

Educações geofônicas e imagéticas: o chamado da mata em *A Febre*

Geophonic and imagetical educations: the call of the wood in *The Fever*

Educaciones geofónicas e imagéticas: el llamado de la madera en *La Fiebre*

JOÃO PAULO BARRETO DIAS¹

GIOVANA SCARELI²

RESUMO: Em *A Febre*, Justino é acometido por um estranho adoecimento ao transitar entre dois espaços: a cidade e a mata. Seja na zona portuária, no quintal da sua casa, nas franjas da cidade, ou nos sonhos, ele, e nós, somos convocados a uma imersão sonora, geográfica e pedagógica. O corpo do protagonista escuta as ressonâncias produzidas por espaços de pujante diversidade. As paisagens e texturas que chegam a nós, nos permitem entender que outros formatos fílmicos podem romper com padrões predeterminados do olhar e da escuta e contribuir para outras pedagogias e geografias de cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; paisagem sonora; pedagogia.

ABSTRACT: In *The Fever*, Justino is stricken by a strange illness when he moves between two spaces: the city and the forest. Whether in the port area, in the backyard of his house, on the fringes of the city, or in dreams, he, and we, are summoned to a sound, geographical and pedagogical immersion. The protagonist's body listens to the resonances produced by spaces of thriving diversity. The landscapes and textures that come to us allow us to understand that other film formats can break with predetermined patterns of gazing and listening and contribute to other pedagogies and geographies of cinema.

1. Universidade Federal de São João del-Rei.

2. Universidade Federal de São João del-Rei.

KEYWORDS: Cinema; soundscape; pedagogy.

RESUMEN: En *La Febre*, Justino se ve afectado por una extraña enfermedad cuando se mueve entre dos espacios: la ciudad y el bosque. Ya sea en la zona portuaria, en el patio trasero de su casa, en los márgenes de la ciudad, o en sueños, él, y nosotros, estamos convocados a una inmersión sonora, geográfica y pedagógica. El cuerpo del protagonista escucha las resonancias producidas por espacios de próspera diversidad. Los paisajes y texturas que nos llegan nos permiten entender que otros formatos cinematográficos pueden romper con patrones predeterminados de mirar y escuchar y contribuir a otras pedagogías y geografías del cine.

PALABRAS CLAVE: Cine; paisaje sonoro; pedagogía.

PRIMEIRO CHAMADO: “LUGAR GEOGRÁFICO E LOCAL NARRATIVO” EM *A FEBRE*³

Esse artigo faz parte da dissertação de mestrado de João Paulo Barreto Dias, defendida em 2023, no Programa de Pós-Graduação Processos Socioeducativos e Práticas Escolares da Universidade Federal de São João del-Rei, cujo tema central da pesquisa estava direcionada à análise de três filmes indigenistas e as potencialidades sensório-educativas proporcionadas pelos desenhos sonoros das narrativas, que nos condicionam outras escutas e nos dão acesso ao intraduzível.

Para a realização dessa pesquisa e a escrita deste ensaio, utilizamos a cartografia como inspiração metodológica (Passos, Kastrup, Escóssia, 2012) que envolveu a curadoria de filmes com indígenas, indigenistas e realizados por pessoas indígenas. Após assistirmos vários filmes, escolhemos o filme *A Febre* (2010), de Maya Da-Rin, para constituir nosso “território existencial da pesquisa” (Costa, 2014, p. 5), o qual habitamos, percorremos e mergulhamos em linhas intensivas, porém sem a pretensão de esgotá-lo.

Ao utilizar a palavra/conceito “território habitado” já queremos indicar que, cinema e geografia ou “geografias de cinema” (Oliveira Junior, 2012, p. 121) estarão presentes o tempo todo nas relações que estamos empreendendo nesta escrita. O

3. Subtítulo retirado do texto “Lugares geográficos e(m) Locais Narrativos: um modo de se aproximar das geografias de cinema”, de Wenceslao Machado de Oliveira Junior, no qual trabalha sobre essa ideia a partir do filme *Bilú e João* (2005), de Katia Lund. Para Oliveira Junior (2012, p. 123) “[...] tanto os locais narrativos ganham existência a partir de memórias e materialidades que não se descolam dos lugares geográficos além-cinema quanto os lugares geográficos ganham existência no interior mesmo de narrativas, sejam elas amparadas em imagens e sons ficcionais, sejam em palavras e mapas científicos”.

