na minha avaliação, para mim é uma vitória, plantar, fazer as nossas roças, criar, construir, sabendo que ainda tem muitos direitos políticos públicos pela frente. Mas, de certa forma, para mim, ao que eu cheguei aqui, já estou me sentindo vitorioso.

01:43:50

Aí o dinheiro da Bolsa Família foi todinho para comprar as teias. Só fiquei com 30 reais para comprar alguma coisa para dentro de casa. A gente comprou o que deu, o que não deu, a gente deixou para lá no mercado. Nem sobrou nem um centavo para comprar pão, para tomar café.

01:44:35

A gente está aqui em uma reunião e a gente entende como mais um passo importante para consolidar a presença da comunidade aqui no território. Um acordo que envolve a diferença entre estados. E garantir políticas públicas e qualidade de vida que garantam o seu futuro. Fazendo cumprir a decisão judicial a pedido do Ministério Público, o INCRA publicou no Diário Oficial da União, no dia 25 de agosto do mês passado, o RTID. Ele traz do território identificado de 301 hectares e ao mesmo tempo o território delimitado de 104 hectares. A proposta de 104 hectares não tinha sido aprovada entre governo e comunidade. A comunidade apresentou a proposta e justificou a sua proposta do ponto de vista da viabilidade, da sustentabilidade. E do ponto de vista da viabilidade e sustentabilidade desse interesse da marinha.

01:45:37

Então essa proposta está na mesa e não houve resposta em relação a essa proposta. Dar 104 hectares de terra para a gente em Suécia é humilhante. E se a Justiça Federal obrigou ou mandou que o INCRA colocasse no Diário Oficial as 301 hectares de terra, o INCRA tinha que ser decente e colocar as 301 hectares de terra. Se alguém tivesse que reclamar, que reclamasse depois, contestasse depois. Isso gera confusão na comunidade. Nós tivemos que chegar naquilo que foi possível. E se nós ficarmos tentando fazer disputa do tudo ou nada, e sempre naquela ou é o tudo ou nada, não conseguimos chegar a lugar nenhum e não conseguimos garantir sequer o território possível para a comunidade ser regularizada e ter o título para se efetivar nesse momento. O direito da água é um direito universal.

01:46:21

Nós temos direito à água. Ninguém pode viver sem água. Nem animal, nem ser humano, nem naeque, entre os direitos humanos que tanto é falado e nunca é cumprido. Então a luta da gente é sempre a luta. ela vai continuar assim, com nossa luz, com nossa água, certo? Pela titulação das nossas terras, que não é só o quilombo da gente, é vários quilombos, essa falta de respeito, os negros, os pobres, os quilombos, os índios, certo? E isso é revoltante, é repugnante. Onde é que está escrito que tem que ter a titulação da terra para poder ter água e energia? E onde é que está escrito também sobre a saúde, para poder a gente ter médico na comunidade, que tem que ter a titulação da terra?

01:47:03

Rosimeire, a partir do programa Brasil Quilombola, não precisa a titulação da terra para que essas políticas cheguem às comunidades quilombolas. Então, a certificação que é emitida pela Fundação Cultural Palmares garante às comunidades quilombolas que as políticas públicas sejam implementadas. Eu queria. A resposta aqui é relacionada à questão da energia, que a nossa primeira coisa levantou. Eu só pediria, por gentileza, a quem eu devo oficializar, para pedir para entrar lá, porque nesse índice eu já falei, né? Coelba e o nosso técnico não conseguiu entrar lá, porque a maníaca não autorizou. A quem eu devo oficializar? Para quem é? Ministério da Defesa e Secretaria-Geral. Secretaria-Geral. Sim. Nosso compromisso em uma semana é o projeto estar levantado para a gente poder fazer aí os encaminhamentos.

01:48:05

O governo finalmente reconheceu que as pessoas que eram chamadas no início do processo judicial de invasores do toambo da Marinha é uma comunidade quilombola e que estava ali antes da Marinha chegar. Nós não temos mais nenhum motivo para que essas ações judiciais na décima vara federal da sessão judiciária da Bahia continuem vigendo. Essas ações deveriam ser imediatamente extintas, imediatamente, também se começar a cuidar da vida dessas pessoas que estão morando em casa de pau-a-pique, ameaçadas de serem só aterradas por essas casas a qualquer momento. A melhor solução para as ações judiciais é uma solução que vai dar segurança para todos nós, se ele não acorda. Se esse RTD ficar subjúdice e eventualmente ser até anulado, ninguém tem como saber ou como assegurar os senhores que rumo terão essas ações judiciais.

01:48:52

Doutor, eu iria muito mais pelo caminho que o doutor Fernando indicou, no sentido de que essa ação, ela perde o objeto na medida em que o próprio governo reconhece no diário

oficial. Mas o senhor pode requerer, o senhor pode requerer, a ação perdeu o tempo. A ação de reintegração de Poçada pegou uma área que mesmo a gente caminhando o RTD, tem parte da comunidade que está fora dessa área do RTD. Talvez não seja possível a perda do objeto. Certo. Doutor, assim, na realidade, a ação reivindicatória não é nenhuma ação de reintegração de Poçada. Ou seja, não é a área dos 301 hectares que estaria envolvida na ação reivindicatória. O que foi delimitado? O entorno das casas. Só que isso já passou porque o juiz entendeu que ele tem o poder de ingerir em todos os 301 hectares, o que é um equívoco.

