



**UFPE**  
Universidade  
Federal de  
Pernambuco

**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**“ACRE (ANOS) DE CINEMA”:  
UMA HISTÓRIA QUADRO-  
A-QUADRO DE JOVENS CINEASTAS ACREANOS  
(1972-1982)**

**Hélio Moreira da Costa Júnior**

Recife – 2002

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**“ACRE (ANOS) DE CINEMA”: UMA HISTÓRIA QUADRO-A-  
QUADRO JOVENS CINEASTAS ACREANOS (1972-1982)**

**HÉLIO MOREIRA DA COSTA JÚNIOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de Concentração: História do Brasil.

Orientador: Professor Dr<sup>o</sup>. Carlos Alberto Alves de Souza

Recife-PE  
2002

Ficha Catalográfica  
(Elaborada na Biblioteca Central da UFAC)

**C837a** COSTA JUNIOR, Hélio Moreira da. *“Acre (anos) de cinema”*: uma história quadro-a-quadro de jovens cineastas acreanos (1972-1982). 2002. 141f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco em convênio com a Universidade Federal do Acre, Rio Branco, 2002.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Alves de Souza

1. Cinema – Acre, 2. História – Acre, 3. Acre – modos de vida, I Título.

**CDU 791.43 (811.2)**

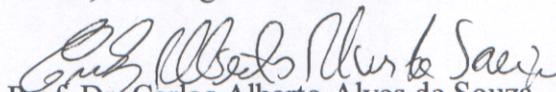


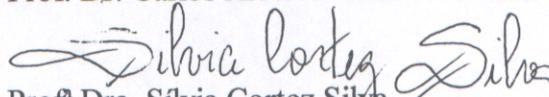
PROGRAMA DE  
PÓS-GRADUAÇÃO  
EM HISTÓRIA  
UNIVERSIDADE  
FEDERAL DE  
PERNAMBUCO

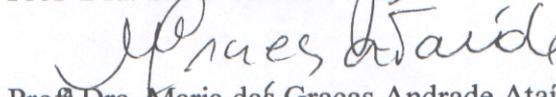
## ATA DA DEFESA DA DISSERTAÇÃO DO ALUNO HÉLIO MOREIRA DA COSTA JÚNIOR

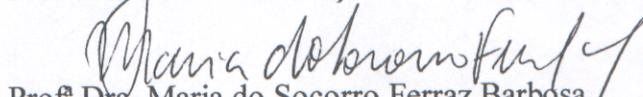
Às 10:00 do dia 28 (vinte e oito) de agosto de 2002 (dois mil e dois), no Curso de Mestrado em História da Universidade Federal de Pernambuco, a Comissão Examinadora da Dissertação para obtenção do grau de Mestre apresentada pelo aluno HÉLIO MOREIRA DA COSTA JÚNIOR intitulada: *“ACRE(ANOS) DE CINEMA”*: *uma História quadro-a-quadro de jovens cineastas acreanos (1972-1982)*, em ato público, após arguição feita de acordo com o Regimento do referido Curso, decidiu conceder ao mesmo o conceito **“APROVADO COM DISTINÇÃO”** em resultado à atribuição dos conceitos dos professores: CARLOS ALBERTO ALVES DE SOUZA (ORIENTADOR), SÍLVIA CORTEZ SILVA E MARIA DAS GRAÇAS ANDRADE ATAÍDE DE ALMEIDA. Assinam também a presente ata, a Coordenadora, Prof<sup>a</sup> Maria do Socorro Ferraz Barbosa e a secretária Luciane Costa Borba para os devidos efeitos legais.

Recife, 28 de agosto de 2002

  
Prof. Dr. Carlos Alberto Alves de Souza

  
Prof<sup>a</sup> Dra. Sílvia Cortez Silva

  
Prof<sup>a</sup> Dra. Maria das Graças Andrade Ataíde de Almeida

  
Prof<sup>a</sup> Dra. Maria do Socorro Ferraz Barbosa

  
Luciane Costa Borba

HÉLIO MOREIRA DA COSTA JÚNIOR

**“Acre (anos) de cinema”: uma história quadro-a-quadro jovens cineastas  
acreanos (1972-1982)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de Concentração: História do Brasil.

Aprovada em 28 de agosto de 2002

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Carlos Alberto Alves de Souza

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Sílvia Cortez Silva

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria das Graças Andrade Ataíde de Almeida

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria do Socorro Ferraz Barbosa

Recife-PE  
2002

À minha esposa, Tamara Smoly, beleza e força em forma de mulher que incansavelmente procurou ajudar-me de todas as formas possíveis para que este trabalho fosse concluído.

Aos meus pais, Hélio Moreira da Costa e Adalcyr Oliveira da Costa, que também não mediram esforços para que eu concluísse mais este sonho em minha vida.

Aos meus sobrinhos Luiz Gustavo e Michele Araújo, fonte de juventude e de alegria.

Ao Matheus que veio encher de alegria as nossas vidas.

Aos integrantes do Grupo ECAJA FILMES. Adalberto Queiroz, Antonio Evangelista, João Batista Marques de Assunção e Laurêncio Lopes pela incansável paciência e pelas longas horas de entrevista que foram tão valiosas para a conclusão deste trabalho.

## AGRADECIMENTOS:

Ao professor Doutor Carlos Alberto Alves de Souza, orientador e amigo que acreditou neste trabalho e ajudou-me a superar as dificuldades acadêmicas e pessoais. Valeu as broncas!

À Universidade Federal do Acre (UFAC) e à Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), bem como a CAPES, pela celebração do convênio que proporcionou a realização do Mestrado Interinstitucional em História, oportunizando a qualificação do quadro docente local sem a necessidade do deslocamento para um outro centro, salvo o estágio obrigatório.

Ao Professor Reginaldo de Castela, intelectual e ativista cultural que sempre “*pôs lenha na fogueira*” para que esse trabalho fosse concluído. Alegria Reginaldo! Finalmente terminei.

À Luciane Costa Borba, secretária da coordenação do mestrado em História da UFPE, pela paciência e pelo carinho com que nos atendeu.

Ao colega professor Mestre Sergio Roberto, pelo acolhimento na cidade de Recife por ocasião do estágio obrigatório na UFPE.

À professora Ana Maria Barros dos Santos, e professora Diana Galliza pelo apoio irrestrito.

Aos Funcionários responsáveis pelo acervo do Patrimônio Histórico e Cultural da Fundação de Comunicação e Cultura Elias Mansour, a qual atendeu-me com muita presteza nas inúmeras vezes que a procurei, a fim de obter informações pertinentes ao tema da presente dissertação.

À Professora Mestre Tânia Mara Rezende Machado, amizade e solidariedade são palavras que você sempre soube rimar.

À Deputada Naluh Gouveia, pela ajuda incondicional e pela compreensão quanto as dificuldades do ato de pesquisar neste país.

Ao amigo Alcântara, que gentilmente “cedeu” seu olhar mágico nas fotografias utilizadas neste trabalho.

Às professoras Doutoras Maria das Graças Andrade Ataíde de Almeida e Maria do Socorro Ferraz Barbosa pelas valiosas sugestões dadas no sentido de aprimorar este trabalho.

Às colegas Micheline, Fran, Fátima, Geórgia, Nilda e Teresa, pelos agradáveis momentos de convivência durante o estágio obrigatório na cidade Recife.

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: OS MOTIVOS DE UMA HISTÓRIA.....	10
CAPÍTULO I - AS PRIMEIRAS CENAS – UM “ROTEIRO” DIFERENTE: A CIDADE DE RIO BRANCO E AS INFLUÊNCIAS DOS ARTISTAS DO ECAJA FILMES.....	29
CAPÍTULO II - OUTRAS CENAS: AS REPRESENTAÇÕES, AS PRODUÇÕES, A ESTÉTICA, AS TEMÁTICAS DA ÉPOCA DO ECAJA FILMES.....	55
CAPÍTULO III - AS IMAGENS E OS SEUS SENTIDOS NA PRODUÇÃO DO ECAJA FILMES.....	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	128
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	130

## **Resumo**

Esta Dissertação tem por objetivo tratar de questões ligadas ao Movimento de Jovens Cineastas ocorrido em Rio Branco, Estado do Acre no período que vai de 1972 a 1982. Com a criação do Grupo ECAJA FILMES - Estúdio Cinematográfico Amador de Jovens Acreanos que chegaram a produzir sete filmes em película em seu período áureo e entrando em um processo de crise a partir da década de 1980.

Pretende-se entender os motivos que levaram este grupo de jovens a articularem um movimento cinematográfico no Estado do Acre na década de 1970, e a partir deste ponto empreender um estudo sobre as suas influências tanto do cinema nacional como do cinema norte-americano em suas produções, levando em conta que se trata de um período marcado pela repressão do regime político-militar.

Os filmes produzidos por estes jovens cineastas são o ponto de partida, neste trabalho, para a leitura de um movimento que marcou a vida cultural da cidade Rio Branco e de outros municípios vizinhos.

Estão presentes neste trabalho as formas como estes jovens articularam-se, as suas lutas, as derrotas e vitórias. As saídas encontradas diante das dificuldades que surgiam em seus caminhos, por exemplo, a distância dos grandes centros, a falta de recursos financeiros e a repressão dos órgãos de censura federal.

### **Palavras chaves:**

Acre: História - Cinema – Movimento Cultural.

## **ABSTRACT**

The purpose of this dissertation is to study sonic questions related to the Movement of Young filmmakers that occurred in Rio Branco, in the state of Acre, from the period of 1972 to 1982. With the creation of the group ECAJA FILMES — amateur movie's studio of young acreans - that produced seven film in pellicle super-8 in its most intensive period culminating into a process of crisis that started in the decade of 1980.

It's intended to understand the purposes that conducted this group of young people to articulate a film making movement in the state of Acre in the decade of 1970 and from that point on undertake a study about the influences of the national and american movies in its productions, being aware that this is the period of political repression from the military government.

In this work, the movies produced by these young people are the starting point to undertake a lecture of a movement that influenced the cultural life of the city of Rio Branco and of other neighbour cities.

The means by wich these young people articulated themselves, their struggles, their defeats and victories are present in this work. The solutions they found to the difficulties that came out in their way, like the distance from the centers, the lack of financial supports and the repression from the censure of federal organizations.

### **Key words:**

Acre; History - Movie - Cultural movement.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS: OS MOTIVOS DE UMA HISTÓRIA.

*“No Mundo, não há começo nem fim.  
Haverá sempre um ponto de partida”<sup>1</sup>*

*Carlos Alberto Alves de Souza*

Esta Dissertação tem por objetivo tratar de questões ligadas ao Movimento de Jovens Cineastas ocorrido em Rio Branco, Estado do Acre no período compreendendo os anos de 1972 a 1982, trata-se também de uma pesquisa com a finalidade de incorporar os resultados ao programa de Mestrado Interinstitucional em História (Universidade Federal de Pernambuco / Universidade Federal do Acre) - tendo como área de concentração História do Brasil; eixo temático história e cultura e linha de pesquisa cultura e memória.

A preocupação em escrever sobre a produção cinematográfica ocorrida em Rio Branco, no Estado do Acre nasceu de uma conversa informal com o professor de Economia da Universidade Federal do Acre, Reginaldo de Castela, um intelectual e ativista cultural que nos agitados anos 70 do século passado participou também como roteirista de um documentário em vídeo intitulado *“Festa e Martírio em Xapuri: Extrativismo da fé”*<sup>2</sup>. A conversa, que aconteceu em sua sala de estudos na Universidade Federal do Acre, cercada de livros e ao canto um ventilador fazia um enorme barulho que competia com os fortes timbres de Mercedes Sousa. O Professor Reginaldo de Castela falava sobre um grupo de jovens que de forma bastante inusitada resolveu fazer cinema em Rio Branco, capital do Estado do Acre. Era uma narrativa bastante entusiasmada das aventuras daquele grupo de jovens cineastas. Contava detalhes dos improvisos, dos atropelos, dos vexames e logicamente falou sobre os filmes que agitaram a cidade naqueles movimentados anos da década de 1970.

De súbito aquelas informações causaram-me uma enorme surpresa, seguida de uma natural curiosidade em saber como e por que em um lugar de tantas dificuldades, principalmente devido ao isolamento geográfico - já que nos idos da década de 70 do século passado o Estado do Acre vivia praticamente isolado do resto do Brasil por falta de uma rodovia asfaltada, um grupo de jovens resolveram *“fazer*

---

<sup>1</sup> SOUZA, Carlos Alberto Alves de. **História do Acre. Novos temas, nova abordagem.** Rio Branco, Editor Carlos Alberto Alves de Souza, 2002.

<sup>2</sup> **Festa e Martírio em Xapuri: Extrativismo da Fé.** Direção geral: Edmilson Figueiredo. Produção: Centro de Criação e Cultura Popular – C.C.C.P.

*cinema*”. Foi nesse ponto que surpreso, despertou-me o interesse em saber os motivos que levaram um grupo de jovens a empunharem uma câmera e sair por aí à “Glauber Rocha” fazendo filmes.

A idéia de entender aquele movimento encantou-me, e me levou a querer escrever sobre estes jovens cineastas acreanos e a querer falar sobre um tempo de imagens. Portanto antes mesmo de pensar em cumprir as exigências acadêmicas, eu na verdade já pensava em contar a história de um tempo recente, mas já tão esquecido pelos jovens daquela e de outras regiões, o que me leva a refletir sobre as palavras do Historiador Eric Hobsbawm:

*“A destruição do passado - ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas é um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do final do século XX. Quase todos os jovens de hoje crescem numa espécie de presente contínuo, sem qualquer relação orgânica com o passado público da época em que vivem. Por isso os historiadores, cujo ofício é lembrar o que outros esquecem, tornam-se mais importantes que nunca no fim do segundo milênio. Por esse mesmo motivo, porém, eles têm de ser mais que simples cronistas, memorialistas e compiladores.”*<sup>3</sup>

A definição deste tema foi firmando-se durante o período de meus estudos monográficos do curso de História, quando resolvi que deveria entrar em contato com alguns daqueles pioneiros do cinema no Acre com a finalidade de entender um pouco mais sobre aquele inusitado movimento.

O grupo de cineastas, do qual falou o Professor Reginaldo de Castela, encontra-se ainda em atividade, reunindo-se constantemente na filmoteca acreana. Alguns dos pioneiros do movimento de jovens cineastas acreanos já não estão atuando como cineastas; outros, porém teimosamente, persistem, mesmo que de forma bastante dispersa.

Foi durante estes meus primeiros contatos com os integrantes do Grupo ECAJA FILMES - Estúdio Cinematográfico Amador de Jovens Acreano -, fundado pelos pioneiros do cinema acreano onde percebi também que pensar aquele tema era apenas o começo de longa jornada e que a partir dos dados colhidos através de pesquisas feitas em arquivos, jornais, fotos e depoimentos poderia dar destaque a um tempo, e transformá-lo em um fato histórico. Ciente da responsabilidade de minha

---

<sup>3</sup> HOBBSAWM, Eric. Era dos Extremos: O breve século XX: 1914-1991 – São Paulo: Cia das Letras, 1995 p. 13.

escolha tornou-se imperativo a reflexão sobre a importância do tema e de sua articulação como o objeto, levando a concordar que:

*“Definir o tema é pensar o objeto e não apenas escolher o assunto. Nesse sentido a definição não é um ato inicial: ela se articula com a problematização, formando com esta momentos e expressão de um único movimento.”*<sup>4</sup>

Naquele primeiro momento encontrava-me preso a velhos paradigmas que determinavam que o pesquisador deveria ter domínio absoluto de “tudo” que circundava seu tema, deveria estabelecer uma hipótese e a partir dela cercar-se de um farto arsenal teórico. Em hipótese inicial por mim defendida acreditava ter sido o *Cinema Novo* o movimento inspirador daqueles jovens cineastas acreano. O que levou à formulação desta hipótese era o ambicioso discurso do Cinema Novo:

*“Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça.”*<sup>5</sup>

Ou mesmo usando as palavras do próprio Glauber Rocha sobre que o Cinema Novo tivesse como principal característica:

*“Câmera na mão, baixo custo de produção, para mostrar o verdadeiro gesto do homem.”*<sup>6</sup>

Diante deste discurso já pronto e acabado e também pensando nas condições socioeconômicas da cidade Rio Branco no período abordado por este trabalho, levando em conta que os custos de uma produção cinematográfica em qualquer região era proibitivo, eu cada vez ficava mais convencido quanto a validade desta hipótese inicial, e mais uma vez caminhava rumo ao Cinema Novo como fonte de inspiração daquele movimento de jovens cineastas ocorrido em Rio Branco.

Quanto mais lia sobre os modos de se fazer cinema, mais convencido ficava de que o Cinema Novo tinha sido a fonte de inspiração para aqueles jovens cineastas acreanos pois, segundo Jean-Claude Bernadet, o cinema novo:

---

<sup>4</sup> KHOURY, Yara Maria Aum. A PESQUISA EM HISTÓRIA. São Paulo. Ática, 1989., p.30

<sup>5</sup> BRANDÃO, Antônio Carlos e et al. MOVIMENTOS CULTURAIS DE JUVENTUDE. São Paulo: Moderna, 1990. – (Coleção polêmica) p. 70.

<sup>6</sup> ROCHA, Glauber, Revisão Crítica do Cinema Brasileiro, Editora Civilização Brasileira, RJ, 1963, p.104.

*“procurava encaminhar-se para produções a baixo custo numa situação particularmente adversa à produção cinematográfica, que se opunha ao cinema de estúdio e ao que julgava hollywoodiano no Brasil (...)”*.<sup>7</sup>

Percebendo que o Cinema Novo tinha as características de um cinema alternativo e que a princípio seria mais acessível aos amantes da sétima arte em qualquer parte do Brasil, de forma particular a àqueles jovens pioneiros de Rio Branco, parti para pesquisa, porém a surpresa inicial de saber da existência de uma produção cinematográfica no Acre na década de 1970, não se esgotou por aí. Os contatos preliminares que tive com alguns daqueles pioneiros do cinema acreano, indagando-lhes sobre suas influências eu estava pronto para escutar muitas conversas envolvendo o Cinema Novo e a polêmica figura de Glauber Rocha! Contudo, as respostas obtidas naquele primeiro encontro expuseram a minha ignorância diante daquele tema.

Neste primeiro contato com os integrantes do ECAJA FILMES, aflora a constatação de que não foi o *Cinema Novo* que inspirou a articulação daquele movimento de jovens cineastas. Suas influências foram os filmes que passavam no cinema da cidade, em particular os gêneros americano como o “*western*”, os filmes de *Tarzan* de *Edgar Rice Burroughs*, os filmes de “*Kung-fu*” e os Filmes brasileiros como *Mazaropi* e *Teixeirinha e Mary Terezinha*. Outros fatores que lhes influenciaram foram as novelas radiofônicas das rádio Difusora Acreana e a leitura de um livro intitulado “*Os jovens cineastas*”.

Diante desta surpresa, de não encontrar no *Cinema Novo* as influências que eu acreditava a priori norteadoras daqueles jovens cineastas é que percebi que não deveria estabelecer qualquer modelo pré-estabelecido, o que me induziu a considerar a reflexão de Carlos Alberto Alves de Souza:

*“Definir hipóteses afirmativas no início do projeto, como uma espécie de guia para o pesquisador alcançar a “objetividade histórica”, deixa claro a idéia de que o objeto será explicado a partir de todo um arcabouço teórico externo a ele. No meu entender, esta atitude não permite ao historiador “aventurar-se” no “desconhecido” do seu estudo, restando apenas moldá-lo ao esquema de redação também já preestabelecido. o trabalho do historiador direciona-se no sentido de somente comprovar hipóteses levantadas por ele no início da elaboração do projeto, investigando tão somente uma documentação que lhe confirme e comprove tais hipóteses, deixando para trás toda uma série*

---

<sup>7</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema** – São Paulo: Ed. brasiliense, 1996, p. 95.

*de fontes documentais (de várias naturezas) produzidas pela “experiência humana” no seu “Fazer-se” histórico, em seu cotidiano.”*<sup>8</sup>

Refletindo, ainda, sobre a escolha do modelo teórico inspirador deste trabalho que resolvi adotar a postura proposta por E. P. Thompson que nos leva mais longe ainda:

*“(...) Sinto decepcionar aqueles praticantes que supõem que tudo que é necessário saber sobre história pode ser construído a partir de um aparelho mecânico conceptual. Podemos apenas retornar, ao fim dessa exploração, com melhores métodos e um melhor mapa; com uma apreensão de todo o processo social; com expectativas quanto ao processo e quanto as relações estruturadas; com uma certa maneira de nos situar frente ao material; com certos conceitos chaves (a serem eles próprios aplicados, testados e reformulados) de materialismo histórico: classe, ideologia, modo de produção. Nas margens do mapa, encontraremos sempre as fronteiras do desconhecido. O que nos resta a fazer é interrogar os silêncios reais, através do diálogo do conhecimento. E, à medida que esses silêncios são penetrados, não cosemos apenas um conceito novo ao pano velho, mas vemos ser necessário reordenar todo conjunto de conceitos. Não há nenhum altar mais oculto que seja sacrossanto de modo a obstar a indagação e a revisão”*<sup>9</sup>

A surpresa inicial de não encontrar influências do *Cinema Novo*, fez-me crer que estava diante de um Movimento com características peculiares enquanto expressão cultural. Decidi que como um detetive, deveria deixar que os rastros daquele movimento levassem ao seu esconderijo.

Diante desta mudança de postura passei a perceber também que aquele Grupo de Jovens se articulavam diante de toda sorte de problemas que surgia em sua jornada, das dificuldades financeiras aos problemas com o Regime político daquele período. Eles aprenderam a resistir, aprenderam a importância do aprendizado e também das experiências tanto individuais e, principalmente as experiências coletivas.

Percebendo que as relações estabelecidas dentro do grupo de jovens cineastas eram no intuito da superação de suas necessidades, e que neste sentido articulavam-se, criando e recriando os seus códigos de inter-relações foi que compreendi que o termo “*experiência humana*” ganhava contornos mais sutis.

---

<sup>8</sup> SOUZA, Carlos Alberto Alves de. **Projeto de pesquisa: “Varadouros da Liberdade”: Cultura e Identidade dos seringueiros de Brasília-Acre, na luta pela posse da terra (1972-1990)**. SP 1992, p. 7

<sup>9</sup> THOMPSON, Edward Palmer. **A miséria da teoria ou um planetário de erros**, Rio de Janeiro: Ed. Zahar:, 1981, p. 185.

Diante desta constatação, resolvi deixar que os sujeitos históricos aparecessem com mais intensidade, de forma que contassem os seus momentos de glória e ascensão, as suas frustrações e derrotas. Para que isto fosse ocorresse, decidi usar as falas de alguns dos integrantes daquele movimento. O que tornou possível esta opção foram as entrevistas que realizadas com os integrantes daquele Movimento Cultural: João Batista de Assunção Marques conhecido no período áureo do cinema produzido em Rio Branco como o Teixeira do Acre, Antônio Evangelista de Araújo ou Tonivam, Adalberto Queiroz e Laurêncio Lopes conhecido também como Lapys. Levei esta possibilidade adiante, considerando as palavras de Alessandro Portelli:

*“Uma entrevista é uma troca entre dois sujeitos: literalmente uma visão mútua. Uma parte não pode realmente ver a outra a menos que a outra possa vê-lo ou vê-la em troca. Os dois sujeitos interagindo não podem agir juntos a menos que uma espécie de mutualidade seja estabelecido. O campo pesquisado, entretanto, tem objetivo escorado em igualdade como condição para uma comunicação menos distorcida e um conjunto de informes menos tendenciosos”.*<sup>10</sup>

Os relatos colhidos nesta pesquisa são a matéria na qual farei minhas reflexões acerca daquele movimento; trabalhando as memórias destes sujeitos sociais, trazendo à tona suas memórias coletivas e suas experiências, conforme nos fala Raphael Samuel:

*“Há verdades que são gravadas nas memórias das pessoas mais velhas e em mais nenhum lugar; eventos do passado que só eles podem explicar-nos, vistas sumidas que só eles podem lembrar.”*<sup>11</sup>

É válido também lembrar Michael Frich que fala da possibilidade de ser ter na memória coletiva um instrumento que visa à democratização da história e da memória:

*“Quanto mais penso na extraordinária vitalidade e abrangência dos estudos históricos recentes, na pujante diversidade dos esforços públicos com a história no nível comunitário e na mídia, e no poder da memória coletiva vernacular de utilizar a história para enfrentar e contestar as manipulações do poder, mais me sinto encorajado pela capacidade*

---

<sup>10</sup> PORTELLI, Alessandro. **A Morte de Luigi Trastulli e Outras Histórias: formas e significados na História Oral**. Hincó, Tradução: Maria Therezinha Janine Ribeiro, p. 3.

<sup>11</sup> SAMUEL, Raphael apud SOUZA, Carlos Alberto Alves de. **“Varadouros da Liberdade”:** **Empates no modo de vida dos seringueiros de Brasiléia-Acre**, Tese de doutorado em História, PUC/SP: SP, cópia. 1996., p. 23

*democratizante da história e da memória quando inseridas num diálogo construtivo — como têm estado, cada vez mais, nos discursos e estudos recentes sobre memória coletiva, que só agora começam a contar com o reconhecimento público mais amplo que merecem”.*<sup>12</sup>

Acredito, portanto, na possibilidade real e concreta nesta capacidade de democratizar o acesso a História, neste sentido foi que tive a humildade de perceber que os velhos paradigmas não responderiam as questões, tive que mudar os rumos e trilhar novos caminhos. Fiz a opção de inspirar-me em um método que levasse em conta as várias dimensões do social, não apenas das estruturas, que são excludentes de toda humanidade. Não podia restringir-me apenas às estruturas, senti a necessidade de incluir os sujeitos sociais desta história, não pretendia apenas a exaltação de conceitos, que se tornariam vazios de sentido sem a intervenção humana.

Sei que uma ausência será patente neste trabalho: os depoimentos das mulheres que também trilharam o mesmo caminho da aventura de se fazer cinema no Acre. Esta falta não foi uma opção, foi uma dificuldade que não houve como superar. A maioria das mulheres que atuaram nos filmes do GRUPO ECAJA vivem atualmente em outros Estados e, as que ainda residem em Rio Branco, reservaram-se no direito de não serem entrevistadas. Entendo esta opção não como uma recusa pura e simples, mas como uma forma de proteger e resguardar suas memórias. Tenho a convicção de que em outro momento estas memórias emergirão novamente, e servirão de matéria-prima para contarmos outras histórias, de um mesmo tempo, porém com outros olhares.

O cinema sempre foi visto como sendo uma arte burguesa, Jean-Claude Bernadet chega mesmo a sugerir que o cinema é a arte que ela (a burguesia) cria. Então mais uma vez parecia que se estava diante de uma novidade: os sujeitos sociais que produziram cinema em Rio Branco não eram os filhos de ricos comerciantes ou ainda filhos da elite local. Eram em sua maioria filhos de seringueiros, homens trabalhadores da floresta. Foram estes jovens, filhos de seringueiros, que vieram para a cidade à procura de novas possibilidades e passam a experimentar um novo aprendizado. Freqüentadores da novidade chamada cinema, eles já não se contentavam em ser espectadores, queriam também fazer parte daquilo viam como mágica, de cujo brincavam nas ruas de seu bairro. Agora já não era suficiente assistir, eles queriam

---

<sup>12</sup> FRICH, Michael. **Memória e tradição** In: **Usos & abusos da história oral**. Janaína Amado e Marieta Moraes Ferreira, coordenadoras. – Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998, p 81.

também fazer filmes. Os jovens cineastas acreanos foram à luta. Muitas lutas foram travadas, algumas delas perdidas e outras tantas ganhas.

Neste trabalho procuro demonstrar como se deu este aprendizado e ainda dar sentido aos seus erros e acertos levando em conta como este grupo constitui-se e como os sujeitos que dele participavam se comportavam; sendo assim, enfatiza-se o sentido de sujeitos coletivos que são abordados por Marilena Chauí no prefácio do livro de Eder Sader:

*“Quando uso a noção de sujeito coletivo”, escreve Sader, a expressão indica “uma coletividade onde se elabora uma identidade e se organizam práticas através das quais seus membros pretendem defender interesses e expressar suas vontades, constituindo-se nessas lutas”, de sorte que a novidade é tríplice: um novo sujeito (coletivo), lugares políticos novos (a experiência do cotidiano) numa prática nova (a criação de diretrizes a partir da consciência de interesses e vontades próprias)<sup>13</sup>*

Somente compreendendo os jovens cineastas de Rio Branco como sujeitos coletivos, que através de suas experiências conseguiram estabelecer um duro, mas, contínuo processo de aprendizagem de uma arte bastante complexa, que é o cinema, é que poderemos entender os fatores que os levaram, a despeito de tudo e de todos, a fazer cinema em Rio Branco. E é somente levando em consideração as experiências daquele grupo que se pode conferir algum sentido àquele movimento de características tão incomuns, em uma região que estava ainda presa a fortes tradições regionais, e que em um determinado momento passou a sentir a necessidade de reagir à “invasão” que sofria.

A invasão da qual falo é a chegada dos chamados “paulistas”, que aportaram no Acre durante o governo de Wanderley Dantas. O termo paulista não é um conceito vazio de significados, por isso dedico a este conceito uma pequena análise no primeiro capítulo deste trabalho porém, quem tiver a curiosidade de compreender melhor este instigante problema, indico a leitura da dissertação da Mestra Tânia Mara Rezende Machado *“Migrantes sulistas: caminhadas, aprendizados e a constituição de modos de vida na região acreana”*. (1977-2000) que procura rever e ampliar a noção deste debate. Os “paulistas” traziam em suas bagagem o sonho de dias melhores em terras acreanas, contudo sua chegada causou um desequilíbrio no já frágil tecido social da região, levando seringueiros e sulistas a um conflito direto pela posse da terra. A região acreana

---

<sup>13</sup> CHAUI, Marilena, apud SADER, Eder. **Quando novos personagens entram em cena: experiência, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-80**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.p.11-12.

vivia a agonia dos tempos áureos do extrativismo vegetal, em especial do extrativismo da seringa e da castanha, produtos que tradicionalmente dominaram a economia da região.

O conflito tornou-se inevitável. O principal ponto deste conflito era a luta pela posse da terra. E foi justamente no Governo de Francisco Wanderley Dantas que se acirraram os ânimos e luta pelas terras no Acre, estimulado em especial pela propaganda oficial veiculada em âmbito nacional que afirmava haver no Acre as melhores terras e os menores preços.

A pecuarização - esta foi a estratégia econômica adotada pelo governo de Wanderley Dantas - cujo mandato foi de 1971 a 1974 e prometia na esteira do discurso do Regime militar um “Novo Acre”, com independência econômica<sup>14</sup>. Essa autonomia econômica passava pela substituição do já agonizante processo extrativista trazendo como principal consequência a expulsão do seringueiro de suas terras.

Estes fatos farão com que a figura do “paulista” seja vista com receio e medo. Desta forma começa a nascer no Acre um sentimento que mais tarde passa a ser assumido como “acreanismo”, que na prática se revelaria um sentimento xenófobo direcionado em especial a figura do sulista.

“Havia cheiro de pólvora no ar, como observou o jornalista Antônio Marmo na época, mas os meios de comunicação faziam de conta que os conflitos pela posse da terra no Estado não existiam.”<sup>15</sup>

Isto ocorre até o ano de 1977, quando existia somente o jornal “O Rio Branco” em Rio Branco. É somente a partir de 1977 que surge o jornal “O Varadouro” que passa a denunciar sistematicamente o agravamento das tensões no campo entre os “grileiros” ou seja, um indivíduo trama para apossar-se de terras alheias mediante falsas escrituras de propriedade, e os posseiros.

O clima tenso tanto no campo como na cidade de Rio Branco não impedia a agitação cultural na cidade, que pese neste período a existência apenas de duas rádios e um jornal; contudo, vivia-se um grande “*agito*” cultural, onde se destacavam os grupos de teatro que atuavam na cidade, os festivais de música e os encontros de grupo de jovens cristãos. Nos bares da cidade, os jovens se reuniam para discutir os temas que mexiam com a imaginação dos moradores da cidade de Rio Branco. Entre estes bares

---

<sup>14</sup> NOVO ACRE – Administração Wanderley Dantas, Rio Banco, Acre, 1 a 31 de outubro de 1972.

<sup>15</sup> Revista **Wilson Pinheiro** – 20 anos depois, Editora: FEM, 2000, p. 14.

destacava-se o “Bar Girau” onde se reuniam os jovens ativistas culturais, poetas, músicos e os intelectuais de modo em geral.

Nestes espaços (igreja, teatro, bares) discutiam-se diferentes formas de arte como artes plásticas, música, teatro, cinema, enfim conviviam-se num intenso clima de agitação cultural.

Este forte movimento cultural estabeleceu-se como uma das formas de resistência à “*invasão dos paulistas*” e a sua música - o canto gaúcho - que passa a competir com as canções nordestinas que invariavelmente tocavam nas rádios da cidade. Uma resistência ao modo de vestir-se dos sulistas e suas comidas do Centro-Sul. Uma resistência que surgia nas peças de teatro, nos Festivais de músicas, nas pinturas dos artistas plásticos e nas imagens do cinema que nasceria neste caldeirão cultural.

Assim se tem a preocupação de mostrar que o movimento de jovens cineastas foi uma destas formas de resistência em um momento particular da história acreana, pois não podemos esquecer que estes eram os “anos de chumbo” do Governo Militar, quando a ordem do dia fosse a obediência cega.

Neste trabalho, fiz uso da documentação existente nos arquivos da filmoteca acreana da Fundação de Cultura e Comunicação Elias Mansour, no Patrimônio Histórico Acreano, na biblioteca da Diocese acreana e nos arquivos particulares dos vários participantes do movimento aqui pesquisado, conforme Carlos Alberto de Souza:

*“São fontes que trazem, em si, a própria maneira de como elas foram elaboradas”<sup>16</sup>*

Ou ainda, são fontes que expõem o próprio “*fazer-se*” dos sujeitos coletivos da história. Falar de cinema é primordialmente falar de imagens, de movimentos, do intrigado e maravilhoso mundo da sétima arte. Portando os primeiros documentos com os quais tive contato foram os filmes produzidos pelo Grupo ECAJA FILMES, durante o seu período áureo de produção; o Grupo ECAJA FILMES produziu sete longas-metragens, em película super-8 e alguns curtas-metragens no período compreendido entre os anos de 1973 a 1982.

Neste intervalo foram produzidos os seguintes títulos, em ordem cronológica:

O primeiro filme produzido pelo grupo ECAJA FILMES foi “**Fracassou**

---

<sup>16</sup> SOUZA, Carlos Alberto Alves de. **Projeto de pesquisa: “Varadouros da Liberdade”: Cultura e Identidade dos seringueiros de Brasiléia-Acre, na luta pela posse da terra (1972-1990)**. SP 1992.

**meu casamento**”, realizado em 1973, com roteiro e direção de João Batista, conhecido também como Teixeira do Acre.

O segundo filme do ECAJA FILMES foi o “**Rosinha, a rainha do sertão**” produção de 1974, que se tornou um clássico na cidade de Rio Branco; logo, considerada a obra referência do cinema acreano. Este também com roteiro e a direção de João Batista, o Teixeira do Acre.

**A luta em busca do Amor** foi o terceiro filme do Grupo ECAJA FILMES, já no ano de 1976. Esta produção tinha a direção e o roteiro de Adalberto Queiroz.

O filme **O Amante da fortuna**, uma produção do ano de 1977, foi a quarta obra do ECAJA FILMES e teve como roteirista Iris Marques e, a direção ficou por conta de Antônio Evangelista, ou Tonivam.

**Uma realidade em conflito** é o quinto filme produzido pelo grupo ECAJA FILMES. O ano de sua produção foi 1979, também roteirizado e dirigido por Iris Marques e Tonivam.

**Alucinados pelo vício** – é o sexto é último filme em película super-8 produzido pelo Grupo ECAJA FILMES, o ano foi 1980 e contava com roteiro de Carlos Moreira e Tonivam, este ainda diretor.

Após 1982, o grupo ECAJA FILMES sofre uma divisão, Tonivam e Laurêncio Lopes fundam o Grupo Terra Norte que em 1982 produz o último filme longa-metragem em super-8 realizado em Rio Branco: **Chão molhado** que tinha a assinatura de roteiro e direção de Tonivam e, a produção do Grupo Terra Norte.

Não foi possível assistir a todos os filmes produzidos pelo Grupo ECAJA FILMES integralmente, alguns motivos contribuíram para esta impossibilidade. Entre os quais, um em especial merece destaque: o lastimável estado de conservação de algumas fitas. São fitas sem a banda magnética, fitas que se encontravam com “quebras” ou o projetor com problemas na lâmpada. Contudo, os integrantes do Grupo ECAJA FILMES demonstram-se extremamente atenciosos, fazendo o possível para que eu pudesse ter o maior contato possível com as produções daqueles pioneiros.

Procurei assistir a algumas das produções do ECAJA FILMES junto com seus realizadores e, durante a exibição, com um gravador na mão e muitas perguntas na cabeça, procurava interrogar o máximo possível o cineasta realizador daquela obra, as perguntas sempre versavam sobre como eles produziram, quais as condições da época para se produzir determinada obra, se os resultados saíram conforme eles esperavam, se

havia a interferência de políticos ou da Polícia Federal durante as produções ou mesmo durante a exibição dos filmes.

Procurei também manter contato pessoal com os integrantes daquele grupo, que me receberam com bastante entusiasmo. Diante desta receptividade, tornou-se fácil a missão de fazer longas entrevistas, que chegavam a durar até três dias; foi-me facilitado “bisbilhotar” as suas caixas de sapatos e pastas de plástico cheias de lembranças daquele passado que ainda “pulsa” em suas memórias, foi uma incessante procura de recorte de jornais e fotografias do período.

Fui municiado de farto material para aprofundar o entendimento acerca daquele movimento. Durante o período de sete meses, mantive contato quase que diariamente com os quatro pioneiros do Grupo ECAJA FILMES: João Batista de Assunção Marques, Antônio Evangelista de Araújo conhecido como Tonivam, Adalberto Queiroz e Laurêncio Lopes ou Lapys, como é mais conhecido.

Foi necessário um trabalho de “garimpagem” em arquivos públicos e bibliotecas em busca de evidências que aprofundassem a minha compreensão sobre aquele movimento. Em alguns arquivos a recepção foi maravilhosa, a compreensão de pessoas como Jocélia Maria de Oliveira Pereira do setor de pesquisa do Patrimônio Histórico e Cultural da Fundação de Cultura e Comunicação Elias Mansour do Estado do Acre merece particular elogio e agradecimento. Porém, não é uma prática comum em bibliotecas e arquivos de nosso Estado. Houve casos de total incompreensão quanto ao ato de pesquisar, chegando mesmo a plena falta de educação e desrespeito por parte de pessoas que deveriam facilitar a pesquisa. Estas pessoas, que possuem uma compulsão pela hedionda burocracia, não merecem sequer serem citadas para não as promover..

A busca de evidências em um trabalho de pesquisa lembra bastante a performance de um detetive em busca de pistas; desta forma não se poderia desprezar qualquer vestígio por mais simples que parecesse, pois podiam ser a chave de uma pergunta que insistia em não ser respondida.

Agindo desta forma, como um detetive à procura de pistas, findei acumulando um expressivo número de evidências, algumas destas serão colocadas à margem deste trabalho, não por serem desprezíveis, mas por ter que fazer uma escolha entre estas evidências para que tornassem a minha trilha mais acessível, ou seja, que me levasse aos meus objetivos, que é o de narrar como e porquê um grupo de jovens acreanos, em um período de nossa história marcado por uma brutal repressão política, resolveram fazer cinema.

Foi pensando desta forma que freqüentei assiduamente a biblioteca da Diocese da Prelazia do Purus, onde consultei o informativo “*Nós, irmãos*”, que servia como guia de orientação para as Comunidades Eclesiais de Bases, instaladas em Rio Branco a partir da década de 1970. A leitura destes informativos fornecia indícios dos temas abordados pelos componentes do movimento de jovens cineastas acreanos em seus encontros aos sábados na paróquia de São Sebastião e na Paróquia Santa Inês. Afinal os integrantes daquele movimento artístico-cultural freqüentavam os Grupos de jovens da Igreja Católica, que eram organizados a partir da CEBs; ou seja, as Comunidades Eclesiais de Base, em especial a Comunidade Eclesial de Base da Estação Experimental, bairro formado basicamente por ex-seringueiros.. O informativo “*Nós, irmãos*” procurava na medida do possível conciliar os temas bíblicos e os temas sociais relevantes, como era o caso dos conflitos pela terra. O “*Nós, irmãos*”, configurou-se como instrumento de resistência à violência que se estabelecia tanto na cidade de Rio Branco como também para denunciar a violência que ocorria nos municípios vizinhos como: Xapuri, Brasiléia e os distritos de Plácido de Castro e Quinari.