filme é conduzido por um Desana citadino⁴, atormentado e acometido pelo não dito, o indizível. Suas fronteiras se cruzam pelo som; na cidade, em seu posto de trabalho, uma série de eventualidades aguçam seu estado febril; já na mata, localidade onde sempre pertenceu, o chama com as suas vozes. Esta pretensa dualidade fronteira, cidade e mata, é requisitada no filme através das paisagens sonoras que preenchem a passagem do protagonista pela cidade, pela floresta e por outros mundos. Espacialidades onde o escutar se apresenta como semântica pervasiva ou ainda, como explica Oliveira Junior (2012, p. 128):

[...] produzir geografias de cinema – e ideias como os locais narrativos e(m) lugares geográficos – é a de pensar e inventar outras interpretações para o mundo, a fim de permitir olhares diferenciados e diversificados não só do e para o filme, mas da e para a ‘realidade’ nele mostrada, aludida ou encontrada.

A fronteira entre a cidade e a mata é visível, demarcada pela longa avenida e pelo ponto de ônibus onde o personagem desce ao final da jornada de trabalho. A mata é evocada pelas paisagens sonoras do filme que conectam esses dois lugares geográficos distintos, constituindo um local narrativo construído pelos sons. Assim, Manaus, a capital do Amazonas, maior estado do Brasil é, como tantas outras cidades pouco planejadas da América Latina, conturbada, com suas franjas periféricas que esbanjam populações em situações de vulnerabilidade e índices significativos de violência⁵.

É de se refletir que o deslocamento pelo território amazonense gera uma experiência multissonora. O bolsão citadino partilha sonoridades com uma floresta tropical que suspira embaixo do concreto e do asfalto. O nascimento da cidade advém de uma imposição arquitetônica colonial sob uma aldeia indígena. Uma fortaleza chamada São José da Barra do Rio Negro, que serviu como base para o povoamento ao longo do rio Amazonas na busca de controlar os confins ocidentais na região.

A paciência pela experimentação, auxiliada pela suspensão de crenças arraigadas, trouxe à escuta de Krause (2013) uma outra possibilidade sonora, na qual

4. Os Desana, são um grupo indígena do noroeste do estado do Amazonas, composto por 23 tribos. Eles se autodenominam Umukumasã e falam uma língua da família Tukano oriental.
5. Estamos falando do Estado do Amazonas, que, segundo um levantamento realizado pela ONG mexicana *Seguridad y Paz*, a capital Manaus é a 21ª cidade mais violenta do mundo, com um elevado número de homicídios por habitante. Disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2023/02/22/manaus-e-a-21a-cidade-mais-violenta-do-mundo-diz-ong-mexicana.ghtml>. Acesso em: 02 nov. 2022.

uma relação entre a natureza e os sons que ela produz contribuem para a criação musical de um povo autóctone residente na América do Norte. Esses sons que emanam da terra como instrumentos ou vozes e que são gerados por fontes não biológicas, como o vento, a chuva e o trovão, são denominados *sons geofônicos* (p. 41), os primeiros sons da natureza, àqueles que antecedem a vida biológica e que estão completamente associados às culturas dos seres vivos que por eles são constantemente afetados. Os *sons geofônicos* colaboram para as assinaturas acústicas individuais da mata e fora dela, mesmo em contextualizações em que a mata foi suprimida por uma outra lógica de sociedade.

Geograficamente, Manaus é um bom exemplo dessa tentativa urbana de se concretar a floresta. Visualmente é uma cidade com resquícios amazônicos em seus grotões e, sonoramente, temos uma floresta ainda presente. No entanto, a geografia, a cidade e som poderiam estar incorporados no que chamamos de paisagem e que tão bem discorre Simon Schama no livro *Paisagem e Memória* (1996). Para ele, as paisagens são compostas por camadas de memórias, assim como os estratos das rochas que chegam até nós ao mesmo tempo. Ambas chegam até nós como um bloco de sensações e sentidos inextrincáveis.