01:49:49

Teria que ser só em relação às famílias que estão citadas no processo. São 30 pessoas. Todas as famílias que estão no processo estão dentro do território. Mas nem todas as famílias. Todas as famílias que estão dentro do território estão no processo. Os avanços que a gente conseguiu nesse processo de negociação vieram dos acordos a partir dessa mesa. Nenhum avanço partiu de negociação judicial. Então, no meu entendimento, a gente não pode mais ter essas ações judiciais como um empecilho para que as políticas públicas sejam protegidas, na verdade. Ninguém está contente com essa resposta judicial provisória. Parece uma maldição, não é? Até quando a comunidade vence, na justiça, essa vitória não é capaz de atender às expectativas. Não é possível que nós tenhamos criado um precedente, que, claro, pode ser visto com potencialidades, pode destravar uma série de políticas públicas, mas um precedente que, no mínimo, faz pouco caso da Convenção 169, porque nós temos aqui a consagração no processo administrativo de uma proposta que foi oficialmente rejeitada pela comunidade. Não podemos ignorar que há um desconforto generalizado, seja do ponto de vista jurídico, seja do ponto de vista prático. Em algum momento, nós falhamos, porque ninguém está contente com isso. Aqui tudo é pra gente lá, tem bastante utilidade.

01:51:21

Eu queria agradecer muito a todos vocês por terem assistido a este programa. Eu estou vendo de volta uma coisa que eu pensei que tinha desaparecido, que existe hoje, aqui presente, uma consciência de direitos, uma consciência de solidariedade entre as distintas lutas, entre as distintas formas de resistência. As maiores violações que eu vi do direito à moradia adequada no mundo inteiro são as remoções no mexe, principalmente em quem é muito frágil, porque a gente sabe que mexeu, quebrou. O que a gente tem pela frente é muito. E isso é um processo longo de resistência, de luta, de solidariedade, de organização e mobilização. Por isso, a gente precisa acreditar, sobretudo, na força da convicção de que nós estamos falando de direitos.

01:53:15

A bênção aos mais velhos, a bênção aos mais novos É o que eu peço nesse momento
Que a gente pode consagrar aqui A necessidade que os povos têm de integração Uma
necessidade de integração de luta As políticas públicas não são construídas pela gente A gente
precisa mudar isso porque a mão de obra é nossa

01:53:48

A gente vai preparar a terra do índio que o boi pisou Pra gente comer a melhor comida
do mundo A nossa briga não é de brincadeira não Quando eu me junto com esse povo aqui
Não é pra conversa, é pra cobrar a parte que me cabe desse latifúndio

01:54:12

Venham pela chapa, venham a cura mais Oi mãe, venham pela chapa, oi bandeira
acabou A gente sabe que quem conta história é quem ganha a guerra Toda a África foi
desrespeitada pela Europa, toda a América Latina Hoje aqui na Bahia, hoje aqui no Brasil nós
estamos juntos Juntos índios, juntos quilombolas, juntos assentados, juntos todos os
movimentos Só isso que nós queremos, a liberdade de sorrir, cultuar, dançar, comer, beber e
trabalhar Sem ter que ter um senhor Um feitor, um patrão, um chefe, um coronel Não vamos
mais andar agachados

01:55:30

A maldição das mil vozes lançadas em instrumentais Tambores a tabates no canto dos
ancestrais Se impor, reivindicar, feras tipo um enxame Arrancar do solo, fronteiras e cercas
com arames Longe das câmeras, fuzis apontam, matam As grandes emissoras se omitem,
abafam Convoco ao confronto, tá pronto o nosso ultimato Avisem aos coronéis, cês mexeram
com o povo errado São comensais da morte, amados, cheios de ódio Da cúpula maldita e
medalhas no pódio As máscaras escondem a face que é predatória Da tortura estratégica e
marcas da palmatória Com minha oratória eu deixo claro A vingança massiva será imortal
Pegada é King Kong, meu bando encara tanque Avante sem recuar, o quilombo tá em meu
sangue A lágrima rola no canto dos olhos agora A sede por mudança em seu peito preto aflora
Se calarem nossa voz, irmão, as pedras falarão Se há pedras no caminho, as vozes nunca calarão
Um milhão de almas numa mesma oração Dois milhões de pernas numa mesma direção
Militância, o povo unido faz acontecer

01:56:34

Cercado por mil homens, opressor não pode se mover Como é que eu vou esquecer?
Não vou tirar da memória O lugar onde nasci colhi tristezas e glórias Quem tá vivendo sabe
como dói O seu passado apagado pela mão do Algoi Eis aqui o hino da libertação Feche o
punho e bate forte na cara da opressão Cem anos se passaram, preconceito que exala Pra mim

é só replay, casa grande sem sala Ainda que é só que é paz, na terra dos seus pais E a voz, crianças se misturando aos bananais Tranquilidade ao apagar a luz O homem bom de farda, metralhador e capuz Não tem artigo, nem constituição, decreto Não é de hoje que pobre vira dejetos Sarjeta lotada, gente da nossa gente Resorte particular pra verão de presidente Um buraco sem fundo pro sociólogo, um abismo Chegamos longe sem aula de alpinismo Resistência a tudo, a todos e ao tempo Do fogo a luz,

01:57:27

do barro a luz Não se meta, antigamente escravidão Hoje em dia racismo, pobreza, rejeição De preço a repressão O herói branco da pátria matou um milhão de índios Roubou sua terra e tu que é o ladrão? Não se arrancam quilombolas do seu solo Meu povo sofre abandono, como a criança sem colo Fardas que levam medo ao sangue do meu sangue Jaulas forjadas por homem, não prendem King Kongs Somos a massa da raça de zumbi Quilombo dos macacos, alma dos Tupin e Kim Sem frenesi, a Mercedes, uma pátria fajuta Não calarão nossa voz Fodam-se filhos da puta Meu povo luta por terras ancestrais Onde os direitos humanos não são iguais Desleais, promovem causas desarmadas Informação extinta, ao ser humano exilado Não somos lixos pra ser tratados como bicho Hoje cês saberão o preço disso,

01:58:13

rapaz Se um macaco incomoda muita gente Um rio de macaco incomoda muito mais Hoje cresce em meu peito o instinto de revolta O juiz pra mim é Deus, escute minha proposta Não quero pegar em arma, meu estilo é pacífico Sistema que impediu o rajada de ataque lírico Vem como sangue e suga corromper meus ideais Na minha terra tem palmeiras onde cantam sabiás Eles querem derrubar, eles querem desmatar Eles querem encerrar, eles querem dominar Esmaga minha cultura, destruir minhas origens Quilombo rio dos macacos, parceiro zumbi vive O rap não vai se calar, os pretos não vão aceitar vocês Não vão arrancar as raízes E Yoruba, eu vou reivindicar Irmão vou protestar A melanina em meu sangue ferve, tenho que lutar Dedicada a cada família do quilombo rio dos macacos Isso aqui é nossa singela homenagem O nosso manifesto sonoro, a força dos gorilas Dedicada a cada pessoa que levou um pouco de sonho Um pouco de esperança, um pouco de amor Para as famílias que habitam lá E que acreditam que a força do povo Se manifesta através de pequenos gestos Através da união, através da conscientização É nisso que eu acredito Porque é esse o caminho.

