



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

CANTOS DA METAMORFOSE
OU
AQUELA VEZ EM QUE EU ENCARNEI COMO BOTO

Relatório de projeto final apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Cinema

Tainá Magalhães Rocha (Ainá Xisto)

PORTO

2023

TAINÁ MAGALHÃES ROCHA (AINÁ XISTO)

CANTOS DA METAMORFOSE

OU

AQUELA VEZ EM QUE EU ENCARNEI COMO BOTO

Relatório de projeto final apresentado ao Júri de Avaliação do Conselho Científico da Universidade Católica Portuguesa, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Cinema, sob a orientação do Professor Diogo Costa Amarante.

PORTO

2023

Agradecimentos

Agradeço ao desejo latente de experimentar a metamorfose dentro de mim, de gerar vida através da vida mesma, que me foi guia juntamente com as visões do Boto para construir o caminho de movimento e ordem necessários para toda a transfiguração e multiplicação do meu ser.

Agradeço ao meu marido Brás por confiar até mesmo antes de compreender, por sempre estar ao meu lado construindo e apoiando todas as materializações deste trabalho e de algo maior, nossas vidas, nossa família.

Agradeço aos meus pais pela minha vida, pelas inspirações de liberdade e desafios que colaboraram com a determinação e clareza que tenho hoje.

Agradeço a toda a força de vida do meu sangue, geração trás geração, por permitir a constante aprendizagem e transfiguração da minha existência.

Agradeço ao meu filho por me acompanhar na busca incansável e mágica da preparação do meu corpo-casa para sua concepção.

Agradeço ao meu Pajé e compadre Natto Tupinambá e as medicinas da floresta por me abençoarem com saúde e regeneração.

Agradeço ao Vovô Alain Moreau pelo amor e cuidado dedicados a mim e principalmente à proteção das crianças e vulneráveis, à qual dedicou profundamente sua passagem pelo planeta Terra.

Agradeço às minhas avós.

Agradeço aos Antunes e Moreau por todo amor e alegria de compartilhar a vida, sentimentos que nutriram a mim e a este trabalho. Em especial a Arnaldo e Zaba.

Agradeço a Ana Vaz e Diogo Costa Amarante por aceitarem fazer parte dessa sinergia, agradeço pelas conversas e aportes alinhados de sempre.

Agradeço à Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, nas pessoas de Daniel Ribas e Nuno Crespo por criarem o ambiente propício e incentivarem a expressão das artes e da liberdade.

Dedicatória

Este trabalho é dedicado à vontade de conversar com todas que guardam o peso do silêncio.
É possível soltar esse peso. A SUA vida está à sua espera.

RESUMO

Este relatório intenciona documentar para a posteridade todo o processo de planejamento, produção, execução e desenvolvimento da curta metragem CANTOS DA METAMORFOSE OU AQUELA VEZ EM QUE EU ENCARNEI COMO BOTO, qualificando suas etapas por fundamentos e esclarecendo todo processo teórico envolvido, enquanto razão e raiz dos elementos audiovisuais empenhados, desde o argumento até a pós-produção– evidenciando exemplos de aplicação prática das mesmas teorias às técnicas cinematográficas, sonoras, narrativas, semióticas e de composição aplicadas no filme, bem como analisando o resultado tanto do ponto de vista científico, como afetivo.

PALAVRAS-CHAVE: Metamorfose; Mito; Boto; Diário; Película; Cinema dos Pés; Tempo; Saúde.

ABSTRACT

This report intends to document for posterity the whole process of planning, production, execution and development of the short film METAMORPHOSIS' CHANTINGS OR THAT TIME WHEN I INCARNATED AS PORPOISE, qualifying its stages by fundamentals and clarifying all the theoretical process involved, as reason and root of the committed audiovisual elements, from the script to the post-production – showing examples of practical application of the same theories to the cinematographic, sound, narrative, semiotic and composition techniques applied in the film, as well as analyzing the result both from a scientific point of view, as affective.

KEYWORDS: Metamorphosis; Mith; Boto; Diary; Film; Feet Cinema; Time; Healing.

Índice

APRESENTAÇÃO	5
PROCESSO TEÓRICO OU “PRÉ-PRODUÇÃO”	6
Objetivo	6
Proposta	8
Mote	9
Estado da Arte	11
Revisão de literatura	12
Nota de intenções	14
Sinopse	15
PRODUÇÃO PRÁTICA	16
Cronograma	16
Relato de Produção	16
ENCERRAMENTO	22
ANEXO	23
Stills	23
Fotos de rodagem	25
Mapa mental, datado de 28 de novembro de 2020.	27
Fotos PANORAMA #22	27
Apresentação formal do filme em sessão para a comunidade acadêmica.	29
BIBLIOGRAFIA	30
FILMOGRAFIA	31

APRESENTAÇÃO

Ao filme, cujas seguintes páginas pretendem debruçar-se sobre, deu-se o nome de: *CANTOS DA METAMORFOSE OU AQUELA VEZ EM QUE EU ENCARNEI COMO BOTO*. Resultou ser uma curta metragem com cerca de onze minutos e meio, de filmagens majoritariamente impressas em película de 16mm – posteriormente processadas, digitalizadas e editadas em computador (nos programas DaVinci Resolve e Adobe Premiere). Estas imagens foram feitas com uma câmara Krasnogorsk-3 modificada para gravar com o *aspect ratio* de Super 16mm (1.65:1). Um pequeno trecho, cerca de um minuto, apresenta também imagens captadas com uma GoPro Hero 4, especificamente o sétimo minuto. O áudio, finalizado em 5.1, foi captado com um gravador Zoom H1n e inclui também excertos de bibliotecas particulares. Todo o processo de realização do filme durou cerca de um ano, tendo seu início em setembro de 2021 e finalização no mesmo mês do ano seguinte.

Contudo, a motivação para a realização deste filme surgiu bem antes, antes mesmo do início do processo de mestrado. Veremos no primeiro capítulo, “Processo teórico ou pré-produção”, como se deu a proposta para o fazer, e como foi motivada a iniciativa que se desenvolveu em processo, para enfim formalizar um resultado final– o encerramento de um ciclo, e o início de outro. Serão apresentados os movimentos internos que permitiram e desencadearam a realização, e/ou foram realizados e evidenciados pelo fazer fílmico. Veremos também, no subcapítulo *Estado da Arte*, exemplos de obras que serviram de inspiração, influência, até mesmo ascendência, para a curta; bem como, na *Revisão de literatura*, aquilo que deu e dá suporte conceitual a todo trabalho, desde o sonhar, ao processo, e até ao resultado.

O segundo capítulo, “Produção prática”, formaliza a documentação da arte de manufatura do filme. Será evidenciado por qual razão utiliza-se aqui esse termo, “manufatura”: trata-se de um filme muito palpável, mesmo sólido, analógico, e desenvolvido em sua maior parte pelas mãos de apenas duas pessoas. As colaborações nas tutorias, na produção, na montagem, no som, tudo sempre teve uma movimentação afetiva, quase familiar, e muito marcante, que deixou marcas no fruto do trabalho visíveis ao olhar do espectador sensível e daquele que sabe a dimensão e a complexidade do fazer cinema. Tudo isso também será relatado neste capítulo.

Por fim, veremos no “Encerramento” um breve sumário do aprendizado e da produção científica atingida e prestigiada pelo emblema que é ter esta obra concluída.

1. PROCESSO TEÓRICO OU “PRÉ-PRODUÇÃO”

É preciso toda uma arte para fazer ver aquilo que vimos. (...) A obra começa sendo o fantasma que assombra a alma do artista antes que a relação se inverta e que o artista se torne o pálido fantasma de uma obra logo autônoma, exuberante, e plenamente real. (Lapoujade, 2017, p. 95).