A floresta tropical amazônica é conhecida pelo elevado número de precipitações que geram assinaturas acústicas quando caem em solo constantemente úmido. Os povos milenares que ali foram se constituindo, desenvolveram uma outra condição de escuta com o cair dessas águas. Num recorte geofônico de *A Febre*, vemos e ouvimos com Justino (Regis Myrupu) o canto das águas que caem em seu quintal, recorte de mata que convida o protagonista num plano extremamente relaxante.

O enquadramento é pedagógico, a casa é um elemento citadino, assim como os objetos que estão dispostos na cozinha. O espaço da mata é reduzido ao retangular recorte do quintal geofônico, com seus sopros, silvos e ruídos entremeados por um estrondoso e reverberante trovão, assim como a melodia das folhas enxarcadas por pingos de tamanhos variados e intercalados. Na sequência seguinte, a mesma chuva, com auxílio do vento perturba uma cortina de um hospital, produzindo uma marca sonora mais metálica. Mesmo na estrutura de superfície dura, feita pelo homem, a mata se faz presente, apresentando variações acústicas da geofonia que reside numa cidade construída sobre ela.



A Dança da Chuva

TERRITÓRIO SONORO DO PORTO

A Febre apresenta o caminhar cotidiano de Justino, indígena Desana de quarenta e cinco anos que, há vinte e cinco anos atrás, se deslocou de sua aldeia para viver na cidade de Manaus. A narrativa acompanha com proximidade o protagonista e toda uma atmosfera sonora que o convida e o perturba, que algumas vezes se faz visível e, em outras, não se permite decodificar.

Este limiar com suas múltiplas camadas é o estruturante dos elementos dialéticos que se colocam em tela e nas caixas de som. Manaus é propícia, pois sua constituição enquanto cidade elucida esses elementos: a zona portuária e a periferia; a mata e a urbe; a sociedade indígena urbanizada, que habita as franjas de conurbação, e os trabalhadores que se centralizam no núcleo proletário da cidade. Isto, citando apenas o que nos é mostrado pelo que está enquadrado.

Já nos créditos iniciais, junto às cartelas de apresentação, o espectador é bombardeado pela mata. Texturas minuciosas vão ganhando amplitude das milhares de vozes que habitam o ambiente amazônico. Justino entra em quadro com suas vestimentas de trabalho portuário e nos olha, parecendo querer apresentar essa fronteira ao espectador. Em silêncio, com o corpo enrijecido e compenetrado, escutamos a mata junto com a personagem. Entre os milhares de grilos que farfalham, vozes de pássaros noturnos chamam destaque até chegarem a um clímax parecido com um som noturno da floresta, regido por alguém ou por algo. Num segundo piscar de olhos, um primeiro ruído metalizante se distingue entre as vozes da floresta. Os ruídos de ferrugem e esfoliação seguem, parecem disputar espaço com a orquestra natural que dominava o campo sonoro. Junto a eles se incorporam ruídos de motores de combustão, sirenes de ré, cabos de aço, movimentos de guindastes. Um som

6. Os QR Codes utilizados neste texto foram organizados para que o leitor tivesse uma experiência sonora ao entrar em contato com o artigo. As sonoridades foram desenvolvidas, colaborativamente, entre a diretora Maya Da-Rin, o ator Regis Myrupu, e os demais Desana que fizeram parte dos processos de produção da obra, que depois foi mixada na pós-produção.

acusmático⁷ chama a atenção de Justino que desperta de sua escuta ancestral e se recorda que, no local onde trabalha, outros sons não-maquínicos são raros.



Os Dois Mundos

Logo de início somos convidados a conhecer esse limiar que está presente em todo o filme. A mescla sonora mata x porto, e suas inúmeras assinaturas acústicas, são o problema incidido na narrativa ao espectador que passa a conciliar das agônias e acometimentos que assolam Justino, como as dualidades em que vive e o seu desejo de coabitar dois mundos que, aparentemente, não estão em diálogo.

O trânsito cotidiano de Justino, do trabalho até a sua casa, faz jus à ruidosa e polifônica cidade contemporânea, mesmo aquela imersa na maior floresta do mundo. O som guizo do porto é alternado pela combustão do transporte público e pelos veículos rodoviários que jorram na estrada que circunda o bairro do protagonista. Talvez, um breve momento em que os ruídos portuários não estão em destaque na paisagem sonora, é quando Justino, no ambiente de trabalho, se prende a olhar e escutar o rio que corre em sua frente. O rio que o conduziu até ali, um ser vivo que se relaciona com o protagonista de uma forma mais complexa e para além dos propósitos mercantis salvaguardados por ele próprio.