TRANSCRIÇÃO SERRAS DA DESORDEM

00:03:51

Linguagem Awá-Guajá

00:04:40

Linguagem Awá-Guajá

00:05:56

Linguagem Awá-Guajá

00:07:01

Linguagem Awá-Guajá

00:07:50

Linguagem Awá-Guajá

00:08:41

Linguagem Awá-Guajá

00:09:04

Linguagem Awá-Guajá

00:09:53

Linguagem Awá-Guajá

00:10:12

Linguagem Awá-Guajá

00:10:47

Linguagem Awá-Guajá

00:11:18

Linguagem Awá-Guajá

00:12:09

Linguagem Awá-Guajá

00:12:39

Linguagem Awá-Guajá

00:12:49

Linguagem Awá-Guajá

00:13:22

Linguagem Awá-Guajá

00:13:56

Linguagem Awá-Guajá

00:14:06

Linguagem Awá-Guajá

00:14:12

Linguagem Awá-Guajá

00:14:53

Linguagem Awá-Guajá

00:15:49

Terima kasih telah menonton Terima kasih telah menonton

00:16:45

Femalemansfamilie

00:19:23

Eu estou vivo Meu irmão ia matar

00:20:24

Índia é uma outra humanidade

00:20:34

É como se todo mundo tivesse chegado e roubado a gente Agora a gente está, não é como eu disse naquela hora Isso aqui, olha Aí a bala chega aí e invade Eu já dei um cheiro E vai bater a bala, tá bom, aí, olha Escolhido, escolhido, é uma boa tarde

00:24:24

Terima kasih telah menonton.

00:27:23

This is the end of the video. Thank you for your viewing. Thank you for your viewing.
Thank you for your viewing.

00:36:05

Obrigado.

00:36:39

Obrigado.

00:39:02

I don't know what I'm doing, but I don't know what I'm doing.

00:39:21

Você que fez isso? Isso aqui foi coisa de índio. Mas não existe ninguém nesse lugar. No Índio não existe. Mãe, mãe, um bicho! Que bicho, menino? Que bicho? Que bicho é esse? Vamos lá, gente. Vamos lá pegar esse bicho lá. Bora, bora, bora.

00:40:49

Música

00:41:15

Música

00:42:03

A CIDADE NO BRASILEIRO

00:42:15

A CIDADE NO BRASILEIRO A CIDADE NO BRASILEIRO A CIDADE NO BRASILEIRO A CIDADE NO BRASILEIRO

00:44:31

A CIDADE NO BRASILEIRO

00:45:03

A CIDADE NO BRASILEIRO

00:45:24

A CIDADE NO BRASILEIRO

00:46:02

A CIDADE NO BRASILEIRO

00:50:05

Opa, opa, opa!

00:51:09

Ô, Roberta, pega uma água aí pra mim.

00:51:30

Para tirar aqui do peixe, você coloca aqui a salada, tira o peixe aqui, pode fazer, olha, tira aí.

00:52:16

Aqui, olha. Agora, vou pegar a mão e mostro. Aqui, olha. Vai. Bota aqui, olha. Bota aqui, olha. Bota aqui, olha. Faz aí. É, André? André? Sim? Sim. Bota mais. Não bota. Não bota. Não bota.

00:53:26

Traga um prato aí pra mim.

00:53:40

Tá bom? É bom. Tá? É bom. Pois é. Bota aqui. É bom. É bom. É bom. É bom. É bom. É bom. É bom. É bom. É bom. É bom. É bom. É bom. É bom. É bom. É bom. É bom.

00:54:30

É bom. Era mais bom.

00:54:57

É isso aí.

00:55:10

Tá bom? Tá bom? Tem que tirar. É uma gordura. Dá uma banha. Dá uma banha, ó. Dá uma banha de carapiru.

00:55:40

Dá uma banha de carapiru. Tá bom, carapiru. Carapiru tá bonito.

00:56:10

Tá mesmo? Chega, Binho, coloca a nuca pra você. Oi, Binho, olha. Bonita. Bonita. É, e daí tá na rede. É. Tá com medo de dormir? Tá com medo, tá com medo. Tá com medo de dormir? Tá com medo de dormir.

00:56:50

Vou sentar aqui. Ele não vai não, Luís. Não vou querer que levem ele não. Quero que ele fique aqui. Ei, peixinho, tá bom? Tá bom? Você não comia ali no mato. Vai ficar aqui mais nós, né? Tem um filho, né?

00:57:21

Tem peixinho. Aqui? Bota um peixinho pra ele. Eu vou lá. Não vou muito longe, não. Vou aí logo, logo. E aí você? Um peixinho aí, tá bom? Tá bom o peixe? Tá bom. Pimenta aqui, tem um pouco. Ah. Ei, Fum. Peixinho, tá bom? Tá. Tá bom o peixe? Tá bom. Tá? Vai.

00:58:01

Vai. Vai. Vai. Vai descansar um pouco. Vai descansar.

00:58:12

Vai.

00:58:25

Valeu, pelo amor de Deus. Valeu, pelo amor de Deus. Até mais. Até mais. cariñoso.

00:58:43

Música

00:59:12

Música

00:59:27

Música

00:59:47

Música

01:00:28

Oh, oh, oh, oh, oh.