Objetivo

O campo de investigação, desde o começo do curso do mestrado, tinha a ver com nascimento. Em minha primeira proposta de projecto, lê-se:

Longe de se abrir inteiramente ao acaso, procuro o extraordinário de uma imagem qualquer, não o ordinário de qualquer imagem. A curta-metragem que proponho realizar dará continuidade à prática fílmica diarística que venho desenvolvendo no campo da investigação e experimentação com a linguagem cinematográfica e o registro dos rituais do cotidiano, comunidades íntimas que habitam o espaço do *in between*. Entre a realidade e o que ficcionamos sobre ela, criando o nosso próprio mosaico de interpretação. NATURAL (título provisório) faz-se de uma busca constante pela observação, valendo-se de quatro pontos de partida: o nascimento de uma criança; uma figura mítica do folclore amazônico, o Boto-cor-de-rosa; a travessia e emaranhamento de territórios reais e imaginados e o convívio de diferentes formas de estar dentro de um filme diário que acaba em festa. Este projeto é um documento, não um documentário.

O filme surge daí até chegar ao “X da questão”: resolver os problemas do passado. Senão, não haveria como. Se uma pessoa não está viva, não tem como gerar vida. Se está apegada a um lugar fora do tempo, não tem como produzir. Este lugar, produzido pelo trauma e sustentado pela visão social, é uma crônica cuja autora, a sociedade, normalmente envolve em panos quentes o abusador, enquanto a sobrevivente do abuso é alegorizada como A Vítima. O vitimismo é um lugar de aprisionamento do qual não há como correr: é vítima. A Vítima fica à mercê. Por isso não me utilizo deste termo. Eu sou uma sobrevivente. A Vítima está lá, como se ainda fosse uma criança, que não teve a capacidade de sair dali; e, no entanto, passou por tudo que passou, mas de alguma maneira saiu. Mesmo que a criança ainda exista, por dentro, teve que ser feito o trabalho de reconhecer o que aconteceu sem negar, mas escolher um outro ponto de vista para viver a sua vida.

A violência do abuso não está só no ato, mas também em viver dentro dele a vida inteira, como refém. O abusador sabe que, se ele domina a mente daquela pessoa, enquanto criança, desenvolve um domínio violento de medo sobre ela também adulta. Isso, para o tal, pode ser o

mais interessante: a política da dominação— a colonização do corpo. A criança muitas vezes não percebe bem o que está acontecendo. Quando uma mulher adulta é estuprada, ela já é capaz de elaborar e perceber a violência. Uma criança pode ser completamente enganada e muitas vezes não percebe o que está a acontecer. Quando percebe sente-se culpada, porque acha que pode ter permitido que aquilo acontecesse de alguma maneira, porque não percebeu o que era. A criança, primeiramente, não tem a maldade em mente, não tem a vivência e a experiência para se defender (Habigzang *et al.*, 2008).

Quando a sociedade vitimiza a sobrevivente, cria uma cultura (o ambiente perfeito para o desenvolvimento da bactéria) de reprodução. Ao invés de querer fingir que não aconteceu, e/ou *penalizar* com rótulos (“coitadinho”, “vítima”) e não se falar mais nisso, é melhor aceitar o que aconteceu, como coletivo, e passar a encarar a pessoa com um outro olhar. Um olhar de admiração por todas as estratégias de sobrevivência que a pessoa teve que desenvolver para superar o desafio. É uma questão de visão de mundo e é a única maneira de quebrar o ciclo de aprisionamento e o imaginário do poder invisível, da violência perfeita¹.

Na altura de iniciar o projeto, eu comecei a sentir a presença do boto, mas não sabia que o mito era relacionado ao abuso sexual. Fiquei verdadeiramente surpresa durante a pesquisa e, depois, durante as filmagens, uma senhora ribeirinha, liderança na comunidade Anã, no Rio Arapiuns, Dona Odília, disse: “antes pensávamos que era O Boto, mas agora a gente já sabe que eram os estrangeiros”. Popularmente, o mito relacionado à invasão e à colonização apenas recentemente, mesmo antes fosse direcionado para o nascimento das crianças brancas, e o boto sempre representado como um homem branco, vestido de terno, com roupas que não eram normais da região (o terno branco, chapéu, sapato lustrado preto, calças de linho).

Quando eu era criança, pensava que os “Filhos do Boto”, como são popularmente chamadas as crianças sem pai (Viana & Monteiro, 2015), poderiam ser uma nova humanidade. Uma nova espécie *mais que humana*, que era filha do homem com o bicho. Então eu quis trazer isso para o filme: me aproximar do animal, abordar o Boto do folclore por um viés pessoal e *des-pensar*² as suas apropriações históricas. Desenhar uma paisagem onde as figuras mitológicas

¹ “a violência perfeita é aquela que obtém a interiorização da vontade e da ação alheias pela vontade e pela ação da parte dominada, de modo a fazer com que a perda da autonomia não seja reconhecida, mas submersa numa heteronomia que não se percebe como tal” (Chauí, 1985, p.35).

² [*unthink*] Refere-se ao ato de desafiar ou questionar suposições, crenças ou padrões de pensamento arraigados. Sugere um processo de exame crítico das próprias ideias e preconceitos a fim de abrir novas possibilidades de compreensão e perspectiva. “des-pensar” pode envolver ir além das formas automáticas ou habituais de pensar e envolver-se num ato deliberado de reflexão e investigação. Ao questionar ativamente os nossos pensamentos, preconceitos e suposições arraigados, temos a oportunidade de expandir a nossa compreensão e considerar pontos de vista alternativos. Pode ser um processo valioso para o crescimento pessoal, a exploração intelectual e a criação de mudanças positivas. No entanto, é importante notar que o conceito de “des-pensar” pode ter diferentes

podem ser reais e as lendas tem licença poética para existir. E, ao falar da minha própria história por um viés da valorização da vida, atrair a saúde e a ordem para poder seguir em frente.

Proposta

Quem nunca vivenciou não sabe e nunca vai poder sentir o que é o abuso infantil. Pode imaginar, mas não vai sentir. Eu percebi que, na maioria dos filmes que tratam desse assunto, é tensionado o resgate de uma empatia: provoca-se sentir como é horrível, como é doloroso sofrer o abuso— mas esta é uma missão impossível. Não existem condições de se fazer uma pessoa, que não teve a experiência (não tem aquele corpo), sentir o que é. Ela não vai sentir. Ela pode se impactar definitivamente, sair da sala de cinema muito triste e decepcionada com o mundo, mas depois terá que voltar para a vida, que segue. E se, no público, estiver uma pessoa que passou pelo trauma, essa então, vai sair de lá arrasada. Acabada, porque vai reviver a história dela, sem saída. Vai reviver um fantasma na memória, consciente ou inconscientemente, e mesmo que saiba bem pelo que passou, não saberá o que fazer com isso: com sentimento e/ou com essa consciência. Há filmes que não dão nenhuma saída, e a vida nunca passa daquilo. É como se aquele momento ficasse plasmado na tela guardado, sacramentado dentro da sala escura. É aquele momento dentro, para sempre da memória, grande, iluminado, lá. E depois não passa dali pra frente. Não tem vida a seguir, apenas o trauma. Um momento, cristalizado no cinema, fica ali e, por mais que possa terminar ao fim do filme, não morre. O filme, por mais bem intencionado, para o sobrevivente, faz ressurgir, como fantasmagoria (Rocha, 2021).

A ideia era responder. Eu só queria tratar disso se conseguisse abordar de uma outra forma. Sem desmerecer, porque eu sei na minha própria pele que é horrível, mas afirmar que para frente é possível ter vida. É possível ser dono de sua própria vida, ter o direito de ser alegre, e poder olhar para isso da maneira que quiser. Não ser obrigada a olhar porque a sociedade vê com pena “a coitadinha”. Não, “coitadinha” não. Essa pessoa é impressionante porque, quando criança, passou por tudo isso e está aí, viva. Quantas milhares de estratégias a criança não teve que inventar para sobreviver com criatividade e potência? Essa pessoa merece sim cuidado, mas não pelo que passou, mas porque pôde, foi capaz de sobreviver.