A Voz do Rio

7. O som acusmático é um termo que Pierre Schaefer (1997) se apropriou da Confraria Pitagórica (onde os acusmáticos escutavam as lições em silêncio, durante cinco anos, sem tomar a palavra ou ver o seu mestre), ou seja, na apropriação schaefferiana, qualquer transferência sônica que não depende do olhar para que se estabeleça a comunicação é um som acusmático. O som pode vir de uma outra dependência, de um outro espaçamento, via rádio, via telefone, desde que esteja explícita a cisão entre fonte sonora e visão.

Mesmo distante de sua terra, Justino continua indígena, valorizando seus saberes ancestrais, seu modo de ser, de conhecer e de escutar. No entanto, sua função no porto o obriga a andar armado, fazendo a segurança de bens materiais e mercantis que são a definição máxima dos pressupostos econômicos do mundo ocidental. Essa guarda realizada para o “povo mercadoria” (Kopenawa; Albert, 2015) é a demarcação de uma vida laboral coisificada, na Grande Manaus, tão distinta da cultura e dos valores carregados por Justino.

No porto, Justino é esguio e se esconde. Percorre labirintos de metal que o comprimem. Ali, espremido pelos containers, Justino não pode ser indígena, é um caçador na tocaia sem a sua presa. Até porque a condição sensorial mais aguçada ao se caminhar pela floresta, aquilo que gera o alerta, o cuidado, e outras formas de relação com o seu meio, é a escuta. No porto de Manaus, o jardim sonoro de Justino é afetado pela polifonia de ruídos de aço.

QUINTAL FLORESTA

Nas sequências filmadas na periferia onde reside o protagonista, a diretora Maya Da-Rin busca imprimir uma residência floresta no local de descanso. O som da casa de Justino aglutina a chuva tropical, a mata noturna, a conversa familiar, sem negligenciar os elementos urbanos daquele grotão em que vivem, como o latido do cachorro vizinho, as vozes acusmáticas de televisão, o ruído do ventilador e das panelas, a sonoridade distante da vizinhança.

Embora seja um espaço periférico, obediente a arquitetura “de caixas amontoadas” (Munduruku, 2018, p. 3), a casa filmada é invadida por sonoridades tropicais além de ser um preâmbulo de um quintal com delimitações irreconhecíveis. Quando as personagens acessam o recorte de quintal, a opção por um plano fechado evidencia ainda mais os sons que constituem este espaçamento sufocado em tela. O quintal de Justino é a extensão da mata, análoga a sua terra, na aldeia distanciada. É ali que se escuta o sotaque das águas que caem do céu; ali que conversas íntimas e familiares são estabelecidas ao estalar das labaredas; ali que, em perspectiva, se caminha descalço, lentamente, trazendo consigo um cacho de banana sobre os ombros.



Quintal Floresta

A mata sem fim vive e canta para Justino. É como se a casa ali instalada fosse um mero detalhe. Ali o mundo não tem pressa, é um ponto de fuga aos metalizantes motores que aguardam o protagonista para sua atividade laboral cotidiana.

A CONSTÂNCIA E INCONSTÂNCIA NAS VOZES DE MANAUS

O Tukano é uma família de línguas sem tronco, uma língua isolada, tonal e não silábica. É com esta língua que Justino e sua família se comunicam quando estão no lar-floresta. É através dela que o protagonista canta para seu neto os mitos de seu povo, e emana palavras encantadas ao espectador.

Essa Manaus periférica transitada por Justino, até chegar no seu quintal floresta, está sempre permeada por sons, ela mescla constantemente essa tensão sonora cidade x mata que permeia toda a narrativa. Quando Justino passa para comprar cimento, a mata se faz presente; quando ele sobe uma ladeira carregando o cimento, outras vozes florestais se anunciam.



Floresta na Cidade

Esses diferentes mundos estão personificados no plano da igreja-casa. Ali um mundo cristão é incorporado por um outro indígena e vice e versa. Justino se aproxima do pitoresco casebre de madeira que abriga um culto evangélico, pousa o saco de cimento que carrega e se põe a escutar o momento de oração.