01:00:58

Oh!

01:01:07

Gracias a Dios.

01:01:52

Esse é o meu. É isso. O senhor não quis atrapalhar meu serviço. Não vai levar não. Eu não estou para perder o serviço com conversa moda não, rapaz. Ele não vai levar ele não, meu amigo. Eu vim para levar. Isso é ordem, rapaz. Você sabe o que é ordem? Mas não vai, rapaz. Claro que ele vai. Não vai, rapaz. Eu vim para levar. O senhor não está entendendo. Ele não vai levar. Isso é um serviço que eu vim aqui para fazer. Ele não vai, rapaz. Vai ser feito. Vai nem que seja amarrado. Amarrado ele não vai, rapaz. Você não está entendendo não, rapaz. Eu falei com você que ele não vai, rapaz. Que negócio é esse? Eu estou falando que ele não vai, rapaz. Ele vai com o curso e eu não estou entendendo. Ele não vai. Como é? Você vai que ele vai ficar correndo? Eu fico com ele, mas ele não vai. Pois fique, rapaz. Pois é, vai embora para lá. Pode ir embora. Não deu nada com o escritório, nem com nada não. Pode ir embora para lá. Para ver se você venceu não, rapaz. Pode ir embora para lá. Pode ir.

01:02:55

Pode ir embora. Pode ir para o outro lado, rapaz. Pode levar a cara para o outro lado. Pode ir embora. Pode ir embora. Não. Não vai para casa. Para. Não vai. Para. Está em casa, não é? Não vai embora, não. Está mais nós. Bora lá. Tchau.

01:04:00

Boa. Bom dia, meu amigo. Como é que está o senhor? Bem, graças a Deus. Boa tarde. Boa tarde, meu amigo. Como é que está o senhor? Bem? Bem, obrigado. Nós paramos aqui

para tomar uma informação do senhor. É o seguinte, o senhor sabe alguma coisa a respeito de um índio que pegaram aqui na região, que estaria por aqui? Ele sempre fica aqui no colégio junto com as crianças. E aí ele sempre é aí, aqui no colégio. Diariamente, ele fica aqui no colégio. É. E esse colégio, a gente pode ir até lá? Pode. É bem aqui pertinho. É? Dá de ir de a pé? Dá de ir de a pé. Vamos até lá, Wesley. Ok, a gente vai até lá, então, senhor. Obrigado pela informação. Você me aguarda aqui, que eu vou chegar de mansinho. Vai lá.

01:04:52

Quer ver? Vê de galinha. Joga aqui na cabeça. Vê de galinha. Faz aí, ó. Pode ir para o outro lado, que eu vou te acompanhar. Vai, vai. Quê? Tete. Tete. Agora olha para cá, ó. Vamos fazer aqui? Vamos? Tá duro. Tá duro? Tá duro. Quer o quê? Você tem cinco. Juntas. Tocum? Tocum. Tocum. Tocum é bom. Tocum é bom. Tocum é bom. Tocum.

01:05:32

c'est bon

01:05:55

Vamos ver a letra? C. Agora faz o seu. Faz o seu aí, vai. Faz o A. Aí, vamos lá. Faz a sua tarefa aí. Faz. Que dificuldade, hein, professora? E apesar de tudo isso, toda essa dificuldade, essa vontade dessas crianças aprenderem. É verdade. Mas o pouco que a gente faz por eles, já dá muito resultado. Pode até mudar a vida deles.

01:06:50

Avar, vem Avar. Avar, vem Avar. Senta aqui, Avar. Senta aqui, Avar. Senta aqui, ó. Aqui, Avar. Fica aqui, ó. Toma um olhinho pra eles. Ele vem aqui todos os dias. Ele adora as crianças. O senhor veio buscar o Avar? Sim. O senhor vai levar ele? Tudo. Tudo. Tudo. Tudo. Tudo. Tudo. Tudo. Tudo. Bom trabalho. Bilhão. Não. Não. Não. Não.

01:07:49

Era um homem, mas eu não sabia que homem era isso. Era pensar que era um louco, alguma coisa assim. Pô, tu fica com medo. E muitos diziam, não, ninguém quer esse homem aqui, o marido ninguém sabe onde é. Será que ele viu vocês armando? Mas ele nem viu. Podia ter ficado escondido, né? Mas quando ele veio me falar, mostrou pra mim, o Ricardo, lá, lá, se ande. Ah, ele tava no mato, ele não queria comer mel, ele fazia assim, ele falava que ele devia

fazer isso, ele falava que ele devia fazer isso, então ele sabia a vida de cada um. Eu acho que ele tava querendo conhecer vocês também, não tava? Se ele fosse uma pessoa, assim, bem perigoso, ele não deixava nem no lato encostar.

01:08:27

Lá, quem quer vir na carreira, na mata dessa aí, acostumado a morrer no mato, esse aí, sabia como sai de espinho, como ele não sai de espinho, ele não conseguia pegar, ele deixou-se pegar, né? Deixou-se pegar. A impressão que a gente tinha, é a sobrevivência dele com a gente, que nós comíamos com sal, com o outro, é completamente diferente da vida dele. E a gente ficava com medo de adoecer, e como é que a gente podia tratar desse homem aqui, sem condições financeiras, sem nada. O pessoal do Inca, quem foi que falou primeiro? Maurício? Não, era Zé Ribeiro. E aqui no Tlegão, com ele. É Dils? É Dils. É Dils. Tinha outro, outro que me esqueceu o nome, passou o nome dele, então esse foi quem telefonou para a FUNAI.

01:09:49

Bye

01:09:57

Oh

01:10:23

Obrigado.

01:10:37

A CIDADE NO BRASIL CIDADE NO BRASIL

01:11:26

A CIDADE NO BRASIL Cadê o Elio? Pegar as coisas. Vamos? Vamos lá. Vamos ficar com saudade. Ok, agora vamos indo. Agora vamos indo, vamos indo. Isso, vamos. Temos que ir. Até logo. Até logo. Vamos andando. Solta a mãozinha. Isso. Solta. Vamos embora. Agora vai viajar, né? Vamos voltar para a casa, né? Vamos. Então, vamos despedir a dele. Tchau. Tchau.