O filme não é sobre superação, é possibilidade e autonomia. Eu sou assim e não escolho ser triste. Pode ser que uma pessoa escolha ser, mas a questão é que ela é dona do próprio corpo e da própria história. O que aconteceu, aconteceu, não tem jeito. A história não muda, não tem como, mas o que a pessoa vai passar, sim. É possível escolher a maneira como se viverá a vida

interpretações dependendo do contexto ou perspectiva de diferentes indivíduos ou pensadores. Ver DA SILVA (2018 e 2019).

em diante. Assim, essa pessoa tem que ter exemplos, inspirações, possibilidades de perceber que ela pode fazer o que quiser. A proposta, portanto, era fazer esse filme, um filme que mostrasse como é possível renascer e viver livre.

Mote

Antes de realizar as primeiras filmagens, eu comecei a ter visões com o Boto em sonhos e meditações. Pesquisei e escrevi uma grande quantidade de páginas sobre o animal, sobre a lenda, em prosa e poesia. Por fim decidi que iria fazer um filme do Boto.

O Boto Cor de Rosa é um cetáceo doce aquícola da região amazônica, semelhante à um golfinho. No folclore popular brasileiro, ele é protagonista de diversas lendas, que (de maneira geral, mas com variações) contam a história de um homem, muitas vezes branco, de chapéu e roupas brancas que, em noites de festa, surge na comunidade ribeirinha, quilombola ou aldeia indígena. Ele entra na festa, bebe, dança e seduz a mulher jovem mais bela. Em uma versão, o Boto a engravida e depois desaparece nas águas, deixando a mãe solteira com um “filho do Boto”, uma criança sem pai. Há também a versão em que ele leva a jovem consigo para o fundo do rio (Câmara-Cascudo, 2002). Independentemente de qual conto, o tanto dos causos, remendos, partilhas e mentiras se faz pela simples necessidade de sobreviver ao inexplicável da violência e do abandono. As lendas do Boto, se observadas por um viés da Psicologia Analítica, cumprem uma função de mito, como um artefato da psique para explicar o injustificável (Magalhães, 2015).

A pesquisadora Aquésia Maciel Góes, em sua dissertação de mestrado em Literatura Comparada pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana, compreende O Boto como “a representação de uma relação de violência escamoteada e silenciada, que acompanha a história da Amazônia e de suas mulheres ribeirinhas, desde as primeiras expedições a essas terras (...) O Boto pode ser, neste contexto, uma retórica amortizadora que mascara a violência de gênero.” (2018, p. 16). Isto é, para Góes, a lenda funciona como uma dissimulação da origem da violência contra a mulher, bem como serve à normalização da mesma.

Já a pesquisadora Gilzete Passos Magalhães, mestra em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, atesta a existência da lenda como um sintoma da prática exploratória na Amazônia, e descreve a função compensatória do mito (pela perspectiva junguiana). A figura animal foi apropriada, não somente para acolher o surgimento massivo das crianças brancas que nasceram nas comunidades majoritariamente negras e indígenas, mas para eximir da mulher a culpabilização projetada e refletir uma oposição ao comum machista e cerceador de caminhos.

A jovem seduzida pelo personagem não pode ser hostilizada por ter sido vítima do encantado a quem é impossível resistir. Assim, a responsabilidade pela sedução do Boto também é compartilhada pelos pais, familiares (...).

Na lenda O Boto, podem-se perceber outros mecanismos de defesa inconscientes como a negação e a projeção, em que características femininas não reconhecidas pelas próprias mulheres ribeirinhas, portanto reprimidas e negadas, como a sexualidade, são impelidas para a dimensão psicológica classificada como sombra e passam a ser observadas em outro objeto ou personagem – como O Boto –, um ser dotado de encantamento pela projeção (*op. cit.*, 2015, p. 4).

Ou seja, para Magalhães, qualquer tenha sido o caso, sob a perspectiva da psicologia analítica, a lenda surge como um remédio para a parte sobrevivente da violência poder ser acolhida pela sociedade sem o rompimento do caráter da psique, preservando a sua “sombra” do julgamento externo que muitas vezes é agravante à própria violência em si. Ou seja, no lugar da criança e da mulher que, diante de uma perspectiva normal ocidental cristã, mas também comum à cultura ribeirinha, poderiam ser abominadas como, respectivamente, bastarda e adúltera/vítima, mesmo sendo já sobreviventes de uma profunda repressão patriarcal (Magalhães, 2013), quem recebe essa violência, de certa forma à dissipar, é o animal protagonista do mito.

Tendo em conta estas duas perspectivas antropocêntricas, surgiu a necessidade de uma abordagem *mais-que-humana*³. Qual seria o posicionamento do animal? Se O Boto é um personagem geográfico, que representa o espaço no qual é narrado (Name *Apud* Góes, 2018), como isso incorre para o ser boto? Qual a consequência para a população de botos, ameaçada de extinção e alvo de um verdadeiro extermínio, direta e indiretamente? Seja pela pesca ilegal, de razões económicas ou até esotéricas– pois partes do corpo do animal, como seus olhos e genitais, podem ser consideradas amuletos (Magalhães, 2015, p. 5)– ou pela construção de barragens hidrelétricas nos rios: como um mito pode influenciar a perspectiva humana para com a sua relação com outra espécie? A humanidade, enquanto responsável por uma nova época geológica no planeta, o Antropoceno, faz com que sua violência a atravesse e escape para o animal.

³ Nos estudos do Antropoceno, o conceito de "mais que humano" refere-se a uma perspectiva ampliada que reconhece a agência e a interconectividade não apenas dos humanos, mas também de entidades não humanas e do meio ambiente. Desafia a visão tradicional dos humanos como seres separados e dominantes, reconhecendo, em vez disso, o entrelaçamento e a co-constituição dos mundos humanos e não-humanos. O termo “mais que humano” originou-se do campo dos estudos de ciência e tecnologia e ganhou destaque nas humanidades ambientais e nas ciências sociais. Enfatiza o papel dos intervenientes não humanos, como animais, plantas, paisagens, ecossistemas e até minerais, na formação de sistemas sociais, culturais e ecológicos. Ao integrar a perspectiva “mais que humana”, os estudos do Antropoceno procuram compreender as influências recíprocas de elementos não humanos nas sociedades humanas, incluindo práticas culturais, valores e modos de vida. A perspectiva "mais que humana" incentiva colaborações interdisciplinares entre académicos, incluindo pesquisadores das ciências naturais, ciências sociais, humanidades e artes e pretende promover uma compreensão mais inclusiva e holística do Antropoceno, reconhecendo o valor inerente e a interdependência de todas as formas de vida e ecossistemas na Terra. Ver Jaque *et al.* (2021) e Silva & Silveira (2022).

Todas essas questões são precisas considerar quando se pretende fazer um filme cujo mote é tão diverso e profundo, especialmente sendo a proposta a abordagem de um problema tão grave como o abuso sexual infantil, e ainda com um objetivo libertário.