O protagonista não deixou de ser indígena por se inserir no culto cristão, ou por trabalhar de segurança de mercadorias na zona portuária. É nessa coexistência entre dois mundos, que ele constrói formas de existir.



O Culto

Também temos inconstâncias nas sequências do hospital. A palavra indígena também é som e melodia, e é através dela que uma senhora Tikuna relata o mal que a cidade a faz. A enfermeira branca então traz Vanessa (Rosa Peixoto), uma Tukana, filha de Justino, para se comunicar com a senhora enferma, uma Tikuna. Um caótico espetáculo epistemológico ocidental numa simples cena. A mulher branca manauara acha que todos os indígenas conseguem se comunicar pela oralidade, ignorando a vasta possibilidade linguística dos povos da floresta.

Na diegese, através da oralidade, as personagens encontram dificuldade de comunicação. Os espectadores, fora da diegese, acompanham aflitos o imbróglio instaurado, pois estão com o auxílio da legendagem. Vanessa responde em tukano dizendo que gostaria de ajudar. A senhora Tikuna toca a enfermeira, agradecendo-a pela acolhida, mesmo não falando a língua de quem a tenta compreender de verdade. A semântica dessas duas indígenas, de diferentes povos, se dá através das expressões faciais, do toque, da escuta. O corpo se pretende comunicar em tela e fora dela.

O Tukano e as demais línguas que são inseridas no filme se colocam em conflito com o português durante toda a narrativa. A língua indígena se apresenta de forma tímida, nas sobras periféricas, no lar de Justino, porém, quando evocada em contexto urbano é desvalorizada, asfixiada pelo português excludente. Essa voz “oficial”, quando direcionada para Justino é destacada para lembrar a sua condição de “índio”.

Esse verbocentrismo, ou vococentrismo, uma concentração da fala sobre os demais sons se faz presente na verticalização das relações para com Justino, desde o jagunço-segurança à mulher do RH. Justino, em espaço urbano, é sufocado não apenas pela dinâmica que comprime seu corpo, mas também pelo uso do português que frequentemente busca o deslocar de sua pretensão de coabitar espaços distintos.



O RH

A palavra Tukano corresponde o semblante do lacônico protagonista. As pausas em suas falas ou até mesmo as suas não falas são a perfeita combinação dos momentos de escuta dos outros elementos da natureza que buscam preencher a projeção desta obra. Quando descobre que a filha vai se mudar para a capital do país, para cursar medicina, ele se expressa sem vocalizar, se retira da cozinha e vai para o quintal escutar a terra com o pé, ou sentir a mata com a pele. Se o mundo de Justino faz consonância ao compartilhamento de sonoridades, a apreciação dessas se dá na sua forma econômica de usar as palavras.

A CONVOCAÇÃO DA FEBRE

Uma série de fatos colaboram para um desequilíbrio espiritual e físico de Justino durante a narrativa. Ele é acometido por um mau que aturde o seu corpo e o deixa inebriado para desenvolver suas ações cotidianas na cidade. Desconfiado dos diagnósticos apontados pela medicina institucionalizada, Justino sabe que tal febre não é palpável ou possível de mensurar, ela escapa dos dogmas científicos ocidentais.

A rotina de Justino é fria. Trabalho – ônibus – descida na estrada – ladeira periférica – casa floresta – trabalho. Esse ciclo é esmiuçado por Maya Da-Rin, num vai e vem cotidiano de quem vive na borda e necessita do centro para viver, uma esquematização de vida com padrões repetitivos. Porém, o incidente relevante para a dobra que se faz na narrativa é a chegada do sestro jagunço, homem que se autointitula capataz de fazenda, o perseguidor de índio. A partir desse primeiro e tímido contato, no vestiário dos funcionários do porto, Wanderlei (Lourinelson Vladimir) conhece e troca algumas palavras com Justino, fato este que vai potencializar outros eventos.