Rio Branco, no período abordado por este trabalho, possuía apenas um jornal de circulação diária que era o jornal “*O Rio Branco*” dos Diários Associados Assis Chateaubriand. Como se vivia um período de extrema cautela devido ao Regime político-militar, a leitura deste jornal trouxe bastantes pistas sobre como a sociedade se comportava em termos de diversão, cultura e política. Fiz leitura e anotações deste diário no período de 1970 a 1980, quando os últimos filmes em película do Grupo ECAJA FILMES foram gravados.

Procurei evidências sobre um outro veículo de comunicação de fundamental importância para todos da região amazônica, trata-se do rádio. O rádio era o principal meio de comunicação no Acre naquele período, o aparelho ficava sempre no local mais vistoso da sala, invariavelmente coberto por uma “toalhinha bordada” que, além de proteger da poeira, dava ao aparelho de rádio o destaque que ele tinha na vida daquelas pessoas. Havia duas emissoras de rádio na cidade de Rio Branco nos anos que compreendem de 1972 a 1982, porém a emissora referencial foi a rádio *Difusora Acreana*, fundada em 1944 e conhecida como a “Voz das selvas”; a rádio Difusora passa a ter exercer um papel fundamental na vida dos acreanos.

Foi através da radialista Nilda Dantas que se efetivou um breve, mas proveitoso contato com o mundo do rádio. Li alguns dos “recados”, que eram os pedidos feitos pelos ouvintes através das ondas do rádio e que serviam para comunicar

se algum negócio havia sido “fechado” na cidade, se algum parente estava doente, ou se se encontrava na cidade ou com destino ao seringal, alguns destes pitorescos recados encontra-se no primeiro capítulo deste trabalho.

Outro tema que chamou a atenção foram as novelas radiofônicas, que exerceram grande fascínio sobre a população daquela região, as pessoas aguardavam com ansiedade o horário das novelas para “grudarem” o ouvido no rádio, e somente “desgrudavam” quando terminava o capítulo do dia.

A preocupação em buscar evidências nas emissoras de rádio tem uma explicação simples: justamente através do rádio surgiu a idéia de se fazer cinema no Acre. João Batista, que assume o nome artístico de Teixeira do Acre, e seus amigos tentaram fazer novelas radiofônicas; porém diante, das dificuldades que eles tiveram em realizar suas novelas foi que surgiu a idéia de fundar em 1972 o Grupo **ECAJA FILMES - Filmes - Estúdio Cinematográfico Amador de Jovens Acreano**.

Esta idéia ganhou força depois da leitura de um livro intitulado “*Os Jovens Cineastas*”. Este livro não foi localizado, não existe mais nas bibliotecas de Rio Branco, e um outro problema dificultou mais ainda a sua localização - João Batista, que foi o primeiro a ler este livro, não sabe dizer o nome dos autores, somente consegue lembrar que eram dois e de nacionalidade norte-americana.

Outra fonte sempre presente em todo meu percurso foram as fotografias. São as chamadas fotografias de cena, ou melhor, são as fotografias tiradas durante o filme, que tem como finalidade a sua divulgação. Dos sete longas-metragens feitos entre os anos de 1972 a 1982, restaram fotos de cena de apenas três filmes. São eles: “A luta em busca do amor”, “O amante da fortuna” dos quais sobraram apenas uma fotografia de cada. Já o filme “Uma realidade em conflito” deixou um belíssimo acervo fotográfico totalizando 35 fotografias de cenas, todas de autoria de José Branco, e que estão hoje guardadas no Arquivo particular de Antônio Evangelista, ou como é mais conhecido Tonivam, que gentilmente as cedeu para que pudesse fazer parte deste trabalho.

A fotografia é um documento que durante muito tempo foi desprezado pela historiografia tradicional, servindo em muitos casos apenas como ilustração. Neste trabalho as fotografias terão não um papel de coadjuvante, mas de protagonistas, juntando-se a outras evidências marginalizadas da historiografia convencional. A fotografia ganha esta importância pelo poder que tem de congelar um fragmento da realidade que não pode se repetir jamais e neste sentido ela é a própria emanção do real e não uma simples cópia, como considera Roland Barthes em sua obra *Câmera Clara*.

“O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela, o acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa: ela reduz sempre o corpus de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba, o Tal (tal foto, e não a Foto), em suma a Tique, a Ocasão, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável.”<sup>17</sup>

Portanto, não se poderia desprezar a riqueza desta evidência, que pode ser vista, revista e manipulada a gosto, trazendo significados e sentido que as palavras não conseguem articular, o que poderia nos levar a um “beco sem saídas”, Vilém Flusser em tom de desabafo nos alerta sobre esta possibilidade:

*“Ocorre, porém, que os textos podem tapar as imagens que pretendem representar algo para o homem. Este passa ser incapaz de decifrar textos, não conseguindo reconstituir as imagens abstraídas. Passa a viver não mais para se servir dos textos, mas em função destes. Surge textolatria, tão alucinatória como a idolatria. Exemplo impressionante de textolatria é “**fidelidade ao texto**”, tanto nas ideologias (cristã, marxista, etc.), quanto nas ciências exatas. Tais textos passam a ser inimagináveis, como o é o universo das ciências exatas: não pode e não deve ser imaginado. No entanto, como são imagens o derradeiro significado dos conceitos, o discurso científico passa a ser composto de conceitos vazios; o universo da ciência torna-se universo vazio. A textolatria assumiu proporções críticas no percurso do século passado.”*<sup>18</sup>

Transcendendo de textos vazios e de imagens apenas ilustrativas, procurei dar um sentido às fotografias incorporadas a este trabalho. Porém a fotografia tem outra característica, a imprevisibilidade da escolha. Poderia imediatamente um filósofo da caixa preta observar que em fotografia de cena não existe a possibilidade do acidental, o roteiro do filme, feito uma “camisa de força”, obriga a objetiva a ter um espaço determinado de ação, o que invalidaria qualquer possibilidade do eventual.

Já de posse de várias fotografias resolvi fazer um exame minucioso, no sentido de encontrar naquelas imagens algo além do congelamento da cena de um filme. Os resultados foram mais uma vez excelentes, os detalhes saltavam aos olhos. Algumas fotografias traziam informações adicionais que me foram muito importantes, no capítulo III deste trabalho, faço uma análise das fotografias de cena procurando encontrar a

---

<sup>17</sup> BARTHES, Roland. **A câmera clara: nota sobre fotografia**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 13.

<sup>18</sup> FLUSSER, Vilém, **Filosofia da caixa preta**. – São Paulo: Hucitec, 1985, p. 17.

lógica das estratégias utilizadas pelo Grupo ECAJA FILMES na divulgação de suas produções.

O período abordado neste trabalho foi de um duro aprendizado, os jovens cineastas acreanos utilizaram uma filmadora de bitola *super 8mm* da marca “YASCHICA”. Todo o trabalho era feito de forma artesanal. Da filmagem à edição final, utilizavam-se dispositivos bastante rudimentares; para a montagem, por exemplo, as “giletes” foram usadas para fazer o corte da película e na colagem se usava acetona forte. Para a continuação era usado um pequeno monóculo, isto falar das dificuldades de se revelar as fitas, já que as mesmas somente podiam ser reveladas na cidade de São Paulo.

Apesar destas e outras dificuldades, a produção cinematográfica acreana foi rica e não ficou restrita apenas ao grupo do ECAJA FILMES. Este teve a função de pioneiro; com o decorrer do tempo, surgiram novos grupos, como TERRA NORTE, IMAGEM, o UNIARTE, ACIMUT e outros, formando-se inclusive uma associação para estes grupos: a ASACINE, que foi fundada em 1982.

Porém este trabalho de pesquisa ficará restrito - se é que se pode chamar de uma década de “restrito” – ao período de atividade do Grupo ECAJA FILMES, que teve seu pico de produção entre os anos de 1972 a 1982, este recorte cronológico não é de forma alguma aleatório, porque é justamente o período de produção em película super-8 do ECAJA FILMES. Portanto, não incorrendo o risco de travar uma guerra conceitual sobre o que é cinema, já que não é o discurso cinematográfico o eixo central deste trabalho. Procuo centrar a atenção deste estudo ao período em que os jovens integrantes do cinema amador do Acre produziam apenas em película, já que a partir do ano de 1982 os filmes passam a ser produzido em VHS.

Outro fator delimitador deste trabalho, referindo-se ainda à produção dos filmes, é quanto ao formato dos filmes do período. Entre o período de 1973 e 1982, foram produzidos além dos sete longas metragens já citados anteriormente, alguns curtas-metragens e documentários. Este material, documentário e curtas, não farão parte do presente trabalho. O motivo de tal reside justamente no fato do inusitado na produção de longas-metragens em super-8.

Fazer documentários e curtas-metragens não são tão incomuns em se tratando de película de bitola super-8 porém, fazer filme com a duração de 1 hora ou de 1 hora e 20 minutos é bastante incomum e muito raro quando se trata de uma película tão delicada e de difícil manuseio para longas-metragens, como é o caso da edição em

filmes de bitola super-8. Assim, a surpreendente opção de se fazer cinema longa-metragem em película de bitola super-8 determinou a delimitação deste tema que começa em 1972 com a produção do primeiro longa-metragem e estende-se até 1982, quando se realizou o último filme longa-metragem em película em bitola super-8.

A década de 1970, em Rio Branco-Acre é um período bastante rico no tocante a movimentos culturais, pois nesta mesma época o movimento cultural na cidade ganhava novos tons, sons e cores. Se os anos desta década foram um período marcado pela violência, tanto urbana como rural, foi da mesma forma marcada pela “explosão” dos movimentos culturais, como teatro, música, literatura e cinema, que é o tema do presente trabalho.

A partir de 1978, funda-se em Rio Branco a Federação de Teatro Amador do Acre – FETAC, a qual incorporava seis grupos de teatro que se encontravam em plena atividade, isto relegando um número igual ou superior de grupos de teatro que não fizeram parte desta associação quando de sua fundação. Os Festivais de música popular passavam a fazer parte dos calendários locais; a Universidade começava a interagir com a comunidade, ora através de festivais de música, ora através de festivais de cinema. Apesar da agitação, são os anos de chumbo do regime militar. Os movimentos estudantis de 1968 encerravam um período de utopias, a censura oficial endurecia e nos porões da ditadura os “gritos de dor calavam” qualquer forma de protesto.

Somando todas estas particularidades, o que fica é sem dúvida a idéia de que o movimento de jovens cineastas acreanos representa uma forma surpreendente de resistência. Foram jovens que ousaram sonhar em um tempo em que era proibida qualquer forma de utopia. E o que chama mais ainda a atenção para este movimento insólito é o fato de ele ter nascido na última fronteira amazônica e, cujos contornos de uma dramaticidade ainda maior ao percebermos que, na cidade de Rio Branco, as condições tantos materiais como político-sociais não fossem favoráveis a se empreender esta aventura cinematográfica.

A principal preocupação que tive ao estudar os jovens cineastas acreanos que criaram o Grupo ECAJA FILMES foi o de tentar demonstrar que, em meio a todas as dificuldades como a falta de recursos e a censura, um grupo de jovens resolveu desafiar, como bem diz a canção de Nilson Chaves, “os velhos de Brasília<sup>19</sup>”.

Em um tempo de repressão, o direito de sonhar e de realizar um trabalho

---

<sup>19</sup> NÃO VOU SAIR. Celso Viáfora. **Nilson Chaves: tempo destino**. Rio de Janeiro – RJ: Outro brasis comercial e editora Ltda, 1988.

artístico como fizeram estes jovens, significava romper com uma série de conceitos e preconceitos. Neste sentido, estes jovens enfrentaram a incompreensão daqueles que os viam como “vagabundos”, “desocupados”, “marginais” e assim os recriminaram; Aqueles que “torciam o nariz” para os seus filmes e desdenhavam de suas produções ou ainda aqueles que os acusavam de alienados. O presente trabalho tenta recuperar a luta destes pioneiros.

Na tentativa de melhor compreender este movimento, contei com o auxílio de obras que muito contribuíram. Estas leituras não se limitaram à compreensão metodológica do fazer histórico que, apesar de fundamental importância, por si só não “daria conta” deste complexo estudo que envolve a compreensão de uma linguagem particular: o cinema. Portanto para tentar dar os primeiros passos nesta linguagem, mesmo que de forma amadora foi necessária a leitura de obras que enfatizassem o cinema em suas várias dimensões, somente a partir destas leituras é que aprendi a ter uma visão mais abrangente sobre as complicações do “fazer cinematográfico”.

Entre estas obras podemos citar, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété em suas obra “*Ensaio sobre a Análise Fílmica*” que muito corroborou durante a análise dos filmes produzidos durante o período de estudo proposto neste trabalho. A obra “*Introdução à análise da imagem*” de Martine Joly e “*A Imagem*” de Jacques Aumont, “*A câmara clara*” de Roland Barthes, “*Fotografia, a poética do banal*” de Luis Humberto e “*O que é fotografia*” de Cláudio Kubrusly foram de fundamental importância para que neste estudo as imagens não tivessem apenas um sentido ilustrativo, passei a compreender as imagens como uma evidência que traz em si muitas respostas, sejam elas os fotogramas dos filmes ou as fotografias de cena (que são utilizadas neste trabalho) e compor através das imagens um significado histórico para aquele momento.

Não poderia esquecer a ajuda que Sergei Eisentein cuja obra “O sentido do filme” imprescindível no debate sobre a questão da montagem, um dos elementos mais controversos do fazer cinematográfico.

Na tentativa de melhor entender a problemática da estética no filme, em que se pese não ser o foco principal deste trabalho, foi importante a leitura de duas obras que abordavam o mesmo tema: “*Estética do cinema*” de Gerard Betton e “*A estética do filme*” de Jacques Aumont, o que permitiu entender as opções dos integrantes do Grupo ECAJA FILMES pela estética do cinema norte-americano em seus filmes e as influências do cinema nacional em seus trabalhos.

A obra “*Pré-cinema e pós-cinema*” de Arlindo Machado contribuiu no sentido de compreender com maior clareza os conceitos que envolvem o cinema, principalmente o fato de que fazer cinema não seja apenas empunhar uma câmera.

Na relação história-cinema, a opção de trabalhar com as contribuições de Marc Ferro – “*Cinema e História*” - para este campo de debates foram muito valiosas no sentido de demonstrar que o discurso cinematográfico sempre foi visto como suspeito para a historiografia tradicional. Neste sentido foi um alento; saber que não estava sozinho nesta caminhada. De saber que historiadores da envergadura de Marc Ferro mostram-nos a possibilidade de trabalhar o filme como uma “contra-análise da sociedade”. Outras obras sobre cinema, principalmente cinema brasileiro foram consultadas, vale citar “A revisão crítica do cinema brasileiro” de Glauber Rocha, pois bastante útil no sentido de estabelecer as diferenças entre o cinema produzido no Acre em face às propostas do Cinema Novo, apesar das semelhanças operacionais entre os mesmos.

O período abordado neste trabalho foi sem dúvida um momento rico de um tempo recente de nossa história que necessitamos compreender melhor. As evidências para esta análise estão à nossa disposição, basta escutar com a devida atenção os depoimentos dos integrantes daquele movimento artístico, analisar os filmes produzidos e ler os jornais daquele período.

A pretensão deste estudo é contar uma bela história sobre um tempo de imagens e de sonhos porém, certamente que a propósito da quantidade de material que ficou à margem deste trabalho, de que muito ainda se tem para falar. Basta “girar” o ângulo da “objetiva” que as histórias se multiplicarão e os sonhos e as angústias terão outros matizes. Esta é sem dúvida a característica que torna o fazer histórico uma paixão, ele jamais se termina no ponto final de uma dissertação, de uma tese ou de um livro, este ponto final é apenas o ponto de partida para outras histórias.

## CAPITULO I

### AS PRIMEIRAS CENAS – UM “ROTEIRO” DIFERENTE: A CIDADE DE RIO BRANCO E AS INFLUÊNCIAS DOS ARTISTAS DO ECAJA FILMES.

*“A gente ia lá com aqueles olhos de menino ingênuo que não sabia nada, não tinha visão de mundo, não tinha orientação de nada. Assistia o filme, sabia que o filme tava lá, o nosso parâmetro era aquele. Os artista fazem assim; na hora que a coisa pesa o cara altera a voz, na hora que tá mais manso conversa mais calmo, etc e tal. Tem a ora do amor; tem que ser um dialogo mais sutil, mais maneiro, uma coisa mais bem conversada.”*

(Adalberto Queiroz)

Tum! Tumm! Tummm! Três fortes apitos, semelhantes a um navio em partida, as luzes lentamente apagavam. Esta era a senha para o começo de uma viagem. Gritos histéricos ressoavam na sala de cinema, batidas nas cadeiras de madeira, (na época nem se sonhava com poltronas almofadadas). Cenas de um quebra-quebra geral! O silêncio lentamente retomava o ambiente e, em seguida surgiam as imagens de um cine jornal, o Canal 100 demonstrando a paixão do brasileiro, o futebol, embalado por uma vinheta musical e uma narração empolgante surgia na tela as grandes jogadas no Maracanã e os gritos empolgados voltavam a encher a sala de cinema. Após as imagens dos lances sensacionais do futebol no domingo de sol no Maracanã, surgem as imagens de um “complemento”. *Complemento*, esse era o nome que os espectadores de cinema de Rio Branco davam aos “*trailers*” de filmes que costumeiramente passavam antes do filme principal, pois, afinal o termo inglês “*trailers*” sequer era conhecido para a maioria dos espectadores dos cinemas da cidade. “Complemento”, era assim que os moradores de Rio Branco denominavam os pequenos trechos dos filmes que anunciavam a atração da semana seguinte naquele cinema. Não raro, às vezes se passava também um pequeno documentário que ora irritava, ora empolgava os espectadores que vaiavam ou aplaudiam com a mesma intensidade dos gritos de empolgação dantes.

Eis que finalmente surgia na tela um certificado da censura federal, uma imagem ligeiramente borrada onde constava entre outras informações o nome do filme, a data de “validade” do certificado, e se a produção era nacional ou estrangeira. Neste

caso, o filme era nacional e cujo título era bastante apelativo, “*Ela tornou-se freira*”. Era um filme colorido, longa metragem, que trazia como astros principais um casal já consagrado em todo Brasil e no Acre arrastava multidões aos cinemas: Teixerinha e Mary Terezinha. O jornal *O Rio Branco* daquele domingo dia 16 de julho de 1972, anunciava “*como a maior dupla do Brasil!*”<sup>20</sup>

Naquele domingo, como era comum, o cinema estava lotado e olhos fixos na tela estava João Batista, bem mais conhecido pelo seu nome artístico “Teixerinha do Acre”, que assistia ao filme e participava de todo aquele momento de euforia. João Batista ou Teixerinha do Acre, aliás, uma clara alusão ao Teixerinha Gaúcho, procurava ver com olhos bem mais atentos as cenas que passavam diante de si e parecia desejar também “fazer parte” daquele seletto mundo, o mundo do cinema. Ele que há bem pouco tempo já tentara fazer novelas radiofônicas em uma das emissoras de rádio da cidade, sem muito sucesso resolveu que rumo deveria tomar:

*“Talvez em janeiro ou fevereiro de 1972, por aí assim. Aí então, passei a procurar informações de como realizar filmes, e procurar também conhecimentos, procurando fontes pro meu embasamento, crescimento técnico etc. E aí eu fui a Universidade Federal e lá eu encontrei um amigo e, falei desse meu desejo de conhecer alguma coisa sobre cinema e perguntei, se ele conhecia alguma coisa, alguma informação, algum livro que abordasse o tema, né? E ele disse,*

*- Olha, eu tenho um livro que chegou aqui recentemente, não tá nem catalogado ainda. Se tu quiseres a título de empréstimo, te ceder este livro. Eu disse:*

*- tá eu quero, claro.*

*Então eu levei o livro para casa, o título do livro era **Jovens Cineastas**, título sugestivo, por sinal. E aí comecei, então, a leitura, e o livro era de dois cineastas americanos que escreveram, dois técnicos da área de cinema de Hollywood. E então comecei a aprender os primeiros passos. Eles ensinavam no texto como se usar uma câmera, por exemplo: como você abrir uma câmera para limpar a lente até isso ele ensinavam, né. Determinado spray especificamente para limpeza, e a bitolas, falava no 8, na história do 8 mm, a película né? E depois mais recentemente o super 8, que foi uma invenção dos japoneses; e aí eles falavam também sobre o 16 mm e descartavam a possibilidades de fazer cinema. Eles diziam, que era impossível principiante fazer cinema em 35mm. E aí, então, eu comecei a despertar, pôxa se é impossível eu abastecer uma câmera de 35mm, eu e meus colegas, eu vou ter condições eu vou ter condições de abastecer um de Super 8mm. Então aquela coisa foi despertando e foi ficando mais clara na minha cabeça pelo menos de como se realizar um filme em Super 8, e eu tinha muita vontade.”*<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Jornal **O Rio Branco**, 16 de junho de 1972 nº 602 pág. 5.

<sup>21</sup> ASSUNÇÃO, João Batista Marques de. (Professor). Trecho de depoimento oral cedido ao autor. Rio Branco – Acre, 01 de novembro de 2001.

Adalberto Queiroz, que viria a ser outro integrante do movimento de jovens cineastas de Rio Branco, também viveu as suas experiências com esta nova forma de emoção, ou seja, o cinema. Adalberto era filho de nordestinos que vieram para o Acre na chamada “batalha da borracha”<sup>22</sup>, assim como outros filhos de nordestinos que vieram para o Acre em um período quando os seus pais tinham que optar entre ir para Itália, lutar na frente de batalha ou ir para Amazônia, com a finalidade produzir borracha para o mercado internacional, que encontrava-se estagnado por conta do avanço das tropas japonesas sobre as ilhas da Malásia. Adalberto narra desta forma a opção de seu pai:

*“Havia sido recrutado [seu pai] para ir para a batalha da segunda guerra mundial e naquela fase de recrutamento de treinamento, orientação, ele foi colocado num grupo. Por opção dele, no lugar de ir para linha de frente combater contra os alemães, vir para a Amazônia, para a batalha da borracha. Então ele veio para cá como um soldado da borracha, e chegando aqui, já no início de 1943, ele junto com outro, embrenhou-se nestas selvas, perigosas, inabitada, inóspita então foi cortar seringa, enfrentou muitos perigos. Meu pai conta que, por pouco, não morreu aqui dentro da Amazônia. Morreu mais gente de desprezo, das doenças tropicais que eram desconhecidas, do que os soldados que foram para a linha de frente.”*<sup>23</sup>

As imagens da cidade que marcaram Adalberto naquele período são muitas. Das lembranças da vida na “colônia Apolônio Sales” até a sua chegada definitiva na capital – Rio Branco - onde ele começa a ter um maior contato com a urbanidade, já que em períodos anteriores ele sempre vivera na zona rural. É em Rio Branco também que surge a influência do cinema em sua vida:

*“Eu nasci e me criei aí na colônia Apolônio Sales. Quando foi por volta mais ou menos de 1965, lá vem meu pai para cidade por força da vontade da minha mãe, para trazer a gente para Rio Branco para estudar. Chegamos aqui. Este [bairro do] Bosque aqui, isso era uma capoeira (...) Nesta fase eu comecei uma nova experiência, como ser humano, como criança, foi justamente o que? Participar de um novo meio social, onde aqui a gente tinha dois cinemas, o Cine Rio Branco e o Cine Teatro Recreio, que fica no segundo distrito da cidade de Rio Branco. Aí, a gente ia assistir filme, os meninos aqui do Codó, os filhos, os sobrinhos do Codó,*

---

<sup>22</sup> Para melhor compreender este rico período da História acreana, recomenda-se a leitura da obra de Pedro Martinello: “**A Batalha da Borracha**”. Cadernos UFAC – série “C” nº 1. UFAC. Rio Branco - Acre. 1988.

<sup>23</sup> QUEIROZ, Adalberto. (Professor). Trecho de depoimento oral cedido ao autor. Rio Branco – Acre, 19 de setembro de 2001.

*os filhos do Libério já participavam destas sessões de cinema e vamos prô Matiné, vamos prô matineé, eu lá sabia o que era matiné; eu sei que pedia dinheiro o pro meu pai, quero ir pro matiné e meu pai também não sabia o que era isso, e era uma guerra, uma confusão para ir, acabei indo. Eu mais o meu irmão mais velho, que se chama Misael, a gente ia, né? Aí pronto, era aquelas sessões maravilhosa, fantástica, aquelas buzinas tocaram tuumm, tummm, tummm e luz ia apagando, daqui a pouco aquele foco fantástico, coisa que eu nunca tinha visto. Aí lá vem um seriado chamado “A adaga de Salomão” onde tinha o Rex, a Jane, tinha um bandido chamado fujão, é um espetáculo, né? Daí a pouco terminava aquele negócio, entrava um filme, né? Provavelmente um filme de Tarzan, daqueles preto e branco e, lá ia a gente assistir essas coisas; era filme de Massiste, de Hércules, passava aqui e acolá o Gordo e Magro, aquelas coisas mesmo. Oscarito e Grande Otelo, era a coisa que passava quando passava um filme brasileiro, a gente ia ver esses. Filmes, aí lá vem aqueles filmes da Vera Cruz, O Cangaceiro, aí vinha aqueles filmes de cangaço, era um fascínio para gente.”<sup>24</sup>*

O cinema trazia imagens de uma outra realidade, outros costumes que era em muitos casos incorporados por aqueles que assistiam às sessões de domingo da *matinée* ou das sessões noturnas que eram dedicadas aos filmes para o público adulto. Ao assistir aos “westerns” americanos ou aos wersterns spaghetti, ou ainda aos filmes de Tarzan, aquelas imagens das telas de cinema passam a povoar as brincadeiras daqueles jovens. Eles já não se contentavam em apenas assistir, queriam também fazer parte daquelas cenas que viam nas telas do cinema da cidade e através das brincadeiras, na rua ou em casa, tentavam reproduzir os filmes a que assistiam:

*“Na rua aqui, a gente brincava imitando as coisas, né? A gente pegava aquelas espadas de pau que a gente fazia mesmo.*

*- Você é o Rex,*

*- Você aqui que é a menina é a Jane,*

*- Você é o fujão.*

*Amarrando um pano na cabeça, a gente fazia o negócio bonitinho, viu? A brincadeira, passava a tarde brincando, às vezes pela manhã, e era assim, era divertido. Isso era brincadeira de cinema; tudo que a gente via no cinema, a gente imitava. Imitava o Tarzan, o grito do Tarzan; daqui a pouco o filme de Bang-Bang, cada um fazia um revolver de pau, né? Outros faziam as espingardas, e você são os bandidos e aqui é o artista.”<sup>25</sup>*

Era o princípio e o desejo de fazer parte do mundo da chamada sétima arte. Sempre que podiam, não somente Adalberto Queiroz e João Batista (Teixerinha do Acre), mas também outros jovens como Antônio Evangelista, Raimundo Ferreira,

---

<sup>24</sup> Ibid, 19 de setembro de 2001.

<sup>25</sup> Ibid.

Ozenira Brito, Antônio Dourado freqüentavam um dos dois cinemas que estavam em pleno funcionamento no ano de 1972, o Cine Acre ou o Cine Rio Branco.

Havia ainda um terceiro cinema na cidade, o Cine Teatro Recreio, porém nesta época já se encontrava em decadência devido a sua localização que forçava os espectadores a “pegar uma catraia”, se quisesse assistir a algum filme naquele cinema uma vez que se localizava na outra margem do rio que cortava a cidade, ou seja, o Rio Acre. A catraia é um pequeno barco tripulado por um homem que fazia a travessia de lado para o outro do rio Acre, principal afluente que corta a cidade de Rio Branco.

Em Rio Branco, capital do Estado do Acre, existiam somente duas rádios e um jornal de circulação diário e ainda se vivia a expectativa de receber as imagens de um canal de televisão, até àquele momento era inexistente na cidade e; naquele ano aparecia como uma promessa nas páginas do jornal “*O Rio Branco*”:

*“O Acre, único Estado brasileiro que ainda não recebe imagens de TV, mesmo através de repetidora, poderá ter sua primeira emissora de televisão dentro de 60 dias, conforme editais de concorrência assinados pelo ministro Higino Corsety (...)”.*<sup>26</sup>

O município de Rio Branco possuía, segundo dados do recenseamento realizado pelo IBGE no ano de 1970, o total de 83.977<sup>27</sup> habitantes em todo o município de Rio Branco que compreendia as cidades de Rio Branco, a capital administrativa do Estado e os distritos de Plácido de Castro e Porto Acre.

Porém, o dado que mais chama nossa atenção nestas estatísticas é a divisão populacional entre as populações rural e urbana já que a população rural era de 48.399<sup>28</sup> e população da área urbana possuía o total de 35.578<sup>29</sup>.

Esses dados demonstram que em princípio da década de 1970 a população do município de Rio Branco se caracterizasse predominantemente rural porém, ao conferir-se os mesmos dados do IBGE do recenseamento de 1980 já iremos encontrar uma inversão deste quadro, ou seja, a população rural de 29.467<sup>30</sup> e uma urbana de 87.646<sup>31</sup>. Observa-se através destes dados um rápido despovoamento da zona rural e, um forte incremento da população urbana da cidade de Rio Branco.

---

<sup>26</sup> O Rio Branco – 03 de maio de 1972, nº 543, p. 5.

<sup>27</sup> Anuário Estatístico do Acre ano 1970, vol. IX Rio Branco - Acre, julho de 1971, capítulo 4, confronto dos resultados censitários.

<sup>28</sup> Ibid. Capítulo 4.

<sup>29</sup> Ibid. Capítulo 4.

<sup>30</sup> Ibid. Capítulo 4.

<sup>31</sup> Ibid. Capítulo 4.

Neste período o Estado do Acre encontrava-se dividido em sete municípios. Estes tinham como característica básica o fato de serem territorialmente extensos. Era, portanto, comum nas estatísticas oficiais a apresentação destas terras como uma área despovoada. Estas estatísticas oficiais negavam a existência dos chamados “povos da floresta”, ou seja, os índios, os caboclos e os seringueiros que ainda viviam naquela região.



*Mapa do Estado do Acre. Divisão política-administrativa em 1970, com apenas sete grandes municípios, a sede administrativa é a cidade de Rio Branco, no município de mesmo nome.*

Esta falsa impressão estimulará o Governo Federal a fortalecer uma política de abertura de estradas para o “deserto ocidental” como forma de tentar aliviar a tensão social do Centro-Sul com a questão da terra. Dessa forma, o Regime Militar acreditava está criando uma alternativa, uma saída para evitar o surto migratório do nordeste para o Sudeste cria-se estímulo para que os imigrantes nordestinos, sulistas e de outras regiões do país “descobrissem” a Amazônia e, valeu-se da máxima “integrar para não entregar”, típica retórica ufanista deste período, que assume contornos mais graves ao estabelecer

uma nova ordem econômica para aquela região pois, diante deste novo modelo que prometia o “progresso” para a Amazônia, estes povos representariam antes de mais nada o atraso e a urgente necessidade de se substituir seus modos de vida por outras concepções de realidade consideradas pelo regime militar a possibilidade de “integração” econômica um modelo econômico que estava sendo implantado no país. Entre alguns destes estímulos lembremo-nos do fantástico projeto da rodovia Transamazônica, que mexeu com a imaginação de muitos migrantes; que em busca de uma nova sorte na vida, rumaram para tentar “povoar” à beira da rodovia que prometia tirar a Amazônia do isolamento, além da promessa de terra barata e de produção financiada pelo Governo Federal.

Alguns panfletos publicitários, distribuídos em todo o país em 1972, fornecem detalhes sobre a situação do Estado do Acre neste período e, em particular da capital do Estado, Rio Branco. Este folheto, que tinha clara intenção de propaganda oficial descrevia a cidade de Rio Branco da seguinte forma:

*“Rio Branco, uma bela e atraente cidade, de ruas largas calçadas com tijolos, é atravessada pelo rio Acre, estreito, profundo e navegável. A margem direita, em planície de aluvião, fica o bairro comercial, cognominado “bairro Beirute”. A esquerda, numa sucessão de colinas de aclives não muito suaves, levantam-se os prédios do Palácio do Governo, Quartel de Polícia, Penitenciária, Instituto Getúlio Vargas, mercados, entre outros.*

*A cidade é disposta em 203 logradouros, dos quais 80 calçados, 8 arborizados, 81 beneficiados com iluminação domiciliar, 38 pela rede de abastecimento de água e 12 com esgoto sanitário. Há 133 ruas, 6 avenidas, 8 praças, 42 travessas e 14 outros não especificados. As avenidas Getúlio Vargas, Nações Unidas, Ceará e Epaminondas Jácome, as praças Eurico Dutra e Rodrigues Alves e a rua Dezesete de Novembro são os principais logradouros.*

*Dos 6.451 prédios existentes, 1.095 estão ligados à rede de abastecimento de água e 345 à de esgoto.”*<sup>32</sup>

Com uma linguagem bastante técnica, este mesmo folheto publicitário chama a nossa atenção para alguns outros aspectos da cidade, por exemplo, quantos jornais existiam na cidade e outra vez um dado chama a atenção: A inclusão do Diário Oficial do Estado como um jornal de circulação diária, o que nos dar dimensão da presença do Estado na vida das pessoas:

---

<sup>32</sup> RIO BRANCO, ACRE, Coleção Monografias, nº 519, Fundação IBGE, 12 de julho de 1972, Serviço Gráfico da Fundação IBGE, em Lucas, GB.p 21.

*“São jornais de circulação diária: O Rio Branco, com tiragem de 700 exemplares, e o Diário Oficial do Estado, com 900. O Pop, com 500 exemplares, é semanário.”*<sup>33</sup>

Ou, ainda sobre a radiodifusão o mesmo fenômeno repete-se, uma rádio oficial é destaque na propaganda oficial:

*“A RÁDIO Difusora Acreana, ZYD-9, em ondas médias e tropical, emite na frequência de 4.885 kc/s, tendo sido instalada em 17 de agosto de 1944. A Rádio Novo Andirá, ZYG-51, funciona a partir de 1966, em ondas médias.”*<sup>34</sup>

E sobre os cinemas:

*“A cidade dispõe de 3 cinemas: Acre, Rio Branco e Recreio, com capacidade para 900, 600 e 360 lugares, respectivamente”*<sup>35</sup>

Um detalhe que merece destaque deste prospecto publicitário é sem dúvida a capacidade das salas de cinema na cidade de Rio Branco; somando-se as três salas, perfaz um total de 1.860 lugares. É um número surpreendente, em se considerando a população da cidade à época; e ainda, se verificamos que a economia do Estado estava passando por um processo de transição onde a tradição extrativista estava em franca decadência e uma nova política econômica assentada na pecuarização estava implantava-se ao arpejo das populações tradicionais da região acreana.

O Estado do Acre, naquele ano, passaria a ser administrado pelo Governador Francisco Wanderley Dantas, que foi nomeado em 1971 pelo Governo Federal e, ao tomar posse, Wanderley Dantas resolveu afinar seus projetos às mesmas promessas do Regime Militar:

*“Com suas diretrizes de modernização do governo Federal, e adepto da política do “Brasil grande potência”, trazia para o Estado um projeto de transformação da economia que não passava pelo extrativismo”*<sup>36</sup>

Para enfatizar esta opção, passou a usar em seus relatórios oficiais frases de efeito e *slogans* como: **“NOVO ACRE: agora também a independência econômica”** que aparecia estampado na capa de seu relatório de balanço das atividades do primeiro

---

<sup>33</sup> Ibid, p. 20.

<sup>34</sup> Ibid, p. 20.

<sup>35</sup> Ibid, p. 20.

<sup>36</sup> COSTA SOBRINHO, Pedro Vicente **Capital e trabalho na Amazônia Ocidental: contribuição à história social e das lutas sindicais no Acre.**, São Paulo: Cortez, Rio Branco, Ac: Universidade Federal do Acre, 1992, p. 144.

ano de sua administração publicado em outubro de 1972. O governo de Wanderley Dantas procura demonstrar que o Acre poderia fazer parte dos estados industrializados e este sonho é reforçado pelo jornal *O Rio Branco*, que pertencia aos Diários Associados Assis Chateaubriand:

*“Industriais paulistas viajarão para Rio Branco nos primeiros dias de janeiro com o objetivo de verificar as potencialidades econômicas no Acre. A iniciativa é o resultado de recente visita que o governador acreano, Sr. Wanderley Dantas, fez a São Paulo. Quatro grupos empresariais já acertaram a viagem, que está sendo coordenada pelo assessor especial do governo do Acre em São Paulo, economista Isaac Emídio Santos. Entre os grupos que integrarão a caravana está o Banco Brasileiro de Desconto – BRADESCO que vai instalar em Rio Branco uma agência Bancária e uma escola modelo com capacidade para 500 alunos. Vai também estudar a possibilidade de execução de um projeto agropecuário. Ainda neste setor, o grupo Bauer (liderado pelo industrial Dickson de Carvalho) e os Orneto e Penha (máquinas Penha), de Ribeirão Preto, propõe-se a instalar, no Acre indústrias de açúcar e fábrica de debulhadores de milho. Para o economista Isaac Emídio a viagem dos empresários representa um passo decisivo para o desenvolvimento do Acre (que em 1972 comemora 10 anos de sua elevação a Estado) e procura concentrar esforços para captação de recursos da região centro e sul do país. O ano de 1972 – afirma Isaac Emídio – será importante para a “conquista da independência econômica do Acre, que deseja liberta-se de uma economia baseada essencialmente no extrativismo”* <sup>37</sup>

Essa promessa, destacada no Jornal *O Rio Branco*, era a tônica de Francisco Wanderley Dantas, um típico representante da ARENA – Aliança Renovadora Nacional-, partido que governava o Estado sob a benção do Governo Federal e tinha como oposição o MDB – Movimento Democrático Brasileiro. Este é um período marcado pelo bipartidarismo e, como não podia deixar de ser, os interesses oscilavam também de forma bipolar entre a defesa das políticas do regime militar ou a oposição intransigente as mesmas.

Neste período o Acre viu ocorrer no dizer de Elson Martins, a *bovinização dos seringais*<sup>38</sup>. Era a implantação do modelo da pecuarização em nossa economia, ou seja, era a proposta de transformar a já combalida economia extrativista da borracha e da castanha no Estado do Acre em um território produtor e exportador de gado.

Para que esta política lograsse o sucesso esperado pelo Governador Wanderley Dantas, este resolveu, através de uma intensa propaganda oficial no sul do

---

<sup>37</sup> Jornal **O Rio Branco**, 15 de janeiro de 1972. N° 452, Pág 3.

<sup>38</sup> **Revista Wilson Pinheiro** – 20 anos depois, Editora: FEM, 2000, p. 14

país, divulgar as facilidades para se conseguir terras no Acre. Um destes apelos é lembrado por Adalberto Queiroz:

*“Por que o Governador da época aqui Francisco Wanderley Dantas, botou uma propaganda lá, “Acre um sul sem geada e um nordeste sem seca”; lá no Acre, compre terra a preço de banana, quase de graça. Então veio muita gente para cá, atrás de terra, né?”*<sup>39</sup>

Este slogan de *ipsum litétris* da campanha publicitária desencadeada pelo Governador Wanderley Dantas foi assim descrita por Santana Marcílio Ribeiro:

*“Acre, a nova Canaã.  
Um Nordeste sem seca,  
Um sul sem geadas  
Invista no Acre e exporte pelo Pacífico.”*<sup>40</sup>

Anunciava-se desta forma o paraíso perdido nas terras acreanas e que neste paraíso todos podiam contar ainda com o apoio do Governo Federal através de fartos financiamentos, o quê facilitaria ainda mais a aquisição de terras na prometida “Nova Canaã”.

Usavam-se todos os recursos possíveis, inclusive o aparelho repressor do Estado: a lei e a polícia para expulsar o homem do campo e dessa forma limpar o caminho para a chegada dos investidores do Centro Sul na região acreana.