Estado da Arte

Em seu livro de 2021, o artista José Roberto Aguilar apresenta uma visão do Boto para além do folclore. O romance conta a história de Zé das Flores, um anti-herói de origem realista que, ao longo de sua vida, desenvolve características que o aproximam do fantástico e do realismo mágico. Em sua primeira viagem para amazônia, ele é iluminado, entre outras coisas, pelo amor e pelo chá de Ayahuasca, e passa dias na beira de um rio, a conversar com O Boto, cujas palavras cito a seguir:

(...) Nós viemos dos seres humanos. (...) Todas as informações exteriores se tomaram interiores. Órgãos novos se desenvolveram como uma enorme caixa acústica de radares e sensores de grande alcance. O som virou vibrações. (...) Os homens em mutação começaram a entrar nos rios. Nós somos mamíferos e não peixes. Um processo novo de respiração se processou. E nas águas dos rios havia moradias tão suntuosas como Versalhes e supermercados abundantes. Metamorfoseamo-nos nessa aparência que você vê hoje. Mas o principal é que os seres humanos tinham se esquecido da ÁGUA, embora sendo oitenta por cento parte dela. E a ÁGUA foi, é e sempre será A VIDA. (...) A ÁGUA É MEMÓRIA. A água tem todas as memórias vivas do mundo. E memória não é passado. Ela é viva e acontece em plenitude quando se manifesta. As águas profundas dos aquíferos são as guardiãs dessa memória. (...) As águas não têm o conceito de Tempo, tudo acontece aqui e agora (...) porque corpo e mente são uma coisa só. Para nós, não existe o tempo como para a sua civilização e outras. Podemos viver no seu tempo presente, passado e futuro. (...) Nós vivemos com a memória das águas, que é a memória do mundo. Eu sei tudo sobre vocês, humanos, vocês são tão transparentes e ingênuos quanto suas ciências e artefatos. Como vocês amam os bonobos, os gorilas, os chimpanzés, os saguis, toda a sua tribo primeira, nós amamos muito sua tribo presente. Não se preocupe, você ainda vai ser nós. (...) Temos uma loteria igual à de vocês, cujo ganhador recebe a permissão para se transformar em homem e vir à superfície para fazer amor com uma mulher. Essa transformação não é completa, já que ele não pode mudar seu respirador no centro da cabeça. Então ele ou ela devem usar chapéus. Nós amamos tanto vocês que isso vem a ser o maior acontecimento. Não é curiosidade, é AMOR. (...) Nosso tempo é diferente, aliás, nem existe como essência, mas como movimento (...). E nós não engravidamos ninguém, e se tal for o caso, elas vêm dar à luz aqui no fundo dos rios, na nossa cidade encantada. É uma desculpa esfarrapada.

A perspectiva proposta por Aguilar é relevante, não somente por aceitar a lenda como real enquanto rejeita o mito como falácia, mas também por envolver a transmutação humana e a relatividade do tempo. O tempo da “memória”, que é ao mesmo tempo passado, presente e futuro, está diretamente ligado à intenção, durante a produção da curta metragem, de não formalizar uma estrutura narrativa tradicional e linear. No filme, a produção cinematográfica utiliza-se da ausência de um guião tradicional para entregar-se ao *AMOR*, o mesmo também narrado pelo Boto de Aguilar, o *AMOR* que não é curiosidade, mas movimento. O movimento de existir, sem negar o primeiro, mas amar muito o presente, para libertar o tempo dos grilhões do trauma.

Convém também mencionar o filme de Aguilar, com Gregorio Gananian, de nome *O Olhar do Boto* (2017), uma obra relevante pelos mesmos motivos que a anterior. A curta de cerca de dez minutos propõe trazer a vivência prática da lenda, ao convidar o espectador a assumir o lugar do Boto, como se fosse O Boto, e sentir o tempo como um ser amazônico encantado. Sua exibição em São Paulo, no Sesc Consolação, contou com uma piscina em espaço ambientado e sonorizado para se assemelhar ao clima amazônico, e o público foi convidado a banhar-se nessa piscina para assistir ao filme e integrar a obra.

Revisão de literatura

Uma obra literária cujo conteúdo mostrou-se significativo, diante do processo teórico do filme, foi Alexis Pauline Gumbs, escritora do livro *Undrowned: Black Feminist Lessons from Marine Mammals*. Nele, Gumbs combina o pensamento feminista negro, a justiça ambiental e os estudos sobre mamíferos marinhos para explorar temas de libertação, resiliência e interconexão. O livro explora as qualidades metafóricas dos mamíferos marinhos como uma lente através da qual se examina o poder, a comunidade, a cura e o conhecimento ancestral.

De acordo com a Audubon Society, dos setenta golfinhos do rio Amazonas, também conhecidos como botos, capturados e alojados em aquários dos EUA entre 1956 e 1966, apenas um sobreviveu até meados da década de 1980. Qual é o problema? Em primeiro lugar, a liberdade é uma necessidade básica e um imperativo divino. (...) “Todos os animais autorizados a viver livres e selvagens protegem algo sagrado no mundo.” Concordo. Todos os animais. Incluindo nós. (*op. cit.* p. 87 - 88, traduzida)

(...)

E se eu pudesse fazer isso? Sincronizar a água dentro de mim com o ciclo maior das marés, com a memória da enchente, com o refluxo do meu contexto. E se eu pudesse continuar alimentando essa possibilidade enquanto o rio se contrai? Posso cultivar a fé de que a chuva retornará à minha vida quando eu precisar? Que os recursos estão se

acumulando em algum lugar além de onde eu nado? O problema da deficiência de dados⁴ é que ela bloqueia a responsabilização. Significa que se eles matarem você e suas irmãs em segredo, isso permanecerá em segredo. Não parece um padrão. Significa que durante décadas o mundo presumirá que você existe, que o trabalho simplesmente acontecerá. Mas e se houver outras informações em nossos próprios rios vermelhos, em nossos canais lacrimais salobros, em nosso suor salgado? E se a água se lembrar melhor de nós do que as notícias esquecem? Posso sincronizar meu renascimento com a água dentro de você, com a inundação de seu rosto, com a garganta seca às vezes, com o segredo que você guarda. Eu acredito no fluxo do seu futuro. Eu acredito na chuva. (*op. cit.* p. 120).

A poética feminista negra desafia os entendimentos tradicionais da dinâmica de gênero e de poder, destacando as formas como as mulheres negras têm sido historicamente marginalizadas e excluídas tanto nos movimentos de libertação negra como nos principais movimentos feministas. Assim, incentiva o desmantelamento dos sistemas patriarcais e promove a igualdade de gênero e a libertação para todos. É importante notar que, embora o envolvimento com a poética feminista negra possa ser benéfico para todas as mulheres, é essencial abordá-la com humildade, escuta ativa e vontade de desafiar os próprios preconceitos e privilégios. É também importante que as mulheres brancas reconheçam que as experiências e vozes centrais, nas discussões sobre a poética feminista negra, devem ser das mulheres negras, com as mulheres brancas a actuar como aliadas e apoiantes.

Tendo isso em mente, considero significativo citar também o trabalho de Denise Ferreira da Silva, em sua crítica à ideia de um *tempo Universal* [Universal time] (*op. cit.*, 2018), isto é, a ideia de que o tempo linear, percebido pelo humano, é único e concreto – e de muitas maneiras, à própria noção de universal hegeliana e de sujeito kantiana, cujo domínio sobre o pensamento ocidental, inclusive na arte, determina até hoje as raízes de toda a exploração humana, por via dos parâmetros da “separabilidade, determinabilidade e sequencialidade” (*op. cit.*, 2019, p. 55):

Uma vez liberada pela luz negra, a matéria torna-se disponível para algo que pode ser denominado recodificação – o que, no caso de células significa, via de regra, uma reprodução letal e desgovernada ou, para práticas compositivas que, como em uma leitura de tarot, por exemplo, não mantêm o material que combinam subjugado à forma (figura ou formato) mediante a qual o apreendem. Em outras palavras, a matéria torna-se disponível a interpretações poéticas, ao tipo de re/de/composição que não mobiliza os pilares onto-epistemológicos do pensamento moderno, a saber, a

⁴ [*data-deficient*] A autora se refere a uma espécie de boto, chamada Tucuxi, que compartilha do mesmo habitat, das mesmas águas que o boto cor de rosa. O boto tucuxi é ligeiramente menor que o cor de rosa, e tem a pele acinzentada. Gumbs faz relação ao fato de que os conservacionistas internacionais listam a espécie do tucuxi como “deficientes em dados”. Vale mencionar que ela também aponta o tucuxi como o único mamífero marinho no mundo cuja nomenclatura indígena se manteve.

separabilidade, a determinabilidade e a sequencialidade. Para que isso seja possível, ao menos dois passos intencionais devem preceder a interpretação. É importante que se evite, primeiramente, pressupor o rearranjo moderno das causas clássicas – a saber, [causa] final, formal, eficiente e material –, no qual o material (aquilo de que algo é feito) não é mais que o efeito de uma meta (final), a fórmula abstrata (formal), ou a lei universal (eficiente) que não é transparente senão para o sujeito. Em segundo lugar, uma reflexão sobre o material, se não ignora o pertencimento desse material ao mundo, não pode proceder de modo a tratá-lo, meramente, como conteúdo (*op. cit.*).