O desembarcar do ônibus, de frente para a mata que margeia uma avenida de grande circulação, faz parte desse ciclo do protagonista. Não é um espaço verde circunscrito dentro de um quintal, mas uma floresta pulsante que jorra no asfalto periférico. O recorte representa em imagem e som essa floresta serpenteada por pavimentação e motores de combustão. Assim, após o primeiro contado com o jagunço, Justino ouve um chamado daquela fortaleza verde. Ele para e escuta ruídos de galhos retorcidos, percebe alguma coisa que o olha, que o ouve, que o atrai. O som delinea uma criatura na mata para Justino. Um elemento insólito que apenas o espectador não sabe do que se trata.



O Chamado

Quando aporta em seu lar, Justino é acometido por novos indícios. Uma rachadura se apresenta numa parede da casa, e no amanhecer, sua filha anuncia uma possível mudança de cidade. Essas fissuras que o atormentam num curto espaço de tempo anunciam esse mundo: Manaus vai entrando em colapso dentro de si. O distanciamento de sua filha lhe garante uma expansão da condição de solidão que ele não conhecia naquele teto; o prenúncio da rachadura encontrada no lar, que é a extensão da sua aldeia, única fronteira possível para evocação das memórias afetivas de seu passado não urbano, traz novas perturbações para o seu cotidiano.

No retorno ao trabalho, o segurança Justino apresenta distração, sonolência e a sonoridade do voo de containers começa a ganhar novos timbres. Ao retornar do RH, após a ameaça de demissão, Justino quebra a quarta parede e compartilha com o espectador sua angústia acústica. Sua febre, que não é a nossa febre, vai escalonando, assim como a sua escuta, apurando outras tessituras para o metalizante ambiente portuário. Neste plano, os ruídos de tambores, alarmes, empilhamentos, buzina, digladiam com as vozes da floresta que parecem convocar o segurança. Assim, uma orquestra porto x mata é entoada com hiper-realidades no ponto de escuta compartilhado por Justino, na qual as inteligibilidades dos sinais acústicos captados são inclassificáveis.



A Febre

A partir desses eventos, o tempo de Justino passa a pesar como os containers que ele vigia. A febre clama pelo protagonista e para além de um atormento físico ela representa um desequilíbrio espiritual que ele está vivenciando. A presença deste agouro, é muito mais profunda do que podemos ser capazes de imaginar, logo, o que é inteligível para Justino é complexo para o espectador, que busca se apoiar numa

razão, assim como a medicina que traz uma explicação científica para aquilo que o comete, um “único padrão possível” de diagnóstico.

O CANTO-FLORESTA

Como já delineado, no ciclo laboral de Justino, descer do transporte ao lado da parede de floresta é um hábito. Na primeira descida, antes da febre, o som da mata se faz presente em volume e altura, mas digladiando espaço sônico com buzinas, veículos em alta velocidade e motores de combustão, como se o plano evocasse uma disputa entre mata e asfalto. Na segunda descida, na iminência do regime febril, é a criatura que se apresenta para a personagem ao descer do ônibus. Porém, é na terceira descida, com o mal-estar consolidado do protagonista, que as texturas emanadas da floresta ganham destaque.



A 1ª Descida

Nesta terceira sequência em que Justino desembarca na borda da cidade, seu corpo febril é denunciado pela imagem. Ele está com vestimentas amassadas, uma pele umedecida e cabelos embaraçados. Caminha ao lado do muro floresta sendo serpenteado pela criatura que já tinha se anunciado. Ele, ao contrário dos espectadores, aparenta saber o que o segue entre galhos e folhas. Em determinado momento desta sequência, os sons vaga-lumes da floresta parecem vencer os ruídos da estrada ao lado. É como se numa repetição dos mesmos eventos, novos timbres fossem apresentados em tela, se mostrando cada vez mais presentes.



A 3ª Descida

O condicionante febril abre um portal no corpo-ouvido de Justino, no qual milhares de seres e espíritos que estão dentro da muralha verde esmeram comunicação com o aturdido protagonista que observa e escuta seu mundo de cotidianos a desmoronar. As incontáveis presenças abrigadas pelo mundo verde, “não são apenas os artesãos mais finos de nosso cosmo, são também as espécies que abriram a vida para o mundo das formas, a forma de vida que fez do mundo o lugar de figurabilidade infinita” (Coccia, 2018, p. 18).