O ronco estridente das motosserras era o grito de uma guerra anunciada. O modelo econômico vislumbrado para o Acre na década de 70 do século XX conseguia provocar as mais diversas reações nos mais variados campos ideológicos da sociedade. Da defesa apaixonada ao repúdio radical, as posições pró ou contra o modelo econômico planejado para o Acre no governo de Wanderley Dantas oscilava feito gangorra para um dos lados. Ou se se defendia com todas as balas a inserção da pecuarização, ou então, se defendia, com mesma intensidade, a tradição extrativista já agonizante naqueles tempos.

Neste ambiente nasce e se fortalece o estigma do “*paulista*”, figura que passa a ser estereotipada e encarada como o vilão, tem-se um clima de tensão que termina impregnando os mais diversos setores da sociedade.

---

<sup>39</sup> QUEIROZ, Adalberto. op. cit. Rio Branco – Acre, 19 de setembro de 2001.

<sup>40</sup> SANTANA, Marcílio Ribeiro. Os “Imperadores do Acre”. Uma história da recente expansão capitalista na Amazônia. Brasília, UnB, 1988, p. 150 (Dissertação de Mestrado, mimeo) apud Capital e trabalho na Amazônia Ocidental: contribuição à história social e das lutas sindicais no Acre. Pedro Vicente Costa Sobrinho, São Paulo: Cortez, Rio Branco, Ac: Universidade Federal do Acre, 1992, p. 144.

A melhor compreensão do termo “paulista” pode indubitavelmente esclarecer melhor a tensão deste período, mesmo não sendo objeto deste trabalho, vejo a necessidade de invocarmos senão duas definições, de escolas históricas distintas entre si, do termo “*paulista*”. Élio Garcia Duarte traz a seguinte definição:

*“No Acre, a grande procura de terra, por parte de empresários de fora, denominados genericamente na região por paulista, ocorreu nos primeiros anos da década de 70. Vários fatores contribuíram para despertar este interesse pelas terras acreanas.”*<sup>41</sup>

Visto desta forma, Élio Garcia Duarte parece designar como paulistas apenas os grandes investidores do centro sul que chegaram ao Acre durante o Governo de Wanderley Dantas e, que tinham apenas a compra de terras por objetivo, esquecendo de atribuir ao termo a figura do migrante que vinha para o Acre em busca de novas oportunidades; já, Tânia Mara Rezende Machado ao utilizar o mesmo termo em sua dissertação apresenta uma nova dimensão:

*“(...) É certo afirmar que “paulistas” no Acre serão todos os migrantes chegados nos anos 70,80 do século passado, independente da naturalidade dos mesmos, da unidade da federação de onde partiram ou de suas condições sócio-econômicas. E ser “paulista” no Acre representava forte ameaça a população acreana, até então formada basicamente por índios, caboclos e descendentes de “cearenses”, que tinham modos de vida que se diferenciavam dos modos de vida dos migrantes trabalhadores rurais do centro-sul.”*<sup>42</sup>

Percebido desta outra forma, a terminologia “*paulista*” ganha uma nova dimensão, que passaria a ser vivenciado pelos moradores tanto de Rio Branco como de toda a região do Alto Purus, onde se concentram estas populações de migrantes; gerando desta forma conflitos não só pela posse da terra, como também uma luta acirrada no movimento cultural, entendida esta luta como uma forma de resistência aos recém chegados migrantes e seus modos de vida.

Do teatro de protesto, passando pelos grupos de jovens das comunidades Eclesiais de Base – CEB’s - e também na música tem-se uma reação em cadeia contra a figura do sulista capitalista, como aparece na letra da canção de Pia Vila e Terri Vale

---

<sup>41</sup> DUARTE, Élio Garcia. **Conflitos pela terra no Acre: a resistência dos seringueiros de Xapuri, - Rio Branco – Ac**, Casa da Amazônia, 1987, p. 55.

<sup>42</sup> MACHADO, Tânia Mara Rezende. **“Migrantes sulistas: caminhadas, aprendizados e a constituição de modos de vida na região acreana”**. (1977-2000), Dissertação (mestrado em história do Brasil) Universidade Federal de Pernambuco. Recife – PE. 2002. p. 23.

Aquino que no início de 1976 escreve uma canção intitulada “*Padim Sebastião*” falando de cenas típicas do Acre da década de 1970 como as levas de jovens que resolveram viver em coletividade na “*Colônia Cinco Mil*”. O nome dado à colônia Cinco Mil explica-se pelo valor dos lotes de terra vendidos ao preço único de cinco mil cruzeiros. Foi neste espaço que surgiu uma das maiores comunidades Daimistas da região acreana. A letra desta música retrata esta opção de jovens que embalados pelo movimento Híppies usavam como slogan “*faça amor, não faça guerra*” e que viam na natureza a saída para os confrontos que se aproximavam:

*“Padim Sebastião da colônia cinco mil  
Do Santo Daime e da Santa Maria  
Em corrente com Antônio Conselheiro*

*Está anunciando  
Que o Acre  
Vai virá pasto de boi*

*E que o Acre já virou pasto de Boi  
E quanto ouvi falar de seringueiro sem terra  
É sinal de guerra em todo lugar  
E quanto ouvi falar de índio sem terra  
É sinal de guerra em todo lugar*

*O parafuso tá arrojando e a porca vai estrompar  
O capeta anda solto por aqui*

*São os sulistas capitalistas de berro de boi  
Estão expulsando os homens da colocação*

*E berra boi*

*O Acre já virou ou vai virá pasto de boi  
De berro de boi  
E berra boi”<sup>43</sup>*

É neste período também que nascem as CEBs, ou seja, as Comunidades Eclesiais de Base, que principiam, a partir de 1971, como uma experiência da Igreja católica na cidade Rio Branco e no vizinho distrito do Quinari.

*“Em janeiro de 1971 se iniciam os entendimentos ente o Bispo D. Giocondo Grotti e Pe. Manuel Pacífico no sentido de iniciar uma nova experiência pastoral num bairro da periferia de Rio Branco conforme se expressa Pacífico: “Já em janeiro de 1971, junto com D. Giocondo Grotti,*

---

<sup>43</sup> Pia Vila e Terri Vale Aquino, Rio Branco – Acre, 1976.

*decidimos tentar formar uma comunidade de Base na Estação Experimental” logo em seguida, em setembro de 1971 surge uma nova comunidade na periferia de Rio Branco, no Bairro 6 de agosto sob a direção do Pe. João Rocha, e dois voluntários italianos – Luízina e Stéfano. Assim, pois, Vila Quinari, Estação Experimental e 6 de Agosto são as três experiências pioneiras que inauguram na Igreja do Acre e Purus, esse novo modelo de igreja, com novas práticas religiosas e sociais que marcarão toda a sua trajetória nos próximos 16 anos.*

*Observe-se, entretanto, que foi certamente, no bairro da estação onde a experiência foi melhor realizada, cresceu com rapidez, se consolidou e se firmou como experiência modelo”<sup>44</sup>*

Nestas comunidades os jovens se reuniam e além das atividades que integravam a proposta inicial do projeto das CEBs - como fazer uma reflexão a partir dos temas bíblicos, os jovens integrantes destas comunidades passam a fazer dramatizações, músicas e um programa diário de rádio que entrava no ar sempre às 18 horas, intitulado “Ave Maria” com duração de cinco minutos e, o programa “somos todos irmãos” também pela rádio Difusora Acreana, o qual transmitido sempre aos sábados às seis da manhã e as seis da tarde, sempre visando estabelecer um debate sobre a Bíblia e a vida levando em consideração seus aspectos prático, procurando fazer com que os membros das Comunidade Eclesiais de Base pudessem entender melhor aqueles conturbados dias que viviam, pois não podemos esquecer serem os anos do Regime Político-Militar.

Além destas atividades, as CEBs publicariam o boletim informativo “Nós, irmãos” que, no Estado do Acre, termina exercendo o papel de uma imprensa em defesa dos colonos e seringueiros, os quais passam a ser tratados, diante do novo modelo econômico idealizado para a Amazônia durante toda a década de 1970, como um empecilho à idéia de “progresso” e por conta desta visão começa a ocorrer em vários municípios do Estado uma seqüência de arbitrariedades denunciadas por este informativo.

Informações, como a da edição de numero 11 do mês de novembro do ano de 1972, com o título: “**Seringueiro não tem vez**”:

*“Pe. Paulino lembra a cada um de nós esta verdade sempre velha. As injustiças sociais continuam a ser o pão amassado para o pobre*

---

<sup>44</sup> MOURÃO, Nilson Moura Leite. **A Prática educativa das comunidades eclesiais de Base no Estado do Acre. – Popular e transformadora ou Clerical e conservadora?**, PUC-SP, 1988, mimeografada, p. 123 a 125.

*seringueiro comer ainda nos dia de hoje. O caso dos paulistas é apenas um sintoma dessa chaga idosa dos seringueiros acreanos”*<sup>45</sup>

A cidade Rio Branco dos anos 70 poderia a princípio parecer uma cidade extremamente pacata; tinha, contudo, uma agitada vida cultural embalada pelos grupos de jovens que freqüentavam as Comunidades Eclesiais da Igreja Católica ou, ainda, pelos que freqüentavam os bares da cidade, discutindo os temas que “fervilhavam” no momento. Fossem esses assuntos do “momento” ouvidos pelas as ondas do rádio, lidos no jornal *O Rio Branco* ou nos periódicos, como é o caso do “Nós, irmãos”.

Porém, o que realmente agitava a imaginação da população tanto da cidade de Rio Branco dos demais municípios do Estado eram as duas rádios que existiam na cidade. A Rádio Novo Andirá, de propriedade particular e a Rádio Difusora Acreana, uma emissora de rádio estatal que fora criada em 1944 com o objetivo de integrar os moradores daquela região e, dar aos Governantes um instrumento eficaz de divulgação de suas ações junto à população de toda aquela região - isolada fisicamente, como também para levar informação a toda aquela imensa região.

Nos idos do ano de 1970, o rádio era ainda uma “peça central” na vida dos acreanos. Ouvia-se de tudo pela ondas do rádio e, um dos programas que mais prendia a atenção dos ouvintes, era o “*Correspondente Difusora*” que transmitia os “recados”, chamados também de *mensagens para o interior*, eram os avisos daqueles que estavam na capital resolvendo algum assunto importante ou querendo avisar a sua família no seringal sobre algum negócio haver se concretizado, ou sobre o estado de saúde de algum parente, também quando regressaria ao seringal ou à colônia. Parabenizar a alguém pela data de seu aniversário era outra prática comum ou simplesmente dedicar uma melodia devido a alguma data especial, como o dia das mães. São mensagens que revelam de maneira significativa o dia-a-dia daquelas populações, mensagens como as de Seu Sabá Comboieiro, do Seringal Bom Destino:

*“Atenção senhor João da Silva, no Seringal Bom Destino, colocação Vai-quem-quer. Sua esposa avisa que o negócio do Cavalo só entrou a metade, mas amanhã fará todo o esforço para ver se entra a outra metade. Abraços e beijos nas crianças, de seu amigo Sabá Comboieiro.”*<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Informativo, Nós, irmãos. Ano I, nº 11, novembro, 1972, p. 2.

<sup>46</sup> Revista **A voz das Selvas: História da Rádio Difusora Acreana**, Rio Branco – Acre. Editora FEM, 1999, p. 17.

A mensagem de “Seu Sabá” tinha o objetivo avisar sobre a realização de um “negócio” ou seja, a venda de um cavalo pertencente ao Senhor João Silva. Nesta mensagem “Seu Sabá” tem a preocupação de avisar que a venda do animal não foi concretizada à vista, e tentando tranquilizá-lo comunica que no dia seguinte sua esposa conseguiria finalizar a venda do referido animal.

Outro “aviso” que merece destacar é o do Senhor Chico Môco:

*“Atenção Maria José, no Seringal Pau Caído, colocação Sovaco de Onça. Peça que avise ao Compadre Chico Preto, que pegue o periquito que você tem aí e mande pro Zeca da Paca na colocação Oco do Mundo. Abraços Chico Môco.”*<sup>47</sup>

A mensagem do “Senhor Môco” assim como a de “Seu Sabá” se não for bem contextualizada, podem suscitar uma grande confusão: Seringal Pau Caído refere-se provavelmente a um seringal que tem como referência alguma árvore de grande porte caída. Já a colocação “Sovaco de Onça” e “Oco do Mundo” referem-se a pontos onde viviam estes seringueiros.

Estas mensagens ganham uma dimensão social definida a partir de seu público alvo. Elas somente são compreendidas pelos seus destinatários, se forem lidas fielmente, conforme o emitente escreveu; qualquer alteração no texto original no sentido de adequá-las à linguagem formal pode torná-las incompreensíveis a quem se destina.

Outro grande sucesso de audiência na rádio eram as novelas radiofônicas. Folhetins que criavam verdadeiro estado de euforia e grande expectativa na população por conta dos capítulos que diariamente eram veiculados e que com enorme ansiedade esperava-se pelo desfecho do capítulo do dia anterior.

Tanto na rádio Novo Andirá como na Difusora Acreana, as novelas radiofônicas eram uma verdadeira febre. Na rádio Difusora as novelas eram transmitidas em vários horários durante a programação diária. Porém fizeram sucesso as novelas *O Egito dos Faraós*, que eram veiculadas nacionalmente, sempre no horário da tarde e *O direito de nascer*, outro sucesso nacional, que fazia a cidade “parar” no seu horário de transmissão.

O rádio, essa vedete caseira, passa a ser o mais cobiçado meio de comunicação, pois se demonstrava acessível a todos. A partir desta percepção, alguns jovens que escutavam a sua programação, viam no rádio o caminho mais fácil de uma real possibilidade de intervir no movimento cultural da cidade. E é justamente no rádio

---

<sup>47</sup> Ibid, p. 17



*nessa época era muito usada. As moças, os rapazes, gostava de ler isso, as senhoras também. A revista Capricho, que é revista de quadrinho, só que tipo essas revista de hoje. O assunto era diverso, de amor de violência; e, aí, a revista que a gente tinha no momento era revista. A revista que contava a história de Tristão e Isolda; se não me engano, essa história é um pouco assim estrangeira, que não era brasileira não, então a gente começava a ler e fazer a interpretação dos personagens. Começamos o primeiro ensaio de novela foi esse. Aí quando o Teixeira apareceu, nos começamos com Nira Brito Raimundo Ferreira e depois que o Teixeira apareceu. Como o Teixeira gostava de escrever para cantar e tinha mais dom, aí então nós achamos que o Teixeira devia fazer uma estória e a gente ia gravar; achamos que a revista não dava resultado porque era cópia de revista, de Capricho. Então o Teixeira começou a escrever e a gente começou a fazer essa novela gravada para levar para rádio Difusora Acreana, porque nessa época as novelas radiofônicas na Difusora Acreana faziam muito sucesso. Não tinha novela na televisão, não tinha televisão no Acre. O cinema tinha que pagar o ingresso e era bem difícil, porque a gente era pequeno; a gente não tinha aquela liberdade de ir ao cinema à noite.”<sup>48</sup>*

A idéia de gravar uma história escrita pelo Teixeira (João Batista) termina ganhando força. Tonivan (Antonio Evangelista), depois de terminada a gravação, resolve levar a fita para rádio Difusora Acreana, que recusa o material por constatar que a qualidade das gravações não era de boa qualidade, Tonivan recorda dessa forma aquele dia:

*“Então essa novela ia ser gravada para levar para rádio Difusora Acreana, na qual era sucesso as novelas de rádio. Mais aí nós conseguimos gravar uma história do João Batista; só não lembro agora o nome. A gente conseguiu fazer uma historinha levamos a fita para a rádio Difusora, o cara da rádio disse: hiii! A qualidade tá muito ruim, tem que melhorar mais, tem que arranjar um gravador mais de qualidade, tá muito ruim o som”<sup>49</sup>*

O “não” recebido naquele momento deixava a todos desanimados, a idéia de fazer novela radiofônica parecia improvável, já que comprar um gravador de melhor qualidade era impraticável e somente se poderia gravar na rádio, mediante pagamento pelo horário de gravação no estúdio. O preço do estúdio era muito elevado e, além do mais, devido pouca idade dos idealizadores, nenhuma empresa levava a sério as pretensões dos meninos, cujas idades oscilava entre 12 e 17 anos de idade.

---

<sup>48</sup> EVANGELISTA, Antônio. op. cit. Rio Branco – Acre, 17 de janeiro de 2002.

<sup>49</sup> Ibid.

Neste mesmo período, o enorme sucesso das novelas radiofônicas leva a direção da rádio Difusora a investir em uma programação de folhetins, agora com a novidade de que os programas seriam gravados na própria emissora. A rádio Difusora Acreana decide então contratar Ronir Servilha.

A chegada de Ronir Servilha, que vinha de Londrina, serve de estímulo para que Teixerinha, Tonivan juntamente com Ozenira Brito, tentem uma chance na rádio. Teixerinha termina, por falta de tempo não fazendo os testes na rádio. Já Tonivan e Ozenira Brito resolvem não desperdiçar a oportunidade, como relata o próprio Tonivan:

*“Aí, fomos fazer o teste lá. Eu não gostava de ler muito; que tinha os afazeres do meu pai, trabalhava com meu pai. Nessa época meu pai mexia com olaria, eu era ajudante dele, aprendia a fazer tijolo também junto com ele. E então, eu fui com a Ozenira Brito, na rádio Difusora Acreana fazer o teste, com eu não lia muito a Ozenira Brito passou bem, no teste. Eu, o Ronir Servilha me reprovou, disse que eu tava muito titubeando, teria que ler mais para melhorar. Aí, então me deu um exercício lá de pegar jornal, revista, ler bastante. Aí comecei a ler, ainda com preguiça, chateado...”*<sup>50</sup>

Mais uma vez Tonivan vê suas possibilidades de fazer novela radiofônica perdida. Porém uma nova oportunidade surge quando a mãe de Ozenira Brito não deixa que sua filha vá sozinha de sua casa até à rádio Difusora Acreana, onde a mesma teria que gravar o programa no horário das 17 às 18 horas. A mãe de Ozenira Brito resolve então que somente deixaria sua filha ir, se alguém de sua inteira confiança a acompanhasse nesse percurso e a trouxesse de volta para sua casa, e essa pessoa é justamente Tonivan.

Ozenira Brito fala a Ronir Servilha que Tonivan iria acompanhá-la até à rádio. Ele por sua vez, termina aceitando a idéia e sugere que Tonivan comece a observar como se trabalhava na rádio. A idéia de Ronir Servilha era fazer com que Tonivan viesse a atuar também em novelas radiofônicas, talvez até muito mais rápido que pudesse o próprio Tonivan imaginar.

A nova oportunidade é bem recebida por Tonivan, que passa a aprender uma série de novidades. O primeiro programa de que participa juntamente com Ozenira Brito se intitulava “Palavras amigas”:

*“É exatamente, eu fiquei observando. Gosto sempre de tá observando tudo, quando no dia da gravação, que era “Palavras Amigas”, não é? A*

---

<sup>50</sup> Ibid, 17 de janeiro de 2002..

*gravação que a gente fazia na rádio era “Palavras amigas” e... o tema, alguém escrevia para rádio, contava a sua história. Aí o Ronir que escrevia como fazer, fazia os personagens, montava tudo direitinho, e era feita essa dramatização e, em seguida o Ronir, que era o conselheiro, ele dava conselho para essa jovem, desesperada, que tava sem namorado por causa disso, por causa daquilo...Então, esse programa era gravado dessa maneira... Palavras Amigas.”*<sup>51</sup>

O aprendizado de Tonivan não se resumiu a apenas observar como se fazia o programa “Palavras amigas”; tentava aprender o quê fosse possível, mesmo que não fosse gravando. Tonivan não desanimava fácil, esperava, pois sabia que em breve surgiria a sua oportunidade:

*“E tinha outro programa, gravado também, chamado “Assim aconteceu”; mas eu também não gravava, não tinha condições. Segundo o Ronir, precisava melhorar, minha dicção tava pouca, não tinha velocidade na leitura, saber expressar a voz da personagem. Então, aí, como eu estava freqüentado, faltou uma pessoa para fazer um personagem, aí eu comecei daí, curtinho, tal, comecei a fazer os personagens que iam faltando. Aí já ia seguindo, conseguindo avançar mais um pouco, porque eu ia apresentando cada vez mais. O Ronir deu uma força muito grande, quando eu fiz o primeiro personagem. E então eu comecei a ler mais, a me dedicar e foi tão maravilhoso para mim essas gravações que eu fiz vários personagens, script. E por último, a gente conseguiu uma velocidade enorme; que o Ronir não tinha condições de datilografar os textos, ele contava a história e nos improvisamos no ar!, Aliás, minto, não era no ar, era na gravação; na sala de gravação, que era gravado para depois entrar no ar.”*<sup>52</sup>

Esse aprendizado seria muito útil para Tonivan, ele passaria a dominar não somente a gravação dos personagens, mas também dos diversos efeitos de sonoplastia feitos no estúdio:

*“Fazia efeito sonoro de cavalo correndo; porta se abrindo, fechando; tapas, a gente lá não ia dar um tapa da cara do outro para fazer um som. Então, ele ensinou tudo isso e isso foi muito importante para gente. Comecei minha carreira realmente artística já vendo essa parte de efeito sonoro, como é que era feito.”*<sup>53</sup>

As raízes do que seria o movimento de jovens cineastas estavam fincadas. O rádio seria a escola para que se descobrisse outra possibilidade. Essas novas possibilidades surgirão a partir do momento em que estes jovens integram com mais

---

<sup>51</sup> Ibid, 17 de janeiro de 2002..

<sup>52</sup> Ibid.

<sup>53</sup> Ibid,

ênfase as Comunidades Eclesiais de Base da Estação Experimental, onde passam a se encontrar, a conhecerem-se melhor e, a travar debates sobre os novos problemas que estavam surgindo em todo estado. Esta nova realidade também passaria a fazer parte do cotidiano destes jovens, e o grupo de jovens da Estação Experimental, seria um importante ponto de partida.

Era um grupo que crescia e se firmava, conforme noticiava o boletim informativo da própria comunidade de base “*Nós, irmãos*” cuja edição daquele mês de abril de 1972 destacava a seguinte notícia:

*“Parabéns para você, nesta data querida... Abril foi o mês do 1º aniversário da comunidade. Aquele 1º grupo do José Amâncio, Neusa, Antônio e Letícia, Maria de São Pedro e Domásio multiplicaram-se apesar da reclamação da Virginia, e hoje temos 16 grupos espalhados por estas bandas”*<sup>54</sup>

É na comunidade de base que começa a definir-se o papel daqueles jovens nos conflitos que estavam se desenhando na capital, em particular sobre as posições que cada um podia e devia desempenhar perante o iminente conflito pela posse da terra. Nesse sentido, posso afirmar que é na experiência, ou seja, nas lutas, nos acertos e erros que esta consciência passa a ser forjada, entendendo experiência conforme Carlos Alberto Alves de Souza:

*“A experiência aparece como elemento intermediador entre “classe social” e “consciência de classe”*<sup>55</sup>

Estes jovens começam a perceber como as situações-limites, em que a cidade de Rio Branco vivia, passam a fazer parte de seu dia-a-dia e não apenas nas CEB's, mas em suas conversas, nas ruas, nos bares, no coreto da cidade, ou seja, em todos os pontos onde se reuniam é que esses jovens passam a perceber que teriam que tomar uma posição; afinal a década de 1970 é marcada pelas posições maniqueístas na eterna luta entre o bem e o mal.

Nos anos que compreendem 1970 a 1980, o Estado do Acre se vê mergulhado em “banho de sangue” pela posse da terra. O Estado, que deveria tomar uma posição e evitar o conflito, termina por estimulá-lo, a partir do instante em que propicia financiamentos fabulosos para os empreendedores que vinham de outras

---

<sup>54</sup> Informativo **Nós, Irmãos**, op. cit Rio Branco, Acre, ano I, nº 5, Abril, 1972.

<sup>55</sup> **“Varadouro da Liberdade”**: empates no modo de vida dos seringueiros de Brasília – Acre, Carlos Alberto Alves de Souza, PUC – SP, 1996, p. 95

regiões; em especial para os sulistas, aqui compreendidos os imigrantes que vinham tanto do sul do país, por exemplo, os paranaenses ou ainda, os oriundos de São Paulo, reafirmando o conceito de “paulistas” exposto por Tânia Mara Rezende Machado em sua dissertação de mestrado<sup>56</sup>.

Teixerinha demonstra em seu relato como foi importante esse período de convívio nas CEBs:

*“É, nós tínhamos consciência (...) Existiam os grupos de jovens naquela época, o MFC, GJF da Experimental que era grande; grande grupões, entendeu? E eu participava de um desses grupos, era do MFC; daquele tempo que era de padre Asfuri, do Itamar, (...) O Itamar, o Asfuri e o padre João e outros né? O Marinheiro foi padre e, chegou a participar a Lurdinha Caruto. Esse pessoal que participava do grupo. Entrei, quando vi que esse movimento juvenil estava se espalhando. Conforme os grupos. Surgiu um grupo GJF, na Experimental. Surgiu o MFC; surgiu aqui na Santa Inês. Naquela coisa, então eu achei que nós também podíamos criar o nosso grupo; só que em vez de um grupo só de jovens, para discutir a juventude da época, nós criamos um grupo de jovens para fazer cinema, então foi isso. Isso teve essa influência também.”*<sup>57</sup>

A dificuldade para fazer novelas radiofônicas era tamanha que Teixerinha, decide por um novo caminho:

*“Era muito difícil, porque só existia uma rádio em Rio Branco. Tinha a rádio Novo Andirá. Só existia uma rádio, que era a Difusora Acreana pois, tinha a rádio Novo Andirá que era particular, uma rádio com outro sistema, de um outro proprietário, e os preços que eram vendidos os horários eram muito altos e nós sem patrocínio e sem o dinheiro para bancar o horário, nós não podíamos veicular as nossas novelas.”*<sup>58</sup>

Diante dessas dificuldades é que Teixerinha decide procurar outra opção para continuar na cena artística. Na casa de Antonio Evangelista, o Tonivan, Teixerinha surpreende a todos com a sua nova proposta:

*“Vamos fazer cinema!”*

Disse João Batista a todos que estavam na casa de Tonivan. A princípio o próprio Tonivan acreditava ser brincadeira do amigo, pois fazer “apenas” novelas radiofônicas já se demonstrava ser tão difícil; ele não conseguia imaginar como seria possível “fazer cinema”:

---

<sup>56</sup> MACHADO, Tânia Mara Rezende. Op. cit., p 23.

<sup>57</sup> ASSUNÇÃO, João Batista Marques de. Op. cit. Rio Branco – Acre, 01 de novembro de 2001.

<sup>58</sup> Ibid.

*“Foi exatamente quando o Teixerinha chegou com a idéia, dizendo que era possível fazer cinema no Acre. Eu pelo menos fiquei assim boquiaberto, aí eu perguntava: ‘tem certeza? Não ta brincado não?’ É que, às vezes, ele brincava muito. ‘Tu tem certeza? Tu não ta brincando não com a gente?’ – lá na minha casa, na casa da minha mãe, ali na rua Maranhão, 149, no bosque, foi lá onde tudo começou, esta história de cinema, de arte – então o Teixerinha dá esta notícia. As pessoas pensava até que ele tava brincando com a gente. Mas não! – ‘É sim, eu tô falando sério, tá aqui o livro “O jovem cineasta” e é possível, porque eu já pesquisei filmadora. Tem uma filmadora que a gente pode pedir emprestada ao Medeiros, e ele consegue emprestar para gente, desde que a gente compre as fitas de filme que ele tem lá, fitas de cinema’.”<sup>59</sup>*

Mais uma vez, os jovens que se encontravam na rua Maranhão voltaram a sonhar. Eles se articularam e forjaram em seu cotidiano alternativas. Teixerinha, Tonivan, Adalberto Queiroz, Raimundo Ferreira, Antônio Dourado, Nira Brito, Íris Marques e outros jovens que fizeram parte desta aventura cinematográfica vão criando saídas. De forma que, a princípio, nem eles se dão conta da novidade dos novos sujeitos sociais que surgem a partir de suas experiências. Estes jovens procuram seu lugar naquele tempo e naquele espaço, tentando também determinar novas formas de relações entre eles e a sociedade que os envolve. Estes novos sujeitos sociais procuram encontrar seu “ethos”, suas normas na cidade de Rio Branco e para alcançarem seus objetivos utiliza-se da experiência, que é “em última instância, gerada na ‘vida material’” como afirma Thompson.

*“A “experiência” (descobrimos) foi, em última instância, gerada na “vida material”, estruturada em termos de classe, e, conseqüentemente o “ser social” determinou a “consciência social”. La Structure ainda domina a experiência, mas dessa perspectiva sua influência determinada é pequena. As maneiras pelas quais qualquer geração viva, em qualquer “agora”, “manipula” a experiência desafiam a previsão e fogem a qualquer definição estreita da determinação.*

(...)

*E verificamos que, com “experiência” e “cultura”, estamos num ponto de junção de outro tipo. Pois as pessoas não experimentam sua própria experiência apenas como idéias, no âmbito do pensamento e de seus procedimentos, ou (como supõem alguns praticantes teóricos) como instinto proletário etc. Elas experimentam suas experiências como sentimentos na cultura, como normas, obrigações familiares e de parentesco, e reciprocidades, como valores ou (através de normas mais elaboradas) na arte ou nas convicções religiosas. Essa metade da cultura (e é uma metade completa) pode ser descrita como consciência efetiva e moral.”<sup>60</sup>*

---

<sup>59</sup> EVANGELISTA, Antônio. op. cit. Rio Branco – Acre, 17 de janeiro de 2002.

<sup>60</sup> E. P. Thompson. Op. cit, p. 189.

Nesta busca, estes jovens criam alternativas e reafirmam o seu lugar naqueles tempo e espaço. Resolvem então fundar uma associação cuja finalidade seria a reunião e a organização dos que desejavam produzir, projetar e levar ao público os seus próprios filmes, “frutos” da vontade coletiva de todos os integrantes daquele novo grupo social da cidade de Rio Branco.

No dia 16 de março de 1973, no salão paroquial da antiga Igreja de São Sebastião às 16 horas de uma tarde chuvosa, uma reunião acontecia, quando nasceu oficialmente o Grupo ECAJA FILMES. O grupo já funcionava, porém ainda não possuía um nome definitivo. A idéia de fazer um filme já estava em pleno vigor, as primeiras cenas do longa-metragem “Fracassou meu casamento” já estavam sendo rodadas. Em uma reunião anterior, na casa de Tonivan, um debate aconteceu com a finalidade de dar um nome ao grupo. A proposta vencedora que saiu daquela reunião foi a de Antônio Dourado, como relembra João Batista, o Teixeira do Acre:

*“O nome quem deu foi o Antonio Dourado né, que já faleceu aos 47 anos de idade. Mas ele era também um entusiasta, era um jovem da época e ele foi quem deu o nome. O ECAJA FILMES significa então: Estúdio Cinematográfico Amador de Jovens Acreanos. É porque todo mundo saiu depois da reunião com a incumbência de tirar um nome pro grupo, já era um grupo na época. Isso em 73, é em 73, porque nos íamos inaugurar o grupo; o grupo tava montado e não tava inaugurado. Em 72, nós já fazíamos novelas radiofônicas e os filmes começavam. As idéias, só que o grupo cresceu e se; como é que se chama meu Deus! O grupo formou né, em 73. Então nós saímos de uma reunião com a incumbência de trazer um nome pro grupo, aí foi quando o Dourado chegou na reunião. Todo mundo trouxe os nomes e tudo, e foi quando o Dourado lançou a idéia do ECAJA FILMES”* <sup>61</sup>

Ao fim desta reunião, Adalberto Queiroz propõe que as atividades do grupo fossem registradas em ata. Antônio Evangelista resolve então escrever a primeira ata do grupo. Todos estavam eufóricos já que a partir daquele momento o grupo passava a ter um nome definitivo e a primeira ata transcrita foi redigida com o seguinte teor:

ATA DE REUNIÃO  
DE FUNDAÇÃO DO GRUPO ECAJA FILMES  
(Estúdio Cinematográfico Amador de Jovens Acreanos)

---

<sup>61</sup> ASSUNÇÃO, João Batista Marques de. op. cit. Rio Branco – Acre, 01 de novembro de 2001.

*Aos dezesseis dias de mês de março do ano de mil novecentos e setenta e três, com início às dezesseis horas, à Travessa Maranhão, cento e quarenta e nove, nesta cidade de Rio Branco, Capital do Estado do Acre, realiza-se uma reunião de um grupo de jovens composto por sete elementos, com a finalidade de fazer cinema.*

*Na ordem do dia, debateu-se sobre o nome e a finalidade do grupo, que por conclusões dos senhores João Batista Marques de Assunção e Antônio Dourado de Souza, e aceitação dos demais presentes à sessão, ficou este grupo denominado de Estúdio Cinematográfico Amador de Jovens Acreanos (ECAJA FILMES), o qual com o mesmo nome ficou fundado.*

*Não havendo mais nada a tratar, o Senhor João Batista Marques de Assunção, coordenador da presente reunião, dar por encerrada a sessão, precisamente às dezenove horas e vinte minutos. Eu, Antônio Evangelista de Araújo, secretariei a presente reunião e lavrei a presente ata, na qual consta o nome de todos aqui presentes.*

*Rio Branco, dezesseis de março de mil novecentos e setenta e três.*<sup>62</sup>

No final do documento, João Batista Marques de Assunção, Antônio Dourado de Souza, Antônio Evangelista de Araújo, Adalberto Queiroz de Melo, Raimundo Ferreira de Souza e Ozenira Cabral de Brito assinavam aquele documento como membros fundadores do primeiro grupo de cineastas do Acre.

É na leitura das atas e na análise do nome que o grupo assume, ou seja, Estúdio Cinematográfico Amador de Jovens Acreanos - ECAJA FILMES, que podemos verificar a influência dos grupos de jovens, ou ainda das Comunidades Eclesiais de Base com bastante nitidez, pois a própria autodenominação “jovem” que passaria a constar no nome do grupo é em boa medida um termômetro da influência das CEBs. Afinal todas as comunidades de bases era composta de pequenos grupos chamados genericamente de “*grupo de jovens*” e, ao se reconhecerem também parte desta juventude o sentido de “jovem” ganha uma nova dimensão pois, seriam eles, os jovens, os sonhadores, que pretendiam mudar a realidade que os rodeava. Eles, estes “jovens” é quem sonhavam, e o cinema, no dizer de Arlindo Machado, é essencialmente sonho, é onírico:

*“Quando Freud explica o sonho como um cenário composto de imagens, no qual se narra a história do desejo e dos interditos em relação aos quais aquele se mascara, não é de cinema que ele está falando? E quando invoca mecanismos psíquicos como a projeção e a identificação, a semelhança com o vocabulário cinematográfico será apenas metafórica? O espectador, prostrado diante da tela em estado de abandono e submotricidade, reduzido a um grande olho que se reconhece na tela-espelho qual Narciso*

---

<sup>62</sup> Ata de reunião de fundação do grupo ECAJA FILMES, 16 de março de 1973, p. 1.

*na água, não reproduz uma situação primordial que pertence à psicanálise?”*<sup>63</sup>

O sonho destes jovens é, contudo, muito mais que a percepção de oniricidade dada por Arlindo Machado pois, para estes jovens não bastava ficarem como *“um espectador, prostrado diante da tela em estado de abandono e submotricidade”*<sup>64</sup>, trata-se neste caso de um sonho em busca da inserção em um novo mundo, e na possibilidade de serem reconhecidos pelos seus pares. É, sem dúvida alguma, uma novidade tríplice, com Marilena Chauí em prefaciando a obra de Eder Saber:

*“Um novo sujeito (coletivo), lugares políticos novos (a experiência do cotidiano) numa prática nova (a criação de diretrizes a partir da consciência de interesses e vontades próprias)”*<sup>65</sup>

Os novos sujeitos são aqui explicitados na constituição e na organização de um grupo de jovens interessados em fazer cinema; os novos lugares políticos de que nos fala Chauí, é a experiência do cotidiano e o processo de aprendizagem pela qual passam estes jovens interessados em aprenderem a “fazer filmes”; e a nova prática é melhor entendida a partir do momento em que os jovens participantes do movimento de cinema amador de Rio Branco resolvem que se deveriam organizar. Para tanto, vêem a necessidade de se criar uma entidade registrada em cartório, com uma personalidade jurídica, dando-lhes desta forma uma identidade própria perante aquele grupo social em que viviam. Assim, nascia de forma definitiva o movimento de jovens cineastas amador de Rio Branco. Ele passava, dessa forma, a ter uma “cara”, uma identidade própria, e o estatuto do grupo seria a “carteira de identidade” destes jovens perante esta sociedade.

E qual seria a função social deste novo grupo? Num dos trechos de seu estatuto que encontramos a resposta:

*“Uma associação de fins culturais sem cor política ou religiosa, que visa produzir e projetar filmes, desenvolver o aprimoramento da obra cinematográfica”*<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> MACHADO, Arlindo, **Pré-cinema & pós-cinema**, Campinas, SP: Papyrus, 1997, - Coleção imagético - p. 41.

<sup>64</sup> Ibid, p 41.

<sup>65</sup> CHAUÍ, Marilena, apud SADER, Eder. **Quando novos personagens entram em cena: experiência, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-80**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.p.11-12.

<sup>66</sup> Estatuto do Grupo ECAJA, capítulo I, art. 1º.

A preocupação em enfatizar em uma das cláusulas do estatuto a ausência de “cor política ou religiosa” reafirma o “clima” que se vivia naquele período e, esta preocupação também será motivo do constante auto-patrolhamento a que o grupo passaria a ter em relação as escolhas dos temas que deveriam ser abordados para a produção de seus filmes pois, em grande medida, em todos os integrantes, existia um constante temor de verem seus sonhos interrompidos se este fosse dada uma conotação ideológica que desagradasse ao regime “linha dura” daquele período, Teixeira narra esta preocupação:

*“Não, os filmes não tinham propostas políticas estudantis, não tinha. Era uma coisa totalmente dissociada do movimento estudantil; nós fazíamos filmes apenas pelo gosto, pelo prazer pela satisfação, né? De produzir um filme em longa-metragem e, sobretudo para descobrir a finalidade. A proposta tinha; que era descobrir talentos, nós queríamos descobrir artistas criadores, produtores para o cinema. Nos estávamos engatinhando ou, aliás, gatinhando como se diz. Então não tínhamos uma coisa bem definida a nível político para a produção era uma coisa assim - mas é como é que a gente chama meu Deus - uma coisa inventiva, criativa, sem propósito político, sem qualquer ligação”<sup>67</sup>*

A empolgação era enorme e, mesmo com todos os perigos, aquele grupo de jovens se lançou em grande aventura. Produzir o seu primeiro filme que, aliás, já tinha suas primeiras cenas gravadas, quando a Grupo ECAJA FILMES passa a existir. Pode-se dizer que os jovens cineastas acreanos não surgiram “*tal como o sol numa hora determinada*”<sup>68</sup>, na verdade foram o fruto de um fenômeno histórico, como afirma E. P. Thompson em seu prefácio de “**A formação da Classe Operária Inglesa**”. Da mesma forma, é possível afirmar que o processo histórico, que termina por conduzir este jovens a se juntarem em torno de uma idéia - fazer cinema - nada tem de casual. Eles procuraram uma forma de resistir, não uma resistência forjada nos protestos típicos dos estudantes herdeiros de maio de 68, mas uma resistência constituída de sonhos, o sonho de fazer uma arte nova naquela região, uma arte que a princípio deveria ser somente praticada por pessoas de “*boa condição*”, e não era o caso daqueles jovens. A maioria deles, filhos de seringueiros, buscavam agora a sua inserção em um “novo mundo”, o mundo das imagens, um mundo que invariavelmente sempre seduzia as ideologias dominantes.

---

<sup>67</sup> ASSUNÇÃO, João Batista Marques de. op. cit. Rio Branco – Acre, 01 de novembro de 2001.

<sup>68</sup> THOMPSON E. P., **A formação da Classe Operária Inglesa**. Rio de Janeiro – RJ: Paz e Terra 1987. p. 9.