As teses de Da Silva sobre tempo e matéria são relevantes, no processo teórico da produção desta obra cinematográfica, porque compreendem e exemplificam a mesma noção de tempo e matéria empregada na constituição da obra, que não atende às percepções ditas universais, lineares, e de serventia e eficiência. No filme, o tempo não se dá a uma linearidade definitiva, ou à utilidade de uma narrativa, bem como a matéria (película) que, exposta à luz, sofre a transformação e cria imagens que passaram efetivamente a integrar o mundo, diferente das imagens digitais (absortas) que existem e são relevantes apenas como conteúdo.

Nota de intenções

O cinema dos pés se faz andando. Terra à terra. Se abre, se cria, se desdobra na borda do abismo entre o nada e a decisão do salto câmera-corpo. Uso o espaço do meu cinema para a prática, o ensaio, o movimento entregue da errância. Errante, o que anda sem destino certo, não firme; vacilante, diz-se dos astros não fixos: planetas, satélites e cometas. Sou como eles e minha obra expressa em pequenas constelações que orbitam à volta da vida. A vida que sempre escapa, que cria por ela mesma e sempre vai criar vida, ela é para além dos binômios – humano, não-humano; ficção, documentário – ela é tudo junto e misturado aqui e agora. Somos anacrônicas companheiras da prática, nos encontramos na espiral do tempo através das nossas cartas-filmes, enviadas sem destinatário certo, abertas aos caminhantes, aos errantes, a todos aqueles que se maravilham ao ver pontos de brilho no infinito.

Lembro-me de ver pela primeira vez umas letras em uma placa de ferro na parede de uma esquina do Porto que diziam: “afixação proibida”. O cartaz da modernidade parece ter desobedecido as palavras de ferro, colando-se fixamente entre pálpebra e pálpebra, impedindo o movimento da retina-corpo, coagulando fronteiras, criando categorias, formalizando o delírio capital inseparável da sua matriz branco-hétero-patriarcal. É desde o século XXI, na sequência de uma pandemia mundial e à galope das consequências sócio climáticas, que estou a escrever: não há aqui nenhum ignorante, a não ser os que o querem ser por escolha pessoal e privilegiada, que achem que o momento presente está desconectado do processo de extrativismo e violência

total instaurados contra a Ecosfera, há séculos e em pleno andamento. Desde aqui posso afirmar o que nós, as outras pessoas, estamos tentando fazer compreender há muitos tempos. Larguem mão dessas estruturas de poder, exploração, extração, ideais de progresso, sucesso, fabricação de gênios pré-moldados, obras-primas impraticáveis em formas obsoletas para círculos reduzidos de alienação contínua. Acordem!

Eu quero um cinema sujo de barro, o Cinema que tem bolha no pé, de abre caminhos, que tem cheiro de flor, palavra de gente viva, que sabe que a árvore só é árvore porque um dia foi inteiramente uma semente e que teve o tempo e o cuidado para crescer. Olhem as imagens, elas têm muito a dizer, mas também guardam consigo o mistério. A telepatia intrínseca da montagem comunica através dos tempos e temporalidades. É uma etnografia às reversas, registra a criação-potência da realidade material do porvir, os rituais do cotidiano e comunidades íntimas, que longe de estarem em vias de extinção, precisam ser cuidadas, criadas, imaginadas, praticadas e compartilhadas com urgência.

Sinopse

A vida é Metamorfose, saltando de ser em ser como novas formas de dizer “eu”.

Em 16mm, Ainá Xisto imprime um registro abissal guiado por uma relação mais-que-humana através de paisagens oníricas, criando uma realidade mágica habitada por personagens reais, abertas para o diálogo e para o outro.

2. PRODUÇÃO PRÁTICA

Com a confiança a nossa potência de agir excede aquilo que conhecemos e, por isso, ela é condição de todo ato de criação (Lapoujade, 1997, p.108).

Quando filma-se um diário, o filme substitui a vida. É uma grande experiência. E enquanto se está na mesa de edição, também é muito prazeroso, porque tem-se controle sobre sua vida— suas crises, suas dores. Pode-se recriar a vida ou fragmentá-la. Sobretudo, pode-se criar harmonia. (Perlov, 2014).

Cronograma

Pré-produção e rodagens: Outubro de 2021 a Fevereiro de 2022.

Rodagens complementares: Agosto de 2022.

Pós-produção: Março a Setembro de 2022.

Produção de instalação e material de divulgação: Junho a Agosto de 2022.

Pré-estreia no Panorama da Escola das Artes: Setembro de 2022.

Relato de Produção

Fazer filmes para mim é muito natural, é algo que surge. O projeto do filme, inicialmente, eu construí como um quebra-cabeça (“puzzle”) que tem as peças, mas não soube em qual figura ele daria até o fim. Eu construí aos poucos, passo a passo. Comecei com um objetivo muito claro, uma ideia de o que eu queria transmitir, do que eu queria falar, em que eu queria pegar, sendo que a forma dependeria de: se ia conseguir encontrar essa linguagem suave, essa coisa diferente. Eu queria abordar o abuso sexual infantil, mas não do modo que eu já tinha visto ser feito, não mais do mesmo, que sempre era aquela coisa pesada. Eu tinha que encontrar isso e não sabia se ia conseguir porque dependia de mim. Então tive que ir caminhando para ir encontrando, e foram acontecendo realmente as coisas que deram contorno para o filme.

Houveram várias determinantes: eu tinha uma janela temporal, um cronograma para pré-produção, realização e pós. Mas adoeci e tive que ir às pressas, com a câmera, a quantidade de rolos que eu tinha (apenas o suficiente para rodar 35 minutos), as coisas exatas que eram materiais e que determinavam aquele contorno. Eu levei a estética, com a parte interna que eu queria. Queria encontrar certos lugares, mas não sabia, não tinha nada marcado.

Ao longo da viagem conheci as pessoas, criei relações, elas foram aparecendo. Tinha um plano, mas também aconteceu de portas se abrirem magicamente. Como saberia que realmente encontraria o pajé à minha espera no cais? Uma pessoa que eu não conhecia, no retorno de um barco em que eu quase não subi? Toda filmagem foi permeada dessas coisas que foram acontecendo. Relações criadas que se sustentam até hoje, o que pra mim é muito importante: que as coisas se sustentem no tempo, porque são para além do tempo. Então eu montei enquanto filmava. Construí a unidade filmográfica com o que eu tenho de bagagem de cinema, de *assemblage*, de escolher os planos na hora que estou a filmar. Foi uma experiência muito nova, pois eu nunca tinha filmado em 16mm. A tutora Ana Vaz me inspirou a utilizar o material, propôs fazer um workshop para ensinar, e eu sou radical, então desde o começo eu disse “vou” e as coisas foram acontecendo.

Às vezes, tudo parecia impossível, por exemplo quando adoeci e várias coisas foram se atrasando. Mas eu estava fechada com a aventura de usar a 16mm, fechada com os meus rolos, tinha que testar essa experiência.

Antes, já tinha testado a estética com o telemóvel. A metodologia se deu com exercícios de diários filmicos, prática esta que já vinha corrente no meu cotidiano de trabalho artístico, desde 2020. Para estes exercícios utilizei unicamente dispositivos móveis com câmeras digitais e aplicativos de filtragem de cor e efeitos que fazem simulação do resultado de filmar em película. A estética vinha se aprimorando e o método intuitivo frutificou muito bem na mesa de

montagem, então ficou decidido que seria realizado da mesma maneira: com liberdade, mas decididamente dentro de um contorno. As limitações materiais seriam decisivas para o produto, mas fora isso, seria necessário uma confiança no fazer.