01:12:56

, tchau. Vamos, ava. Tá na hora. Tá na hora. Aí, vai entrar. Deixa eu puxar ele. Aí. Vem, ava. Vamos lá. Agora a mão. Agora a mão. Puxa ele. Aí, vamos. Isso. Vai entrando, botou. Vem, ava. Vem, ava. Aí, vem. Vamos, vamos, vamos. Não queria que vocês levassem ele, mas não sei se a ava é para isso mesmo, né? Gente, muito obrigado. Muito obrigado, obrigado por tudo aí, obrigado aí pelo apoio, pelo auxílio, tá? Tá saindo de lá, tá saindo de lá, conheci, conheci. Mas rapaz, ele saiu do lado de lá, olha lá. Peraí, traz ele aqui, professor, traz ele aqui, ele não entendeu que a gente vai viajar ainda. Peraí, deixa eu botar isso aqui dentro, traz ele aqui. Vem cá, vado, vem cá, meu filho. É pra você ficar aí dentro, é pra você ficar aí dentro. Fica aí, fica aí agora, fica aí. Wélito, segura a porta do lado de lá, Wélito.

01:14:18

Ok, gente. Professora, muito obrigado, obrigado por tudo. Pessoal, muito agradecido. Obrigado aí por vocês auxiliarem. Muito obrigado, tá? Obrigado. É, mas agora tem que ir, vamos cuidar. Obrigado, viu? Obrigado. Tchau. Ok, vamos lá.

01:14:49

Pode deixar que a gente vai. Obrigado, pessoal. Boa noite. Aí estou rausado. Boa noite, Vitória. Boa noite. Boa noite. Boa noite. Olha só o que tette. E nem eu entendia o que ele falava.

01:15:19

Você sabe o que eu fico pensando? Eu acho que o Carapiru deu até sorte de cair no meio de um pessoal bom desse, né? É verdade. Podia cair no meio de um agente meio brabo aí. É verdade. Deu sorte. E nessa região toda ocupada, né? Você observa aqui quanto tempo a gente está viajando cercado por essas construções de cerca. Muito explorado aqui, né? Muita movimentação de ocupação da terra, né? Como é que ele se livrou dessa situação? Se escondendo aqui, se escondendo ali. Até olhando pra ele assim, dá.

01:16:05

Quer que vamos chegar lá à noite? Eu acho que é lá pelas sete horas, mais ou menos. Calculo eu. Até Brasília ainda tem um bom chão. Temos que sair dessa estrada aqui de terra. Não pode correr muito. Devagar. Uma surpresa também chegar esse índio lá, né? Porque as pessoas achavam que era conversa, né? Pra nós também foi um pouco de surpresa. Mas é sempre assim. Mas todo mundo acha. A prioridade da FUNAI nunca acaba sendo o índio. Acaba sendo outras coisas. Por isso não nos forneceram o carro. Não deram atenção a todo o problema

que acontecia. Essa coisa, né? Vem. Esse chapéu ali. Gato? Gato. É. Gato. Gato. Gato. Olha longe, perdido. Longe. Longe. Sabe lá pra onde vai, né? É. O que que passa na cabeça? Imagina. Olha que pode cair. Que viagem é fácil.

01:19:36

O primeiro contato com a civilização. Foi isso que aconteceu com o índio Avá Canoeiro. Ele chegou à cidade de Anjical, norte de Goiás, como vivia na floresta, completamente nu. Trazia apenas um cesto e um arco e flecha. Não fala português. Muito assustado e estranhando muito ter que vestir roupa, o índio foi levado de Anjical para Brasília, pelo sertanista Sidney Pozzuolo. Foi lá em Anjical que esse índio vestiu roupa pela primeira vez. Mas a maneira desajeitada com que ele usa esse par de sandálias demonstra que esse negócio de andar vestido ainda é uma novidade. Avá demonstra pouco interesse pelas coisas dos brancos. Dócil, ele passa a maior parte do tempo sorrindo e fala pouco. E mesmo que falasse muito, também não seria diferente. É que ele se expressa em um tupi muito arcaico, difícil de ser entendido. O que vai acontecer com ele? Ele agora vai ficar sob cuidados médicos em Brasília e logo que o médico libere, ele vai conosco para a região da Serra da Mesa ver os seus parentes.

01:20:46

O que era bom era a farinha. Aí, farinha.

01:21:16

Você não vai comer não? Vai, a Fernanda vai sentar. Quer que eu ponha para você? É onde você ponha. Quer que eu ponha? Você é moda, filho. Hum, eu quero uma outra. Arroz? Arroz. Isso é segredo. Bora o carapiru. Arroz? Mas a gente vai festejar aqui a visita dele tomando um vinhozinho. Em quinze dias está todo mundo falando topi-guarani aqui.

01:22:02

Linguagem Awá-Guajá

01:22:31

Catu. Catu. Peixe? Peixe. Peixe? Catu. Catu? Quer mais?

01:22:45

Mas é a questão de, essa questão de comer, né? Aqueles gestos que ele tinha de pegar comida, guardar em lugar. E ele aprendeu a comer com colher lá em casa também. Porque quando chegou ele comia com a mão, né? Aí rapidinho ele também aprendeu a comer com colher. Mas também o volume, né? Hoje ele diminuiu o volume de comida. Porque eu acho que ele aprendeu que tem comida suficiente. Antes ele fazia aquelas montanhas imensas porque ele não sabia quando ele ia comer. Enrolava aqui assim, escondia dentro do quarto dele. Tudo bem. Ele aprendeu isso em função do que ele passou na vida, né? As dificuldades que ele encontrou pra sobreviver, né? Hoje em dia ele tá muito mais tranquilo, muito mais comedido. Ele sabe que de alguma forma não vai faltar isso pra ele.