## CAPITULO II

### OUTRAS CENAS: AS REPRESENTAÇÕES, AS PRODUÇÕES, A ESTÉTICA, AS TEMÁTICAS DA ÉPOCA DO ECAJA FILMES.

*“Cinema de gente humilde, de pé no chão, né? De pessoas que tavam batalhando aí pela vida, cada um fazendo uma coisa.”*<sup>69</sup>

*“Primeiro filme acreano em fase final”*<sup>70</sup> era a manchete do jornal O Rio Branco, em sua edição de 10 de agosto de 1973 e uma matéria de primeira página que dava o seguinte destaque:

*As filmagens do primeiro longa metragem acreano, “Fracassou meu casamento”, produção do cineasta e ator João Batista - Teixeira, estão prestes a concluir-se. Domingo, as últimas tomadas serão feitas, indo em seguida a película para o laboratório. Colorido, com duração de uma hora e vinte minutos, o diretor-produtor, ator Teixeira promete uma sessão especial para imprensa, rádio e professores de nível superior. Para participarem das filmagens - o patrocínio é da joalheria Medeiros -, jovens atores e atrizes de Rio Branco. João Batista (o Teixeira do Acre), a Iracema Marques, Adalberto Queiroz, Ozenira Brito, Antônio Ambrósio, Doriam Rodrigues, Antônio Evangelista, Raimundo Ferreira, Maria do Carmo, Rynato Silva, Evany Evangelista, são os participantes do primeiro filme amador rodado no Estado. “Fracassou Meu Casamento”, é uma história de amor forte, com todos os ingredientes para agradar ao público em seu lançamento em setembro.”*<sup>71</sup>

A notícia dada pelo jornal O Rio Branco tinha um mês de atraso. O filme *“Fracassou meu casamento”*, já tinha sido concluído em meados de junho e sua estréia já ocorrera inclusive; embora até chegarem à finalização de seu primeiro filme, os jovens cineastas acreanos trilharam um árduo caminho de aprendizagens.

Entre os vários obstáculos que cruzaram o caminho dos integrantes do grupo ECAJA, estava a aquisição do equipamento de filmagem. Somente um comerciante possuía esta câmera em Rio Branco, era o senhor Francisco Vasconcelos Medeiros, um comerciante que viu na vontade daqueles jovens a possibilidade de realizar um bom negócio. A idéia era bastante simples: o senhor Medeiros, dono da uma relojoaria da cidade, cederia por empréstimo a câmera que ele possuía da marca “Yashica” de bitola super-8 mm aos integrantes do grupo ECAJA, porém condicionava

<sup>69</sup> QUEIROZ, Adalberto. op. cit.. Rio Branco – Acre, 19 de setembro de 2001.

<sup>70</sup> Jornal **O Rio Branco**, 10 de agosto de 1973, nº 900 capa

<sup>71</sup> *ibid.* 10 de agosto de 1973, nº 900 capa

este empréstimo ao compromisso de que os componentes do grupo comprariam os filmes exclusivamente em sua loja. João Batista, não tendo outra alternativa resolve aceitar a proposta, e fica com a câmera.



Foto Antônio Alcântara, 2002 – Arquivo pessoal.

*Foto da primeira câmera do cinema acreano, uma super 8mm da marca “Yashica”; atualmente de propriedade de Antonio Evangelista (Tonivan)*

*“Só tínhamos uma câmera, era uma “Yashica”; japonesa, mas com uma imagem de maravilha, com uma lente 1.1, é a melhor luminosidade que tem nas lentes azuladas.”<sup>72</sup>*

Solucionar o primeiro obstáculo não pareceu muito complicado, ou seja, conseguir a câmera que, segundo o livro “Jovens Cineastas” lido por João Batista indicava como sendo o mais recomendado para jovens aspirantes a cineastas.

Finalmente João Batista consegue convencer o senhor Francisco Medeiros a ceder-lhe a câmera Super-8, era uma máquina que encantava a todos os componentes do grupo, começaria a partir daquele momento a ser dado o próximo passo de uma longa trilha de aprendizado destes jovens, que seria desvendar o segredo daquela intrigada máquina.

<sup>72</sup> ASSUNÇÃO, João Batista Marques de. op. cit. Rio Branco – Acre, 01 de novembro de 2001.

Este novo obstáculo seria compartilhado por todo o grupo. Renato Silva, que era fotógrafo profissional, é consultado por João Batista para que algumas dúvidas em relação àquela máquina fossem finalmente desfeitas, Tonivan lembra das dificuldades daquele momento e quais as saídas encontradas:

*“E começou a descobrir quem poderia mexer nesta filmadora. Aí o Teixeira tinha um colega dele, conhecido, chamava Renato Silva. Ele tinha experiência de tirar fotografia, pode ser que ele saiba mexer com isso. Entre o Teixeira e esse Renato Silva, eles conseguiram, junto com o Medeiros que deu as orientações, eles conseguiram botar a filmadora para funcionar. Só que aquele problema de foco, de zoom, era um mistério para a gente, principalmente para eles que começaram. Eu ficava apenas observando para aprender, né? Então, Renato Silva teve experiência junto com Teixeira. O Teixeira não poderia pegar esta experiência, porque a idéia do Teixeira era fazer a estória. Como ele já vinha com a idéia, aí foi fez a estória, que foi “Fracassou meu casamento” e, o Teixeira como ator principal não poderia ser cinegrafista e filmar ele mesmo, né? Teria que colocar uma pessoa realmente. Os dois que tiveram acesso mais direto à filmadora e à orientação foi esse jovem Renato Silva e o Teixeira.”<sup>73</sup>*

Aliás, encontrar saídas seria uma constante para este grupo, e outro problema teria que ser solucionado: como fariam para comprar os filmes? A câmera já tinha sido cedida, mas os filmes teriam que ser comprados; a melhor alternativa para superar mais este obstáculo, segundo João Batista:

*“Era cota, todo mundo fazia cota, entrava com uma cota de valor X. Cada filme, por exemplo, cada filme era na faixa de cinquenta cruzeiros antigos, né? Então, cada um dos atores se responsabilizava para comprar aquela caixinha de filme. Era assim, não tínhamos patrocinadores.”<sup>74</sup>*

O valor “X” do qual nos fala João Batista era realmente uma variável, dependia em grande parte das condições financeiras de cada um dos componentes do grupo. A maioria dos integrantes do movimento de jovens cineastas ainda não possuíam um trabalho que lhes oferecessem uma remuneração mensal fixa. Realizavam trabalhos esporádicos como auxiliar de pedreiros, padeiros, vendedores ambulantes e bibliotecários. Adalberto lembra de forma bem humorada este momento em suas vidas

---

<sup>73</sup> EVANGELISTA, Antônio. op. cit. Rio Branco – Acre, 17 de janeiro de 2002.

<sup>74</sup> ASSUNÇÃO, João Batista Marques de. op. cit. Rio Branco – Acre, 01 de novembro de 2001.

*“Ele [o senhor Francisco Medeiros] comprou o projetor, filmadora, os filmes, botava lá na loja dele e a gente ia lá; fazia cota. Uns batia tijolo, como o Teixeira; eu vendia banana na cabeça e tinha um ditado ‘que eu andava vendendo banana’, que era assim: “Olha a banana, madura e macia, quem tem dinheiro compra, quem não tem espia”. Isso eu era garoto, eu vendia banana assim, cantando pela rua. Então, lavava carro, né? A gente arrumava dinheiro, todo final de semana a gente fazia aquela cota, ‘tá aqui, para comprar o filme, tá aqui prá comprar” o filme. Todo mundo do grupo, quem tinha, tá aqui, aí a gente comprava os filmes assim.”<sup>75</sup>*

E continua Adalberto, detalhando de como cada um dos integrantes fazia para conseguir a parte na cota:

*“Olha... Eu lavava carro, eu vendia banana e eu trabalhava aqui também na construção de casas aqui; nessas COHABs, como auxiliar de pedreiro. Eu fazia isso tudo pelo cinema e, nas horas à noite, estudava né? E eu fui pro ginásio, na Escola Normal, né? Isso aí quando eu entrei no ginásio, já tinha feito ‘Rosinha’. Aí foi que eu entrei na Escola Normal, estudar o ginásio; digo, agora eu já sou ginásiano, já sou mais importante. O Markizio era pedreiro, era o coronel do ‘Rosinha, a rainha do sertão’, já tinha trabalhado fazendo papel no ‘Fracassou meu casamento’. O Raimundo Ferreira era assim aquele cara que já trabalhava ali pela biblioteca, já tinha um galho ali na Universidade, mexia com a biblioteca da Universidade. O Tonivan trabalhava fazendo tijolo com o pai dele, né? Na olaria do velho pai dele. Ozenira era desempregada. O Doriam do “Fracassou meu casamento”, era do Exército. O Teixeira era desempregado, fazia essas coisas assim também, batia tijolo, fazia pão, era padeiro. Vendia pão nas padarias. Cinema de gente humilde, de pé no chão, né? De pessoas que tavam batalhando aí pela vida, cada um fazendo uma coisa.”<sup>76</sup>*

*“O cinema de gente humilde, de pé no chão”* do qual nos fala Adalberto Queiroz, poderia sugerir a princípio, a um leitor desavisado que estes jovens tinham feito opção por um cinema alternativo; poderia lembrar Glauber Rocha, quando fala de sua opção por um determinado tipo de Cinema:

*“É preciso não esquecer Jean Rouch, autor de um cinema-verdade sem qualquer artifício, cinema sem tripé, sem maquiagem, sem ambientes que não sejam os reais”<sup>77</sup>*

---

<sup>75</sup> QUEIROZ, Adalberto. op. cit. Rio Branco – Acre, 19 de setembro de 2001.

<sup>76</sup> Ibid.

<sup>77</sup> ROCHA, Glauber, **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**, Editora Civilização Brasileira, RJ, 1963, p.104.

Porém esta possibilidade, ou seja, a opção por escola cinematográfica como o Cinema Novo, não tinha ressonância na dura realidade vivida por aquele grupo de jovens. Eles não tinham conhecimento dos grandes nomes do cinema, nem freqüentavam os cines-clubes como fizeram os vanguardistas do Cinema Novo; suas influências não vinham do cinema europeu, muito menos de alguma escola em particular, como o expressionismo alemão. A obra dos jovens cineastas acreanos foi forjada em sua prática material. Suas influências cinematográficas têm origem nas salas de cinema da cidade onde eles assistiam aos filmes tanto de produção americana como também alguns filmes de procedência nacional.

Encontradas as alternativas e saídas para os primeiros problemas, João Batista e Renato Silva juntamente com Tonivan e Raimundo Ferreira, finalmente fazem as primeiras tomadas do filme “*Fracassou meu casamento*”. As cenas seriam rodadas nas escadarias da Catedral *Nossa Senhora de Nazaré* de Rio Branco, é a partir deste ponto que começa a ficar mais nítido os contornos de cada influência que estes jovens tiveram. E nas primeiras tomadas se pode observar como passam a lidar com estas influências, como se articulam diante dessas experiências, quais as simbologias criadas que melhor decifraria o mundo que lhes rodeava. O que nos leva a afirmação de Francis Vanoye sobre os significados dos simbolismos em filmes:

*“Ademais, é possível postular que qualquer arte da representação (o cinema é uma arte da representação) gera produções simbólicas que exprimem mais ou menos diretamente, mais ou menos explicitamente, mais ou menos conscientemente, um (ou vários) pontos(s) de vista sobre o mundo real.”*<sup>78</sup>

Neste sentido, vale afirmar que havia uma busca incessante nos filmes dos jovens cineastas acreanos de retratar o mundo que lhes rodeavam. Os temas escolhidos sem dúvida é um espelho desta afirmativa pois, em um primeiro instante os temas filmados são indicados por João Batista, já em outro momento estes temas, que eles denominavam de “argumento” serão motivo de acirradas disputas no seio do ECAJA FILMES.

O aprendizado, contudo, continuava acontecendo. As primeiras filmagens ocorrem de forma tranqüila, João Batista seria o protagonista do enredo, ou seja, o noivo que estaria casando. O responsável pela câmera é Renato Silva, que resolve a partir deste momento assumir o nome artístico de Raynato Silva.

---

<sup>78</sup> Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété, Ensaio sobre a Análise Fílmica, Campinas, SP : Papirus, 1994, p. 61.

Mesmo participando das cenas de casamento, João Batista - o Teixeira do Acre-, não abre mão da direção do filme. Se o roteiro tinha sido escrito por ele, e se foi ele também o primeiro a dominar as técnicas de filmagens e a compreender os tipos de planos que desejava usar naquelas cenas, para João Batista, nada mais óbvio do que ser ele mesmo o diretor. Esta preocupação de João Batista, deve ser entendida como o exercício do poder que a leitura da obra “*Jovens cineastas*” conferia-lhe. A compreensão das noções básicas da linguagem cinematográfica era, dentro daquele grupo, a chave do exercício do poder de decidir quem faria o quê. A noção dos fundamentos da estética e da linguagem cinematográfica dava a João Batista uma liderança que a princípio não é contestada entre os seus pares.

Desvendar os segredos daquela máquina passou a ser prioridade dentro do grupo. João Batista e Renato Silva foram os pioneiros porém, não fosse somente a câmera o grande desconhecido, havia ainda a necessidade de se assimilar uma nova linguagem que, até àquele momento representava para os componentes daquele grupo de jovens ainda era um grande mistério:

*“e aí nós então partimos para inicialização do nosso primeiro filme, eu escrevi um filme “Fracassou meu Casamento”, eu mesmo criei o roteiro, as falas, né, eu não tinha muita experiência eu tinha lido o livro, o livro tinha me dado os passos então eu comecei escrevendo, fazendo aqueles traçoziños nas falas, tudo direitinho como um autor faz. Então eu colocava as cenas e especificava as cenas do jeito que eles tinham me ensinado.”*<sup>79</sup>

A inexperiência da qual fala João Batista, não intimida o grupo, que resolve então gravar a primeira cena do filme, o argumento segundo ele, se baseava em fatos ocorridos com um amigo:

*“Contava a História de um fracasso de um rapaz que casava e levava muito chifre da mulher. Uma piada, uma coisa assim meio humorística mesmo, como é o cinema nacional. Não fugi muito à regra não. Aí fizemos o filme”*<sup>80</sup>

A proposta de João Batista, sequer é questionada, estavam demasiadamente eufóricos para pensar em qualquer alteração na sinopse por ele apresentada.

---

<sup>79</sup> ASSUNÇÃO, João Batista Marques de. op. cit. Rio Branco – Acre, 01 de novembro de 2001.

<sup>80</sup> Ibid.

Na semana em que o grupo ECAJA já tinha a posse da câmera Super-8 do comerciante Francisco Medeiros, começam a ser gravadas as primeiras cenas do filme “Fracassou meu casamento”.

João Batista tinha o claro propósito de fazer um filme que atraísse a atenção do público e, nada melhor, em sua opinião, é que se deveriam seguir os passos do cinema nacional, o qual neste mesmo período investia na estética do “pornô-chique” segundo Glauber Rocha, ou seja, folhetins de baixa qualidade que visavam unicamente a atrair o público.

Se a estratégia do cinema nacional era fugir dos rigores da censura investindo em folhetins açucarados, os principiantes do cinema no Acre, mesmo sem ter muita certeza dos motivos desta opção, também resolveram trilhar o mesmo caminho e investiram em enredos recheados de dramas pessoais e conflitos existenciais.

A propósito, não dá para esquecer que o filme que arrastou multidões aos cinemas da cidade de Rio Branco, uma produção de gosto questionável: “Dio, come ti amo”. Filme que ficou famoso na cidade e, cuja trilha-sonora passaria a ser executada exaustivamente nas duas emissoras de rádio da cidade. Tratava-se de um filme produzido na Itália e, estrelado pela atriz e doublê de cantora Gigliola Cinquetti, dirigido por Miguel Iglesias e que levava às lágrimas multidões nos cinemas da cidade.

“*Coração de Luto*”, outro dramalhão que atraiu um grande público aos cinemas da cidade; a diferença de ser uma produção brasileira e que marcou de maneira decisiva a vida e a obra de João Batista, como recorda Tonivan:

*“Também tinha aquele filme na minha época, não lembro se era bem nesse período, “Dio, come ti amo”, que fez bastante sucesso. Em Rio Branco, as filas eram enormes pra gente comprar o ingresso e assistir o filme do Teixeira do Rio Grande do Sul também, era muito sucesso. Teixeira e Mary Terezinha fez bastante sucesso aquele filme “Coração de Luto”, foi um filme que fez bastante sucesso aquele filme também. O cine Acre e o cine Rio Branco; tinha também o cine Recreio, mas, esse eu ia muito pouco devido ao deslocamento para o segundo distrito, e nessa época tinha que fazer travessia em canoa – catraia”*<sup>81</sup>

O cantor e ator Teixeira Gaúcho e a cantora e atriz Mary Teresinha eram admirados e aplaudidos por um público fiel e também uma das grandes influências na vida de João Batista:

---

<sup>81</sup> EVANGELISTA, Antônio. op. cit. Rio Branco – Acre, 17 de janeiro de 2002.

*“O Teixeira [gaúcho], ele tocava no rádio e atingia todos os segmentos sociais, do mais rico ao mais pobre, né? Porque o rádio era um vínculo que penetrava em todos os lares de ricos e pobres. Então era uma influência do Teixeira e foi muito divulgada e conhecida. Tanto que quando ele vinha em Rio Branco pessoal fazia passeata, andava na cidade todinha fazendo uma carreata atrás dele, tipo passeata, carreata, como chama hoje, né? Então o Teixeira influenciou na música, no meu lado musical (...). Aí o pessoal começou a me chamar de Teixeira, até hoje me chamam de Teixeira.”*<sup>82</sup>

João Batista era também um destes ouvintes assíduos que viviam a escutar as músicas da dupla gaúcha e passaria então interpretá-las nos bares e casas de espetáculos de Rio Branco; o quê o tornaria conhecido como o “Teixeirinha do Acre”, uma nítida alusão ao famoso Teixeira gaúcho.

As influências eram as mais diversas. Surgiriam durante o trilhar dos jovens cineastas acreanos em suas produções.

João Batista definira o local, a data e os atores. Começa-se então a gravação do roteiro inicial:

*“Chamei o elenco que era composto por Ozenira Brito, Tonivan, Maria do Carmo. É,... Raimundo Ferreira, Cirema Marques; quem mais, meu Deus! Doriam Rodrigues e outros, e aí fizemos, começamos as filmagens”*<sup>83</sup>

As primeiras cenas filmadas seriam a do casamento do protagonista do enredo. João Batista interpretava o personagem central da trama que se chamava João. As cenas ficaram compostas desta forma:

*“(Plano de conjunto<sup>84</sup>) Saída do casal recém-casados da Igreja fazendo enquadramento também dos convidados e padrinhos da cerimônia de casamento que já teria acontecido”.*

*(Plano Americano<sup>85</sup>) dar-se destaque aos padrinhos e convidados cumprimentando os noivos.*

*(Primeiro plano<sup>86</sup>) destaque para o noivo (João Batista) sendo abraçado pelos padrinhos e a noiva que também é abraçada e cumprimentada pelos padrinhos do casamento.*

---

<sup>82</sup> ASSUNÇÃO, João Batista Marques de. op. cit. Rio Branco – Acre, 01 de novembro de 2001.

<sup>83</sup> Ibid.

<sup>84</sup> **Plano de conjunto (PC):** Mostra um grupo de personagens. In: Araújo, Inácio, Cinema: o mundo em movimento, São Paulo: Scipione, 1995 (História em aberto), p. 63.

<sup>85</sup> **Plano americano (PA):** Mostra personagens dos joelhos para cima, aproximadamente. In: idem, p.63.

<sup>86</sup> **Primeiro Plano (PP):** Mostra o personagem da cintura para cima. In: idem, ibid, p.63.

*(Plano de conjunto) Abra-se o ângulo de tomada e, novamente aparecem os noivos descendo a escadaria da igreja.*

*(A câmera em travelling lateral<sup>87</sup>) O casal dirige-se até o carro (um fusca, identificado como sendo um táxi) que os aguarda no pátio da Igreja.*

*(Plano americano) A noiva é a primeira a entrar no fusca e o noivo logo em seguida entra também no carros; ambos ficam no banco de trás do automóvel.*

*(Close up<sup>88</sup>) destaque para o rosto dos noivos, o noivo não esboça nenhuma alegria, pelo contrário, aparenta uma leve tristeza ou preocupação.*

*(Plano de conjunto) Aparece o carro (fusca) saindo lentamente do pátio da igreja.*

*(A câmera em travelling lateral - Zoom) A janela lateral e traseira do carro ganha destaque, são mostrados novamente os recém casados.*

*(Plano de americano) Demonstra os convidados e padrinhos sinalizando para os noivos.*

*(Primeiro plano) Aparece uma das convidadas fazendo um sinal de chifres na cabeça e apontando para o casal que estava partindo.*

*(Plano americano) A tomada final desta cena é todos acenando para os noivos.*

*(Fade). Cena escurece lentamente”*

Depois de gravada a primeira cena, João Batista percebe que faltava um personagem para melhor compor a trama; resolve então convidar um amigo, Adalberto Queiroz, para interpretar o personagem Nicolau. João Batista fala assim da sua escolha:

*“Nós precisávamos de um ator que, cujo personagem chamava-se Nicolau. Que era o empregado do patrão do filme, que era dono de um posto de gasolina; que no caso era eu que fazia esse personagem. Eu era dono de um posto de gasolina aqui na cidade, então eu saía para ir trabalhar e a mulher ficava namorando com outros e tal saindo, essas coisinhas. Então esse personagem, o Adalberto, quando ele entrou no filme ele deu uma vida. Então eu fui até à casa dele e, cheguei lá ele tava puxando água no bolinete. Eu era amigo dele já. Ele puxando água no bolinete, eu cheguei e falei pra ele assim meio acanhado, que eu tinha uma amizade com ele, mas*

---

<sup>87</sup> **Trav. Lat.** = traveling lateral; In: Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété, Ensaio sobre a Análise Fílmica, Campinas, SP: Papirus, 1994, p. 70.

<sup>88</sup> **Primeiríssimo plano (PPP):** Mostra o rosto do personagem. In: op. cit, p.63.

*uma amizade assim muito distante, não era uma coisa assim. Aí falei para ele, ‘rapaz, tô procurando um ator eu queria que tu me ajudasse aí no que tu puderes arranjar uma pessoa para fazer o personagem do Nicolau’ que eu tô precisando fazer o filme, já tá em andamento, as cenas já estão todas definidas os atores todos definidos, mas tá faltando a entrada, o filme tá parado, mas vamos aguardar o ator para podermos começar”*<sup>89</sup>

Adalberto Queiroz relembra que reagiu com empolgação ao convite que João Batista fizera:

*“E eu fiquei aí parado, olhando para ele sem dizer nada. E eu ouvindo ele, ele falando e eu calado. Mas era tudo que eu esperava na vida; era um dia poder participar de um filme, eu disse pra ele, só que eu não sabia que era agora. Eu não sei quando, eu imaginava que um dia eu ia trabalhar num filme. Mas aí ele já tinha começado a fazer o filme, e aí eu fui, fui apresentado lá ao grupo, e tal. Já fiz a minha primeira aparição, no “Fracassou me casamento”, quando eles já tinham realizado o casamento. Houve o namoro, aí já tinham realizado o casamento, e quando já vinha prá casa. Para fazer a comemoração, ia ter uma festinha com os amigos na casa, aí onde eu fiz já a primeira aparição, no “Fracassou meu casamento” e tal.”*<sup>90</sup>

A entrada de Adalberto Queiroz altera de maneira sensível o frágil equilíbrio entre os componentes do grupo ECAJA FILMES. Durante o primeiro ano havia um clima de empolgação e todos aceitaram sem maiores críticas o roteiro original elaborado por João Batista, o mesmo não aconteceria com Adalberto Queiroz, que decide questionar o final do enredo escrito por João Batista:

*“A gente filmou o “Fracassou meu casamento” e lá no fim do filme que o Teixeira tinha feito. Aí eu já olhava, já não dormia à noite, e era todo o tempo e ia dormir era alta hora da noite, de madrugada, escrevendo, rascunhado, para assimilar o Nicolau, o personagem que eu ia desempenhar no filme, eu fazia isso, então. O Teixeira ali com aquele filme, e tal, e quando ele tava terminando já, eu chamei o Teixeira.”*

*- Teixeira, tem alguma coisa errada! Esse filme não pode terminar aqui! Ele não pode terminar desta forma.*

*- Ah! Mas o filme tem que terminar, por que não o que...*

*- Não, vamos fazer o seguinte, eu vou fazer o final do filme, tá? Eu vou escrever, como é que eu imagino – Tão empenhado eu tava, e tão assim, já peguei na câmera, já aprendi. Quando eu entrei, já entrei filmando. - Eu quero filmar, eu quero aprender, como é que é isso aqui? E tal né? Já foi*

---

<sup>89</sup> ASSUNÇÃO, João Batista Marques de. op. cit. Rio Branco – Acre, 01 de novembro de 2001.

<sup>90</sup> QUEIROZ, Adalberto. op. cit. Rio Branco – Acre, 19 de setembro de 2001.

*assim. E já fui entrando no filme e já era ator e já pegava na câmera, logo para filmar. Eu vou filmar a próxima cena.*

*E comecei né? E já tinha o maior interesse de aprender, de focar, de fazer tudo, de abrir a máquina e carregar, pôr pilha. E nisso eu fiz a segunda parte do roteiro de “Fracassou meu casamento”, fui eu que fiz. E o filme lá do meio mais ou menos, onde acontecia toda a traição e ele terminava com a mulher beijando, eu disse:*

*- Não, mas casamento fracassado não termina assim! Tava errado, não tava? Eu digo, vamos fazer realmente o casamento fracassar. Aí é que você vai descobrir agora quem são os traidores, como é que é a sua mulher. Você vai constatar que tua mulher te trai realmente, aí você vai discutir com ela as coisas, vocês vão fazer o rompimento, aí, no roteiro, os bandidos buscavam e traíam ele com a mulher e ainda pegaram ele e seqüestraram, né? Tal, o Nicolau vai lá salva ele né? E cai dentro d'água, e atravessou um açude nadando, para salvar, ele era meu patrão, no filme né? Então a gente meteu isso aí, e foi bacana, “Fracassou meu casamento” acabou mais convincente.”<sup>91</sup>*

As filmagens não eram feitas todas de uma só vez. As dificuldades de ordem técnicas eram muitas. Entre os problemas que causavam maior transtorno vale apenas destacar: o tamanho dos rolos de filmes da câmera de bitola super-8, a revelação, a montagem e a sonorização dos filmes.

Começando pelo tamanho dos carretéis de rolos dos filmes super-8 poderemos observar que a produção de filmes seria muito mais difícil do que supôs João Batista, pois a princípio, o quê parecia ser uma vantagem para os membros do Grupo ECAJA FILMES, termina se tornando um grande transtorno, já que cada rolo de super-8, possuía apenas 3 minutos e 15 segundos em média de duração de filmagens, sendo que em alguns casos, havia rolo que oscilava de 3 minutos e 10 segundos e outros 3 minutos e 20 vinte segundos.

Se o objetivo era produzir um longa metragem o consumo médio era de aproximadamente 38 pequenos rolos de super-8, e isto implicava em outro grave problema que o grupo teria que administrar: estas fitas tinha um prazo de validade, tanto para serem usadas, como para serem reveladas, este prazo levava a um outro dilema: as fitas deveriam ser reveladas todas de uma vez ou enviadas ao laboratório de revelação de acordo com a finalização de cada seqüência. Não esquecendo também que este laboratório ficava na cidade de São Paulo, e que entre a entrega no laboratório em Rio Branco, o envio à São Paulo e o retorno para Rio Branco, consumiam em média de 30 a 40 dias. Estas preocupações são lembradas por Tonivan:

---

<sup>91</sup> Ibid.

*“A gente mandava para São Paulo e de São Paulo eles mandavam pro Canadá, segundo informações; eu não tenho precisão, quem me falou isto foi o Teixeirinha. Os nossos primeiros filmes foram revelados no Canadá, porque o Brasil nessa época ainda não tinha laboratório. Logo um ano depois, oito meses, um ano, é que começou ter. A gente começou a filmar em 72, 73, nesse período é que o Brasil começou também a revelar. poderá ter na época algum laboratório que não soubesse fazer. O laboratório que a gente fazia contato em Rio Branco, era o laboratório de fotografia do Melo. Seu Melo - Foto Hora Certa, se não estou enganado o nome era assim que se chamava. A gente filmava, mandava para ele, prá ele mandar essas fitas para o laboratório em São Paulo, São Paulo mandava pro Canadá (...) as primeiras fitas. Logo em seguida, uns oito meses, um ano, foi quando começou a ser revelado no Brasil mesmo. Todas as fitas que a gente tinha filmado, a gente mandava junto porque tinha que pagar o frete e aí diminuía o custo. A gente filmava inclusive preocupado porque tem o vencimento. Toda a fita de cinema super-8 ela tinha o vencimento para filmar, também para mandar revelar. Então muitas vezes a gente ficava preocupado para que estas fitas não estragasse, passado o período de revelar.”<sup>92</sup>*

A demora na revelação aumentava a curiosidade de todos os integrantes do grupo, a espera e a ansiedade era justificada, pois afinal eles não tinham muita certeza dos resultados obtidos durante as filmagens, a preocupação com o foco, com a continuidade, com a possibilidade de não conseguirem filmar em tempo, pois havia um tempo delimitado pelo vencimento para filmar e não podemos esquecer que Rio Branco neste período era praticamente isolado do resto do país por via terrestre e o melhor meio de transporte nesta época ainda era o avião. A reposta, portanto, às expectativas destes jovens cineastas, somente seria conhecida quando chegassem os primeiros carretéis revelados e quando estes carretéis chegavam, uma outra correria acontecia:

*“Quando chegava, a gente montava rápido, que a curiosidade era enorme para ver. A gente assistia carretelzinho, por carretelzinho, que era três minutos e fração de segundos, cada carretel, 3 min e 10, 15 segundos, tinha alguns que dava até 30 segundos. Então esses carretéis a gente assistia a um por um, verificava e ia montando, a gente não tinha o carretel para montar, a gente pegava o pequeninho e pegava uma cartolina, caixa de sapato, nesta época era chamado caixa de sapato [ou caixas de papelão de outros produtos industrializados]. Até eu tenho carretel aí montado com caixa de sapato. Aí então a gente colava, pegava a circunferência maior, o carretel de cinema que vinha de São Paulo, ele era pequeno, né? E... Talvez uns quatro dedos, talvez, de largura; a gente pegava um carretel, colava, daquela parte, são duas laterais né? Para colocar o filme no meio, colava ali, para poder colocar filmes colados um no outro que daria um tamanho bem maior, prá passar no projetor. Só tinha um projetor, um receptor grande prá receber, mas carretel prá*

---

<sup>92</sup> EVANGELISTA, Antônio. op. cit. Rio Branco – Acre, 17 de janeiro de 2002.

colocar os filmes montado a gente não tinha; no início a gente não tinha não. Tivemos que montar com caixa de sapato, cortando e grudar na lateral.”<sup>93</sup>



Fotografia: Antonio Alcântara, 2002.  
Arquivo pessoal

Fotografia de um dos carretéis utilizado no primeiro filme: *Fracassou meu Casamento*, a duração de cada rolo de filme variava de 3 minutos e 10 segundos a 3 minutos e 20 segundos. Era preciso uma média de 38 carretéis para fazer longas metragens de 1 hora e 20 minutos



Fotografia: Antonio Alcântara – 2002.  
Arquivo pessoal.

Na fotografia acima os três tipos de carretéis usados nas produções do ECAJA FILME:  
1 – Carretel grande usado nos projetores.  
2 – Carretel de câmera bitola super 8, seu tamanho reduzido era o principal empecilho para a montagem das fitas.  
3 – Carretel improvisado com laterais feitas de papelão. Foi a solução encontrada para fazer as montagens das fitas que vinham em pequenos carretéis de super 8.

<sup>93</sup> Ibid.

A criatividade era uma eterna aliada destes jovens, era uma constante na solução de problemas inesperados. A solução encontrada para o problema do tamanho dos carretéis era apenas uma das muitas saídas que o grupo encontrava. Outras dificuldades começaram a surgir, assim que iniciaram umas das partes mais delicadas e controversas na produção de um filme: A montagem.

Segundo Sergei Eisentein, em sua obra, aliás, cujo título bastante sugestivo: “*o sentido do filme*” nos mostra que os debates sobre a montagem oscilam entre dois extremos, os que consideram que a montagem é “tudo” e os que acreditavam que a montagem não era “nada”:

*“acho oportuno neste momento lembrar que a montagem é um componente tão indispensável da produção cinematográfica quanto qualquer outro elemento eficaz do cinema. Depois da tempestade “a favor da montagem” e da batalha “contra a montagem”, devemos voltar a abordar esse problema com a maior simplicidade. Isto é ainda mais necessário quando se considera que, no período de “negação” da montagem, seu aspecto mais inquestionável, o único elemento realmente imune ao desafio, também foi repudiado. A questão é que os criadores de numerosos filmes, nos últimos anos, “descartaram” a montagem a tal ponto que esqueceram até de seu objetivo e função fundamentais: o papel que toda obra de arte se impõe, a necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação, do movimento interno da seqüência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo. Sem falar no aspecto emocional da história, ou mesmo de sua lógica e continuidade, o simples ato de narrar uma história coesa foi freqüentemente omitido nas obras de alguns proeminentes mestres do cinema, que realizam vários gêneros de filme.”*<sup>94</sup>

Lembrar este debate é realmente oportuno, já que a questão da montagem entre os jovens do ECAJA FILMES tinha duas dimensões a serem levadas em consideração: em primeiro lugar tinha-se a necessidade da montagem devido ao tamanho dos rolos de filme super-8; porém, um outro fator tornava a montagem imprescindível para os integrantes do ECAJA FILMES, a lógica narrativa:

*“Isto é ainda mais necessário a partir do momento em que nossos filmes enfrentam a missão de apresentar não apenas uma narrativa logicamente coesa, mas uma narrativa que contenha o máximo de emoção e de vigor estimulante.”*<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> EISENTEIN, Sergei. **O sentido do filme**, Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro – RJ, 1990. p. 13, 14.

<sup>95</sup> Ibid, p. 14.

Jacques Aumont em sua obra “A estética do filme” reafirma a necessidade da montagem a partir desta perspectiva:

*“Por isso, a função principal da montagem (decerto a principal, pois apareceu primeiro – mas também porque a história posterior dos filmes não cessou de confirmar seu lugar preponderante) é a sua **função narrativa**. Dessa forma, todas as descrições clássicas de montagem consideram, mais ou menos explicitamente, essa função como a **função normal** da montagem; deste ponto de vista, a montagem é, portanto o que garante o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de casualidade e/ ou temporalidade diegéticas: Trata-se sempre, dessa perspectiva, de fazer com o “drama” seja mais bem percebido e compreendido com correção pelo espectador.”<sup>96</sup>*

Neste sentido, a montagem tornava-se uma ferramenta imprescindível, já que devido aos recursos escassos, os integrantes do ECAJA FILMES não se permitiam ao luxo de improvisar, pois os custos das fitas de filme eram proibitivos. A solução encontrada foi a de fazer as cenas em seqüência direta, o que facilitaria enormemente a continuidade das cenas, o que nos leva ainda a perceber outra característica apontada por Eisenstein acerca da montagem:

*“Esta propriedade consiste no fato de que dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição. Esta não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos. Estamos acostumados a fazer, quase que automaticamente, uma síntese dedutiva definida e óbvia quando quaisquer objetos isolados são colocados à nossa frente lado a lado.”<sup>97</sup>*

Portanto, lidar com a montagem de um filme tornar-se-ia um exercício que exigia um cuidado muito especial por parte dos jovens cineastas acreanos, em parte pela importância conceitual da montagem para coesão narrativa dos filmes; porém no caso particular dos componentes do Grupo ECAJA FILMES, a dificuldade para aquisição das fitas, a demora para se fazer revelação eram componentes que davam à montagem uma dimensão bem maior do que as apontadas por Sergei Eisenstein.

A constante busca de soluções para os problemas que surgiam, pareciam inesgotáveis. João Batista havia lido no livro Jovens Cineastas que explicava como deveria ser feita a montagem, porém surgia uma nova dificuldade: a cola indicada

---

<sup>96</sup> AUMONT, Jacques et ali. **A Estética do Filme**. - Campinas, SP: Papyrus, 1995. – (Ofício de Arte e Forma).p. 64.

<sup>97</sup> EISENSTEIN, Sergei. Op. cit. p. 14.

naquele livro não existia em Rio Branco, e compra-la em São Paulo ou no Rio de Janeiro estava fora de questão, pois todo dinheiro arrecadado nas cotas realizadas dentro do Grupo bastava somente para pagar as fitas de filmes e a revelação dos mesmos; portanto, uma alternativa tinha que ser encontrada e novamente a improvisação “entrava em cena”:

*“Esta montagem era totalmente artesanal, porque nós não tínhamos equipamento para montar. Então a gente teria que ter a fita, cortar, olhar pro lado da claridade, pro lado do sol. Se fosse noite, teria que colocar pro lado de uma lâmpada e verificar onde é que seria cortada. A cena aqui vai emendar com essa aqui. Então eu tenho que cortar esse fotograma aqui, corta com a tesoura, com gilete raspa a parte superior de uma e corta também a outra e raspa com a gilete a parte superior e inferior, então nesse meio vai entrar a acetona, cola de cinema seria, mas ninguém tinha cola de cinema. Nós descobrimos a acetona forte, né? Quem descobriu esta acetona foi o próprio Teixeira, que foi o inteligente. Então o Teixeira descobriu a acetona forte, que conseguia colar, que a preocupação teria que colocar uma em cima da outra, deixando o buraco para a grifa. Grifa é duas pontinhas de ferro que puxa a fita por dentro do buraquinho que tem, dando seqüência à ilusão do cinema, né? Então quando ele puxa, que toca na parte de baixo do projetor, uma cavidade, que vai puxa e solta, levanta afasta puxa novamente, com dois ferrinhos que chama grifa que solta para fazer a ilusão do cinema. É meio complicado a gente falar né?”*

98

Após a montagem, havia uma imensa ansiedade de todos os participantes para assistirem àquelas imagens. Com o projetor emprestado do comerciante Francisco Medeiros, todos se reuniram na casa do Senhor Capixaba para ver o resultado daquelas primeiras filmagens. Havia um inusitado clima de festa no ar, bebida e comida à vontade assim, como a vontade de assistir àquela fita. Quando a fita é finalmente projetada faz-se um profundo silêncio na sala que somente é quebrado pelo barulho do projetor. Todos participantes do filme assistiam à fita, ora havia risos ou gritos, de alegria enquanto as imagens se sucedem na parede forrada por um pano branco onde era projetado o filme.

O clima de festa não terminou após a projeção do filme, contudo um novo problema surgia: o som. Como colocar o som? O livro “*Jovens cineastas*” falava sobre as técnicas de dublagem, porém não explicava um importante detalhe: havia a necessidade de colocar na fitas a chamada banda magnética para fazer a gravação da sonorização. Adalberto recorda como foi superada mais esta dificuldade:

---

<sup>98</sup> EVANGELISTA, Antônio. op. cit. Rio Branco – Acre, 17 de janeiro de 2002.