Passei do meio dos dispositivos móveis para a 16mm, foi um processo de entrega. Nunca tinha filmado em 16mm. Apesar de ter algum conhecimento, nunca tinha realmente pegado em uma câmera como a K-3, nem nada parecido. O plano, quando iniciei a disciplina de Projecto II, era esperar chegar a câmera, que tinha sido encomendada da Ucrânia pouco antes da guerra começar e, uma vez com ela em mãos, ter uma aula com a Ana Vaz para aprender a usá-la. De repente essa aula nunca existiu. A câmera chegou, chegaram dois terços dos rolos que encomendei de um fornecedor Kodak em Espanha e tive que pesquisar e utilizar conhecimento teórico para desenvolver aprendizagem prática na prática. Uma coisa levou à outra. Vimos os resultados e depois passamos para uma segunda rodagem, então eu já sabia mais coisas do que antes.

O mote do filme surgiu com a vontade de ter um filho e eu tenho uma determinação muito forte de que, para isso ser uma experiência saudável, eu precisava organizar um monte de coisas na minha história, para não ser caótico. Então fui organizar, passo a passo. Por exemplo: voltar a falar com a minha avó, que já estava há quatro anos sem notícias. Eu tinha desaparecido, praticamente fugido, e havia toda essa emoção para lidar. De uma pessoa saber que a outra está viva, e de tentar explicar o porquê. Gravei essa ligação e utilizei nos primeiros minutos de filme.

Mas o que fazer com essa emoção? Como limpar tudo isso? Como organizar de uma forma que fique da maneira que eu acredito ser melhor? As coisas foram acontecendo. Nunca foi um filme com roteiro escrito para poder dirigir com os comandos tradicionais: “fala isso”, “com essa expressão”. Com equipamento: “esse é o plano, eu já sei”, para o diretor de fotografia. Teve que ser eu, realmente fazendo e criando, apenas eu e meu companheiro, essa equipa mínima de duas pessoas, mais as outras três que colaboraram no processamento e digitalização da película, e no design de banda sonora, mix e master. De certo modo, foi tudo como planejado: aceitar a limitação. A quantidade de rolos e o tempo de filmagem. A câmera de corda e a duração dos planos. A maneira de filmar. A escolha por uma estética de câmera na mão (e não poderia ter sido diferente porque as coisas iam acontecendo no momento). Mesmo quando intencionava uma direção, uma “cena” a ser filmada, a situação mostrava-se indirigível. E era exatamente o que queria: a beleza de simplesmente ser.

Decididos a aproveitar da melhor maneira possível o material que chegava do laboratório, o trabalho era a resolver dia após dia. Eu não consegui montar sem ter a cor marcada, então já fiz a cor à medida em que montava, porque senão não conseguia visualizar,

entrar e estar naquele universo, que era muito pessoal. Tive que criar aquele mundo para conseguir orquestrá-lo ali, na mesa de montagem. Montamos o filme praticamente todo em casa, na nossa aldeia, porque eu precisava tomar banho de rio, subir e descer a montanha, viver. Quando parasse no ponto de não saber algo, era preciso me mover para voltar, sentar e olhar para o material, senão era muito tempo, horas, a olhar para os pedaços e sentir pontas de ansiedade, perguntando-me onde é que está o resultado. Foi preciso estar viva e isso era essencial nesse processo. Esse contato com a vida, com a natureza, com os elementos, me faz muito bem e faz com que eu crie muito melhor e mais rápido: Estar a fazer o filme o tempo todo. Ir ali e de repente voltar com um *insight*, porque estou conectada. Estar a comer e a fazer o filme. A conversar e a fazer o filme. A fazer o filme todo tempo. Tudo vai ser o filme. O processo para o foco do filme.

O texto, por exemplo, que é dado pela minha própria voz em *off*, a partir dos títulos iniciais, veio inteiramente através de uma intuição. Em determinada fase da montagem, eu soube que seria preciso incluir um texto. Então me concentrei, meditei e gravei tudo que veio à mente, sem ensaio. Essa gravação foi utilizada na íntegra, sem edições.

Desde o começo fiz um acordo comigo de olhar para o material em aberto. Não querer “o que eu queria que ficasse realmente”, e, se não tivesse ficado exatamente, rejeitar. Não exigir o ideal. Ter uma aceitação, uma parceria com o material. Feito é melhor do que perfeito e o material filmado vai pedir uma abordagem, vai pedir uma forma. A metodologia não seria possível definir de antemão, porque não há como ver o material antes de filmar, então eu imaginava. Da imaginação para a realidade existe um salto e aceitar esse salto, trabalhar com ele como parceiro, foi a missão. Olhar para o objetivo e me perguntar: como dizer o que pretendo, da melhor maneira possível, com o que eu tenho. Não ficar a delirar com o que poderia-se fazer, o que seria preciso, fazer mais e mais, voltar ao Pará, filmar mais quantos rolos— não. O que foi filmado é o que há, é o que aconteceu, é a experiência.

Foi uma questão de realizar o todo, dentro da liberdade das partes. Não que tenha sido um filme sem direção. Ele foi completamente dirigido, mas foi livre. Na hora, eu agi com liberdade, mas com um olho muito fino e um direcionamento muito claro de intenção. A intenção de gerar vida, de organizar o passado e o presente, organizar o corpo físico— a matéria. Como eu acredito que o cinema é um ritual de atração, fui pintar todo o esquema para atrair a liberdade de, no meu corpo, poder gerar a metamorfose. Então meu olho só via isso e o espírito atraiu o resto. Não estava lá à toa, a filmar qualquer árvore. À toa, a filmar qualquer indígena. Estava a registrar uma potência-ritual para mim, no que eu acredito, e eu acredito na matéria: por isso o filme é feito em película. Porque ele está ali, materialmente existe, não como uma

sequência de zeros e uns, ele é completamente não-binário. E por isso fui atrás de fazer dessa forma.

Acreditei que seria capaz de partir de uma mecânica de ensaiar com o telemóvel. Com isso, aceitei também a possibilidade de que, se tudo desse errado, teria um plano B, com o filme feito no telemóvel, porque teria o “ensaio”. Mas pular do abismo com a câmara era o desejo. O cinema dos pés, que se faz ao andar, na prática. Faz com que reconheça-se o tanto que seu pé aguenta; o caminho, o sapato que se precisa, se o pé descalço é suficiente, ou não. Na prática desenvolveu-se uma interação e incorporou-se a câmara como um membro a mais na extensão do próprio corpo. O olhar dos planos. Como uma dança. Já no telemóvel procurei integrar essa consciência, filmava através de um aplicativo, com o visual semelhante ao de uma câmara 8mm, e isso já produzia a sensação de não ver a realidade tal qual como ela é, senão através do olho-visor da câmara, através do plano.

A textura, as manchas, o limiar da entrada de luz do ambiente. Tudo aquilo criou uma atmosfera que automaticamente determinou e iniciou a cinematografia, desde o pressionar do gatilho até o marcar a cor na hora da edição. Queria encontrar, não a cor real nem distorcida, realçada, deslumbrante, mas justamente essa penumbra. Esse espaço de confusão, de opacidade, que permite a cada um o direito de ser livre, inclusive dentro da sala de cinema desse filme. Cada pessoa pode ver algo diferente. A intenção da incerteza, sem guião direto. Eu não falo o que eu estou fazendo, por isso que a sinopse é meio aberta. A nota de intenção é meio geral. Para cada espectador ter a liberdade de ver o que quiser, seja não entender nada, achar lindo, ou viajar no significado audiovisual. A metodologia colaborou diretamente para isso, para que o espectador não tenha que comer o conto da mão do cineasta, num ideal idolatrado de narrativa. Goste ou não, verá o filme que quiser, sem estar distante da formatação tradicional, obrigatoriamente fará uma leitura.