01:23:50

Lembra que ele ficou gripado também, você lembra? Ele cegou. Febre. Cegou com febre. Ele passou uns dias com febre. Inclusive esse foi um dos motivos de você não levar ele pra casa do Índio. Aí você lembra, Cisne, que você dava remédio pra ele e tinha que ficar esperando ele engolir? Porque ele também cuspiam, né? Cuspia ou escondia, fingia que engolia. Fugia que engolia, que nem criança. É bom. É bom. Ele agora aprendeu o é bom. É bom. É bom. Barriga ficou cheia, tá cheia. Quer deitar ali no sofá e dormir aí, ó? Eu vou pegar o travesseiro pra você deitar ali e dormir.

01:24:53

Descansou? Claus! Avó da dona! Um fléu flúor! Porra! Donaだ! Não dá pra aguentar! Nos não avulgamos. É o doctólogo! Nunca arransamos! Menina madeira! Tchou, tchau.

01:25:17

Toca o presidente Fornai, a terra ele mandava, patendeiro, garimpeiro, madeireiro, o número de cara assinou, ele também, lá no direito, eu não tá gostando mais, eu não tá gostando mais, presidente Fornai, presidente Fornai, alva nossa terra, eu chamo meu povo, povo do nosso Carapó, ele vem aqui pra tocar o presidente Fornai.

01:26:17

Esse índio chegou, ficou 15 dias em casa, e nesses 15 dias a gente viveu em função praticamente dessa história dele. Eu também tive sorte que a pessoa que na época me ajudava em casa era uma moça jovem e encarou a coisa da forma mais normal possível. Tinha o menor constrangimento, ajudava ele, abria o chuveiro, ensinava ele a abrir a torneira da pia, ele tava

muito gripado, sentava na janela, sujava as paredes todas, assuando o nariz, limpava nas paredes. Então a gente tinha todo esse tipo de problema que a gente tinha que conviver com isso de uma forma normal. Tinha todo aquele ritual, ia ao cisne, fazia xixi no vaso pra ensinar o índio a fazer xixi. Até o dia que o índio aprendia, um dia ele aprendeu, um dia a gente acordou e ele já tinha usado o banheiro.

01:27:05

E ele tinha cuidado com os meus filhos, os meninos deitavam no tapete pra a noite, a gente assistindo o jornal, e eles deitavam e ele ia, cuidava dos meninos de não deitarem de mau jeito, arrumava os braços dos meninos. Então a gente tinha a impressão de que ele tinha filhos, que ele tinha uma família abandonada por ele em algum lugar, né? Que ele tinha sido arrancado do meio de uma família formada, era essa a impressão que a gente tinha. Fernanda! Ó! Vem ver, pra ele ver você quando você era pequenininha e quando você tá grande agora. Carapirou. Sou Fernanda Ricardo pra ela ver. Fernanda! Aqui ó, ali ó. Ah! Aqui é carapirou. Aqui é carapirou. Aqui é carapirou. Aqui, Fernanda. Aqui carapirou, mas bonito. Você tava mais bonito, você tava menos velho. Aí, olha. Oi,

01:28:15

Luiz, tudo bom? Como é que tá você? Luiz, tem um favor que eu preciso de você. É, lembra do G.I.? O G.I. que fez a expedição Serra da Desordem com a gente? Isso, eu preciso ir em Brasília pra me traduzir aqui. Não? Ó. Quem pode vir, então, no lugar dele, rapaz? Tá bom. Bem-vindo. É, bem-vindo. Então, tudo bem. Presta atenção. Você pega um ônibus, o primeiro ônibus que tiver saindo daí. É, vai, vai. Vai pra São Luís, pega o primeiro ônibus, vem embora pra cá que eu espero você aqui na rodoviária. Eu espero você aqui. O resto, deixa comigo. Pode deixar. Um abraço. É urgente, hein?

01:29:05

Um abraço. Ele tem o cabelo um pouco enrolado, como várias ao-água já têm. Não é muito liso, como é uma característica que vive, né? É um pouco mais fino também. Não sei se isso significou algum tempo alguma esticagem. Oi? A gente não se entende. Eu tô falando, você também não precisa responder, não. Você não tá entendendo nada, nem eu entendendo, né? Tamo tudo bem. Eu concordo com você. Eu concordo. Eu acho que você tem toda a razão. É? Você tem toda a razão. Muito bem, rapaz. Muito bem, moleque. O que importa não é a língua. O que importa é a intenção. O gesto é mais importante que a linguagem.

01:30:40

Thank you for watching!

01:31:54

Quando mandei chamar os Guajá, eu mandei chamar um menino, que o nome dele era G.I. Esse menino, ele tinha uns nove anos, mais ou menos, de idade, quando ele me acompanhou na Serra do Tiracambu, na Serra da Desordem, no Maranhão, eu cruzei aquilo tudo, caminhei, para fazer contato com um grupo desse, que é o A. Guajá. Aí me informaram de lá, dizendo, Sidney, o G.I. não está. Mas tem um outro rapaz aqui, que também é Guajá, que fala razoavelmente bem o português e pode servir de intérprete. Falei, tá bom. E eu fui pegá-los e os trouxe na minha casa. Luiz Moreira e mais esse outro rapaz, cujo nome me falaram que era Bem-vindo. Esse era o nome dele, do rapaz, desse índio Guajá.

01:32:46

Quando eu olho, tantas coisas têm acontecido, entre você, eu e teu pai, que, quando eu olho você assim, eu fico pensando que, quando você chegou a primeira vez na minha casa, quando você veio a primeira vez, eu nunca podia imaginar que você era aquele menino pequenininho que eu tirei lá na fazenda, depois do ataque. Leva, leva. Deixa eu segurar ele. Mas aí eu me lembro de, quando isso aconteceu, assim, eu me arrepiei todo, de ficar emocionado com essa coisa que tinha acontecido. Pô, vou te contar. Na semana passada, veio do Maranhão o índio ao aguajar Tiramucum para ser mais um intérprete. Desde que foi encontrado pela primeira vez, o velho índio pôde finalmente falar e ser entendido. Disse que se chamava Guajá. O Carapiru. O jovem se surpreendeu porque esse era o nome do pai dele.