*“No começo a gente apanhou muito, né? Principalmente com “fracassou meu casamento”, a gente apanhou muito. Os filmes vinha prá cá. Não vinham com a banda magnética, depois a gente aprendeu a quando mandar para o laboratório: revelar e pistar. Pistar significa colocar a pista magnética ou banda magnética. Laboratório “Color Ki”, da dona Odila, Odila, é! Lá em São Paulo, era quem fazia este trabalho, toda essa intermediação era feita através da “Color Kit”. Eu não sei onde eles revelavam, se era eles mesmo, ou não, quem colocava a banda magnética. Eu sei que a Odila, nos fizemos contato, através sabe de quem? Do Cornélio que era um fotógrafo que tinha aqui, foi que indicou prá gente a “Color Kit”, o Cornélio, fotógrafo Cornélio.”<sup>99</sup>*

Foram mantidos muitos contatos, através de cartas e telefone entre os componentes do grupo ECAJA FILMES e a “Dona Odila”, gerente da loja “Color Kit” situada na cidade de São Paulo. O resultado destes contatos é, além de solucionar o problema da banda magnética, necessária para se gravar as falas dos personagens, os jovens cineastas acreanos passaram a ter mais uma opção de acesso aos filmes, que antes era monopolizado pelo comerciante Francisco Medeiros. Outra vantagem deste contato direto com o laboratório em São Paulo foi revelada por Adalberto Queiroz:

*“Aí a gente descobriu, e aí a gente pedia filme, quando era prá revelar, a gente mandava. A Odila era muito prestativa, aquela japonesinha brasileira; gente fina, eu ligava, ela recebia com tanto carinho. Ah! Ela ficava, “nossa, que coisa, vocês fazendo cinema aí no Acre, essas coisas.” E comentava com a gente, por isso que ela não media esforços prá ajudar, que ela era muito bacana, dona Odila. E aí era o nosso elo forte, garantido, a gente mandava o filme para Odila, sabia que estava em boas mãos, que aquele filme ia voltar com atenção, tudo que a gente mandava pedir lá, era assim uma presteza incrível!”<sup>100</sup>*

Mesmo com a presteza de dona Odila, os filmes demoravam de 30 a 40 dias para retornar de São Paulo. E isto era sem dúvida um dos maiores transtornos que o Grupo enfrentava, transtorno que era compartilhado com a maioria dos superoitistas em todo o território brasileiro e, que em um manifesto realizado em Brasília direcionado ao laboratório “Kodak”, a “Embrafilmes” e à imprensa brasileira, denunciavam o problema da demora e do (des)tratamento a que estavam sujeitos:

*“Expressamos nosso repúdio ao tratamento que vem sendo dado por este laboratório pelo setor de processamento ao filme de Super-8 constatado*

---

<sup>99</sup> QUEIROZ, Adalberto. op. cit. Rio Branco – Acre, 19 de setembro de 2001.

<sup>100</sup> Ibid.

*pelas seguintes irregularidades: extravios freqüentes de filmes; má qualidade de revelação, com riscos verticais azulados em toda a extensão da película; veladuras em extensão de dois a três pés injustificadas, danificando irremediavelmente filmes feitos com gravação de som direto sobre a película; demora excessiva no prazo de devolução de filmes revelados provenientes de estados brasileiros fora do eixo São Paulo-Rio.”<sup>101</sup>*

A demora da chegada das fitas sempre causava situações inusitadas. O custo das fitas somada às dificuldades de revelação criavam situações de erros, principalmente relacionados à continuidade, que mesmo sendo percebida pelos componentes do ECAJA FILMES, não tinha como ser corrigidas como relata João Batista.

*“Teve uma cena. Uma coisa que ninguém tirou em “Rosinha”, não deu prá tirar, uma cena em que oTonivan estava lendo o roteiro, e ele fala assim: ‘pára, corta, né’. E aparece ele, tava lá atrás da atriz né, falando as falas que ela não conseguia decorar. As falas, e ele pegava então, e ele ficava lendo e a câmara focava nela, só nela. Só que tem uma hora que o câmara, que era o Raynato Silva, não tinha muita experiência, rodou. Acho que ele entendeu que o Tonivan ia entrar e continuou e botou a câmara em cima dele e ele: ‘pára, pára, corta!’”<sup>102</sup>*

A cena da qual João Batista fala, não foi um caso isolado de erros de continuidade, não era raro acontecer em uma mesma seqüência erros grotescos, como o caso de uma outra cena relatada por João Batista:

*“Pessoas que estavam com o cabelo bem feio mesmo. Quando dá fé, na mesma seqüência seguinte, aparece todo arrumadinho. É aconteceu isso”.<sup>103</sup>*

Depois de solucionados alguns dos problemas que surgiram durante as primeiras filmagens e, após as idas e vindas da fita gravada ao laboratório em São Paulo, o grupo finalmente se sente pronto para dar o passo seguinte: a dublagem.

A dublagem tornava-se uma necessidade não por opção dos componentes do grupo de jovens cineastas acreanos, mas por uma imposição técnica. As câmeras de super-8 adquiridas pelos componentes do ECAJA FILMES, da marca “Yashica”, apesar de serem uma novidade tecnológica, tinham uma grave limitação: não possuir som

---

<sup>101</sup> Jornal de Brasília, 29 de julho de 1978.

<sup>102</sup> ASSUNÇÃO, João Batista Marques de. op. cit. Rio Branco – Acre, 01 de novembro de 2001.

<sup>103</sup> Ibid.

direto, ou seja, as cenas eram gravadas sem o som. Os atores faziam toda as falas, porém, estas não eram gravadas diretamente, elas deveriam ser gravadas posteriormente em um estúdio.

*“Quando a gente começou a fazer Super-8, só tinha superoitozinha nua e crua;, não grava direto, depois isso foi inovado. Surgiu logo as câmeras já com gravação direta, aquele microfonezinho, com opcional, para você fazer som direto e a película já vinha com a trilha, já originalmente de fábrica, já embutida. Tinha aquele filme que a gente fazia que era obrigado depois você mandar para um laboratório em São Paulo, para colocar a banda magnética. Depois surgiu os filmes, 160 asa. A gente fazia normalmente com 40 e 160 a gente fazia, mas não tinha banda a banda magnética e depois começou a surgir 160 com banda magnética já embutida. Só que ninguém tinha a câmera, né? Ninguém tinha recurso para comprar esta câmera. Então a gente continuava fazendo filme, era até mais bonito, porque é mais bonito você fazer cinema. Você grava todinho e depois você faz a dublagem isso é próprio do cinema. Você fazer cinema com som direto é uma coisa assim, que eu acho que não tem muito sentido não né?”<sup>104</sup>*

O problema a ser solucionado é justamente a impossibilidade de se pagar um estúdio. Esta dificuldade já havia sido enfrentada em um outro momento, quando João Batista, Tonivan, Raimundo Ferreira e Ozenira Brito tentavam fazer novelas radiofônicas. A saída encontrada desta vez foi bastante simples. As dublagens seriam feitas em casa de amigos, como a do Senhor Capixaba e dona Raimunda Bessa. Adalberto Queiroz relembra do casal de amigos:

*“Dona Raimunda Bessa e seu Capixaba eram ator e atriz, um casal. Eles colocaram a casa deles sempre a nossa disposição. Nós passamos muito tempo reunindo na casa deles, aqui na rua Estácio de Sá, no Bairro José Augusto; nos passamos, muito, muito, bem três ou quatro anos reunido na casa deles. (...) A dona Aleluia, era aquela senhora que colocava a casa dela à disposição, para fazer os cenários dos filmes, né. O primeiro filme “Fracassou meu casamento”, dona Aleluia, abriu as portas da casa dela; aquilo, ela fazia almoço para gente: “Não, não vai embora ninguém, o intervalo vai ser só para vocês almoçarem aqui”. Tinha o lanche, um vinho. A gente ia gravar o filme, dublar na casa dela, entrava pela madrugada e dona Aleluia tava ali com um suco, tava ali com um cafezinho. Sabe, se alguém passava mal, ela tava ali com um remédio, ele tava ali com uma água gelada.”<sup>105</sup>*

---

<sup>104</sup> QUEIROZ, Adalberto. op. cit. Rio Branco – Acre, 19 de setembro de 2001.

<sup>105</sup> Ibid.

A casa de Dona Raimunda Bessa e Seu Capixaba parecia uma solução ideal para os problemas de dublagem, contudo alguns contratemplos sempre ocorriam.

As gravações eram feitas quase sempre na parte da noite, usando apenas um gravador e um microfone. Não era raro que os ruídos vindos da rua ou dos quintais, como cachorros latindo, crianças em algazarra se transformassem em um verdadeiro pesadelo na hora das gravações, pois no meio de uma “fala” entravam ruídos externos de um galo cantando, um carro buzinando ou até mesmo o barulho das pessoas andando na casa. Os recursos utilizados para enfrentar estes problemas demonstravam a inventividade que sempre estava sendo colocada à prova.

*“A gente colocava o projetor na parede para colocar as imagens na parede e aí a gente ia trabalhando. Nós levávamos bacia com água, copo, colher gravador desses aqui [apontando para um gravador] com som de carro saindo em alta velocidade, mas a gente gravava primeiro né. Mandava o cara gravar - rom, rom, rom [som de carro] - aí ligava, a gente gravava. Quando chegava a hora, a gente fazia aquilo mesmo que tinha feito no filme. Pegava o gravador, apertava no play e, quando o carro ia saindo a gente botava o som. Aí ficava autêntico, sem problema nenhum. O cara ia comer na hora que tinha um jantar. No ‘fracassou meu casamento’, tem um café da manhã, um almoço, coisa assim, aí o Nicolau senta-se à mesa com o João e a mulher e, na hora que tá comendo e conversando os talheres tá fazendo barulho no prato normalmente, mas era a gente que fazia. Ou então ia lavar as mãos a água chuí, chuí, com a água da bacia o microfone ali pertinho. Então era essa a técnica, era uma coisa rudimentar mesmo, mas até hoje é o cinema, usa isso. Claro que com coisa mais nova mais moderna, né? Mais ainda é o princípio básico das dublagens esse mesmo andar, prá você andar pega o microfone botava aqui no chão e ficava andando, microfone tá gravando aqui e tu tá andando lá na tela aí quando terminou. É assim uma coisa rudimentar, muito primitiva né, mas era uma coisa assim que satisfazia muito o ego de todo mundo.”<sup>106</sup>*

Alguns dos recursos utilizados na dublagem, João Batista aprendera lendo o livro “*O jovem cineasta*”, porém Tonivan trazia consigo a experiência adquirida durante a sua incursão no rádio no período das novelas radiofônicas. Esta experiência coloca-lhe num lugar de destaque e aliado ao conhecimento de João Batista faz com que as dublagens transcorram de forma rápida.

A principal dificuldade era a falta de equipamentos. Havia apenas um gravador e também apenas um microfone, que era utilizado para tudo: gravar as falas e, os efeitos sonoros, batidas de porta, talheres no prato, pessoas andando, ronco do motor de um carro em partida ou em movimento, todo tinha que ocorrer simultaneamente, já

---

<sup>106</sup> ASSUNÇÃO, João Batista Marques de. op. cit. Rio Branco – Acre, 01 de novembro de 2001.

que os jovens cineastas não sonhavam sequer possuir uma mesa de mixagem que é utilizada para gravar os sons separados e depois mixá-los em uma só fita.

Mesmo com todas as dificuldades o primeiro filme dos jovens cineastas do ECAJA FILMES, “*Fracassou meu casamento*”, ficou pronto. Faltava agora saber como e onde seria possível fazer a tão esperada estréia. Havia um antigo problema que deveria ser solucionado de uma vez por todas. A aquisição definitiva de um projetor, já que o projetor usado até aquele momento era ainda de propriedade do senhor Francisco Medeiros. Adquirir o projetor e ao mesmo tempo fazer a estréia do primeiro filme produzido pelo ECAJA filmes, terminou ocorrendo de forma inusitada como, aliás, já se estava tornando uma prática corriqueira as soluções que “beiravam ao surrealismo”:

*“A estréia de “Fracassou meu casamento”, a estréia dele foi justamente no dia 3 de julho de 1973 na cidade de Brasiléia – Acre, fronteira com a Bolívia e nós fomos passar esse filme “Fracassou meu casamento”. Por que? Em Brasiléia? Porque a gente divulgou no jornal, na época só tinha “O Rio Branco” mesmo, né? “Acreanos fazem cinema”; ichi! Chamou a atenção da cidade. Que negócio é esse? Acreanos fizeram um filme e filme tá feito e vai ser lançado, né? Aí um deputado que tinha aqui no Acre, chamada Wildes Viana das Neves, que é pai do atual governador do Estado Acre, Jorge Ney Viana Macedo das Neves, o Jorge Viana, o pai dele era deputado e na época, o pai dele chega prá gente: - Olha rapaz, essa de vocês ter feito um filme, eu quero ver esse filme, eu quero ver esse filme! E como é que nós ver esse filme. A gente disse: - Deputado, a gente precisa de uma ajuda, nós tamos precisando de um projetor, para gente projetar esse filme. - Então eu dou esse projetor de presente para vocês e, vocês vão fazer um negócio comigo. Leva esse filme pra Brasiléia, vai ser agora o aniversário de Brasiléia, dia 3 de julho, eu quero a estréia deste filme lá no aniversário da minha cidade. - E nós fomos, topamos a parada né? - E o projetor vai para mão de vocês.”*<sup>107</sup>

Brasiléia é um município do Estado do Acre que comemora seu aniversário em 3 de julho e naquele ano de 1973 a cidade ganharia um presente diferente: a estréia do filme primeiro filme produzido por acreanos: “Fracassou meu casamento”.

A estréia do filme “*Fracassou meu casamento*” na cidade de Brasiléia foi um sucesso de público. O filme foi projetado na praça da cidade em uma tela improvisada, as pessoas chegavam de todos os cantos e se acomodavam como podiam, nos bancos da praça, no chão ou até mesmo em pé. O público era bastante eclético: havia os moradores da cidade Brasiléia, seringueiros, peões de gado, crianças, jovens, adultos e pessoas idosas.

---

<sup>107</sup> QUEIROZ, Adalberto. op. cit. Rio Branco – Acre, 19 de setembro de 2001.

A cidade de Brasília já possuía uma sala de cinema. Além do mais, como se tratava de uma cidade fronteira com a Bolívia, não era incomum que os moradores atravessassem o rio que separa as cidades de Brasília e Cobija uma cidade boliviana, para assistirem aos filmes que passavam naquela cidade, já que lá também tinha uma sala de cinema. Portanto o cinema não era uma novidade para os brasileiros. O que realmente levou aquela enorme multidão a assistir ao filme foi outro tipo de novidade: tratava-se de um filme feito por acreanos, mostrando imagens da capital e que contava um enredo bastante familiar para a maioria. João Batista, roteirista, diretor e protagonista do filme foi escolhido para levar o filme até Brasília, e ele relembra como foi aquele momento:

*“Então fizemos o filme. Aí fomos exibir em Brasília, no dia 03 de julho de 1973, era aniversário de Brasília. Fomos com o filme e uma maquinazinha de projetar. Aquele projetorzinho na mão, fomos embora com três rolozinhos né, de não sei quantos minutos, não sei se era de 20 minutos talvez um pouco mais 25 minutos (...) Mas era rolo daqueles grande, não era daqueles pequenininhos não, um rolo grande mesmo e fomos a Brasília. Quando chegamos lá, aí exibimos o filme e muita gente, a cidade tava toda assistindo. Era coisa de cinco, seis mil pessoas. Quer dizer colocamos uma tela bem alta em cima de uma mesa, colocamos o banco lá (...) aí toda a população assistindo foi uma maravilha”<sup>108</sup>*

Terminada a projeção, no dia seguinte, João Batista resolve atravessar o rio Acre e tentar ganhar alguns trocados a mais na cidade boliviana de Cobija. Ao voltar para cidade de Rio Branco, seria parado pela Polícia Federal e teria o filme apreendido:

*“Daí outro dia pegamos o carro de volta e a Polícia Federal fez uma abordagem na estrada e perguntou de quem era o filme e tudo. Nós dissemos , ‘o filme é nosso. - Cadê o certificado de censura? - Cadê o registro não sei do quê? - Cadê isso? - Cadê aquilo?’ Não tinha nada. O resultado: prenderam o filme que ficou dez anos no departamento da polícia federal preso”<sup>109</sup>*

Adalberto Queiroz narra com riqueza de detalhes toda a confusão daquele momento:

*“Fracassou meu casamento” estréia lá em Brasília em 3 de julho no dia do aniversário de Brasília, aconteceu a estréia em Brasília. Muito bem, o filme passou, todo mundo viu, a noite uma sessão e tanto. Eu não estava presente, foi só o Teixeira, levando o projetor do Medeiros projetor que seria nosso, que o deputado disse que ia dar para gente, e deu mesmo. Aí*

---

<sup>108</sup> ASSUNÇÃO, João Batista Marques de. op. cit. Rio Branco – Acre, 01 de novembro de 2001.

<sup>109</sup> Ibid.

*na volta Teixeira vem num Jipe de carona, aí a barreira da polícia Federal: - Que é isso?- Um projetor de cinema. - Que negócio de projetor é esse, cadê os documentos deste projetor? - Não tem - E isso aqui? - Isso é o filme “Fracassou meu casamento” - Filme? Cadê o certificado de censura desse filme? Veja bem, heim!! Era um grande contrabando! - Cadê o certificado de censura? - Não tem. Sabia lá o que era certificado de censura. Ninguém sabia o que era isso, a gente era ingênuo, meninos que fez um filme que não tinha maldade nenhuma, nem nada. Resultado é que o filme foi radicalmente preso. O Teixeira: - que negócio é esse? Tudo pra Polícia Federal, vai equipamento, vai Teixeira, vai tudo. - E cale a boca! Foi assim então, e cale a boca! Não fale mais nada. Quando chegou aqui, foi para lá. Lá o Medeiros se meteu no meio, que o projetor era dele aí comunicou, aí foi um rolo. Lá vai o deputado. [Wildes Viana] Eu sei que o filme, a Polícia mandou logo para Brasília preso, liberaram logo o Teixeira, o Projetor que era de propriedade de Medeiros que foi, e lá – ‘O que é isso rapaz, tá aqui o projetor é meu, minha loja, emprestei para ele levar, projetar esse filme’. - O filme tá preso, liberado o resto. E o resultado é que esse filme ficou lá em Brasília.”<sup>110</sup>*

Os anos de 1970 eram duros, o regime político-militar vivia uma esquizofrenia paranóica vendo em tudo e em todos uma constante fonte de conspiração. No tocante à produção cultural, toda e qualquer produção artístico-cultural que não fosse atrelada aos interesses do regime político-militar era de imediato considerada subversiva e sujeito a implacável perseguição.

*“Com o endurecimento do regime político-militar, a partir da decretação do AI-5, legitimando a censura prévia a todos os veículos de comunicação em território nacional, o Brasil viveria até meados da de 70 num verdadeiro clima de terror político, que se refletiria num forte controle da produção cultural do país. Desde o final dos anos 60 e início dos 70, a peça teatral, o livro, o filme, enfim o produto cultural que os censores julgassem inadequado ao momento político e ofensivo ao Estado seria proibido e seus autores ficariam sob estreita vigilância do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social)”<sup>111</sup>*

A apreensão do filme “Fracassou meu casamento” foi um duro golpe para aqueles jovens, que apesar de terem anunciado no jornal “O Rio Branco” a sua finalização e sua estréia na cidade de Rio Branco, esta estréia nunca aconteceu.

A notícia da apreensão do filme não foi sequer mencionada no único jornal de circulação diária de Rio Branco, e o filme ficou retido nos porões da Polícia Federal durante dez anos. Somente foi liberado, segundo Adalberto Queiroz, quando ele

---

<sup>110</sup> QUEIROZ, Adalberto. op. cit. Rio Branco – Acre, 19 de setembro de 2001.

<sup>111</sup> BRANDÃO. Antonio Carlos, **Movimentos culturais de juventude**. São Paulo: Moderna, 1990. p. 84.

aproveitou uma viagem que faria com um amigo Winker Collier até à cidade do Rio de Janeiro e, resolveu aproveitar a oportunidade e tentar localizar o filme indo ao prédio da Polícia Federal em Brasília.

A censura da qual o Grupo ECAJA FILMES foi vítima não foi um fato isolado, tratava-se de uma rotina em nosso cinema, assim como em outras atividades culturais. Vivia-se neste período o auge do regime político-militar, e era bastante comum que os censores apreendessem películas sem muitas explicações. Os jornais, quando também não eram vítimas dessas censuras, denunciavam estas atitudes; em geral através de notas simples e usando de muita criatividade como foi o caso da notícia dada pelo jornal “O Rio Branco” e que tinha a seguinte manchete: “*Censura libera filme nacional*”<sup>112</sup>. Porém quando lemos o corpo do jornal verificamos que a censura longe de estar branda, vivia seus dias mais ferozes:

*“Premiado no exterior (urso de prata, no Festival de Berlim) visto, revisto e cortado pela Censura Federal, afinal foi liberado, para maiores de 18 anos o filme “Toda nudez será castigada”. Na mesma portaria, assinada pelo general Antônio Bandeira, é mantida a proibição para seis outros filmes: “Sacco e Vanzetti”, “A classe operária vai pagar o paraíso” e “A rebelde”, por serem considerados “capazes de provocar incitamento contra o regime, e os filmes “Cama em música”, “Sopro no coração” e “Os garotos de Ipanema”, por ofender o decoro público e divulgar ou induzir os maus costumes.”*<sup>113</sup>

A apreensão do filme foi também um novo aprendizado, os jovens cineastas passaram a pensar em criar condições “especiais” para projetar os seus futuros filmes e apesar do primeiro filme feito pelo ECAJA FILMES ser visto na capital, o desânimo durou muito pouco. João Batista já tinha uma nova proposta de filme, porém desta vez teriam mais cautela:

*“Mas não podíamos parar. Aí resolvemos então, que na época da censura era braba a coisa. Aí fizemos então um outro segundo filme chamado “Rosinha Rainha do Sertão”, aí que é que acontece? Aí é interessante essa história porque nós já tínhamos a experiência da prisão anterior. Então nós nos precavemos bastante com relação à abordagem policial. Então nós não tínhamos autorização para exibir o filme do jeito que não tínhamos para o outro, também até porque não tinha um departamento de censura aqui para cuidar desse assunto. Teria que ser tudo por Brasília, através do CONCINE, aí nos não tínhamos como obter essa autorização, então nós exibimos os filmes assim: nós colocávamos os colegas na*

---

<sup>112</sup> Jornal O Rio Branco, 14 de agosto de 1973, nº 903. Primeira página.

<sup>113</sup> Ibid.

*entrada do colégio, né, assim tipo uma sentinela avançada, para ficar de olho prá chegada da polícia. E quando a polícia chegava, a gente pulava pela janela, corria com a máquina. Desligava, arrancava da tomada, saía correndo, uns mais altos, que era um bichão grandão bem altão assim, que pegava a máquina e pulava por cima do muro, lá pelo outro lado já tinha outro aparando então a polícia quando adentrava o colégio, já não tinha mais ninguém, só o pessoal do colégio mesmo. Então foi uma época muito dura mesmo, nós sofremos bastante com isso, mas não prenderam o filme, não conseguiram prender o filme, não conseguiram prender.”<sup>114</sup>*

O segundo filme proposto por João Batista, se transformaria em clássico do cinema acreano e as influências desta obra já estariam estampadas no próprio título do filme: “*Rosinha, a rainha do sertão*”. Seria um enredo que abordaria o assunto dominante na cidade naquele tempo: A chegada dos chamados “paulistas” ao Acre. Esta terminologia – paulista – já foi previamente debatida no capítulo I deste trabalho, porém vale ressaltar que este é um conceito forjado em uma situação-limite, vivida pelos acreanos por conta dos conflitos gerados a partir da chegada dos sulistas à região acreana. Não é possível (e nem é o propósito deste trabalho) dar conta deste conceito de forma definitiva neste trabalho.

Contudo é importante lembrar que um conceito nascido no calor da luta de classes. Classes aqui entendida não como uma situação dada, mas como um grupo de homens e mulheres que articulam resistência buscando preservar sua cultura, seu modo de vida e, é neste sentido que as palavras de Thompson ganham uma nova dimensão:

*“A classe acontece quando alguns homens, como resultado de experiências comuns (herdadas ou partilhadas), sentem e articulam a identidade de seus interesses entre si, e contra outros homens cujos interesses diferem (e geralmente se opõem) dos seus.”<sup>115</sup>*

Um conceito articulado neste contexto somente poderia vir acompanhado de muito preconceito e intolerância e, nesta situação-limite que o termo “paulista” tratava de homogeneizar os sulistas, como se todos migrantes do centro sul houvessem chegado na região acreana fossem fazendeiros ricos que tentavam desapropriar o seringueiro de suas colocações. Não considerando que entre os chamados “paulistas” havia uma grande heterogeneidade. Que entre os sulistas que aqui chegavam havia também muitos sem terra, pequenos agricultores e trabalhadores rurais em busca de uma

---

<sup>114</sup> ASSUNÇÃO, João Batista Marques de. op. cit. Rio Branco – Acre, 01 de novembro de 2001.

<sup>115</sup> THOMPSON, E. P. A formação da classe operária inglesa: A árvore da liberdade. Rio de Janeiro. Editora: paz e terra. V.1 p. 10.

vida melhor. Contudo a homogeneização terminou predominando, somente sendo revista no final da década de 1990, principalmente através da dissertação de mestrado de Tânia Mara Rezende Machado.

Para melhor constatar este fato, de que os sulistas eram encarados como uma real ameaça, basta consultar os jornais da década de 1970 “*O Rio Branco*”, ou ainda os periódicos “*Nós, irmãos*” e iremos perceber que um clima de tensão pairava sobre a cabeça de todos.

“Um cheiro de pólvora estava no ar”, diria mais tarde o jornalista do jornal *O Varadouro*<sup>116</sup>, Antônio Marmo. Confirmando o clima de tensão vivido no Acre naqueles anos. No informativo “*Nós irmãos*”, a partir do ano de 1973, passa a trazer constante alertas sobre a situação dos seringueiros e colonos, demonstrando que o clima de tensão no campo estava se aprofundando. Em junho daquele ano o informativo “*Nós, Irmãos*” destacava a seguinte manchete: “*Comissão para apurar a saída de seringueiros*” e em tom de denúncia, continuava:

*“Denúncias de que 600 famílias do interior xapuriense teriam abandonado o território acreano por falta de terras para trabalhar e a denúncia do Deputado Geraldo Fleming de que 93 famílias estavam na iminência de serem expulsas de suas terras, localizadas no seringal Catuaba, vieram-nos arrancar-nos por algumas horas do nosso sono. Para lá do exagero numérico que expressa em cores bem vivas a dor de muitas famílias de colonos e seringueiros certamente envolvidos neste drama, algo deve estar acontecendo neste mesmo interior acreano. O Sr. Alexander Tristão Soares, executor do projeto fundiário do Acre, que considera tais notícias, porém a existência de “um pouco de inconformismo com a venda de terras, tendo muitos seringueiros nos procurando para saber de sua situação perante o novo dono das terras. Para ser franco, isso é rotina de trabalho aqui no INCRA” afirma o Sr. Alexander. O certo é que até o momento, a comissão constituída para a apuração da denúncia de Xapuri, nada tem feito neste sentido.”*<sup>117</sup>

Se a leitura do jornal “*O Rio Branco*”, era de difícil acesso aos paroquianos, ou aos integrantes de grupo de jovens formados pelas Comunidades Eclesiais de Base, o periódico “*Nós, Irmãos*” não deixava escapar a oportunidade de demonstrar que as notícias trazidas sobre os conflitos de terra que ocorriam naquela região era uma constante.

---

<sup>116</sup> Revista **Wilson Pinheiro** – 20 anos depois, Editora: FEM, 2000. p. 14.

<sup>117</sup> *Nós, Irmãos*. Ano II, nº 5, junho de 1973

Em agosto de 1973, este informativo traz a novas notícias sobre o conflito no campo e, desta vez, aproveitava-se de uma reportagem do único jornal de circulação diária em Rio Branco:

*“Problemas de terras também em Boca do Acre.*

*Dia 11 de agosto, o “O Rio Branco” noticiava o depoimento do “peão” José Olímpio Dutra, fugitivo dos maus tratos infligidos pelo capataz do seringal UNIÃO que motivou diversas tomadas de posição dos deputados de Assembléia. Deputado Joaquim Cruz, líder da Arena, deputado Nabor Júnior, líder da oposição e ainda o deputado Carlos Simão, falaram da gravidade destes incidentes que vem se instalando nos seringais de nosso Estado, mas também no município vizinho de Boca do Acre, em pleno Estado do Amazonas, diversas famílias estão preocupadas com suas terras. Registramos aqui entre outros, o fato do Sr. Pedro Vera Filho, paraibano de 51 anos, pai de 10 filhos e já com 30 anos de suor derramado na Amazônia, trabalha no Km 45 da BR 317 da colônia Santa Cruz no seringal Aripuaná e hoje está sob ameaça de morte, obrigado a deixar a terra onde há anos vem trabalhando. Mais uma injustiça a clamar aos céus.”<sup>118</sup>*

Os jovens que compunham o grupo ECAJA FILMES, eram em sua maioria, integrantes também das Comunidades Eclesiais de Base, portanto, viviam com grande intensidade as discussões que ocorriam no interior daquele grupo. As notícias do informativo “*Nós, irmãos*” passavam a fazer parte do cotidiano daqueles jovens, as relações vividas dentro do grupo de jovens criavam novas dimensões, estabeleciam novas contradições.

Estes jovens passam a experimentar novas dimensões do social e do político. O Grupo ECAJA FILMES é em grande medida fruto do Grupo de Jovens das Comunidades Eclesiais de Base, até mesmo no nome que este grupo tinha: “*Movimento de Formação Cultural*” ou ainda MFC. Dava em boa medida, a dimensão das influências mútuas entre o Grupo de Jovens das CEBs e o Grupo de Jovens cineastas do ECAJA FILMES, sendo assim, os jovens ECAJA FILMES viram, no conflito entre “*paulistas*” e acreanos, uma possibilidade temática para a realização de seu próximo filme.

*“Quando a gente fez “Rosinha”, foi assim. O Teixeira queria fazer porque nos anos 70 começaram a vim as frentes, né? Fazendeiros do sul do Brasil, do Centro-Oeste do Sudeste, para cá pro Acre, comprar terra.”<sup>119</sup>*

---

<sup>118</sup> Ibid, Ano II, nº 7, agosto de 1973.

<sup>119</sup> QUEIROZ, Adalberto. op. cit. Rio Branco – Acre, 19 de setembro de 2001.

Acima temos o depoimento de Adalberto Queiroz, o qual relembra as influências que teriam levado João Batista a escrever o enredo de “*Rosinha, a rainha do sertão*”.

Rosinha é um filme emblemático na produção do ECAJA FILMES, por isso merece uma análise mais cuidadosa. Neste sentido vale apenas nos determos em algumas cenas deste filme.

*“Cena de um carro modelo ‘Honda’ em partida*

*Corta: - Aparece dentro do carro os personagens Rogério (Adalberto Queiroz) e Ribamar (Tonivan)*

*Ao fundo uma música de Luiz Gonzaga é tocada “Januário é o maior” de autoria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira*

*Rogério fala:*

*- Esta região já se toca música nordestina né?*

*Rogério continua a falar:*

*- A rádio aqui só toca isto!*

*Ao que Ribamar responde:*

*Parece né tchê!*

*A cena continua mostrando a paisagem da estrada de terra batida que é vista a partir do interior do veículo e a música de Luiz Gonzaga fecha a cena.”<sup>120</sup>*

O trecho acima foi retirado de uma cena do filme “*Rosinha, a rainha do sertão*” de 1974, produção do Grupo ECAJA FILMES, onde os personagens Rogério, interpretado por Adalberto Queiroz, e Ribamar interpretado por Tonivan, ao escutarem o rádio dentro de um carro tipo Honda que trafegava rumo a umas terras do Coronel Tenório, com a intenção de comprar terras baratas, quando naquele momento tocava uma música de Luiz Gonzaga. Rogério passa, então, a reclamar de forma bastante acintosa sobre o tipo de música que se tocava nas rádios locais da época.

Esta passagem do filme demonstra de forma pouco sutil (aliás, durante todo o filme, o autor não se preocupou muito em usar de sutilezas para expor as diferenças entre os sulistas e os acreanos) o clima de conflito vivido já naquele período. Vale lembrar que este filme foi realizado a partir de abril de 1974. Portanto era apenas o início dos conflitos entre sulistas e acreanos, que nos anos seguintes ficaram mais

---

<sup>120</sup> *Rosinha, a rainha do sertão*. Produção ECAJA filmes, Rio Branco, Acre, 1974.

intensos e sangrentos, conforme as denúncias do jornal o Varadouro, que começaria a circular a partir de 1977 até 1981.

No enredo do filme proposto por João Batista, aparecia a figura emblemática do sulista “esperto”, querendo de todas as formas enganar o acreano, que no filme é visto como o homem que resistia à chegada do sulista não vendendo de forma alguma a sua terra. O filme “Rosinha, a rainha do sertão” representa uma forma de resistência à chegada dos sulistas e dos seus costumes, é nas palavras de Adalberto Queiroz que melhor podemos perceber esta resistência, quando afirma que *os paulistas queriam...*

*“mudar os costumes do povo daqui, né? Numa linguagem diferente, procedimento diferente, forma de se relacionar diferente, forma de ver o mundo diferente; “nego passado na casca do alho” e chega no Acre. Aqui, que só tinha gente pacata, nordestino, todos os costumes aqui giravam em torno do forró, da música nordestina, debochada popular, entende? E o povo vivia assim... Fazendo festa, fogueira de São João, era uma população bem anordestinada, né? E quando esses sulistas chegaram foi assim derrubando a mata. Aí começou a matança de índio, a matança de posseiro e começou a haver conflito. Lá etc e tal que ninguém abordou no filme; Teixeira quis fazer um filme onde chegava os sulistas prá comprar terra e enganava os acreanos. Tem essas histórias, né? Os sulistas enganavam os acreanos, botavam os acreanos no bolso. Era os espertos, na realidade era assim mesmo, né? E ele quis fazer um filme que retratasse isso, né. Os caras vindo comprar terra, mais aí ele botou que tinha um coronel que não vendia as terras. Não fazia negócio. Isso, segundo para dar a idéia de que acreano não vendia terra, para ninguém, né? A idéia na cabeça dele é que o acreano não devia vender terra, então ele botou esse coronel. Não o coronel não vende as terras, bota o sulista prá correr. Ele queria passar essa idéia né.”<sup>121</sup>*

Em outro trecho do filme “Rosinha, a rainha do sertão”, novamente aparece os personagens sulistas da trama. Nesta cena estão falando sobre as facilidades de comprar terras no Acre:

*“Cena 1*

*Aparecendo um “travelling” sobre a cidade de Rio Branco*

*Surge uma voz em “off”*

*Rogério falando:*

*- Dizem que é muito fácil comprar terras no Acre, mas o único jornal que tem na capital não tem classificados, tchê!*

---

<sup>121</sup> QUEIROZ, Adalberto. op. cit. Rio Branco – Acre, 19 de setembro de 2001.

## *Cena 2*

*Aparece o personagem Rogério (Adalberto Queiroz) e Ribamar (Tonivan), caminhando na principal praça da cidade, a praça Plácido de Castro, onde ao fundo se vê o quartel da Polícia Militar*

*Ribamar responde:  
Assim fica difícil!*

*Rogério caminha rumo a banco da praça e continua falando em tom de indignação:*

*- Prá você ter uma idéia, não existe uma imobiliária na cidade. É um absurdo. Eu trouxe aqui uns dados do INCRA, vou olhar, ver se interessa alguma coisa.*

*Já sentado no banco da praça e ao fundo aparece ainda o quartel da Polícia Militar.*

*E você?  
Pergunta Rogério a Ribamar.*

*Ribamar, ainda em pé, por trás do banco no qual está sentado Rogério, responde:*

*- Eu estou pensando (já em direção ao banco para sentar-se também ao lado de Rogério)*

*Ribamar vira-se para Rogério e diz: (ambos já sentado no banco)  
- Tive uma idéia!*

*E continua Ribamar:  
- Eu não sei se você vai concordar.*

*Ainda Ribamar, em “close up”:  
- Você sabe Rogério, só existe um lugar nesta região que podemos adquirir as melhores terras para montar a nossa fazenda.*

*Rogério retruca (em contra-plano):  
- Onde Ribamar?*

*Ribamar em “close-up”:  
-Daqui a 60 km, na fazenda do coronel Tenório.*

*Rogério novamente retruca (em “close-up”):  
- Lá vem você com as suas, Ribamar, terras com 60 Km de distância daqui não me interessam.*

*Ribamar (já em pé ao lado de Rogério):  
- Você é um bobo Rogério, vale a pena tentar, vamos lá.*

*Ribamar (ainda sentado no banco da praça) responde:  
- Você sabe se o dono vende tche?*

*Ribamar responde:*

*- Claro que ele não quer! Mas nós somos ricos (e fazendo gestos com a mão, indicando dinheiro) e um bom tutu ele não rejeitará, que tal?*

*Ribamar (em frente e Rogério, que continua sentado):*

*- É, vamos lá!*

*Rogério ainda sentado faz uma pequena pausa e em seguida responde:*

*- Bem! Vou pensar, sendo assim, quem sabe, este coronel poderá fazer um bom negócio conosco! Mas vamos combinar de ir amanhã.*

*Ribamar retruca novamente:*

*- Nós temos bastante dinheiro, e vai ser fácil, fácil...*

*Os dois saem caminhando pela praça, passando ao lado da Estátua de Plácido de Castro.*

*Rogério fecha a cena caminhando ao lado de Ribamar e dizendo:*

*- Então vamos partir para o negócio.*

*A cena termina mostrando ao fundo o monumento à Plácido de Castro e o quartel da Polícia Militar.*

*Corte.”<sup>122</sup>*

Durante praticamente todo o filme é comum verificarmos o uso exagerado do estereótipo tanto do sulista como também do acreano. Valendo-se de figuras caricatas, o autor tenta demonstrar e mesmo ressaltar os choques e as diferenças das duas culturas abordadas no filme, e neste caso vale lembrar Albuquerque Júnior sobre o uso dos estereótipos:

*“O discurso da estereotipia é um discurso assertivo, repetitivo, é uma fala arrogante, uma linguagem que leva a estabilidade acrítica, é fruto de uma voz segura e auto-suficiente que se arroga o direito de dizer o que é o outro em poucas palavras. O estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas, em nome de semelhanças individuais.”<sup>123</sup>*

Vale destacar também que, quando uso o termo cultura neste trabalho, procuro demonstrar que havia um nítido embate entre os modos de vidas já

---

<sup>122</sup> Rosinha, a rainha do sertão. op. cit 1974.

<sup>123</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz, **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999., pp. 20.

estabelecidos nesta região e o choque que esta sofre com a chegada de outros modos de vidas, em particular dos chamados genericamente de sulista, o que leva a refletir sobre a análise de Carlos Alberto Alves de Souza:

*“ relação entre História e Cultura necessário se faz. trabalhamos com o termo “cultura”, vendo o social como contraditório não como algo “dado”. Isto posto, admito cultura nesta Tese enquanto “modo de vida”, um “modo de luta”, mediado por dominações e resistências onde homens, mulheres e crianças aparecem como sujeitos sociais e reais agentes de seus movimentos coletivos. Nesta perspectiva, o termo “cultura” torna-se campo aberto para que a história tenha maior compreensão do social e suas contradições.”<sup>124</sup>*

Visto desta forma, ficam patentes as contradições existentes entre acreanos e “paulistas” em particular, vale afirmar que os filmes do grupo ECAJA FILMES devam ser vistos como uma forma explícita de resistência aos padrões sociais e estéticos trazidos por este novo grupo social.

*“Essa foi basicamente a coisa como foi enfocada, tudo era no sentido dos acreanos barrar esses sulistas, botar eles prá fora, porque ninguém tinha idéia de fazer de outra forma mesmo, era a ingenuidade da gente mesmo, mas, que ficou muito bonito, ingênuo, como é o filme Rosinha, a rainha do sertão, mas como ele é um filme que prende a atenção, desperta a atenção”<sup>125</sup>*

A fala de Adalberto retrata de maneira bastante fidedigna o clima vivido na cidade Rio Branco. As manchetes dos jornais, as conversas no Bar Girau, um reduto dos intelectuais da cidade, principalmente os de inspiração Marxista. As peças de teatro, tanto dos grupos ligados à Igreja como dos grupos leigos, tinham como pano de fundo o conflito que se arrastava na capital e no interior do Estado. Os homens e mulheres vindos do centro sul do país eram encarados como uma ameaça e, a estas ameaças as resistências se constituíam no fazer social dos grupos tanto de cinema como de outras artes na cidade Rio Branco.

Ao tentar fazer de “Rosinha, a rainha do sertão” um alerta contra a “esperteza” dos “paulista” que são “nego passado na casca do alho”, segundo a fala de Adalberto Queiroz, terminaram criando a sua grande obra. Um filme ingênuo em termos

---

<sup>124</sup> SOUZA, Carlos Alberto Alves de. **“VARADOUROS DA LIBERDADE”:** Empates no modo de vida dos seringueiros de Brasília-Acre, Tese de doutorado em História, PUC/SP: SP, cópia. 1996.p. 9

<sup>125</sup> QUEIROZ, Adalberto. op. cit. Rio Branco – Acre, 19 de setembro de 2001.

de roteiro e falas, mas que tinha e tem o grande mérito de trazer à tona o debate de um conflito que ocorria naquela região.