Para mim o filme é como se fosse uma pintura rupestre. Eu penso muito no cinema, como um meio, uma atualização. Muito se fala sobre a função mística da arte rupestre, a primeira forma de pintura. Quando pintava-se para atrair o animal, para fazer o ritual do chamamento e resolver alguma coisa na pedra, que vai se dar na matéria. Seja por prática, de saber caçar, seja por intenção de encontrar, de alguma maneira aquilo vai se materializar. Para mim o cinema é isso, uma atração material. Também por isso a escolha da película para o filme: eu queria ter a matéria, mas também queria não saber de momento o que tinha filmado, não fazer essa pré-seleção do material ali na hora da filmagem. Eu queria esse corpo, queria sentir a câmara, sentir como eu gosto de filmar. Esteticamente eu não gosto das coisas claras demais,

definidas demais, eu acho que a super definição, na imagem, me incomoda visualmente, assim como também me incomoda na vida uma coisa determinista.

A intenção sempre foi de que esse trabalho se exploda e se expanda como uma molécula de nitrato de prata atingida por luz. Que ele vá e tenha sua vida, como um filho, que possa sair. Ele saiu de mim, mas não é só meu, não é só pra mim. Pelo contrário, acho que sou coadjuvante, é para além. A importância que eu tive, eu mesma que dei: uma relação de peso; uma relação com a massa e volume do filme, a dar no peso que fosse quase flutuante, muito leve e que eu pudesse sentir essa sensação de leveza e a temporalidade da amazônia. Eu percebi e me entreguei a ela, uma dimensão do tempo muito complexa. Na floresta, o tempo às vezes passa muito rápido, às vezes passa devagar, e tudo acontece muito lento, mas em um segundo acontece tudo, e é muito difícil de dimensionar e descrever. Tem uma hora que não dá para saber se já está ali há uma semana, quinze dias ou um mês. Em que momento as coisas aconteceram? É um tempo sensorialmente dilatado, numa forma completamente diferente do que eu já experienciado, fosse no Brasil, em diferentes lugares do mundo. Então isso também apareceu no filme: às vezes eu assisto e acho que ele é curto; às vezes acho que ele é longo. Às vezes me perco no tempo material dele e gosto dessa sensação de estar em outro tempo. E ninguém sabe muito bem se a narrativa é para trás, ou se é para frente. É algo que se relaciona muito mais com a noção de tempo circular das culturas ancestrais do que com o tempo linear cartesiano. Em suma, gostei do resultado. Acho que saiu bem. Vejo o filme e sinto que consegui. Tive muita entrega, com firmeza e certeza, mas também uma base de inocência grande, porque quando se está na inocência, uma pessoa acha que vai conseguir mesmo e não fica muito no problema, quer resolver.

ENCERRAMENTO

Espero que, através do presente, tenha sido possível perceber o empenho envolvido na manufatura do filme. A primeira parte deste relatório serviu para apresentar, dentro dos limites do possível, o precedente teórico que envolveu a fase produtiva, tendo esta sido descrita na segunda parte.

Vimos que o objetivo da realização do filme esteve diretamente envolvido com a saúde, com a manifestação e atração de uma metamorfose real, de modo a libertar o tempo presente. A proposta era abordar um assunto ao mesmo tempo pessoal e comum a muitas outras pessoas, através de uma perspectiva totalmente autônoma e libertária. Para isso, fez-se utilizar um mote mitológico, a lenda do Boto, cujo personagem principal– o animal em si– também precisava ser atravessado por uma libertação e cura com urgência, por ter sido escamoteado pela cultura de reprodução da violência contra a mulher, seja sob a perspectiva da proteção dos sobreviventes do abuso ou da omissão da responsabilidade penal do abusador. Apenas através da arte seria possível desestruturar a matéria para organizar o tempo entre a realidade e o mito, entre o animal e o humano, entre a ficção e a crônica, entre o realismo e o fantástico. A imagem cinematográfica, é capaz de reviver fantasmagorias, então que isso fosse usado para o bem.

Foram citadas apenas algumas das referências tidas em mente na realização da curta. Seria impossível nomear o *omni*, amálgama de influências sobre a estética utilizada, por esta se valer majoritariamente de uma metodologia intuitiva e de ensaios práticos, que compreende, até inconscientemente, toda a bagagem de absorção, emoção, leitura e repertório.

O relato de produção expõe como o filme foi um salto no escuro feito conscientemente, mas sem escolha– o que se mostrou muito adequado àquilo que se propunha inicialmente. Poderia-se dizer experimental, mas não, pois a metodologia já tinha sido provada, com exercícios anteriores, e ensaiada, com dispositivos móveis.

De certo modo, toda a vida foi direcionada para a produção, que a apreendeu, e fez-se, numa capacidade sintética, o *locus* da narrativa, das personagens reais, das comunidades íntimas, da história incontável e incontornável. Enfim, da vida fez-se a vida.

3. ANEXO

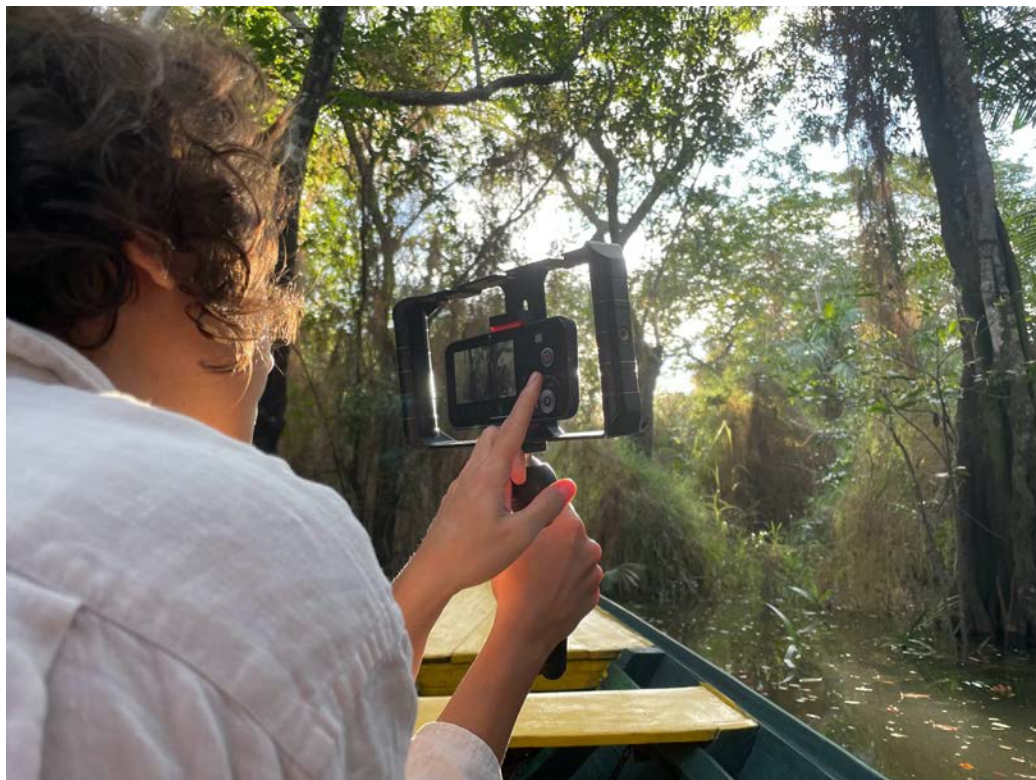
Stills





Fotos de rodagem

Filmagens em Rio Tapajós, Santarém e Rio Arapiuns.



Ensaio com telemóvel, 11 de Março de 2022.



Still em digital para *raccord*, 05 de Março de 2022.

Filmagens em Galicia.