01:33:54

Muitas conversas depois, o intérprete se lembrou de um detalhe. O pai tinha uma marca de bala nas costas e elas estavam lá. E o Carapiru só fez assim, olhou para a cara dele assim e baixou os olhos. Não fez nada. Aí o bem-vindo olhou, ficou olhando para ele assim, tipo assim, 30 segundos, olhando para ele. Aí virou para mim e o Luiz Moreira. O Luiz Moreira estava perto. Disse assim, eu está conhecendo a cara dele. Essas foram as palavras dele. Eu está conhecendo a cara dele. Eu, na minha cabeça, também interpretando aquilo, eu falei, pensei que, bom, é claro, eles são da mesma etnia, da mesma tribo, qualquer coisa. Aí ele falou assim, é. Ele é meu pai. Tem cara do meu pai. Eu falei, o quê?

01:34:54

Aí o Luiz Moreira me conta a história desse rapaz. Esse menino que veio no lugar do G.I. Eu mandei buscar o G.I., não pôde vir o G.I., puseram outro no lugar dele. E aí a história desse outro é o seguinte. Esse menino era filho, é filho de Carapiru. E estava junto com o pai na época do apelido. E esse menino se enrosca numa cerca que tinha lá, que estavam fazendo, entre uma fazenda e outra. Ele se machuca e fica lá. E vem um dos fazendeiros e pega esse menino. E ele ficou alguns meses sendo criado por esse fazendeiro. Os fazendeiros pegaram para criar ele, realmente. E aí até que a FUNAI descobriu. Quando a FUNAI descobre que ele é, que ele é índio, que tinha um índio, um menino índio sendo criado lá, a FUNAI vai lá e tira esse menino de lá.

01:35:56

E cria ele. E é esse menino, entende? Que mais tarde eu mando chamar e é o filho dele. E esse encontro se passa exatamente lá na minha casa. Depois de várias tentativas para identificação do índio Hawá, hoje ele passou pela última prova. A questão é saber se o índio encontrado no sertão da Bahia, há quase um mês, é Hawá-Canoeiro ou HaWá-Guajá. Seu filho agora é Hawá-Guajá, mas ele não. Ele é Canoeiro. De um lado, o índio Hawá-Canoeiro, da Serra da Mesa, de Goiás. E tiramos com o Guajá do Maranhão, que afirma ser o filho do índio Havá. Do outro lado, americanos do Instituto Linguístico de Verão e estudiosos da cultura indígena. Começa o diálogo. O índio Hawá fala o tupi que sabe, rápido e quase sem abrir a boca.

01:36:46

Todos ouvem o que ele fala. Mas só o Guajá. O Guajá entende. O que ele falou, não entendi nada. Eu escutei só para entender o que ele falou, não sei o que mais. E o Guajá não entendi nada. Não estou brincando com o meu pai, não. Meu pai é certo, está certo, meu pai. Para o senhor, isso vale. Bom, isso é a coisa mais positiva que a gente chegou até agora, pelo menos. A história destes dois índios é a mesma de tantos outros que perderam tudo por causa dos brancos. Mas para Tirano Con e Carapiru, o destino reservou um final feliz. Conheci o caráter do meu pai. Eu acho bonito. O caráter do meu pai é o melhor para o caráter do meu pai. Pois é, então já está pertinho.

01:37:22

Ele falou que vocês iriam sábado? É, eu estou querendo sábado. É? Pois é, então sábado é depois de amanhã. Depois de amanhã, né? É, hoje é quinta, amanhã é sexta. Então, é só o dia de hoje, mais amanhã e depois vai. Porque aí a gente fica acompanhando bem, se ele está bem, tá? Mas ele está bem, né? Ele está bem, né? Ele está comendo bem, já comeu bem. Já comeu bem. Ele tem dormido de noite? Ele dorme de noite. Ele dorme de noite? Ele dorme de noite. Isso é importante. Só uma coisa. Nessa oportunidade foi solicitada a presença de um médico que declarou não haver necessidade de remoção para atendimento hospitalar.

01:38:13

Ganhou um boné novo, né? Ganhou. Tá bom, cara. Não acho. Pra ele não ficar triste, não, que mais passando dois dias ele já tá indo de bom. Já falei pra ele.

01:39:39

Gracias.

01:40:53

O índio é uma outra humanidade.

01:41:18

Ficou mais ninguém, não, né? Tem. Está aí, sabeu? Já estamos juntos assim, né? É, eu digo, me encontrou. Eu encontrei lá, só era. Daquela vez, né? Daquela vez. Eu não encontrei lá no Brasil. Se eu encontrei, eu fiquei muito alegre. Está cheio de água, cara. Está cheio de água. Veio chegar, viu a alegria. Gente esperando lá.

01:42:23

Linguagem Awá-Guajá

01:42:37

Um real, será?

01:43:07

Onde é que está a comunidade da floresta? Vamos lá. Este é o rio Pindaré, o divisor do município de Santa Luzia com a área indígena de Caru. Do outro lado estão os índios Guajajara e Guajá. Carapiru se prepara para o embarque. O vale do Pindaré está dentro da região de maior

conflito de terras do país, o Bico do Papagaio. E é aqui onde estão fechados. São vários grupos de índios isolados. Começa a caminhada para dentro da mata.