É importante perceber que havia uma série de equívocos no enredo de João Batista a começar pelo protagonista por ele representado, um gaúcho chamado de João que trabalhava para um coronel de barranco acreano (Coronel Tenório). João representava o lado bom dos sulistas já que, para os integrantes do grupo ECAJA FILMES, João representaria o “*bom moço*”. Ele era o gaúcho apaixonado pela filha do patrão e vivia trabalhando, cantando e sonhando em um dia se casar com Rosinha (Joracilda Gomes).

Esta visão pode ser mais bem observada na cena inicial do filme em que João e Rosinha aparecem conversando:

*“Cena 1 – (“Travelling” lateral)*

*João (João Batista) e Rosinha (Joracilda Gomes) parecem passeando em uma encosta, a paisagem é composta de uma palmeira e os personagens estão abraçados.*

*Cena 2 (“Travelling” lateral oposto)*

*O casal (João e Rosinha) continua passeando em meio ao belo bosque, onde se tem o destaque de um grande tronco de árvore.*

*Cena 3 (“Travelling” lateral)*

*O casal aparece subindo uma encosta, ao lado tem-se a visão de uma árvore seca, sem folha alguma. O casal corre em direção a um tronco caído ao lado da árvore seca.*

*Cena 4 (Plano aberto)*

*Eles se abraçam, ao fundo a paisagem agora é um lago iluminado pela luz do sol. Aparece o casal, estão rindo alto. Eles sentam em um tronco caído. João está de frente para Rosinha. Ele a abraça na cintura, e dão um breve beijo.*

*A partir da cena 5 em diante, sempre em plano americano:*

*João diz a Rosinha:*

*- Vamos sentar aqui (apontando para o tronco caído)*

*Rosinha responde:*

*- Vamos*

*João continua falando e apontando para a região envolta dele:*

*- Rosinha aqui na frente a gente vai construir um ranchinho para nós dois.*

*E continua:*

*- É aqui que nós vai fazer nossa felicidade.*

*Rosinha responde:*  
- *Ótimo João, se Deus quiser.*”<sup>126</sup>

Entre vários detalhes que chama a atenção neste filme, um em especial serve para uma reflexão acerca da produção e das influências dos jovens cineastas do grupo ECAJA FILMES. Trata-se do figurino de João, personagem protagonista que é interpretado por João Batista. Ele aparece vestido com roupas típicas de gaúcho:

*“As influências era os gaúchos né, que tava vindo, se instalando; os gaúchos, os paranaenses, paulistas tavam se instalando em rio Branco, então eles influenciaram a nossa geração naquela época. Então o que é que acontecia? O pessoal começou então a se influenciar em função da chegada desses povos diferentes e novos na nossa terra, e aí o filme foi feito em cima dessa influência. Quer dizer, não bem em cima, mas ele foi realizado, é difícil dizer porque não existiu uma coisa assim direcionada para isto. Ele aconteceu em função da influência que se sentia desse povo que tava chegando aqui, que a gente chamava de paulista; era, podia ser gaúcho, catarinense, ou qualquer coisa. Lá era os paulistas, né? Então nós pegamos o filme, contando a história de uma família que vindo de lá, né? E que se instalou aqui no Acre, numa dessas fazendas. Aí aconteceu, rolou o mote do filme que era o enredo do filme, né? Dentro dessas circunstância, nos não tinha uma coisa direcionada para isso, não era direcionada.”*<sup>127</sup>

As roupas foram cedidas pelo centro de tradições gaúchas da cidade Rio Branco, Adalberto nos fala com mais detalhes:

*“O Centro de Tradições Gaúchas, aqui existente no Acre, neste tempo era comandada pelo Coracy. Hoje o Coracy esta morando em Plácido de Castro (município perto da capital), mas era a pessoa que, por exemplo, cedia a roupa pro Teixeira fazer o papel de gaúcho, no filme “Rosinha, a rainha do sertão”. E o Coracy recebia a gente com aquela alegria, cedia tudo, conversava com a gente, “que bom que vocês tão fazendo o trabalho de vocês retratando os personagens do Rio Grande, da nossa terra”*”<sup>128</sup>

A visão do sulista tradicional era invocada na lembrança de um outro gaúcho ilustre que fazia muito sucesso na cidade de Rio Branco naquele período, o Teixeira gaúcho que fazia par com a cantora e dublê de atriz Mary Teresinha. O filme “Coração de luto” foi um dos grandes sucessos desta dubla em Rio Branco. As músicas da dupla não “paravam de tocar” nas rádios da cidade (Rádio Difusora Acreana e Rádio Novo Andirá).

---

<sup>126</sup> Rosinha, a rainha do sertão, Op. cit 1974.

<sup>127</sup> ASSUNÇÃO, João Batista Marques de. op. cit. Rio Branco – Acre, 01 de novembro de 200.

<sup>128</sup> QUEIROZ, Adalberto. op. cit. Rio Branco – Acre, 19 de setembro de 2001.

João Batista que já se inspirara nas músicas da dupla para cantar nos programas de calouro da cidade, resolve então levar sua inspiração para a tela, e cria o João; um gaúcho modesto, porém trabalhador, sonhador e romântico, como cabia a um mocinho. Um detalhe deve ser lembrando, o protagonista, conhecido em outras regiões do Brasil, notadamente o eixo Rio - São Paulo como mocinho. Em Rio Branco estes personagens principais eram chamados de “artistas”, em contraposição aos vilões que era chamados de “bandidos”.

Em outra ponta aparecem os vilões (ou bandidos como eram chamados em Rio Branco) que no enredo deste filme são os sulistas Rogério (Adalberto Queiroz) e Ribamar (Tonivan) dois sujeitos inescrupulosos e cheios de artimanhas que pretendiam dar “um golpe” no Coronel Tenório (Markizio Lima ).

A idéia inicial de João Batista era um filme com elementos típicos de um drama. Para isto, termina trazendo as suas reminiscências de um drama à Romeu e Julieta. Apesar da trama ser conhecido do grande público espectador. João Batista acreditava que o resultado seria atingido, ou seja, um grande público seria atraído pelo filme. Ele lembra que uma das condições para se realizar um filme naquele período era evitar temas que pudesse desagradar o regime linha dura daqueles anos:

*“Não, os filmes não tinham propostas políticas estudantis, não tinha, era uma coisa totalmente dissociada do movimento estudantil, nós fazíamos filmes apenas pelo gosto, pelo prazer pela satisfação né, de produzir um filme em longa-metragem e, sobretudo para descobrir a finalidade, a proposta tinha, que era descobrir talentos, nós queríamos descobrir artistas criadores, produtores para o cinema, nos estávamos engatinhando”* <sup>129</sup>

Desta forma João Batista apela para um enredo cheio de aventura e romance, bem ao estilo das novelas radiofônicas, porém com um incremento a mais. Havia no roteiro de “Rosinha, a rainha do sertão” a influência dos filmes de “western” e principalmente dos filmes da dupla Teixeira e Mary Terezinha que costumeiramente eram exibidos nas sessões do Cine Acre ou do Cine Rio Branco.

Além destas influências, João Batista que após este filme passa a responder pelo pseudônimo de Teixeira do Acre, seguia à risca as regras para se fazer um “bom” roteiro que ele aprendera no livro “Jovens cineastas”, e segundo as indicações deste livro, um roteiro devia conter de modo geral as seguintes características: Começaria pela **exposição** onde se faz uma breve apresentação dos personagens do

---

<sup>129</sup> ASSUNÇÃO, João Batista Marques de. op. cit. Rio Branco – Acre, 01 de novembro de 2001.

filme e tenta envolver o espectador em seguindo para a **evolução** onde começam a ser desenvolvidas as intrigas da trama. É o momento em que se constrói o enredo. O próximo passo, a **reviravolta** é o instante em que o filme toma uma direção e, chega ao **pré-climax** que é o crescimento das tramas do filme, as rivalidades se acirram e a trama está prestes a ter um fim. O **clímax** é o instante em que o filme chega ao seu ponto alto para se preparar o final ou **encerramento** que é o instante em que todas as intrigas são desfeitas e anuncia-se um final feliz (ou não) para os protagonistas.

Adalberto lembra que mesmo seguindo todas as técnicas indicadas no livro “jovens cineastas” para tentar fazer um grande drama, onde fosse retratado o conflito entre o homem do sul e o acreano, o argumento final do “Rosinha, rainha do sertão” terminou não saindo conforme o grupo desejava:

*“Acabou o “Rosinha, rainha do sertão” virando uma comédia, por causa disso né? Foi um negócio mal feito, um negócio que muitos julgavam estar fora da realidade, era um filme muito ingênuo, as falas, muito ingênuas, que acabou virando uma grande comédia que se tornou o maior sucesso do cinema acreano”*<sup>130</sup>

Ainda sobre as influências dos jovens cineastas acreanos, Adalberto Queiroz explica o sentido das cenas de violência que aparecem na cena final do filme “Rosinha, a rainha do sertão”:

*“Não era bem refletir a violência porque se a gente tivesse a cabeça na época de retratar no filme o que acontecia aqui, “Rosinha, rainha do sertão”, tinha sido um filme realmente, era outro filme. Mas aquelas brigas que aconteciam, por exemplo, acontecia em torno da Rosinha. Aí já virou um disputa né, de poder. Então Rosinha era noiva do João, que apesar do João ser um sulista, era um homem bem simples adaptado à região e que trabalhava com o Coronel do Acre, né? E portando tava vendo a sua deusa, a mulher que ele escolheu prá ser mulher, prá casar com ela, vendo um forasteiro, um vilão, levar, sua mulher, sua amada, né? Então o João sofreu. Aconteceu não sei o que, depois a Rosinha descobre que tudo que aquele forasteiro queria era dar o golpe do baú. Era casar com a Rosinha prá herdar as terras, né? Porque ele queria na realidade era ficar com as terras do Coronel. Ele queria dar esse golpe. Então a Rosinha mesmo é quem descobre este, porque estava conspirando com outra dona que já era namorada dele, era noiva dele, né? Ele trouxe a Rosinha para usá-la, né? prá essa finalidade né? Então a Rosinha descobre toda a trama e volta para o sertão; e o Rogério então vai atrás, inconformado, vai atrás e chega lá o João tá casando com outra. O João já tá casando com a Sueli e a Rosinha quando chega o João ficou espantado, esqueceu do casamento, se envolveu com a Rosinha. O que é isso? Você tá de volta? E a Rosinha*

---

<sup>130</sup> QUEIROZ, Adalberto. op. cit. Rio Branco – Acre, 19 de setembro de 2001.

*voltou, abraçou ele e tal. E aquele casamento ficou prá lá esquecido e o João tudo que queria era a Rosinha mesmo, pronto. E quando o Rogério chega, aí houve o conflito. Entrou nas porradas com João. Ele e o parceiro dele, começaram a bater no João e o povo se revoltou né? Os acreanos se revoltaram né? Que negócio é esse, dois sulistas, chegando aqui batendo no João? Dois contra um? Aí o povo se armou de cacete de pedra, de pau e partiram pra cima botaram os sulistas prá correr.”<sup>131</sup>*

O filme *Rosinha a rainha do sertão* foi uma das produções mais rápidas do Grupo ECAJA FILMES. O filme começou a ser rodado a partir de abril de 1974, portanto apenas oito meses após a apreensão de “*Fracassou meu casamento*”. O primeiro filme feito pelo ECAJA FILMES e que não chegou a ser exibido em Rio Branco.

As dificuldades de modo em geral ainda eram as mesmas. A diferença é que a partir desta nova produção os integrantes do grupo ECAJA FILMES já tinham aprendido como solucionar a maioria dos problemas surgidos na primeira produção. Entre gravar as cenas, enviar o filme a São Paulo para revelar, fazer a montagem e dublar foram apenas 5 meses.

O filme “*Rosinha, a rainha do sertão*” tem sua estréia entre os próprios componentes do grupo no dia 17 de outubro de 1974 no Colégio Acreano. É somente em 1975 que o grande público começa a ter conhecimento do filme através de uma notícia divulgada no jornal **O Rio Branco** de 18 de janeiro daquele ano: *Hoje estréia filme de Cineastas Acreanos* e que dava os seguintes detalhes:

*“Rosinha, a rainha do sertão”, segundo filme em 8mm, sonoro, produzido pelo artista Teixeira, com 1 hora e vinte minutos de duração, será exibido hoje em duas sessões às 19 e 21hs, no auditório do colégio acreano, especialmente cedido pelo diretor do estabelecimento Raimundo Gomes de Oliveira. Os ingressos foram estipulados em CR\$ 4,00 e CR\$ 2,00, com censura livre. História de um amor de dois jovens sertanejos que muito sofrem até concretizar o sonho do casamento, o filme representa a tentativa de cineastas acreanos de definir uma mensagem ao grande público Teixeira tinha feito anteriormente, “Fracassou meu Casamento”; ainda inédito nas telas por estar a fita em Brasília para apreciação pela censura federal.”<sup>132</sup>*

O filme já estava sendo exibido em salas de aulas dos colégios da cidade, principalmente nos Colégio Acreano e Neutel Maia, duas Escolas localizadas no centro da cidade. O público dos filmes do grupo ECAJA FILMES era em sua maioria

<sup>131</sup> QUEIROZ, Adalberto. op. cit. Rio Branco – Acre, 19 de setembro de 2001.

<sup>132</sup> Jornal **O Rio Branco**, 18 de janeiro de 1975, nº 1308. p. 6

composto de jovens estudantes, pois os próprios integrantes do grupo de jovens cineastas faziam ainda parte dos meio acadêmico secundarista e será entre os secundaristas que eles fariam a maior divulgação de seus filmes.

Entre os anos que vão de 1969 a 1973, assumia a Presidência da República o general Emilio Garrastazu Médici, que endureceu a repressão política no Brasil. Por outro lado, criou-se o sonho do chamado milagre econômico. Um conjunto de medidas foram tomados e capitaneados pelo Ministro da Fazenda Delfim Netto que procurava demonstrar ao país uma euforia econômica ditada por um crescimento nunca visto antes.

O regime político-militar, apoiado por forte esquema repressivo e por uma maciça entrada de capital estrangeiro procurava vender a imagem de que o Brasil estava vivendo um tempo em que o céu era o limite para o seu crescimento econômico. É o período do chamado ufanismo de estado, ufanismo embalado pelas letras de Dom e Ravel, como “*Eu te amo meu Brasil*” que tocava de forma desmedida nas rádios de todo o país:

*Eu te amo meu Brasil*

*Eu te amo*

*Meu coração é verde amarelo branco azul anil*

*Eu te amo meu Brasil*

*Eu te amo*

*Ninguém segura a juventude do Brasil*

*As praias do Brasil ensolaradas*

*O sol do país é multicolor*

*A mão Deus abençoou em terras brasileira eu vou plantar amor*<sup>133</sup>

Era um tempo do discurso de auto-elogio e da xenofobia. Neste período o Regime Político-Militar resolve também investir em produções cinematográficas e nas telas são exibidos filmes como “*Independência ou Morte*”, de Carlos Coimbra, filme muito elogiado e aplaudido pelas autoridades do período, principalmente as militares conforme um telegrama enviado pelo então Presidente Emilio Garrastazu Médici:

---

<sup>133</sup> Eu te amo, meu Brasil. Dom e Ravel.

*“Acabo de ver o filme Independência ou morte e desejo registrar a excelente impressão que me causou PT (...) Adequado na interpretação VG cuidadoso da técnica VG sério na linguagem VG digno nas intenções e sobretudo muito brasileiro Independência ou Morte responde à nossa confiança no cinema nacional PT Emilio G. Médici Presidente da República.”*<sup>134</sup>

Neste mesmo período, o Acre vivia também esta euforia. O Governador Francisco Wanderlei Dantas procurava também implementar no Estado um clima de ufanismo e, a idéia do “desenvolvimentismo” a qualquer custo. Uma das atitudes que podem ser interpretadas como parte desta política de que *“este é um país que vai pra frente”* é a na nova ordenação arquitetônica da cidade. O governador Wanderley Dantas resolver copiar os moldes urbanísticos das grandes cidades, principalmente São Paulo. Sendo assim, retira a fonte luminosa de frente do Palácio Rio Branco, derruba todas as árvores ornamentais conhecidas pelos rio-branquenses pelo nome de “Benjamins” que rodeavam o Palácio e por fim faz com que a esplanada seja toda calçada - retirando do local todo e qualquer vestígio de jardins ou plantas ornamentais.

O clima de ufanismo regional é também incentivado através dos famosos desfiles de 7 de setembro, data em que se comemora a independência do Brasil; um dia que “parava” a cidade, uma verdadeira apoteose. Militares e estudantes desfilavam pela principal avenida da cidade fazendo coreografias, enquanto a população aglomerava-se nas marginais da Avenida Getúlio Vargas, e via diante de seus olhos os estudantes que faziam a exaltação à pátria mãe gentil cujos filhos deveriam se prestar a serem apenas espectadores passivos, como pode se constata na foto abaixo:

---

<sup>134</sup> Bernadet, Jean-Claude. **Cinema e história do Brasil**, são Paulo: Ed. Contexto, 1988. p. 76.



Desfile comemorativo do dia da independência do Brasil. A cidade de Rio Branco “parava” para assistir ao desfiles dos estudantes e militares no dia 7 de setembro. Nesta fotografia observa-se a multidão aglomerada nas marginais da Avenida Getúlio, principal via da cidade e que nesta época do ano servia de palco para cultivar o patriotismo e o ufanismo. – Fotografia gentilmente cedida por Patrícia Acássia – Acervo pessoal.

Embalados pelo clima de euforia e auto-elogio presentes em todo o país, o Jornal *O Rio Branco* de fevereiro 1974 em uma reportagem de capa destaca a seguinte manchete: “*Cineasta elabora roteiro para filme sobre Plácido de Castro*”, o teor da reportagem dava notícia de que o cineasta José Carlos Meira Mattos pretendia fazer:

*“A ultima fronteira” é o título do filme sobre as figuras lendárias de José Plácido de Castro e Luiz Galvez de Arias, que o cineasta José Carlos Meira Mattos, atualmente em Rio Branco, acha ser viável a produção ainda este ano, em julho ou agosto, Meira Mattos, que é filho do general Carlos Meira Mattos, declara que o filme será colorido, longa metragem,*

*em 35 mm e, poderá ser o diretor o cineasta Carlos Coimbra, o mesmo que dirigiu Independência ou Morte (...)*<sup>135</sup>

O filme pretendido por Meire Mattos nunca aconteceu, porém o projeto de sua realização refletia em boa medida a dimensão de como se encontrava a política cultural no Brasil nos chamados “anos de chumbo”. Uma política que visava sobretudo à exaltação das figuras heróicas e à exaltação de um patriotismo à base do “*Brasil, ame-o ou deixe-o*”.

No Estado do Acre o clima do ufanismo também impregnou a cena cultural. Em 1974 a televisão começava a fazer as suas primeiras transmissões no Acre. O Governador Wanderley Dantas, compreendendo o poder daquele veículo de comunicação, parte para uma política cultural também voltada ao auto-elogio e ao xenofobismo. Para cumprir esta tarefa é contratado o repórter Amaral Netto, que percorria o país fazendo documentários que exaltavam o exótico e o fantástico.

Os jovens do ECAJA FILME resolvem então procurar o governador na sede do governo, ou seja, no Palácio Rio Branco, esperando obter apoio para as suas produções. Porém, a resposta que obtiveram deixou os integrantes do ECAJA FILMES com a impressão de serem levados a sério.

João Batista narra um momento de sua ida ao Palácio Rio Branco, sede do Governo Estadual, quando o Francisco Wanderley Dantas ainda era governador para pedir apoio para o cinema acreano:

*“Nunca tivemos apoio nenhum. Eu cheguei a marcar uma reunião com o Governador Wanderley Dantas, da época. Eu fui ao Palácio Rio Branco, às 4 horas da tarde, de 73, 74. Conversei com o governador pessoalmente sobre a nossa proposta, falei com ele, prô Governo apoiar de forma efetiva o cinema que tava acontecendo no Acre. Tava crescendo, tava tendo o apoio das massas, mas o governo tinha que entrar com uma contrapartida de oferta, de oportunizar a produção desse cinema. E ele foi, olhou para mim; aí riu, não acreditou na minha história. O próprio governador não acreditou; aí ele olhou assim prá mim: - Escuta, se você reunisse esse pessoal, e fosse plantar batata, sei lá, produtos frutigranjeiros vocês não teriam mais lucro, não?”*<sup>136</sup>

Após esta resposta João Batista não acreditava mais na possibilidade de qualquer apoio do governo e somente em novembro de 1975 incentivado por Adalberto

---

<sup>135</sup> Jornal O Rio Branco, 6 de fevereiro de 1974, nº 1040. capa.

<sup>136</sup> ASSUNÇÃO, João Batista Marques de. op. cit. Rio Branco – Acre, 01 de novembro de 2001.

Queiroz, João Batista - já bastante popular como Teixeira do Acre, resolveu procurar novamente a ajuda do governo. Desta vez Adalberto narra o encontro entre o então Governador Geraldo Mesquita e os integrantes do Grupo ECAJA FILMES. Geraldo Mesquita era da antiga ARENA e assumiu o governo em 1974, quando é nomeado pelo governo militar. Adalberto Queiroz relembra aquele encontro:

*“...Aí a gente foi no Mesquita. Quando a gente foi no Mesquita, ele disse: - Olha, fazer um filme? eu quero ver! Traz esse filme aqui no Palácio. Nos levamos, ele assistiu lá; deixou seu tempo de Governador, chamou a professora Edir Marques que era assessora de comunicação: - Vem cá, senta aqui do meu lado. Tirou aquele tempo de governador dele, de atendimento a deputado. ‘Fecha, tranca aí, vamos assistir o filme’. Do começo ao fim, ele assistiu o “Rosinha, a rainha do sertão”; e acabou, disse: - O próximo passo é que eu quero esse filme passando em frente ao Palácio. Programa aí com a Profª Edir; diga a data, façam um convite pra gente divulgar que o filme vai passar em frente ao Palácio.”<sup>137</sup>*

Durante a conversa entre os jovens do ECAJA FILMES e o Governador Geraldo Mesquita, Adalberto Queiroz lembrou que o primeiro filme do grupo ECAJA FILMES fora apreendido pela Polícia Federal, pois faltava o certificado de liberação por parte da censura Federal. Então, ele e os outros integrantes do grupo de jovens cineastas temiam que o filme “Rosinha, a rainha do sertão” tivesse o mesmo fim. Adalberto continua sua narrativa lembrando as palavras do Governador Geraldo Mesquita sobre este problema:

*“Não, não prendem não. Nós vamos fazer isso. Aí foram lá, ajeitaram; aí encheu de gente na frente do Palácio para ver o filme, e o governador sentado lá.”<sup>138</sup>*

Os dois primeiros filmes produzidos pelo Grupo ECAJA FILMES tanto “Fracassou meu casamento” como “Rosinha, a rainha do sertão” foram escritos por João Batista e aceitos por todos do grupo.

*“O primeiro filme não tinha como decidir não, porque a idéia era do Teixeira, e o Teixeira era que comandava mesmo, era o homem dono da idéia e pronto, era o dono do filme. Então todo mundo: ‘ótimo, não; o Teixeira é quem faz tudo!’ Ele era o diretor, era quem comandava; eu já tava até só sacando, dando opiniões também, mas era ele que mandava. Tanto é que o segundo filme não tinha dúvidas: é o Teixeira que escreve, ninguém aqui escreve nada! O Teixeira que escreve, né? Eu tinha feito a parte final do filme “Fracassou meu casamento”, mas eu?*

<sup>137</sup> QUEIROZ, Adalberto. op. cit. Rio Branco – Acre, 19 de setembro de 2001.

<sup>138</sup> Ibid.

*Não eu não vou me aventurar a fazer um filme! Ele já chegou: Olha tá aqui o nosso próximo filme: 'Rosinha, a rainha do sertão'. Foi discutido nome: Como é o nome deste filme? É, mas o título acabou sendo o dele mesmo do Teixeirinha: "Rosinha, a rainha do sertão."*<sup>139</sup>

É somente a partir do ano de 1975, após o enorme sucesso do filme “Rosinha, a rainha do sertão” que os integrantes do Grupo ECAJA FILMES decidem a nova fórmula de escolha dos roteiros – a votação em assembléia:

*“A partir de 1975; isso só não aconteceu com ‘Fracassou meu casamento’ e ‘Rosinha, a Rainha do Sertão’. Mas, a partir de ‘Rosinha, a rainha do sertão’, o próximo filme já foi votado.”*<sup>140</sup>

Não somente a votação do filme entrava na disputa a partir de 1975, a própria eleição da diretoria do ECAJA FILMES passava a ser palco de acirradas disputas internas, chegando o grupo a ficar dividido em duas facções; a situação e a oposição, como relembra Adalberto Queiroz:

*“O pessoal votava na realidade no filme que... Aí a pessoa para justificar o seu erro, o seu roteiro mal feito, haja a botar defeito nos outros, que criava. A decerto que a partir de 1974, depois de Rosinha (75), o grupo ECAJA FILMES ficou praticamente com duas facções, a situação e a oposição. A situação era eu, que tinha ganhado o roteiro, né? É que por sinal, eu era o diretor do Grupo ECAJA FILMES. Eu tinha acabado de assumir a direção do Grupo ECAJA FILMES, então eu ganhei o roteiro.”*<sup>141</sup>

A procura por enredos que atraíssem o público era a tônica das assembléias que em geral ocorriam nas dependências do Colégio Acreano; apesar das primeiras terem acontecido na casa do Senhor Capixaba. Havia critérios bastante rígidos para que um roteiro fosse aprovado. Entre estes um deve ser destacado: a exequibilidade do filme. Colocando-se em outros termos pode-se afirmar que devido à constante falta de recursos, tanto financeiros como tecnológicos, a condição prioritária para um roteiro ser aprovado era que não previsse, no filme, cenas impossíveis de se realizar, com efeitos especiais, trucagens complexas ou figurinos caros (mesmo figurinos simples eram sumariamente vetados. Os trajes de cenas eram as roupas do dia-a-dia), ou seja,

---

<sup>139</sup> Ibid.

<sup>140</sup> Ibid.

<sup>141</sup> Ibid.

qualquer adereço, locação ou efeitos que pudessem encarecer a produção e tornar inviável a realização do filme:

*“As condições que esse texto oferecia prá ser realizado o filme, por exemplo. Não podia ter cenas assim muito difíceis de serem tomadas, não podia; esse era reprovado. Todo o filme que tinha muita coisa assim difícil, né, de ser filmado, de ser realizado na prática. Ele era reprovado, porque ele tinha que ver as condições do grupo, isso era levado em conta. Eles eram muito criteriosos; então não podia se fazer um filme de ficção científica, esse era reprovado na hora. Tinha que ser um filme que pudesse ser realizado pelo grupo, que não tivesse cenas do Rio de Janeiro ou assim do espaço ou cena na floresta, ou cena dentro um helicóptero, ou de um avião que fosse, porque ninguém podia fazer. Então os critérios era selecionar cenas que tivessem um bom roteiro e, não tivessem cenas difíceis.”*<sup>142</sup>

As disputas internas se acirram já durante as filmagens de *“Fracassou meu casamento”* porém elas se cristalizam a partir de 1975, após Adalberto conseguir uma dupla vitória: é eleito presidente do ECAJA FILMES para o biênio 1975/76, e consegue também aprovar o roteiro do filme *“A luta em busca do amor”*.

A eleição para presidente no grupo era um grande evento, uma festa com direito à faixa de presidente, que representava o poder que seria exercido durante dois anos seguidos, também a garantia de reconhecimento por parte dos seus pares. Equivalia a um cheque em branco assinado para a produção de um filme. Este *“status”* e poder conferidos ao presidente do Grupo seria o motivo das disputas no seio do ECAJA FILMES já que, uma vez no poder, o presidente exercia grande influência para ver seu roteiro aprovado nas assembleias, impossibilitados os demais de também produzirem suas obras durante aquele período.

A primeira diretoria foi votada e eleita ainda na casa do senhor Capixaba, no ano de 1975 até o ano de 1976, porém com o crescimento do Grupo, as reuniões e as votações passam a acontecer no auditório de um tradicional colégio da cidade, o Colégio Acreano.

Uma vez eleita uma nova diretoria, era comum também que o presidente daquele período tivesse preferência na aprovação de seu roteiro para ser filmado, isto ocorria como uma forma de exercício do poder dentro da instituição:

*“Porque... O filme puxa um determinado numero de pessoas. O “Amante da fortuna”, eu fui produzir. Já ficou um numero de pessoas que foi meu convidado que tavam, não que tinha que votar em mim, tavam agradecidos.*

---

<sup>142</sup> ASSUNÇÃO, João Batista Marques de. op. cit. Rio Branco – Acre, 01 de novembro de 2001.

*Então o Adalberto, quando fez o filme dele, tinha o pessoal dele também convidado. Além do pessoal do cinema, da ECAJA FILMES também tinha os convidados de fora que às vezes pegava muita gente. Então começou a ter o pessoal do... do Adalberto acho que foi bem isso.”*<sup>143</sup>

Esta era a grande arma no exercício do poder no Grupo; quanto maior o número de convidados a participar de um filme, maior era o poder de influência do Presidente daquele período. As disputas internas foram marcadas pelos constantes embates entre Adalberto Queiroz e Tonivan. Cada um, a seu modo, tratava de criar uma esfera de influência o que criou duas grandes facções internas no ECAJA FILMES. As disputas internas começam a ficar mais nítida após a produção do filme de Adalberto Queiroz “*A luta em busca do amor*”.

O ano de 1976 seria marcado dentro do grupo ECAJA FILMES pela mudança de direção. Em uma eleição bastante disputada, coube a Tonivan a vitória. O que termina gerando a primeira crise grave e a primeira tentativa de cisão do grupo ECAJA FILMES. Adalberto Queiroz narra aquele momento:

*“Porque quando o Tonivan assumiu a direção do Grupo ECAJA FILMES, provavelmente em 1976/77. Aí eu falei, aquela briga, aquele negócio, eu disse: ‘olha, eu vou fundar outro grupo de cinema’, rapaz foi um ‘pau’. Aí, que já lutou contra este negócio de fundar outro grupo – Ah porque você quer é acabar com o grupo ECAJA FILMES! Porque você quer destruir o cinema! Eu disse: ‘não! Eu vou fundar outro grupo, porque tem que ter outro grupo. O cinema tem que avançar. Então não dar prá eu ficar dois anos de braços cruzados. Você não me convida prá trabalhar num filme teu. Eu não vou ficar dois anos de braços cruzados, assistindo tu fazer os filmes. Eu não participo de nada! Eu sei lá por quanto tempo tu vai ser diretor? Pode ser quatro anos, dez! Eu vou fundar outro grupo.’ Mas eu tava dizendo aquilo, eu nem fundei. O nome vai ser ‘Látex filme’, que é o leite da seringa, eu disse: vai ser o Látex filme.”*<sup>144</sup>

No biênio 1976/1977 em que Tonivan preside o ECAJA FILMES ele vê a possibilidade de ter sua própria produção cinematográfica realizada, para isto convida Irinéia Marques para fazer o roteiro de um filme, o enredo, baseado em um tema policial tem o título: “*O Amante da fortuna*”:

*“Aí eu assumi a direção do grupo ECAJA FILMES naquela época, quando o Adalberto terminou de fazer o filme dele. Aí houve uma eleição e eu tomei conta do Grupo ECAJA FILMES. Então... houve uma ciúmeira... Desde, deste início, a fundação do Cinema, eu estava sempre do lado dos*

---

<sup>143</sup> EVANGELISTA, Antônio. op. cit. Rio Branco – Acre, 17 de janeiro de 2002.

<sup>144</sup> QUEIROZ, Adalberto. op. cit. Rio Branco – Acre, 19 de setembro de 2001.

*colegas, ajudando todos eles, tudo que era preciso. O filme do Adalberto, por exemplo, eu consegui convencer meu pai de me arrumar um Jipe, prá gravar porque a cena teria que ser com um Jipe, agente não podia mais colocar o carrinho Honda, naquele tempo eu tinha um carro Honda. Aí eu consegui com eu pai um outro carro, um Jipe. Aí houve uma ciuemeira, porque as pessoas votaram em mim. Não sei porque, entre o Adalberto... o Teixeirinha nem tanto, que não procurava briguinha não, mas o Adalberto inventou uma desculpa por lá, retirou e eu fiquei dirigindo e produzindo um filme que eu consegui convidar a Irinéia, o nome artístico dela é Íris Marques. E convidei os colegas, convidei para fazer filme, participar da diretoria do grupo ECAJA FILMES naquela época. Então aí eu tive uma dificuldade muito grande, porque inclusive a Irinéia escreveu o roteiro; assim meio policial, não sei o que foi que inspirou ela escrever o roteiro, “O Amante da fortuna” é um tema policial. Era o que tinha no momento, eu tinha dificuldade de escrever, conseqüentemente eu lia pouco, gostava de ler pouco também. Então ela escreveu “O amante da fortuna” e consegui colocar pessoas para fazer este filme; graças a Deus, na época a gente conseguiu bastante gente. Com a experiência que eu tinha dos filmes anteriores, eu fiz a direção deste primeiro filme e no início foi difícil, porque era muita gente, um elenco grande, tinha que me concentrar bastante prá poder dirigir o filme. Eu também atuei neste filme. Fiz o papel de detetive, usei a casa da minha irmã, a casa também dos parentes da Irinéia e foi um sucesso. Este depois de pronto, a gente passou nas escolas. Este filme deve ter passado coisa assim de um ano prá fazer este filme.”<sup>145</sup>*

Na fala de Tonivan um trecho vale ser ressaltado para compreendermos como que se articulavam os integrantes do ECAJA FILMES no sentido de se perpetuar do poder: “porque era muita gente, um elenco grande”. Este trecho demonstra que um das formas das formas de manter-se no poder dentro do ECAJA era ter o maior número possível de “convidados” em um filme. Isto gerava um sentimento de gratidão naqueles que participavam como atores e estes “convidados” seriam votos cativos nas assembleias, no momento de decidir sobre a escolha de um roteiro ou ainda na eleição da diretoria do Grupo.

O biênio seguinte, ou seja, entre os anos de 1978 a 1979 é marcado pela volta de Adalberto Queiroz à direção do ECAJA FILMES. Com seu retorno, no dia 28 de outubro, percebe a possibilidade de fragmentação dentro do ECAJA FILMES.

A promessa feita por Adalberto Queiroz durante a gestão de Tonivan em criar um novo grupo de cinema não foi à frente, A Látex Filme ficou apenas no projeto. Contudo o ECAJA FILMES, que já sofria uma forte crise interna e externa, vê as divergências entre as facções de Adalberto Queiroz e Tonivan se aprofundarem tanto

---

<sup>145</sup> EVANGELISTA, Antônio. op. cit. Rio Branco – Acre, 17 de janeiro de 2002.

em relação ao método de escolha da direção do Grupo como também da escolha dos roteiros e respectivos diretores.

Internamente os que ficavam no campo de oposição a chapa eleita, sentiam-se impedidos de realizar seus projetos por conta da própria estrutura organizacional do grupo, que privilegiava os que estavam na direção e favorecia a aprovação de seus projetos cinematográficos.

Existiam também os chamados independentes. O grupo Imagem era um destes “independentes” que fizeram a opção pelos filmes de curta-metragem ficção e documentários. Eram pessoas como Arnóbio Marques, Danilo de Sá, um artista plástico que passaria a usar o nome artístico de Danilo de S’Acre, Silvio Margarido, Adalberto Dantas, Marcos Chaar, Demilson Figueiredo, Reginaldo de Castela.

Também conhecidos como experimentalistas, já que procuravam explorar as possibilidades do Super 8 enquanto linguagem, porém não chegaram a produzir longas de ficção. Eles investiam em produções como os desenhos de animação e no surrealismo.

É a partir deste ano que são criados os festivais de super-8, e neste ano também nasce um novo grupo “O Terra Norte” com dissidentes do ECAJA FILMES. Tonivan e Laurêncio Lopes resolvem a partir da criação deste novo grupo de produção cinematográfica quebrar o monopólio do deste.

Adalberto Queiroz termina vendo em sua gestão a concretização da cisma, como lembra o mesmo:

*“Mais o que é mais bonito é dizer que quando o Grupo ECAJA FILMES foi reassumido novamente, acho que por mim de novo, se eu não me engano, ou pelo Antônio Dourado, um negócio assim, por volta de 78. Aí o próprio já fundou um outro Grupo, ele mais o Laurêncio né? O que ele não queria que eu fizesse, logo que saiu do Grupo. Aí ele fundou o Grupo Terra Norte. Ele e o Laurêncio Lopes, fundaram o Terra Norte. Aí já saíram outro grupo, eu fiz o quê? Palmas, isso é que o cinema acreano está precisando. Vai ser cinema agora que nós vamos trabalhar, 78 mais ou menos.”<sup>146</sup>*

O clima de tensão ficava mais evidente com a decisão de Tonivan de montar um novo grupo; o Terra Norte que tinha como proposta não somente atuar no campo do cinema, mas também no teatro e na música.

---

<sup>146</sup> QUEIROZ, Adalberto. op. cit. Rio Branco – Acre, 19 de setembro de 2001.

No ano anterior em 1978, João Batista, o Teixeirinha do Acre, e Adalberto Queiroz conseguem participar de um festival de cinema realizado em Brasília, fazendo parte da Mostra Informativa de Super-8.

Adalberto volta de Brasília trazendo em sua bagagem um recorte da edição do Jornal de Brasília de 29 de julho daquele ano que dava notícia de sua participação no evento, assim como dos Filmes “*Rosinha, a rainha do sertão*” e “*A luta em busca do amor*” e na cabeça uma idéia: realizar um Festival de cinema nos mesmos moldes daquele de haviam participado em Brasília, também em Rio Branco.

Já como presidente do Grupo ECAJA FILMES, Adalberto consegue firmar parceria junto a Universidade Federal do Acre e também patrocínio da Funarte para a realização do I Festival Acreano de super-8. Este festival aconteceria entre os dias 11 e 15 de dezembro de 1979.

A agitação nos meios culturais foi grande. Foram 12 produções inscritas para a mostra, entre longas-metragens e curtas-metragens abrangendo os estilos de ficção e documentários.

A eleição do grupo ECAJA FILMES para o biênio 1980/1981 foi marcada por um momento de aprofundamento da crise interna. O cinema já não era o único atrativo da cidade. Um forte concorrente havia chegado deste 1974: A televisão. O único jornal de circulação diária em Rio Branco em 1973 trazia estampado na primeira página uma notícia que circulava entre os acreanos desde 1972, porém somente concretizada naquele ano de 1974:

Televisão acreana, uma realidade em 1974.

*O funcionamento da primeira televisão acreana, será em 1974, possivelmente no primeiro semestre. A notícia, em primeira mão, deixa patente que finalmente a Estado do Acre conhecerá o maior veículo de comunicação de massas, trazendo uma perspectiva diferente para o povo acreano*<sup>147</sup>

A chegada da televisão ao Acre ocorre em grande estilo. A primeira transmissão da TV ACRE, emissora da Rede Amazônica de Televisão é marcada pela presença das autoridades locais e em frente ao Palácio do Governo; uma televisão é colocada para que as pessoas pudessem conhecer de perto aquela novidade. A esplanada do Palácio Rio Branco lotou, todos queriam ver aquela novidade que mudaria o ritmo da cidade de Rio Branco.

---

<sup>147</sup> Jornal O Rio Branco, Rio Branco, terça feira, 11 de setembro de 1973. Primeira página.

Com o advento da televisão, alguns aspectos típicos dos modos de vida da cidade de Rio Branco começam a desaparecer. As conversas entre vizinhos ao cair da noite, o passeio à noite na pracinha da cidade, as serestas e também o hábito de ir ao cinema. Todos estes costumes, que são indicativos de um modo de vida, vivenciam a crise deste novo momento.

Porém, as novidades e as surpresas que a televisão traziam não se esgotavam na mudança dos costumes da população de Rio Branco. Uma novidade terminaria gerando uma agonia ainda maior para o já agonizante cinema acreano: o videoteipe.

As filmagens em super-8 tinham um custo muito elevado, chegando em muito momentos a ser proibitivos, e somente através de associação era possível produzir cinema em película super-8 no Acre, pois faziam-se as cotas assim se podia financiar as compras das latinhas de películas super-8. O aparecimento do videoteipe seria praticamente uma sentença de morte para o movimento de superoitistas de Rio Branco.