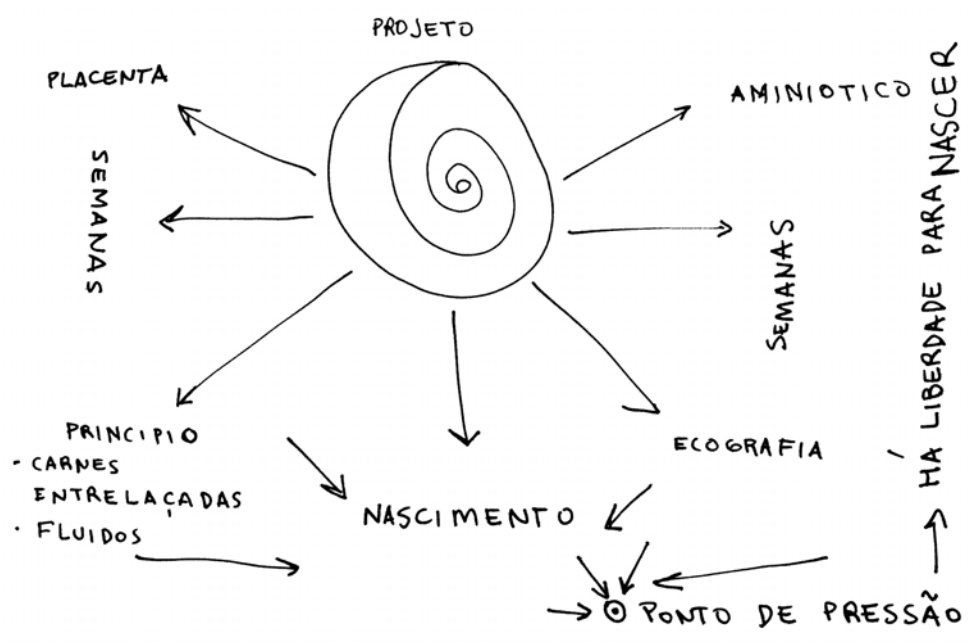


Rodagem de Super-16mm com a Krasnogorsk-3, 06 de Agosto de 2022.



Local de rodagem, Parque Arqueológico de Monte Tetón, 04 de Agosto de 2022.

Mapa mental, datado de 28 de novembro de 2020.



Fotos PANORAMA #22

Instalação *Cantos da Metamorfose: Um canto para descansar*







Apresentação formal do filme em sessão para a comunidade acadêmica.



BIBLIOGRAFIA

- Câmara-Cascudo, L. (2002) *Geografia dos mitos brasileiros*. 2ª ed. São Paulo: Global.
- Chauí, M. (2000). *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática.
- Id. *Contra a servidão voluntária*. Autêntica São Paulo, Autêntica, 2013.
- Id. *Sobre a violência*. São Paulo, Autêntica, 2015.
- Id. Participando do debate sobre mulher e violência. In: Cardoso, R. (Org.) *Perspectivas antropológicas da mulher nº4*, Rio de Janeiro: Zahac, 1985. pp. 23-62.
- Da Silva, D. F. (2018). Em estado bruto. *ARS* (São Paulo), 17(36), pp. 45 - 56. Trad.: Otoch, J.
- N. (2019).
- Id. (2018). On Heat, in *Climates*. Toronto: Canadian Arts.
- Deleuze, G. (2016). *Cinema I: A Imagem-Movimento*. Lisboa: Documenta.
- Id. (2015). *Cinema II: A Imagem-Tempo*. Lisboa: Documenta.
- Didi-Huberman, G. (2017) *Diante Do Tempo*. Lisboa: Orfeu-Negro.
- Epstein, J. (1975). *Ecrits sur le cinéma, 1921-1953*. Paris: Seghers.
- Id. (2014). *The Intelligence of a Machine*. Minneapolis: Univocal Publishing.
- Feldman, I. (2017) *As Janelas de David Perlov*. São Paulo: IMS.
- Fausto, J. (2020). *Cosmopolítica dos Animais*. Rio de Janeiro: N-1 Edições.
- Goés, A. M. (2018). *Boto cor-de-rosa: uma narrativa sobre gênero, raça e violência*.
Dissertação de Mestrado. Foz do Iguaçu: UNILA.
- Gumbs, A. P. (2020). *Undrowned: Black Feminist Lessons from Marine Mammals*. Stirling: AK Press.
- Habigzang, L. F.; Corte, F. D.; Hatzenberger, R.; Stroehel, F. & Koller, S. H. (2008). Avaliação psicológica em casos de abuso sexual na infância e adolescência. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 21(2), pp. 338 - 344. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/prc/> (acesso em Setembro de 2023).
- Jaque, A.; Verzier M. O.; Pietroiusti, L. (orgs.) (2021). *More-than-Human*. Roterdão: Het Nieuwe Instituut1.
- Lévi-Strauss, C. (2008). *Antropologia estrutural*, São Paulo: Cosac Naify.
- Id. (1987). *Antropologia estrutural dois*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

- Lacan, J. (2008). *O mito individual do neurótico, ou, a poesia e verdade na neurose* (Claudia Berliner, trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lapoujade, D. (1997). *William James: empirisme et pragmatisme*. Paris: Lês empêcheurs de penser en rond.
- Id. (2017). *Existências Mínimas*. Rio de Janeiro: N-1 Edições.
- Magalhães, G. (2013). *Os espelhos dos rios: dimensões simbólicas da relação de gênero na lenda Amazônica o Boto*. Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC-SP.
- Id. (2015). Fiando o imaginário amazônico com a Linha do Equador: psique e relação de gênero na lenda O Boto. XI Encontro Regional Sudeste de História Oral, UFF - Niterói.
- Núbia, J. (2020). Filhas do Boto: ONG que ampara vítimas de violência doméstica completa 3 anos em RO (03 de Maio). Porto Velho: G1 RO.
- Provisor, H. (1970). *8mm / 16mm movie-making*. New York: American Photographic Book Publishing Co.
- Ranciere, J. (2010). *The Aesthetic Unconscious*. Cambridge: Polity Press.
- Rocha, A. (2021). Contemporary phantasmagorias, in *Journal of Science and Technology of the Arts*, 13(3), pp. 104-119. Porto: UCP.
- Silva, A. C.; Silveira, F. L. (2022). *Antropologia Das Relações Humanos E Mais Que Humanos*. In: VII Reunião Equatorial De Antropologia - Rea, Migrações, Deslocamentos E Diásporas: Violações De Direitos. Anais. Boa Vista: UFRR.
- Tavares, G. M. (2013). *Atlas Do Corpo E Da Imaginação*. Lisboa: Caminho.
- Viana, C. & Monteiro, G. (2015). Botos são pais de meninos e meninas na Amazônia (07 de Agosto). Belém: ASCOM UFPA.

FILMOGRAFIA

- Aguilar, J. R. & Gananian, G. (2017). *O Olhar do Boto* [Filme]. Zaum Cinema.
- Centro MariAntonia da USP (2020). *Curso "Luz Negra", com a professora Denise Ferreira Da Silva* (1 - 4) [Vídeos]. Youtube. Disponíveis em:
https://youtu.be/47X_7XJnOU (1); <https://youtu.be/Q0wt53JM5VU> (2);
<https://youtu.be/QpK8C5KSRkE> (3); & <https://youtu.be/ssexalCWLsM> (4) (acessos em Setembro de 2023).

Da Silva, D. F. & Neuman, A. (2016). *Serpent Rain* [Filme]. Bergen Assembly. Disponível em: <https://ehcho.org/conteudo/serpent-rain> (acesso em Setembro de 2023).

Dantes, A. & Krenak, A. (1993). *Flecha Selvagem* (1 - 7) [Série]. Arca Comunicações. Disponíveis em: <https://selvagemciclo.com.br/flecha/> (acesso em Setembro de 2023).

Esbell, J. (2020). *Amor recorrente das águas* [Filme]. Galeria Jaider Esbell. Disponível em: <https://ehcho.org/conteudo/amor-recorrente-das-aguas-jaider-esbell> (acesso em Setembro de 2023).

Fuse (Escritor); Kikuchi, Y. (Diretor); Nakayama, A. (Diretor); Sugimoto, S. (Produtor); Itō, Y. (Produtor) (2018–). *Tensei Shitara Slime Datta Ken* [Anime]. 8-Bit.

Karrabing Film Collective (2018). *Mermaids, or Aiden in Wonderland* [Filme]. Karrabing Indigenous Corporation.

Perlov, D. (2014). *Diary 1973-1983*. Rimo S/A.