01:43:48

Ao meio-dia, o mais esperado. Tiramucun e Carapiru chegam à aldeia Uaguajá. E foi recebido com festas depois de dez anos de desaparecimento. Carapiru passou cinco dias em Brasília e depois, viajando de avião e barco, chegou à aldeia dos Uaguajá. Todos os sobreviventes da tribo Uaguajá vieram receber Carapiru. Mas ele chegou um pouco tímido e Tiramucun teve de chamar o pai para cumprimentar os parentes. Todos os índios sorriam para ele. Mas foi um dos líderes da aldeia que deu as boas-vindas a Carapiru. Carapiru recebeu de presente flechas e lanças em sinal de apreço e respeito. Ele sorria feliz e logo se sentiu entre amigos. Depois dos dez anos de solidão na mata e dos dias de espera entre os brancos, Carapiru reencontra o espaço que parecia perdido. Agora ele tem uma certeza. É aqui que ele quer ficar. Com gente que fala a mesma língua e que gosta das mesmas coisas. Carapiru! Carapiru! Carapiru! Carapiru! Carapiru!

01:45:07

Oh, my God!

01:45:37

Linguagem Awá-Guajá

01:46:01

oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi

01:46:34

A CIDADE NO BRASIL A CIDADE NO BRASIL

01:47:16

O que é isso? É sabiá mesmo.

01:48:02

Terima kasih telah menonton

01:48:58

Ni manos, ni manos quieren

01:49:57

Terima kasih telah menonton - Linguagem Awá-Guajá

01:50:27

Marmota, vamos lá.

01:51:00

Marmota, vamos lá.

01:51:46

A CIDADE NO BRASIL

01:52:15

A CIDADE NO BRASIL A CIDADE NO BRASIL

01:52:39

Bom, Moreira, uma das coisas que me marcou muito durante esse trabalho que a gente vive, experiências que nós tivemos juntas anteriormente, acho que nenhuma se compara àquela que nós vivenciamos quando buscamos índios lá do Água Preta, lembra? Parece que sete pessoas, não era isso? Sete pessoas. E aquilo sempre me marcou muito, assim, nas minhas lembranças, e também acho que tem uma coisa mais íntima na minha relação com você, né? Uma coisa mais compartilhada daquele sofrimento que nós vivemos naquela ocasião, né? Quando aquela criança que carregava aquele fogo, o fogo junto com aquele grupo, eu, ansioso para que a caminhada desenvolvesse, aí eu pedia a você que falasse com o grupo que ela apagasse o fogo, né? Lembro. E você prontamente disse, traduziu, conversou com eles, e eles falaram.

01:53:38

Demoraram um pouco pra apagar aquele fogo, e eu não compreendi nada naquele momento, porque naquele momento o que me motivava era apenas nossa caminhada, que o

meu objetivo era chegar logo, né? A gente havia comentado que caso a gente demorasse mais tempo, a gente corria alguns riscos, né? A comida acabaria, os índios adoeceriam, né? Mas aquilo pra mim depois foi anulado, a noite, é que aquilo que eu consegui dimensionar o tamanho daquele ato que a gente provocou, né? Acho que nem você também foi capaz de mensurar aquela nossa atitude, né? Quando você acende o isqueiro, você provoca um espanto tão grande, e acho que nesse momento também você torna algo dele tão desvalorizado com relação ao que a gente tem, né? Quando você consegue tirar, você consegue tirar fogo num instante, com o movimento de mão de uma caixinha mágica.

01:54:43

Da onde não vem aquele fogo? Vinha aquele fogo, né? Quantos, sei lá, centenas de anos podia ter tido, né? Como era isolado, e tinha de vir uma historinha naquele fogo, né? A gente rompeu aquela história, né? Quando ele apagou, eu senti que aquele menino murchou. Quando você fala que ele veio pedir o favor de passar o fogo, ele murchou. Mais um. Ele murchou um pouquinho, né? Na medida em que você começa a mostrar que a sua tecnologia é mais eficiente do que a que ele tem, também você começa a destruir valores morais, valores mitológicos, valores religiosos, porque tudo que aquilo é a pessoa, que os privados e os civilizados têm, acaba sendo mais eficiente tecnologicamente do que o do índio. São coisas que servem pra gente refletir um pouco dessa história nossa, dessa nossa vivência com os índios, né? Quer dizer, isso foi uma coisa. Que a gente fez. Quantas outras nós fizemos ou deixamos de fazer, que depois não teve consequências pra eles, né? Na vida deles, na história deles. A CIDADE NO BRASIL A CIDADE NO BRASIL A CIDADE NO BRASIL A CIDADE NO BRASIL A CIDADE NO BRASIL A CIDADE NO BRASIL A CIDADE NO BRASIL

01:56:16

A CIDADE NO BRASIL A CIDADE NO BRASIL A CIDADE NO BRASIL A CIDADE NO BRASIL A CIDADE NO BRASIL A CIDADE NO BRASIL A CIDADE NO BRASIL

01:56:44

Música

01:57:06

Música

01:57:33

Música

01:57:52

Takk for watching!

01:58:37

Linguagem Awá-Guajá

01:58:50

Linguagem Awá-Guajá

01:59:46

Música

02:00:28

¡Gracias!

02:01:26

¡Gracias!

02:01:53

¡Gracias!

02:02:01

¡Gracias!

02:02:42

Linguagem Awá-Guajá

02:02:56

Linguagem Awá-Guajá

02:03:38

Linguagem Awá-Guajá

02:03:51

Thank you.

02:05:00

Linguagem Awá-Guajá

02:05:58

Linguagem Awá-Guajá

02:06:28

Linguagem Awá-Guajá

02:06:50

Linguagem Awá-Guajá

02:08:29

Então é assim, uma das coisas que eu esqueci de botar na mão dele, mas pedi ali para trazer é um tição para fazer fogo. Então a primeira coisa que ele vai fazer é um foguinho. Então eu gostaria que ele ficasse, eu não sei se tudo bem para ele ficar ali onde tem aquele pau, por ali, fazer um fogo ali. Aqui dá, dá. Aqui, ó. Ele tem que pegar um foguinho. Ah, tira. Ainda foram buscar já?

02:09:12

Ok, Carapiru. Pega fogo.

02:09:32

Vou falar. Câmera.

02:10:31

Thank you. Thank you. Thank you.

02:10:55

Terima kasih telah menonton!