Envolvidos por este elenco de problemas é eleita a nova diretoria do ECAJA FILMES para o biênio 1980/1981. As eleições dentro do ECAJA FILMES continuavam disputadas, e novamente duas chapas concorrem à eleição da diretoria. Ganhando amplo destaque na edição do jornal **O Rio Branco** de 17 de outubro de 1979:

*“A assembléia geral da ECAJA FILMES – Filmes vai se reunir no Colégio Acreano no próximo sábado às 19 horas para escolher os novos dirigentes da entidade, que vão reger os destinos do órgão no biênio 80/81 Duas chapas vão concorrer disputando a presidência, encabeçada pelos sócios João Batista Marques e Antônio Evangelista. A ECAJA FILMES – foi reconhecida como de utilidade Pública pela estadual nº 662 de 7 de setembro de 1978 e tem dois anos de fundação. Já representou o Acre em 2 festivais nacionais de fitas Super-8, e é constituída por acreanos com apoio do Estado através de seus setores culturais e de Comunicação tem lhe prestado substancial apoio para suas realizações cinematográficas, com duas delas merecendo destaque: as produções Rosinha, rainha do sertão e Fracassou meu casamento.”*<sup>148</sup>

---

<sup>148</sup> Jornal **O Rio Branco**, 17 de outubro de 1979, nº 704. p. 3

O eleito desta vez é João Batista. É um tempo de crise para o cinema acreano; a televisão havia lhes roubado uma boa parte do público, o videoteipe passa a dominar a cena, muitas produções começam a ser produzidas em VHS.

O ECAJA FILMES já não era o único grupo de cinema existente. Agora outros grupos “entraram em cena”: o TERRA NORTE de Tonivan, o UNIARTE de Franciso Assis – conhecido como Mestre Assis, o ACIMUT de Laurêncio, o Grupo IMAGEM de Arnóbio Marques e Silvio Margarido.

Diante do nascimento destes novos grupos, é que a partir de 1982 os cineastas de Rio Branco sentem a necessidade de se criar uma associação para abrigar a os que faziam cinema, fossem em grupo ou individualmente.

Em 1982 é fundada a ASACINE – Associação Acreana de Cinema que tem como objetivo fomentar o cinema. O seu nome foi proposto por Arnóbio Marques que fazia parte de um grupo de cineastas denominado Grupo Imagem.

Somente em 9 de agosto de 1983 é que eleita e empossada a nova diretoria do ECAJA FILMES composta dos seguintes membros: Diretor: Adalberto Queiroz Melo; vice-diretor: Carlos Alberto Alves de Souza; Secretário: Laurêncio Lopes.

A formação desta diretoria era uma clara demonstração da crise por que passava o cinema no Acre. A volta de Adalberto Queiroz à direção do grupo e também a volta de Laurêncio Lopes, dava a dimensão da crise que se vivia. Outro nome que integra a nova diretoria do ECAJA FILMES chama a atenção: Carlos Alberto Alves de Souza.

Carlos Alberto Alves de Souza não era um integrante do grupo ECAJA FILMES, sua formação artística oriunda do teatro alternativo. Ele que atuou no grupo Semente, e por motivações ideológicas criou a sua própria companhia de teatro o Apuí. Adalberto vislumbra em Carlos Alberto a possibilidade de caminhos alternativos para a crise que se instalava no grupo de cineastas de Rio Branco. A sua experiência com os grupos de teatro poderia ser muito útil, uma vez que o ECAJA vivia uma crise de egos. Porém a atuação de Carlos Alberto não foi suficiente para evitar que a crise interna que já vinha se arrastando desde da primeira diretoria eleita se tornasse incontornável e acabasse gerando uma fragmentação ainda maior no ECAJA FILMES. As decisões tomadas em assembléia já não tinham tanto respaldo como no início do da formação Grupo, todos estava preocupados em viver as outras dimensões de suas vidas. O ideal do “grupo ECAJA FILMES” em fazer cinema de forma coletiva já não era, em grande medida, necessariamente os sonhos de seus integrantes.

A angustia do ECAJA FILMES tinha várias causas, podemos citar entre elas a chegada da televisão, o aparecimento do videoteipe ou VHS que barateava a produção, podemos também incluir na listas de causas desta agonia a ida de integrantes do ECAJA FILMES para a máquina burocrática do Estado.

Adalberto Queiroz e Tonivan passam a trabalhar na Fundação Cultural do Estado que lhes toma o tempo, não deixando qualquer possibilidade de dedicar-se a produção de filmes super-8.

Outra possibilidade de se pensar a crise do cinema acreano são os projetos pessoais, os sonhos individuais que já não podiam ser contidos dentro do Grupo.

Se a produção em VHS avançava, em contrapartida a produção em película declinava e teve em “*Chão Molhado*”, feito por Laurêncio em 1981, a sua ultima produção em película super-8. Vale lembrar que esta não era uma produção do Grupo ECAJA FILMES. Tratava-se de um filme do Grupo TERRA NORTE em sua última produção cinematográfica.

Já o ECAJA FILMES tem sua despedida das películas Super-8 na produção do longa-metragem “*Alucinados pelo vício*”, também de Tonivan.

O enredo contava o drama de uma família de bairro periférico de Rio Branco, cujo pai e o filho mais velho são alcoólatras e trabalham em uma serraria de madeira, gastam o que recebem, praticamente, para manter o vicio deixando de lado as necessidades do lar; além do insustentável problema de racionamentos gerados pelo doentio hábito dos viciados, a filha adolescente se prostitui e engravida. O pai em nome da “honra da família” a coloca “*no olho da rua*” com a participação incisiva do filho alcoólatra.

Com o decorrer do tempo o pai morre de cirrose. O filho companheiro fica espantado, faz um voto com Deus para sair da bebida e se regenera. Tempos depois, tem um encontro inesperado com a sua irmã que, de bebê nos braços, recebe a notícia da morte do pai e perdoa ao irmão regenerado.

Esta foi uma produção diferente das demais por uma série de motivos: o filme abordava um tema de cunho social, o que não era muito comum nas produções do grupo ECAJA FILMES. Tratava de conflitos existenciais, de relacionamentos e de prostituição; o filme tentava levar uma mensagem social.

Era um momento raro do Grupo ECAJA FILMES. Havia naquele filme a preocupação explícita com temas voltados para a periferia da cidade; e este interesse surgiu durante a incursão de Tonivan nas comunidades mais marginalizadas da cidade,

quando da criação do Grupo TERRA NORTE, que tinha como proposta fazer cinema, teatro e música em um bairro considerado periférico.

O ECAJA FILMES não acabou, continua existindo. Porém a produção em película teve fim já em meados de 1980, como relembra João Batista:

*“Foi a introdução do VHS porque quando nós em 78 prá 79 ou 80 por aí assim, aí houve um declínio da produção, da venda do material. Porque nós não tínhamos mais filmadora a nossa disposição, não tinha mais filme nessa loja prá comprar. Então foi sumindo, então os filmes que ficaram foi os profissionais tipo 16 mm e os 35 mm, assim já estão até hoje. Para quem tiver condição de comprar, mas nós não tínhamos. Então como realizar mais filmes. Aí nós nos agarramos a uma tabua de salvação chamada VHS, aí então o cinema ficou dividido em dois ciclos: o ciclo do cinema e o ciclo do VHS, aí de 82, 83 prá cá é que nos começamos a produção, onde fizemos Marcas, Coisas da vida, a Expedição, Menina mãe e outras.”<sup>149</sup>*

Vale refletir sobre as palavras de João Batista quando fala: *aí então o cinema ficou dividido em dois ciclos: o ciclo do cinema e o ciclo do VHS*, para João Batista, Adalberto Queiroz e Tonivan, o cinema somente podia ser pensado e feito através da película. João Batista deixa patente em sua fala que os filmes feitos em VHS, ou seja, videoteipe não representa a proposta do que venha a ser “*fazer cinema*” para aqueles pioneiros do cinema acreano.

Para aqueles jovens fundadores do cinema no Acre, “*fazer cinema*” somente seria possível com uso de películas, pois só através da película é possível criar-se a magia da ilusão que somente o cinema é capaz.

---

<sup>149</sup> ASSUNÇÃO, João Batista Marques de. op. cit. Rio Branco – Acre, 01 de novembro de 2001.

### CAPITULO III

#### AS IMAGENS E OS SEUS SENTIDOS NA PRODUÇÃO DO ECAJA FILMES.

*“Mas eu, não sei, com a filmadora na mão, parece que dava assim uma sensação de gravar, gravar, gravar as coisas interessantes que apareciam.”<sup>150</sup>*

O grupo ECAJA FILMES em seu período áureo, que vai de 1973 a 1980, consegue produzir sete longas em películas super-8, uma média de um filme por ano. É um numero que impressiona, principalmente se levarmos em conta que neste mesmo período o país viviam uma crise na produção cinematográfica de âmbito nacional. Bastava abrir o jornal “*O Rio Branco*” e se poderia constatar pelos títulos das produções exibidas em Rio Branco que a produção cinematográfica nacional estava comprometida em duas frentes: tanto na quantidade, quanto na qualidade. Entre os anos de 1973 até 1978, os cinemas da cidade Rio Branco, ou seja, o Cine Acre e o Cine Rio Branco alternavam os gêneros Western, também conhecido de pelos rio-branquenses como “bang-bang”, e os filme eróticos, ou mesmo os pornográficos. Algumas das produções da época como: “*Matarei um por um*”<sup>151</sup>, - “*Uma pistola para um covarde*”- filme anunciado no Jornal “*O Rio Branco*” que vinha com uma breve, mas curiosa sinopse:

*“Canalha, covarde... Assim era chamado até o dia em que demonstrou ser o maior gatilho do oeste!”<sup>152</sup>*

Ou ainda as produções que beiravam à pornografia e ao escracho como se percebe no filme anunciado em agosto de 1973 no jornal *O Rio Branco*:

*“Hoje lançamento – 19 e 21 horas  
Como ganhar na loteria sem perder a esportiva. Uma picante comédia com Costinha sensacional”<sup>153</sup>*

Os temas dos filmes apresentados na cidade de Rio Branco oscilavam quase que exclusivamente entre os tiros do velho oeste americano ou a pornografia desmedida

---

<sup>150</sup> EVANGELISTA, Antônio. op. cit. Rio Branco – Acre, 17 de janeiro de 2002.

<sup>151</sup> Jornal **O Rio Branco**, 16 de junho de 1972 nº 602 pág. 5

<sup>152</sup> **Ibid.** 31 de março de 1973 nº 211. p. 8

<sup>153</sup> **Ibid.**, 25 de agosto de 1973, nº 913. p. 6

de algumas produções nacionais e estrangeiras, como: “*Sexo e sangue na trilha do tesouro*”<sup>154</sup> de Zé Mojica, mais conhecido como Zé do Caixão, ou ainda “*O Supermacho*” uma produção de gosto duvidoso, mas que recebia destaque nas páginas do Jornal “O Rio Branco”:

*“O Filme estouro do ano*

*Lando Buzzanca tem “três”...*

*Onde os outros tem “dois”...*

*Pro isso ele é ...*

*“O Supermacho”*<sup>155</sup>

Os termos: “estouro”, “sensacional” e “picante” em anúncios de filmes nacionais e estrangeiros estava longe de sugerir sutilezas. Os filmes nacionais, em sua maioria, entre os anos de 1970 a 1980 trilham o caminho das pornochanchadas, como forma de “fugir” dos rigores da censura. O fenômeno do sexo inundando o cinema nacional já havia sido constatado por Jean-Claude Bernadet:

*“Trata-se de uma exploração paroxística do sexo, que sem recorrer a desfiles de superbeldades ou a nus artísticos, manifesta, por parte dos diretores e roteiristas, um exibicionismo que chega às raias do histerismo.”*<sup>156</sup>

A constatação de Jean-Claude Bernadet é de que o sexo no cinema teria um objetivo e esta meta seria a anarquia, a abjeção, a baixaza, o aviltamento e a degradação do sexo como uma resposta dos diretores e cineastas diante à sociedade na qual se sentiam impotentes para intervir de outra forma:

*“A esse tratamento dado ao sexo relaciona-se outro sinal de revolta anárquica: a abjeção. Apresentando ao mundo (à burguesia) uma imagem degradada dele mesmo, pensa-se condená-lo, rejeitá-lo. Em realidade, essa degradação revela mais autodesprezo do que vontade de atuar sobre o mundo. A ação dessa atitude sobre o público está limitada, pois ele aceita não sem prazer a imagem de um mundo aviltado. Essa atitude encontra um perfeito exemplo no plano final do filme de Alberto d' Aversa, Seara Vermelha: uma moça sacrificada pela sociedade cospe sobre a platéia. Tal atitude, ainda que numericamente rara no cinema brasileiro, não deixa de ser significativa de um certo tipo de comportamento, de um determinado*

---

<sup>154</sup> Ibid, 2 de novembro de 1974, nº 1257, p. 7.

<sup>155</sup> Ibid. 6 de fevereiro de 1974, nº 1040. primeira página.

<sup>156</sup> BERNADET, Jean-Claude Bernadet. **Brasil em tempo de cinema**, ensaios sobre o cinema brasileiro. 3ª ed. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1978. p.107.

*mal-estar desorientado. A impotência na ação, ou porque não se saiba ou porque não se possa agir, pode levar a uma louca vontade de xingar.*”<sup>157</sup>

Sem muita noção deste e outros debates que ocorriam em âmbito nacional sobre a estética do filme como forma de intervenção na sociedade, os jovens cineastas acreanos tornam-se consumidores da estética americana e da anarco-pornográfica que dominaram as produções cinematográficas brasileiras a partir de 1970. Porém não podemos e não devemos ver na produção final do ECAJA FILMES uma síntese conformista e bem comportada entre o western americano (e italiano) e o cinema escracho que se produzia no Brasil.

Havia entre os jovens integrantes daquele grupo de cineastas acreanos uma vontade de resistir à estética alienígena que inundava os cinemas da cidade rio-branquense. Apesar de todas as influências recebidas durante boa parte da produção dos seus filmes, Tonivan fala das saídas encontradas para fugir da estética dominante do cinema americano e do cinema realizado no “sul maravilha”:

*“Por que filmar as praças, não sei. Eu acredito que devido ao roteiro, devido de mostrar alguma coisa acreana. De repente a gente ficou assim bitolado de ver só os filmes produzidos nos Estados Unidos, os bang-bangs. De repente, a gente gostaria de mostrar nossa cidade, parece que a intenção também foi essa.”*<sup>158</sup>

Como resultado desta busca de uma “saída”, as cenas filmadas pelos jovens cineastas acreanos terminam produzindo um belo acervo sobre a cidade e seus modos de vida. Limitados pelos recursos financeiros, os praticantes do cinema no Acre ambientaram suas tramas nas ruas e praças da cidade, revelando aos espectadores o ritmo da cidade, as cores e formas das roupas, as influências dos hippies no cabelo e na forma de vestir-se.

A cidade era o cenário. A praça, as casas e as ruas apareciam constantemente em vários de seus filmes como “Fracassou meu casamento”, “*Rosinha, a rainha do sertão*”, “*A luta em busca do amor*” e “*Uma realidade em conflito*”.

*“A própria cidade como cenário, não tinha cenário de nada, era a maior luta para arrumar uma casa, na época. A casa de um barão, a gente tinha era medo de pedir prá ir filmar. (...) filmava na praça, em casa humildes.”*<sup>159</sup>

---

<sup>157</sup> Ibid, p.108.

<sup>158</sup> EVANGELISTA, Antônio. op. cit. Rio Branco – Acre, 17 de janeiro de 2002.

<sup>159</sup> QUEIROZ, Adalberto. op. cit. Rio Branco – Acre, 19 de setembro de 2001.

Mais uma vez as palavras de Glauber Rocha parecem ressoar, pedindo passagem e tentando explicar esta opção:

*“Câmera na mão, trata-se de construir.”<sup>160</sup>*

E construiu-se mesmo. Entre os sete longas-metragens e alguns curtas-metragens produzidos pelo ECAJA FILMES neste período como o documentário *“Tá ruço companheiro”*, produzido por Adalberto Queiroz, que acompanhou o drama da enchente de 1978 considerada uma das mais violentas de Rio Branco até aquela data ou ainda o filme *“Chão molhado”* de Tonivan e Laurêncio Lopes, que tratava dos sem tetos.

A quantidade de imagens locadas na cidade é de um volume que impressiona. Não havia entre os integrantes do grupo uma preocupação específica em se fazer imagens para historiadores; os seus interesses e limites tinham outro rumo:

*“A gente tinha preocupação de fazer nosso filme e usava aquele ambiente ali. Não com aquela idéia, vamos mostrar, vamos filmar esta cidade, que isso aqui vai mudar, não, não. A idéia era fazer mesmo o filme.”<sup>161</sup>*

E as imagens da cidade, mesmo que não sejam carregadas de intencionalidade leva-nos a um dilema sobre que os fotógrafos estão em constante relutância:

*“Por que escolher (fotografar) tal objeto, tal instante, em vez de outro?”<sup>162</sup>*

Poderíamos como um inquisidor culpar o roteiro do filme como o único responsável pela escolha de uma ou outra paisagem.

Porém ao submetermos o roteiro a um interrogatório mais rigoroso, concluiremos que os culpados são muitos e que o crime, neste caso, compensa. Como o *“Grande Irmão”*, que guiava as lentes da pequena câmera *“Yaschica”* super-8, o roteiro muitas vezes era burlado e imagens que não podiam constar ali, em determinado instante teimavam em surgir.

---

<sup>160</sup> Rocha, Glauber. Revisão crítica do cinema brasileiro. Rio de Janeiro. RJ. Editora civilização brasileira, 1963. p. 147.

<sup>161</sup> QUEIROZ, Adalberto. op. cit. Rio Branco – Acre, 19 de setembro de 2001.

<sup>162</sup> BARTHES, Roland. **A câmara clara. Rio de Janeiro:** Editora Nova Fronteira, 1984. p. 6.

Os casos são diversos; alguns pitorescos, outros aparentemente banais. No filme “Rosinha, a rainha do sertão” estas cenas furtivas estão em quase todo o filme, porém duas delas já valem ser citadas: O aparecimento de um avião, que não constava do roteiro, mas que passava na hora que era rodado um das cenas e que termina ficando na montagem final. Seria uma falha de continuação, um erro de montagem? Esta seria a resposta mais óbvia, porém Tonivan resume o fato de outra forma:

*“Mas eu, não sei, com a filmadora na mão, parece que dava assim uma sensação de gravar, gravar, gravar as coisas interessantes que apareciam.”<sup>163</sup>*

Em outra cena, aparece de súbito, em um diálogo travado entre Rosinha e João, um terceiro personagem. Ele também não constava do roteiro. Havia na montagem a opção de tirá-lo, pois quem aparece subitamente era Tonivan que ditava as “falas” para a “Rosinha”, contudo manteve-se a imprevista intromissão que passa a fazer parte do filme. Detectar os “erros” passa a ser uma mania e as pessoas gostam de falar que perceberam este “erro”. Porém, mais uma vez se tivermos a paciência de se interrogar a imagem, com cuidado podemos verificar que a “falha” podia ser “eliminada”; contudo ela foi mantida. Seria manutenção desta “falha” acidental ou opcional?

Em outro filme, “A luta em busca do Amor” de Adalberto Queiroz, a câmera mostra a cena na Avenida Getúlio Vargas, a principal da cidade de Rio Branco, parada, sem movimento. A cena dura aproximadamente um minuto, que em filme parece ser uma eternidade. A cena foi rodada num dia de domingo próximo do meio-dia, e Rio Branco em 1976 possuíam um trânsito muito calmo, a maioria dos carros eram os “Jeeps” e os carros chamados de “Rural”.

Em cinema, o tempo pode ser abreviado ou prolongado usando-se os recursos de aceleração ou câmera lenta. A opção de deixar a câmera filmando uma rua procurava mostrar o tempo, a velocidade (ou a ausência dela) na cidade de Rio Branco.

Não podemos encarar como erros as aparentes “falhas” que surgiam nas películas do Grupo ECAJA FILMES. Estes “erros” e “falhas” eram tratados entre os jovens cineastas como uma possibilidade de aprendizagem.

Havia custos que não podiam ser negligenciados e refazer uma cena procurando perfeição era impensável para aqueles jovens. Estas “falhas” passavam a

---

<sup>163</sup> EVANGELISTA, Antônio. op. cit. Rio Branco – Acre, 17 de janeiro de 2002.

compor o próprio filme, a fazer parte da obra final, era enfim um produto de suas aprendizagens.

Os jovens do Grupo ECAJA FILMES sempre encontravam soluções inusitadas para os problemas que surgiam durante o seu caminhar. Os integrantes do movimento de jovens cineastas freqüentavam os cinemas locais com bastante regularidade. Os filmes a que eles assistiam eram anunciados ou no único jornal de circulação diário da cidade, ou através de cartazes pintados nas fachadas dos cinemas que traziam algumas fotografias de cenas para o deleite dos espectadores.

Havia a necessidade de se divulgar os filmes produzidos pelo ECAJA FILMES e fazê-lo em jornal estava fora de questão. Esses filmes, quando muito, eram anunciados em reportagens de pouco destaque ou então eram citados por amigos que trabalhavam na imprensa em coluna dedicada à cultura, como era o caso da coluna de CHICOPOP, um ativista cultural e dublê de repórter que possuía um espaço no jornal “*O Rio Branco*” agitando o meio cultural da cidade.

No intuito de solucionar o problema da divulgação, surgiu a idéia de se fazer as fotografias de cenas para montar os cartazes que seriam expostos nas escolas ou onde fossem projetados os filmes.

No Grupo havia um fotógrafo profissional, José Branco, que resolveu registrar as cenas dos filmes para que se fizessem as divulgações. Todos os filmes tiveram fotografia de cena, porém muito pouco destas fotografias sobraram e, as que sobraram são evidências que não poderiam ser desprezadas. As fotos de cenas que restaram são de três filmes: “*A luta em busca do amor*”, “*O amante da fortuna*” e “*Uma realidade em conflito*”. Em “*A luta em busca do amor*”, de Adalberto Queiroz, restou apenas uma fotografia de divulgação que já se encontra em mau estado de conservação.

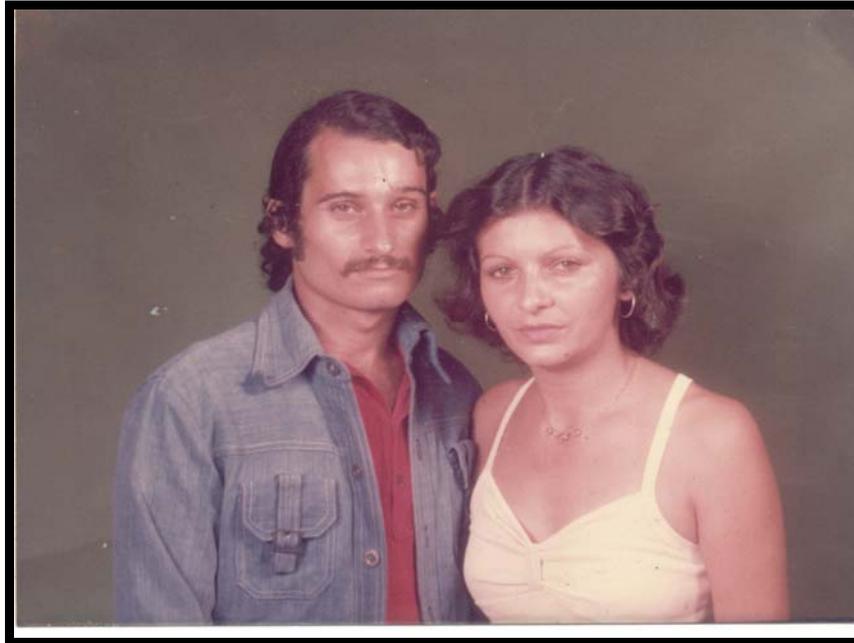


Fotografia de divulgação do filme “*A luta em busca do amor*” **Produção:** ECAJA Filmes 1975 – 1976 – Longa metragem - 70 min. Super-8. Fotografia gentilmente cedida por Adalberto Queiroz. – Arquivo pessoal.

Nesta fotografia de cena do filme “*A luta em busca do amor*”, aparece o casal protagonista Luciano (Adalberto Queiroz) e Suzana (Izete Gomes).

Fica bastante evidente a tentativa do fotógrafo em criar um clima romântico, um clima de filme “*noir*”. Esta fotografia não foi feita durante as gravações do filme “*A luta em busca do amor*”, foi ambientada e produzida com o explícito objetivo de chamar a atenção do público na divulgação do filme.

Já do filme “*O Amante da fortuna*”, restou também apenas uma fotografia de divulgação, que traz como destaque o fato de serem coloridas, o que não era muito comum e também de não terem sido tiradas durante a gravação do filme.



Fotografia de divulgação do filme “*O amante da fortuna*” de Tonivan e Íris Marques. Os personagens Estevão (o detetive) e Sandra (filha de um rico empresário)

O filme “*O amante da fortuna*” teve fortes influência do filme “*Dio come te amo*”, e havia nele a clara intenção de se produzir um melodrama tipicamente influenciado por esta produção, que Tonivan havia assistido.

Já o filme “*Uma realidade em conflito*” deixou um belo acervo de fotografias de cenas, perfazendo um total de 33, todas em excelente estado de conservação. É importante observar que estas fotografias tinham como finalidade a divulgação do filme em escolas, bairros, ou nas vilas, (como por exemplo, Plácido de Castro, que nesta época ainda era uma vila da cidade de Rio Branco) e ainda nos municípios do interior (Brasiléia, Xapuri, Sena-Madureira, Cruzeiro do Sul).

Estas fotografias destacavam a ação contida no filme e “ação” era sem dúvida o destaque deste enredo.

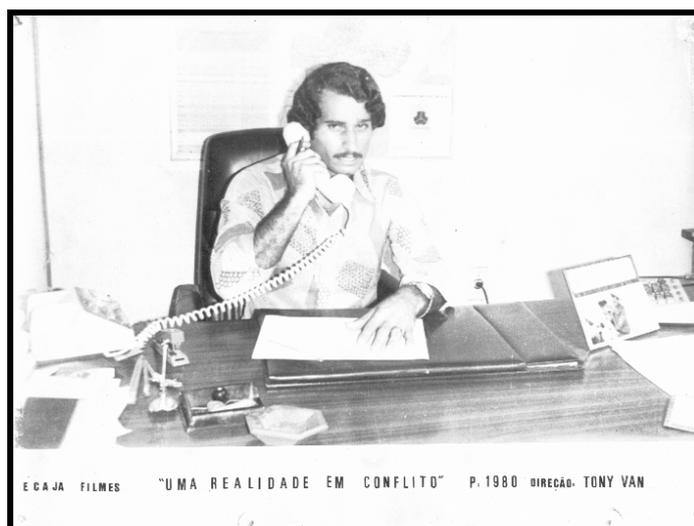
Em “*Uma realidade em conflito*”, Íris Marques novamente investe em um enredo de inspiração policial. As locações do filme foram os escritórios das indústrias recém instaladas no Acre. Tonivan lembra das dificuldades e da saída encontrada para realização daquele filme:

*“Outro filme que a gente fez: ‘Uma realidade em conflito’ foi exatamente a seqüência do amante da fortuna, destinos traçados, veio logo depois. Primeiro veio ‘Uma realidade em conflito’, que foi exatamente a Irinéia que escreveu o roteiro junto comigo. Ah essa aí foi uma escolha enorme contra nós, porque ‘Uma realidade em conflito’ a gente queria produzir e*

*não tinha dinheiro e, de repente, com o trabalho do meu pai, com a olaria na época, eu consegui descobrir que no Distrito Industrial existia a Codisacre – Companhia de Desenvolvimento Industrial do Acre. Então eu consegui fazer amizade como o pessoal e fiz um contrato com o Presidente na época prá patrocinar; fizesse uma co-produção deste filme, que seria exatamente a compra de algumas fitas de cinema. Mas antes, agora eu tô lembrando, o entrosamento com diretor, foi que ele pediu prá fazer umas tomadas de cena. Filmar o prédio da Codisacre, no centro que hoje é INSS em frente a UFAC centro, ali que funcionava a Codisacre. E gostou das minhas filmagens. E eu aproveitei então. Depois voltei, comecei a conversar com a Irinéia, fazer um roteiro, mostrando as indústrias que a gente teria condições de conseguir dinheiro para fazer outro filme, e passamos então a escrever o roteiro. Meu e da Íris Marques. “Uma realidade em conflito”. Aí, exatamente depois do roteiro pronto para mostrar para o Presidente da Codisacre, não consigo lembrar o nome dele no momento e, quando ele viu o roteiro gostou que tava mostrando as indústrias do Acre, nesta época tava sendo implantada a Coca-Cola, Coca-cola tava sendo implantada em Rio Branco. Então nos pegamos inclusive muita cenas, financiamento da SUDAM na época. Até hoje esta em registro em nossos filmes nessa época a implantação da Coca-Cola no Acre. Então o Presidente pagou as fitas, todas as fitas. E nos demos um jeito de pagar a revelação.”<sup>164</sup>*

A necessidade de mostrar os patrocinadores daquele filme leva Tonivan e José Branco a fotografarem também as cenas feitas nos escritórios da Codisacre, como uma forma de agradecer ao Presidente da instituição que patrocinava as fitas do filme “*Uma realidade em conflito*”

Na fotografia abaixo o destaque para o escritório da Codisacre:



Fotografia do filme “*Uma realidade em conflito*”, produção 1980 direção Tonivan. – na cena Hélio Silva (Tonivan) recebe um telefonema dos seqüestradores do seu filho.

<sup>164</sup> EVANGELISTA, Antônio. op. cit. Rio Branco – Acre, 17 de janeiro de 2002.

O enredo do filme *“Uma realidade em conflito”* conta o drama de um taxista que acerta na loteria esportiva e investe na área industrial, montando algumas fábricas de médio porte; porém começa a ser perseguido por bandidos e tem seu filho seqüestrado. Um detetive é contratado e passa a fazer investigações sigilosas que os levam aos seqüestradores. O ápice do filme é o momento em que será pago o resgate, ocorre um tiroteio e que na hora do resgate os seqüestradores são alvejados à bala. Um



deles morre e a criança é finalmente resgatada, os outros são presos posteriormente pela polícia.

Nas seqüências a seguir podemos verificar que havia uma preocupação especial por parte do fotógrafo de cena em captar o ângulo da filmadora e o momento da ação. A idéia do fotógrafo José Branco era levar ao espectador, quando olhasse a fotografia de cena fixada em um cartaz de divulgação, a sensação de estar observando uma cena tirada da própria tela do cinema.

Nas cenas ao lado podemos, destacar o sentido de ação que a seqüência de fotografias propiciam. As três fotos em seqüência focalizam o momento em que Hélio Silva (Tonivan) é atacado pelos “bandidos”. Nota-se nesta seqüência a preocupação do fotógrafo de cena, José Branco, em fazer o mesmo enquadramento da câmera de filmagem.



Em outra seqüência de fotografias, José Branco reforça o sentido de ação que o enredo do filme “*Uma realidade em conflito*” sugeria. Em uma cena de clímax se destaca o momento em que ocorre o encontro entre Hélio Silva (Tonivan) e os seqüestradores.

Nesta seqüência em particular alguns detalhes devem ser destacados:

Na primeira fotografia, vale observar o flagrante involuntário do homem da câmera, no caso Laurêncio Lopes, que se posicionava (destaque) para começar a rodar a cena. Nesta fotografia José Branco está na mesma linha do câmera. A intenção era sempre a de manter o ângulo da fotografia, no mesmo ângulo da filmagem.

Nas quatro fotografias em seqüência, o momento quando Hélio Silva (Tonivan) entrega o dinheiro aos seqüestradores. Na quarta fotografia desta série, um outro “furo” percebido ao olharmos as fotos de cenas é o cotovelo de Laurêncio Lopes que aparece cobrindo parte da cabeça de Tonivan e abaixo do circulo de destaque, podemos observar a ponta da câmera “Yashica” super-8.

As fotografias de cenas transformaram-se em um excelente instrumento de divulgação para os jovens cineastas acreanos, e eles aprenderam com rapidez que a fotografia poderia ser explorada no sentido de dar maior dramaticidade a suas divulgações. Neste sentido a fotografia ganha um novo “*status*” no seio do grupo.

Desta forma havia uma preocupação especial dos jovens do ECAJA FILMES expor as fotografias de cena que mais impacto visual transmitissem, e fosse mais contundente. Neste sentido vale lembrar Cláudio Kubrusly:

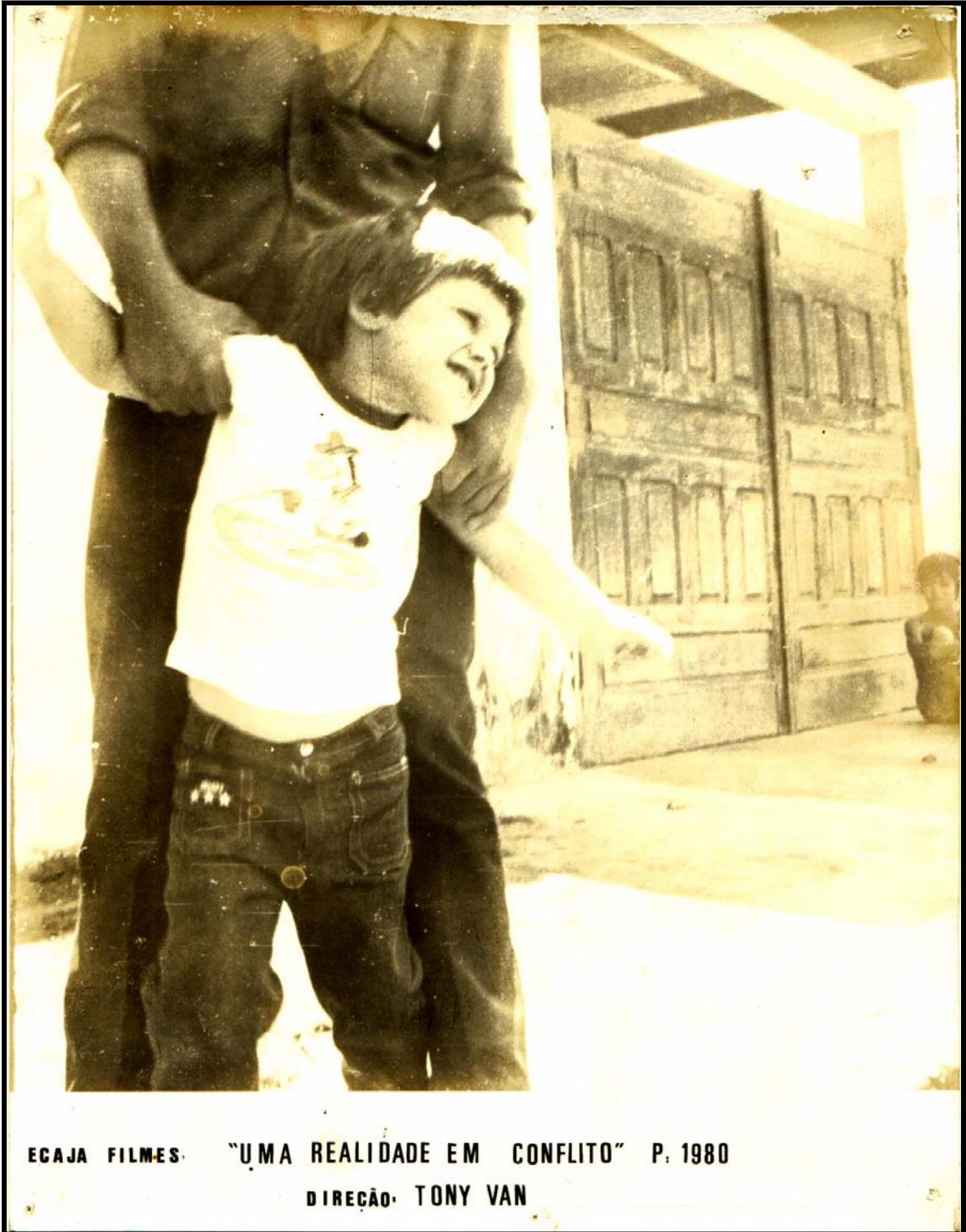
*A melhor imagem, aquela que transmite com mais eficiência uma idéia, uma emoção ou a conteúdo de um tema, não é necessariamente, a que contém o máximo de informação verbalizável. Nem sempre é aquela que reproduz com mais fidelidade o assunto ou mostra com mais clareza o maior numero possível de aspectos. Muitas vezes o que torna forte uma imagem, que a faz mais pujante ou arrebatadora, são os elementos independentes do tema, contidos na forma de tratar a imagem.*<sup>165</sup>

Uma das fotografias que melhor representa esta estratégia de divulgação assumida pelo grupo ECAJA FILMES é a fotografia de cena do filme “*Uma realidade em conflito*” em que aparece o menino, filho de Helio Silva (Tonivan) sendo seguro por um homem (pág. 120). Alguns aspectos desta fotografia chamam a atenção. O primeiro detalhe que reforça a opção pela dramaticidade da fotografia é que o homem que segura o menino não foi fotografado por inteiro; seu rosto não aparece mas as suas mãos, que seguram os braços da criança, ganham nitidez. O fotógrafo teve o cuidado de destacar os braços, fazendo com que o homem que interpretava um dos seqüestradores dobrasse a manga da camisa, desta forma os braços ganhavam destaque.

Outro detalhe a ser destacado é a posição da criança; meio inclinada, como alguém que tenta fugir e para reforçar a dramaticidade a criança está de braços abertos, porém com as mãos fechadas com os punhos em riste. Esta fotografia foi ampliada em tamanho 18 x 20 cm e ficava ao centro dos cartazes de divulgação. O tom apelativo da imagem é que importava. José Branco ao fotografar a criança, que no filme tinha sido seqüestrada, resolveu dar maior dramaticidade possível a aquela imagem.

---

<sup>165</sup> KUBRUSLY. Cláudio. **O que é fotografia**. Rio de Janeiro, RJ: Brasiliense, 1991. p. 68.



Fotografia de José Branco, 1980

Fotografia de cena do filme "*Uma realidade em conflito*" de Tonivan, produzido em 1980.  
Material utilizado para divulgação.  
Gentilmente cedida por Tonivan - Arquivo pessoal.

As fotografias de cena tinham inúmeras formas de prender a atenção dos candidatos a espectadores dos filmes do ECAJA FILMES. Podia-se recorrer às cenas de violência, de ação; mas os temas melodramáticos também ganhavam o seu espaço, e as imagens contratavam as cenas de ação. Ao invés da dramaticidade ligada à representação de violência, a postura agora era de calma, sobriedade, de ternura.

Na seqüência de fotografias do filme “*Uma realidade em conflito*” dois momentos em espaço diferenciados: em um primeiro instante, o casal protagonista do filme, Hélio Silva (Tonivan) e Elisa (Fagnólia Tojal), aparecem conversando e, ao fundo a paisagem ganha destaque. Era o toque de serenidade que o casal deveria passar:



Cena do filme “*Uma realidade em conflito*”. Dirigido por Tonivan. Na cena: o encontro do casal Hélio Silva (Tonivan) e Elisa (Fagnólia Tojal). Produção ECAJA filmes, 1980. *Fotografia gentilmente cedida por Tonivan – Arquivo pessoal.*

O destaque para a natureza aparece na cena seguinte. A praça onde foram realizadas as cenas é a principal da cidade de Rio Branco, a Praça Plácido de Castro que fica no centro da cidade cuja fotografia a focaliza em um ângulo aberto. O objetivo destas cenas era conquistar o público feminino, dentro da proposta de divulgação assumida pelo Grupo ECAJA FILMES.



Cena do filme *“Uma realidade em conflito”*. Dirigido por Tonivan. Na cena: o encontro do casal Hélio Silva (Tonivan) e Elisa (Fagnólia Tojal). Produção ECAJA filmes, 1980.  
*Fotografia gentilmente cedida por Tonivan – Arquivo pessoal.*

Em uma outra seqüência de fotografias de cena do filme “*Uma realidade em conflito*”, o fotógrafo José Branco resolve captar um ângulo inusitado: dentro de um carro dando destaque a personagem Elisa que era interpretada por Fagnólia Tojal.

O sentido desta imagen era retratar o instante de paz e de calma do casal, o momento da paixão; porém desta vez o centro das atenções era a protagonista Elisa que ganha um “*close up*” demonstrando o seu rosto em estado de serenidade.



Em destaque a personagem Elisa interpretada por Fagnólia Tojal. Fotografia de cena do filme “*Uma realidade em conflito*”. Produção ECAJA FILMES, 1980. Fotografia gentilmente cedida por Tonivan – Arquivo pessoal.



Em outro ângulo a personagem Elisa interpretada por Fagnólia Tojal. Fotografia de cena do filme “*Uma realidade em conflito*”. Produção ECAJA FILMES, 1980. Fotografia gentilmente cedida por Tonivan – Arquivo pessoal.

Não foi somente nas fotografias de cena que os componentes do Grupo ECAJA FILMES procuraram dominar. Uma outra linguagem tinha que ser domesticada: a cinematográfica.

Durante muito tempo, os integrantes do grupo sofreram uma injusta acusação. “O que eles faziam não era cinema”. Os acusadores eram os praticantes do cinema experimental, em particular os integrantes do Grupo IMAGEM que andaram se aventurando no “mundo” do “surrealismo”.

A acusação era grave pois, afirmavam os experimentalistas que os integrantes do ECAJA FILMES sequer dominavam qualquer linguagem cinematográfica. O campo de batalha destes adversários eram os festivais de cinema realizados na cidade de Rio Branco.

Apesar de serem em menor número, os acusadores tinham grande penetração na intelectualidade local. Eram freqüentadores do “Bar Girau”, um ponto tradicional de encontro dos “intelectuais” de esquerda da sociedade rio-branquense.

A fim de melhor compreender este debate, vale uma breve pausa para teorizarmos sobre o Cinema e a sua Linguagem.

O cinema começa a definir uma linguagem própria a partir de 1915 e, a função básica desta linguagem é a narrativa. Os jovens cineastas acreanos pretendiam narrar os seus enredos, usando como ferramenta a câmera na mão e muitas idéias na cabeça. Nada poderia ser mais glauberniano que esta proposta, se não fosse um simples detalhe: os jovens cineastas acreanos somente tiveram conhecimento da figura emblemática de Glauber Rocha no início da década de 1980, ou seja, já haviam realizado sete longas-metragens.

Autores renomados no estudo da sétima arte como Inácio Araújo, Jean-Claude Berandet, Paulo Emilio Salles e Sergei Eisenstein concordam que a maior contribuição para formação de uma linguagem cinematográfica provem da América do Norte, especificadamente a partir de David Wark Griffit que foi um dos principais mentores da criação de uma linguagem própria para o cinema.

Partira dele a preocupação de afastar o cinema do teatro, tirando o cinema da estaticidade e dando-lhe a agilidade dos planos.

A câmera não ficaria mais imóvel, focalizando de um único ponto de referência, as imagens se multiplicariam com o recurso dos planos.

A partir de D. W. Griffit, as escolas cinematográficas se multiplicaram tanto em estilos como em formas: do “*neo-realismo*” italiano passando pela “*nouvelle vague*”

francesa, ou o “*expressionsismo*” alemão, ou o “*experimentalismo soviético*” e, ainda o “*cinema novo*” brasileiro sem esquecer do “*classicismo*” norte-americano.

Todas estas escolas influenciam de uma forma ou de outra os amantes da sétima arte. Os jovens cineastas acreanos tiveram seu primeiro contato teórico com o cinema através de um livro que dava “dicas” sobre a arte de fazer cinema. Nenhum deles consegue lembrar o nome do autor, porém de uma coisa todos tem certeza: os autores daquela obra eram americanos.

Os filmes exibidos em Rio Branco em sua maioria eram produções norte-americanas. O gênero que prevalecia era o western, conhecido pelo rio-branquense como “bang-bang”, pois o que mais se via nestes filmes fossem os sons de tiros e de socos.

Portanto, o cinema produzido por estes jovens tinham também a influência do filmes da escola americana, ou seja, da escola comumente tratada de classicismo. Não que os filmes do Grupo ECAJA FILMES fossem obras clássicas no sentido de que seu valor fora posto à prova do tempo ou ainda que sejam tradicionais.

Os integrantes do Grupo ECAJA FILMES tinham como proposta levar o espectador para o centro da trama da narrativa e da emoção. Estes são elementos da chamada escola clássica; portanto, os jovens que produziram filmes dramáticos e policiais podem ser acolhidos como filhos do classicismo americano:

*“As técnicas cinematográficas empregadas na narrativa clássica serão, portanto, no conjunto, subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim como, é claro, a seu impacto dramático. Dominarão a cena (duração de projeção-duração diegética) e a seqüência (conjunto de planos que apresentam uma unidade narrativa forte), separadas — ou melhor, ligadas por figuras de demarcação nítidas (o escurecimento e a fusão muitas vezes eles próprios integrados na história, como demonstrou Christian Metz, para “significar” a passagem do tempo, a mudança de lugar, a mudança de estado físico ou psicológico). O encadeamento das cenas e das seqüências se desenvolve de acordo com uma dinâmica de causas e efeitos clara e progressiva. A narrativa centra-se em geral num personagem principal ou num casal (o star system) contribuiu para reforçar essa regra de roteiro), de “caráter” desenhado com bastante clareza, confrontado a situações de conflito. O desenvolvimento leva ao espectador as respostas às questões (e, eventualmente, enigmas) colocadas pelo filme”<sup>166</sup>.*

---

<sup>166</sup> VANOYE, Franis Ensaio et ali. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP. Editora: Papirus, 1994. p. 27.

A influência do “classicismo americano” não é excludente. Os filmes nacionais como os dramalhões da dupla Teixierinha e Mary Terezinha assim como os filmes de Mazzaropi estavam sempre presentes em toda a trajetória cinematográfica do ECAJA FILMES.

Ao assistirmos os filmes do Grupo encontramos em todos eles os princípios da narrativa classicista citados por Francis Vanoye; logo, parece não ter sentido a acusação de que os componentes do ECAJA FILMES não dominassem a linguagem cinematográfica, este argumento não resistiria a uma investigação mais rigorosa.

Então, qual o motivo de uma parte da elite intelectual de Rio Branco acusar os jovens do ECAJA FILMES de “não saberem fazer cinema”? As respostas são diversas.

Os acusadores dos cineastas acreanos eram também jovens que faziam cinema, porém uma diferença deve ser destacada:

Os jovens intelectuais que torciam o nariz para as produções do ECAJA FILMES eram assíduos freqüentadores do único cine-clube da cidade: o cine-clube Aquiry. Neste cine-clube as produções eram bastante variadas, a preferência eram as obras de Sergei Eisenstein (“*O Encouraçado Potekim*”), Glauber Rocha (“*Deus e o Diabo na terra do sol*”), Buñuel e Salvador Dalí (“*O cão andaluz*”) ou ainda filmes de Orson Welles como “*Cidadão Kane*”. Filmes de vários matizes eram exibidos naquele cine-clube, tanto que gerou uma visão cosmopolita e anagônica ao conceito de cinema que os jovens do ECAJA FILMES tinham.

Os jovens do ECAJA FILMES não participavam destes debates e poucas vezes frequentaram as sessões do cine-clube Aquiry.

Partindo destas questões, João Batista, parece não ter dúvida sobre os pontos de divergência entre o cinema que o ECAJA FILMES praticava e o cinema proposto pelos integrantes do Grupo Imagem. Entre estes, João Batista destaca que havia limites impostos pelas dificuldades de se realizar uma obra longa-metragem de ficção em Rio Branco. Estes limites, segundo João Batista, eram os custos de uma produção com requintes de figurino, maquiagem, cenários e todos os outros elementos necessários a uma produção considerada sofisticada.

*“O professor Raimundo Alves propôs um roteiro da Revolução acreana, mas só que os figurinos deste filme não tinha como realizarmos. Esses filmes eram reprovados no embrião ainda, não podia sair daí. Por isso que só se aprovava aqueles filmes. Por isso o Binho (Arnóbio Marques) tanto criticou, que hoje eu aplaudiria o Binho. Ele não entendia o nosso*

*pensamento e criticava. O Antônio Manoel, o pessoal que era... E criticava... mas por que eles não sabiam que nós tínhamos o nosso limite e, nós não podíamos ultrapassar nossos limites... Eles ultrapassavam, porque eles faziam desenho animado. Então eles ultrapassavam limites; nós não podíamos ultrapassar os limites. Eles trabalhavam com desenho animado e usos de recursos técnicos. Por exemplo, eles pegavam uma máquina de filmagem para documentar uma formiguinha. Aí pegava um cabelo, quer dizer era uma coisa abstrata, não tinha a proposta de um conteúdo cheio de sentimento ... não tinha uma narração, não tinha. Essas coisas, era uma coisa abstrata, era um filme pelo filme, era um estudo que eles faziam, então eles passavam dos limites. Hoje eu aplaudiria eles, hoje eu acho muito bonito isso. Hoje se eu pegasse uma câmera de cinema, uma canon por exemplo, de 120, que tem um soma enorme de recursos, eu ia ultrapassar os meus limites. Ia filmar uma gota d'água caindo assim, pow! Caindo aqui em cima da minha lente. Eu ia brincar com o cinema, que é que eles faziam, uma brincadeira de muito bom gosto por sinal! Eu não crítico o fato deles terem feito cinema abstrato. Eles faziam desenho animado sabe. Pegavam aquelas massas, colocava a massa numa posição e filmava um fotograma, depois filmava outro, fazia outro até sair aquele negócio bonito. Depois pegava coisas bonitas, pegava um papel e riscavam, botavam um risco assim tummm... Azul, no outro fotograma botavam em cima daquele um vermelho aí ficava aquela coisa mareada assim, bonito!”<sup>167</sup>*

O cinema praticado pelo ECAJA FILMES tinha sem dúvidas muitos limites, mas também rompeu muitas barreiras. A maior delas foi sem dúvida alguma o fato de que um grupo de jovens, filhos de seringueiros que pertenciam às classes trabalhadoras, praticarem uma arte requintada, custosa e em geral dedicada às elites.

O ineditismo do cinema praticado no Acre transcende os detalhes técnicos, as sutilezas humanas é que contam e surpreendem. A busca incessante de saídas para as dificuldades que insistiam em surgir a todo instante era a tônica do grupo.

Os limites deste jovens eram ditados pela fragilidade de sua condição socioeconômica, porém eles romperam esta condição e, ousaram sonhar, tiveram muitas vitórias e outras tantas derrotas. Não podemos negar que se compararmos as produções do Grupo ECAJA FILMES com as produções do chamado cinema profissional, muito ainda havia a ser trilhado e, estes jovens sabiam disto.

Eles não tiveram a vergonha de assumir a condição de serem eternos aprendizes, como fala a canção de Gonzaquinha. basta observar que um dos termos que compõem a sigla do ECAJA FILMES seja a palavra “amador”, ao consultarmos o

---

<sup>167</sup> ASSUNÇÃO, João Batista Marques de. op. cit. Rio Branco – Acre, 01 de novembro de 2001.

dicionário Aurélio se pode verificar que o significado desta palavra pode nos levar a compreendermos melhor os limites destes jovens:

*“Amador: (ô). [Do lat. amatore.] Diz-se daquele que se dedica a uma arte ou ofício por prazer, sem fazer destes um meio de vida”*

A produção em película do ECAJA FILMES termina em 1980 com o filme “*Alucinados pelo vício*”. Contudo as produções não terminam por aí. Os integrantes do Grupo ECAJA FILMES continuaram suas atividades, mudaram de matéria-prima, da película super-8 migraram para o VHS; não cabe discutir se foi uma boa ou má opção, foi a possível.

Os integrantes do Grupo ECAJA FILMES sempre agiram desta forma: não questionavam se as opções ou alternativas que eles tinham se eram boas ou más, não paravam frente às adversidades, estavam sempre à procura de soluções para superarem o próximo obstáculo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos agitados anos da década de 1970 o Brasil vivia um grande paradoxo, de um lado o regime político-militar impunha o terror político e ao mesmo tempo promovia a euforia do chamado milagre econômico.

Eram os anos dos movimentos estudantis, dos hippies e das revoluções sociais. Um rígido controle sobre a produção cultural foi imposto pelo regime ditatorial. Explodia no eixo Rio-São Paulo as músicas de protesto nas vozes de Chico Buarque, Gonzaguinha, Caetano, Gil e João do Vale.

Surgiam os novos ritmos: os Novos Baianos, os Mutantes, O Terço, Som nosso de cada dia, Rita Lee, o Trio Sá-Guarabira e Rodrix, Jorge Mautner, Walter Franco, Tom Zé, Jards Macalé, o grupo Secos e Molhados, Raul Seixas e tantos outros.

O regime militar também soube utilizar a política cultural para se promover. Estimularam a onda do samba exaltação, das músicas e dos símbolos ufanistas.

No cinema houve uma tendência à fragmentação. De um lado os Filmes como "**Independência ou Morte**" de *Carlos Coimbra*, entravam na onda do "*Este é um país que vai prá frente*" e em outra ponta os que se contrapunham à politização revolucionária do cinema brasileiro da década de 60, e criavam metáforas cinematográfica cuja finalidade era a de fugir da censura que rugia mais feroz que nunca. Havia os que optaram pelo o escracho total, incorporando elementos de "mau gosto" (kistch) e "absurdos" à sua obra.

No Acre, o clima de tensão começa a se acirrar a partir da chegada dos sulistas na região acreana. Vivia-se contudo um grande agito cultural. Fazia-se teatro, música, pintura e para o espanto de todos: também cinema. Um grupo de jovens que se reuniam nas Comunidades Eclesiais de Base para "ter um olho na bíblia e outro na vida"<sup>168</sup> resolveram que nos confins da Amazônia, eles poderiam e deveriam fazer cinema.

É a trajetória destes jovens que tentei recuperar neste trabalho. Muitas histórias ficaram à margem, não por serem desprezíveis ou inoportunas mas, porque tive que fazer escolhas e, toda escolha implica em exclusão.

---

<sup>168</sup> SOUZA. Carlos Alberto Alves. op. cit.

Durante o período que convivi com os integrantes do Grupo ECAJA FILMES tive a oportunidade de observar que boa parte da memória visual de Rio Branco produzida por estes jovens está prestes a desaparecer.

Os integrantes do ECAJA, numa tentativa desesperada de recuperar alguns de seus filmes e evitar o desastre de sua perda resolveram fazer a transcrição dos mesmo para fita de VHS. Esta opção demonstrou não ser a melhor saída. Em parte pela excessiva umidade relativa do ar na cidade de Rio Branco que causa fungos na fita de VHS, outro grave motivo é que as fitas de VHS têm uma vida útil muito inferior à película.

Faço este alerta no sentido de procurar uma saída para salvar um acervo tão rico de imagens, que já se encontra em vias de perder-se definitivamente.

Quando iniciei este trabalho, tinha a intenção e a pretensão de analisar todos os filmes produzidos pelos "acreanos de cinema". Na prática, esta pretensão demonstrou-se inviável para este trabalho. Porém como paliativo, na bibliografia deste trabalho procurei inserir a sinopse de todos os filmes longa-metragem super-8 produzidos no período de 1972 a 1982.

Espero poder, noutro momento, retomar este tema e me lançar-lhe com um novo olhar e assim, quem sabe, recuperar o que ficou nas margens da história.

Durante toda a pesquisa, crescia em mim a confiança de que a acusação de os jovens do ECAJA serem “alienados” era uma grande injustiça ou um grande equívoco. “Fazer arte”, na década de 1970 já era enfrentar o Regime-Militar. Foi isto que percebi durante o meu trilhar. Os jovens do ECAJA tiveram que enfrentar toda a sorte de dificuldades para relizar seu sonho. O sonho não havia acabado. Ele acontecia em Rio Branco, toda as vezes que aqueles jovens superavam uma dificuldade e realizavam um filme.

Não é pretensão deste trabalho fazer juízo de valor sobre as estéticas utilizada pelo Grupo ECAJA FILMES. O objetivo desta pesquisa e tentar demonstrar que estes jovens encontraram saídas, enfrentaram a censura, driblaram a falta de recursos e produziram um acervo de sete longas-metragens e alguns curtas-metragem; portanto, procuro demonstrar no decorrer desta pesquisa que estes jovens se comportaram como uma "cunha" na rigidez daquele tempo de censura e criaram uma obra que deve ser revista e repensada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. MONOGRAFIAS EM GERAL (CONSIDERADAS NO TODO E EM PARTES)

#### 1.1. Livros

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

AMADO, Janaína e Marieta Moraes Ferreira. **Usos & abusos da história oral** coordenadoras. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

ARAÚJO, Inácio. **Cinema: o mundo em movimento**, São Paulo: Scipione, 1995 (História em aberto).

AUMONT, Jacques et ali. **A Estética do Filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995. – (Ofício de Arte e Forma).

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **A imagem**: tradução Estela dos Santos Abreu, Campinas, SP: Papirus, 1993. (Ofício de arte e forma).

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: Ensaio sobre o cinema Brasileiro** – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo-SP: Editora Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **O que é cinema** – São Paulo: Ed. brasiliense, 1996.

BRANDÃO, Antônio Carlos e et ali. **Movimentos culturais de juventude**. São Paulo: Moderna, 1990. – (Coleção polêmica).

CHAUÍ, Marilena, apud SADER, Eder. **Quando novos personagens entram em cena: experiência, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-80**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

DUARTE, Élio Garcia. **Conflitos pela terra no Acre: a resistência dos seringueiros de Xapuri**, - Rio Branco – Ac, Casa da Amazônia, 1987.

EISENTEIN, Sergei. **O sentido do filme**, Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro – RJ, 1990.

FERRO, Marc, **Cinema e História**; trad.: Flávia Nascimento. – Rio de Janeiro: Paz e Terra 1992.

- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta.** – São Paulo: Hucitec, 1985.
- FRICH, Michael. **Memória e tradição** In: **Usos & abusos da história oral.** Janaína Amado e Marieta Moraes Ferreira, coordenadoras. – Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento** – São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: O breve século XX: 1914-1991** – São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Tradução: Marina Appenzeller – Campinas, SP, Papyrus, 1996. – (Coleção Ofício de Arte e Forma)
- KHOURY, Yara Maria Aum. **A pesquisa em História.** São Paulo. Ática, 1989.
- KUBRUSLY, Cláudio. **O que é fotografia.** Rio de Janeiro, RJ: Brasiliense, 1991.
- LOBO, Narciso Júlio Freire. **A tônica da descontinuidade: Cinema e política em Manaus da década de 60.**UA 1994.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinema & pós-cinema,** Campinas, SP: Papyrus, 1997, Coleção imagético.
- MARCÍLIO Ribeiro Santana. **Os “Imperadores do Acre”. Uma história da recente expansão capitalista na Amazônia.** Brasília, UnB, 1988, p. 150 (Dissertação de Mestrado, mimeo) apud **Capital e trabalho na Amazônia Ocidental: contribuição à história social e das lutas sindicais no Acre.** Pedro Vicente Costa Sobrinho, São Paulo: Cortez, Rio Branco, Ac: Universidade Federal do Acre, 1992.
- MOURÃO, Nilson Moura Leite. **A Prática educativa das comunidades eclesiais de Base no Estado do Acre. – Popular e transformadora ou Clerical e conservadora?,** PUC-SP, 1988, mimeografada.
- PORTELLI, Alessandro. **A Morte de Luigi Trastulli e Outras Histórias: formas e significados na História Oral.** Hincó, Tradição: Maria Therezinha Janine Ribeiro.
- ROCHA, Glauber, **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro,** Editora Civilização Brasileira, RJ, 1963.
- SADER, Eder. **Quando novas personagens entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, Região metropolitana,** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, 329p.
- SOBRINHO, Pedro Vicente Costa. **Capital e trabalho na Amazônia Ocidental: contribuição à história social e das lutas sindicais no Acre.,** São Paulo: Cortez, Rio Branco, Ac: Universidade Federal do Acre, 1992.

SOUZA, Carlos Alberto Alves de. **História do Acre. Novos temas, nova abordagem.** Rio Branco, Editor Carlos Alberto Alves de Souza, 2002.

THOMPSON, Edward Palmer. **A formação da classe operária na Inglaterra: 1780-1832.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.

THOMPSON, Edward Palmer. **A miséria da teoria ou um planetário de erros,** tradução: Watensir Dutra, Rio de Janeiro: Ed. Zahar:, 1981

THOMPSON. E. P. **A formação da classe operária inglesa: A árvore da liberdade.** Rio de Janeiro. Editora: paz e terra. V.1.

VANOYE Francis, Anne Goliot-Lété. **Ensaio sobre a Análise Fílmica,** Campinas, SP: Papyrus, 1994.

VANOYE, Francis. et ali **Ensaio e análise fílmica** tradução: Marina Appenzeller, Campinas, SP, Papyrus, 1994. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

VIEIRA, Maria do Pilar de Araújo et ali. **A Pesquisa em História** ed. Ática, São Paulo - SP. 1995.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura.** Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

## **1.2. Monografias, dissertações e teses:**

MACHADO, Tânia Mara Rezende Machado. **“Migrantes sulistas: caminadas, aprendizados e a constituição de modos de vida na região acreana”.** (1977-2000), Dissertação de Mestrado em História do Brasil. UFPE – PE. cópia 2002.

SOUZA, Carlos Alberto Alves de. Projeto de pesquisa: **“Varadouros da Liberdade”:** Cultura e Identidade dos seringueiros de Brasiléia-Acre, na luta pela posse da terra (1972-1990). SP 1992, p. 7.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **“Varadouros da Liberdade”:** Empates no modo de vida dos seringueiros de Brasiléia-Acre, Tese de doutorado em História, PUC/SP: SP, cópia. 1996.

## **1.3. Publicações periódicas**

### **1.3.1. Artigos e/ou matéria de periódicos.**

Revista **A voz das Selvas: História da Rádio Difusora Acreana**, 1999, p. 17  
Idem, p. 17.

Revista **Wilson Pinheiro** – 20 anos depois, Editora: FEM, 2000.

### 1.3.2. Artigos e/ou matéria de jornais

#### 1.3.2.1. Jornais

Jornal **O Rio Branco**. 14/01/1972.  
\_\_\_\_\_. 27/01/1972.  
\_\_\_\_\_. 28/01/1972.  
\_\_\_\_\_. 10/02/1972.  
\_\_\_\_\_. 12/02/1972.  
\_\_\_\_\_. 25/03/1972.  
\_\_\_\_\_. 08/04/1972.  
\_\_\_\_\_. 13/04/1972.  
\_\_\_\_\_. 23/04/1972.  
\_\_\_\_\_. 29/04/1972.  
\_\_\_\_\_. 03/05/1972.  
\_\_\_\_\_. 31/05/1972.  
\_\_\_\_\_. 14/06/1972.  
\_\_\_\_\_. 07/06/1972.  
\_\_\_\_\_. 16/06/1972.  
\_\_\_\_\_. 12/10/1972.  
\_\_\_\_\_. 28/10/1972.  
\_\_\_\_\_. 31/10/1972.  
\_\_\_\_\_. 31/03/1973.  
\_\_\_\_\_. 01/04/1973.  
\_\_\_\_\_. 05/04/1973.  
\_\_\_\_\_. 13/04/1973.  
\_\_\_\_\_. 23/04/1973.  
\_\_\_\_\_. 26/04/1973.  
\_\_\_\_\_. 03/04/1973.  
\_\_\_\_\_. 09/05/1973.  
\_\_\_\_\_. 20/05/1973.  
\_\_\_\_\_. 23/05/1973.  
\_\_\_\_\_. 24/05/1973.  
\_\_\_\_\_. 30/05/1973.  
\_\_\_\_\_. 05/06/1973.  
\_\_\_\_\_. 10/07/1973.

\_\_\_\_\_. 10/08/1973.  
\_\_\_\_\_. 14/08/1973.  
\_\_\_\_\_. 25/08/1973.  
\_\_\_\_\_. 11/09/1973.  
\_\_\_\_\_. 12/10/1973.  
\_\_\_\_\_. 16/12/1973.  
\_\_\_\_\_. 27/12/1973.  
\_\_\_\_\_. 06/02/1974.  
\_\_\_\_\_. 14/04/1974.  
\_\_\_\_\_. 20/04/1974.  
\_\_\_\_\_. 07/05/1974.  
\_\_\_\_\_. 25/10/1974.  
\_\_\_\_\_. 30/10/1974.  
\_\_\_\_\_. 02/11/1974.  
\_\_\_\_\_. 10/11/1974.  
\_\_\_\_\_. 14/11/1974.  
\_\_\_\_\_. 19/11/1974.  
\_\_\_\_\_. 29/11/1974.  
\_\_\_\_\_. 05/12/1974.  
\_\_\_\_\_. 07/12/1974.  
\_\_\_\_\_. 31/12/1974.  
\_\_\_\_\_. 03/01/1975.  
\_\_\_\_\_. 04/01/1975.  
\_\_\_\_\_. 07/01/1975.  
\_\_\_\_\_. 09/01/1975.  
\_\_\_\_\_. 10/01/1975.  
\_\_\_\_\_. 15/01/1975.  
\_\_\_\_\_. 18/01/1975.  
\_\_\_\_\_. 22/01/1975.  
\_\_\_\_\_. 25/01/1975.  
\_\_\_\_\_. 28/01/1975.  
\_\_\_\_\_. 04/02/1975.  
\_\_\_\_\_. 20/02/1975.  
\_\_\_\_\_. 14/03/1975.

\_\_\_\_\_. 09/04/1975.  
\_\_\_\_\_. 13/04/1975.  
\_\_\_\_\_. 13/05/1975.  
\_\_\_\_\_. 21/05/1975.  
\_\_\_\_\_. 17/10/1979.

**Jornal de Brasília**, 29 de julho de 1978. - Caderno de Cultura.

**Nós, irmãos**. Boletim Informativo da Prelazia do Acre e Purus;

\_\_\_\_\_. Prelazia do Acre e Purus, Rio Branco, Ano I, nº 07, jun/ 1972.  
\_\_\_\_\_. Prelazia do Acre e Purus, Rio Branco, Ano I, nº 11, nov/ 1972.  
\_\_\_\_\_. Prelazia do Acre e Purus, Rio Branco, Ano II nº 05, jun/ 1973.  
\_\_\_\_\_. Prelazia do Acre e Purus, Rio Branco, Ano II nº 07, ago/ 1973.  
\_\_\_\_\_. Prelazia do Acre e Purus, Rio Branco, Ano II nº 08, set/ 1973.  
\_\_\_\_\_. Prelazia do Acre e Purus, Rio Branco, Ano II nº 10, out/ 1973.  
\_\_\_\_\_. Prelazia do Acre e Purus, Rio Branco, Ano II nº 12, dez/ 1973.  
\_\_\_\_\_. Prelazia do Acre e Purus, Rio Branco, Ano III nº 04, jun/ 1974.  
\_\_\_\_\_. Prelazia do Acre e Purus, Rio Branco, Ano III nº 06, jun/ 1974.  
\_\_\_\_\_. Prelazia do Acre e Purus, Rio Branco, Ano III nº 08, jun/ 1974.

#### **1.4. Documentos oficiais e jurídicos**

Anuário Estatístico do Acre ano 1970, vol. IX Rio Branco - Acre, julho de 1971, capítulo 4, confronto dos resultados censitários.

Ata de assembléia geral do GRUPO ECAJA FILMESS, 28 de setembro de 1979.

Ata de reunião de fundação do GRUPO ECAJA FILMES, 16 de março de 1973.

Ata de reunião ordinária de posse da terceira diretoria eleita do GRUPO ECAJA FILMES, 28 de outubro de 1977.

Ata de posse da 7ª diretoria eleita em assembléia geral do GRUPO ECAJA FILMES, 28 de outubro de 1985.

Ata de reunião de cúpula do GRUPO ECAJA FILMES, 07 de julho de 1980.

Atestado de funcionamento do Grupo ECAJA FILMES, 27 de novembro de 1986.

Atestado de registro no Conselho Nacional de Serviço Social, 01 de março de 1979.

Atestado para fins de reconhecimento de utilidade pública do GRUPO ECAJA FILMES, 09 de agosto de 1983.

Estatuto do Grupo ECAJA FILMES, 4 de dezembro de 1977.

NOVO ACRE – Administração Wanderley Dantas, Notícias e Informações. Rio Branco, Acre: Serviço de Divulgação do Estado do Acre – SERDA-, 1 a 31 de outubro de 1972.

Universidade Federal do Acre. Portaria nº 625 de 02 de outubro de 1979 criando a comissão organizadora do I Festival acreano do filme super-8.

Regulamento interno do GRUPO ECAJA FILMES, 02 de dezembro de 1978.

RIO BRANCO, ACRE, Coleção Monografias, nº 519, Fundação IBGE, 12 de julho de 1972, Serviço Gráfico da Fundação IBGE, em Lucas, p 21.

Relatórios:

### **1.5. Fontes orais**

ASSUNÇÃO, João Batista Marques de – Atualmente é professor da rede de ensino pública estadual. É conhecido popularmente como João Manhães nome adotado a partir de 1995 para lançamento de uma proposta musical. Nos anos de 1970 era conhecido como Teixeira do Acre, pseudônimo assumido em alusão ao cantor e ator Teixeirinha Gaúcho. Foi entrevistado em Rio Branco-Acre no dia 01 novembro de 2001.

EVANGELISTA, Antônio. Nascido em 1955, filho de cearense é mais conhecido como Tonivan, pseudônimo assumido na década de 1970 quando iniciou a sua carreira artística. Atualmente é coordenador da filmoteca acreana. Foi entrevistado na filmoteca acreana em Rio Branco-Acre no dia 17 janeiro de 2002.

DANTAS, Nilda. Radialista, poetisa e cantora. Lançou o livro de poesia “*Quase nua*” Foi entrevistada nas dependências da Rádio Difusora acreana em Rio Branco-Acre, no dia 10 abril de 2002.

LOPES, Laurêncio. Professor, ainda atua no cinema produzindo trabalhos em VHS é mais conhecido pelo seu pseudônimo Lapys. A entrevista foi cedida na filmoteca acreana ao autor. Rio Branco-Acre, 14 de janeiro de 2000.

QUEIROZ, Adalberto. Professor, nascido no dia 17 de outubro de 1952. Filho de paraibano que veio para o Acre durante a guerra da Borracha em 1943. Ainda produz filmes em VHS. Foi entrevistado em sua residência durante três dias. Rio Branco-Acre, 19, 20 e 21 de setembro de 2001.

## 1.6. Musicas

NÃO VOU SAIR. Celso Viáfora. **Nilson Chaves: tempo destino.** Rio de Janeiro – RJ: Outros brasis - Comercial e Editora Ltda, 1988.

PADIM SEBASTIÃO. Pia Vila e Terri Vale Aquino, 1976.

EU TE AMO MEU BRASIL. Dom e Ravel.

## 1.7. Filmes

### 1.7.1. Longas-metragens - produção em bitola super 8 mm do Grupo ECAJA FILMES

#### **FRACASSOU MEU CASAMENTO**

*Produção:* ECAJA FILMES

*Ano:* 1973 – Rio Branco

*Longa metragem*

*Super 8mm*

*Argumento e roteiro:* João Batista / Adalberto Queiroz

*Câmera:* Raynato Silva, Rony Servilha, João Batista, Adalberto Queiroz.

*Montagem e direção:* João Batista

*Elenco:* João Batista, Sirema Marques, Adalberto Queiroz, Raimundo Ferreira, Nira Brito, Antônio Ambrósio, Maria José, Doriam Rodrigues, Raimunda Bessa e Markízio Lima. *Participação:* Toni Van, Maria do Carmo, Roberto Tufic

*Sinopse:*

Dois jovens, João e Rema preparam-se para o casamento e ao casarem-se, experimentam vários obstáculos de ordem conjugal, por infidelidade de Rema, que não conseguiu renunciar a sua vida pregressa, em favor do casamento com João, um proprietário de posto de gasolina que insistentemente avisado por seu empregado, Nicolau, sobre os encontros de sua mulher com vários amantes. Rema é expulsa de casa, depois de acusar Nicolau de ser um dos pretendentes. Nicolau é espancado pelo patrão, mas o salva das mãos de sequestradores e tudo fica esclarecido.

#### **ROSINHA, A RAINHA DO SERTÃO.**

*Produção:* ECAJA FILMES

*Ano:* 1974 – Rio Branco

*Longa metragem*

*Super 8mm*

*Argumento e roteiro:* João Batista

*Câmera:* Raynato Silva, João Batista e Adalberto Queiroz

*Diretor de Fotografia:* Adalberto de Queiroz

*Montagem e direção:* João Batista

*Elenco:* João Batista, Joracilda Gomes, Adalberto Queiroz, Markízio Lima, Raimundo Ferreira, Capixaba, Nira Brito, Maria Brito, Maria Rita, Acirema

Marques, Avelino Acióle, Ana Maria, Graça Queiroz. - Participação: Raimunda Bessa

Sinopses:

No início da década de 70, o Acre experimentava os sintomas iniciais de uma nova ordem econômica e social, com a chegada de “sulistas” atraídos pela oferta de terras que comprariam por quase nada, para implantar a pecuária.

Rosinha e seu pai, o Coronel Tenório, vivem o drama desse choque cultural, tendo como pivô os sulistas Rogério e Ribamar que envolvem Rosinha como álibi para Rogério herdar as terras de coronel. Rosinha descobre a trama, rompe o noivado com Rogério e volta ao sertão para casar-se com João, seu ex-noivo, no meio de uma sucessão de brigas corporais, provocadas por Rogério e Ribamar.

#### **A LUTA EM BUSCA DO AMOR**

*Produção:* ECAJA FILMES

*Ano:* 1975 – 1976 – Rio Branco

*Longa metragem:* 70 min.

*Super 8mm*

Argumento, roteiro e direção: Adalberto Queiroz.

Câmera: João Batista, Adalberto Queiroz.

Montagem e sonorização: Adalberto Queiroz e Elaís Meira

Elenco: Adalberto Queiroz, Izete Gomes, João Batista, Paulo Silva, Capixaba, José Dourado, Winkler Collier, Martins Casas, Edmilson Foneca, Íris Wanderley, Nira Brito, Antônio Castro, Jorge Wenher, José Ribamar, Raimundo Bessa. - Participação: Roberto Tufic, João Elói e Bararu.

Sinopse:

A família de um pequeno pecuarista dos arredores de Rio Branco vive o drama provocado pelos dois filhos Luciano e Renato que vivem brigando e tirando a paciência dos pais.

Renato, na cidade, alia-se a uma turma de marginais e planeja um assalto ao irmão, encarregado de receber uma boa quantia em dinheiro da venda de uma área de terra de seu pai Osório. Com todas as dicas em mãos, os marginais assaltam e espancam Luciano que por isso ainda é espancado pelo pai e colocado fora de casa como culpado. Seu objetivo agora é desvendar tudo e romper os obstáculos impostos por um velho delegado que proíbe o namoro da filha Suzana, com Luciano. Certo dia Luciano recebe o aviso de que Suzana vai ser conduzida a um internato, pelo pai, para se livrar dele. Os marginais tentam seqüestrá-los, Luciano que presencia tudo, usa o amor que sente por Suzana, a revolta de ter sido assaltado, sua força física e sua destreza e enfrenta corpo-a-corpo os marginais e liberta o delegado e Suzana, ainda se depara com Renato que é dominado e levado à presença dos pais como mentor de tudo e de quebra entrega ao seu pai o dinheiro resgatado. Renato recebe um corretivo do pai. Os demais marginais são entregues à polícia e presos. Luciano e Suzana são entendidos pelo delegado e terminam felizes.

### **O amante da fortuna**

*Produção:* ECAJA FILMES

*Ano:* 1977 – Rio Branco

*Longa metragem – Duração:* 60 min

*Super 8mm*

*Argumento e roteiro:* Íris Marques

*Câmera:* Toni Van e José Branco

*Assistente:* José Dourado

*Maquiagem:* Nira Brito

*Sonoplastia:* Sebastião Soares

*Iluminador:* Juraci Melo

*Montagem e Direção:* Toni Van

Elenco: Adel Nunes, José Dourado, Alcidéia Lima, Angela Maria, Nani Hall, Elais Meira, Juraci Melo, Josino Aguiar, José Veiram, Manoel Urbano, Assis Fran, Liana soares, José Len, Nira Brito, Beth Diogo e Linozilro Pelves.

#### Sinopses

Uma Família de pai abastado que morre de insuficiência cardíaca deixando sua riqueza para os filhos. Uma das empresas deixadas sofre grande desfalque e o novo proprietário sofre um atentado à bala. Um detetive é contratado para investigar os fatos. As pressões e o pavor continuam. A irmã empresária é seqüestrada. O detetive desvenda os envolvidos com a trama. O principal envolvido é morto e os demais vão para cadeia, no ato de resgate da moça. Seu irmão que comanda as empresas que recebe o apoio permanente de sua secretária apaixona-se e casa com ela.

### **Uma realidade em conflito**

*Produção:* ECAJA FILMES

*Ano:* 1979 – Rio Branco

*Longa metragem – Duração:* 60 min

*Super 8mm*

*Argumento e roteiro:* Toni Van e Íris Marques

*Câmera:* Laurêncio Lopes e Toni Van

*Montagem e Direção:* Toni Van

Elenco: Tonivan, Fagnólia Torjal, Manoel Urbano, Laurêncio Lopes, Assis Fran, Esmeralda Rossi, Raimundo Isaias, Roberyo Carlos, Beth Diogo, Ernane Hall e Manoel Luiz.

#### Sinopse:

Um taxista acerta na loteria esportiva e resolve investir na área industrial, montando algumas fabrica de médio porte. Começa a ser perseguido por bandidos, a partir do seqüestro de seu filho. Um detetive é contratado e passa a fazer investigações sigilosas que o leva aos seqüestradores que na hora do resgate são alvejados à bala. Um morre e a criança é resgatada, os outros são presos posteriormente pela policia.

### **Alucinados pelo vício**

*Produção:* ECAJA FILMES

*Ano:* 1980 – Rio Branco

*Longa metragem – Duração:* 60 min

*Super 8mm*

*Argumento e roteiro:* Toni Van e Carlos Moreira

*Câmera:* Toni Van e Laurêncio Lopes

*Montagem e Direção:* Toni Van

Elenco: Carlos Moreira, Toni Van, Tom Gomes, Laurêncio Lopes, Esmeralda Rossi, Hilda Ferreira e outros.

Sinopse:

Uma família de bairro periférico de Rio Branco, cujo pai e o filho mais velho são alcoólatras que trabalham em uma serraria de madeira, gastam tudo o que recebem, praticamente, para manter o vício. As necessidades do lar se intensificam, além do insustentável problema de racionamentos gerados pelo doentio hábito dos viciados. A filha adolescente se prostitui e engravida. O pai em nome da “honra da família” a coloca no olho da rua com a participação incisiva do filho alcoólatra. Com o decorrer do tempo o pai morre de cirrose, o filho companheiro fica espantado, faz um voto com Deus para sair da bebida e se regenera. Tempos depois, ele tem um encontro inesperado com a sua irmã que, de bebê nos braços, recebe a notícia da morte do pai e perdoa ao irmão regenerado.

### **1.7.2 Longas-metragens – produção em película bitola super-8 Grupo Terra Norte**

#### **Chão Molhado**

*Produção:* TERRA NORTE

*Ano:* 1982 – Rio Branco - Acre

*Longa-metragem – Duração:* 60 min

*Super 8mm*

*Argumento e roteiro:* e Tom Gomes

*Câmera:* e Laurêncio Lopes

*Montagem e Direção:*

Elenco: Carlos Moreira, Tom Gomes, Esmeralda Rossi, Laurêncio Lopes, , Carlos Lima.

Chão molhado retrata a dura vida levada pelos colonos, pequenos agricultores, estradas ruins e os programas de governo para ajudar os produtores, através das cooperativas. A luta na roça e aspectos do cotidiano rural.

#### **1.7.4. Curtas-metragens e documentários**

##### **Destinos traçados**

*Produção: ECAJA FILMES*

*Ano: 1979 – Rio Branco*

*Curta-metragem – Duração: 30 min*

*Super 8mm*

*Argumento e roteiro: Toni Van e Tom Gomes*

*Câmera: Toni Van*

*Montagem e Direção: Toni Van*

##### **Ta ruço amigo**

*Produção: ECAJA FILMES*

*Ano: 1979 – Rio Branco-Acre*

*Documentário*

*Super-8 mm*

*Argumento, câmera, roteiro, montagem e direção: Adalberto Queiroz e Antônio Dourado.*