A floresta que se posta no caminho de Justino e o convida permanentemente, desde que a febre ingressa na narrativa, é um espaço dessas invenções permanentes de formas, além de um caldeirão inesgotável de tessituras acústicas produzidas pelos que ali habitam. A imersão do protagonista na muralha verde se dá em momento oníricos, não enquanto uma fronteirização de espaçamento, mas como uma possibilidade de extensão do mundo vivenciado no período de vigília.

O cricrilar de grilos anuncia a imersão do protagonista no mundo encantado. Da rede em que adormece, Justino é conduzido ao “estado fantasma” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 459) que se dá através do ato de sonhar e começa a desenhar uma vereda em outro plano. Lá se encontra na companhia de outros manauaras, possíveis vizinhos da periferia, porém agora na condição de caçador. Estão a buscar tal criatura que anda causando alguns transtornos na região. A caminhada do grupo é silenciosa na voz, mas com uma trilha musical florestal acompanhada de algumas sugestões dos cães farejadores que os acompanham. Num determinado momento, Justino escuta passos na mata, se desprende dos colegas de caça e ingressa no portal verde que banha a periferia.

Na floresta é impossível ficar igual a si mesmo. Quando se está imerso nela, fica-se contaminado com tudo que dali jorra. O banho acústico é infinito e Justino se encontra nu, exposto aos demais seres visíveis e invisíveis que transitam naquele ambiente de pluralidade pujante. A partir de então é impossível o protagonista manter-se o que ele era.

Steven Feld (2018), num trabalho de etnografia sonora com o povo Kaluli, em Bosavi, Papua Nova Guiné, estuda as relações estabelecidas entre a musicalidade daquela sociedade e os sons assinados pela floresta úmida e tropical em que eles habitam. Naquele bioma, as memórias são vocalizadas, ou musicalizadas, e interagem acusticamente entre si. Em *A Febre*, Justino submerge no breu imenso da mata, transitando dentro daquele caldeirão de espécies, onde se destaca a múltipla relação entre o som que emana tanto dos corpos, quanto o som que os penetra. Esse bolsão acústico fornecido pela floresta tropical é o que Feld (2018, p. 236) chama de “o som

de levantar-fora”. Uma agitação de tessituras sonoras proporcionadas pela própria morfologia florestal, onde altura e profundidade se confundem, ou seja, “a escassez de pistas visuais faz com que o som produzido por um animal próximo ao chão assemelha-se, por meio da difusidade, ao som de outro animal da mesma espécie que esteja na copa das árvores, movendo-se para fora” (p. 237).

Esse trânsito onírico de Justino, diligentemente em busca da caça no meio da mata, é permeado por essa ambiguidade sensorial na escuta, na qual o som uníssono não possui contornos definidos, cedendo espaço para uma ecofonia com fontes sonoras localizadas em diferentes pontos de deslocamento. Uma espécie de mosaico auditivo, sobreposto ou refletido pelo surgimento de outro som (Feld, 2018).

Na mata, quando Justino rompe um galho em tessitura hiper-real, a tentativa de localização daquele sinal é efêmera e difusa. Mesmo no escuro, com uma floresta parcialmente oculta do campo da imagem, ela não pode esconder seus sons. E se o ruído do tiro de espingarda revela a presença da ameaça, o mesmo sinal acústico está em tensão permanente com as formas visualmente ocultas da floresta.

Os antes companheiros de caçada de Justino, agora o caçam. Os cães estão com fome da sua carne e o perseguem na sequência ecofônica. Justino vira de uma hora para outra a criatura que estava perseguindo. Pode ser um duplo se anunciado no regime encantado, mas também pode ser um presságio de como um corpo indígena é enxergado nos espaços urbanos, como algo a ser eliminado.



A Caça

Num posterior ingresso na mata, já nas sequências finais, Justino é acionado pelo rádio a investigar um movimento suspeito em determinado setor do porto. Seu deslocamento começa nessa caçada até ingressar numa região florestal de borda, que, como um portal, o leva para outra camada mais isolada da região portuária.

Essa entrada na franja verde, fronteirizada por uma tela rompida, se dá em silêncio. O som predominante é da paisagem sonora polifônica da mata que bombardeia o corpo de Justino, que agora está na posição de caçador do invisível. Nenhuma voz cidadina preenche a paisagem sonora, apenas a vocalização da floresta amazônica

e alguns galhos que celebram o estalar. O protagonista caçador, atento ao que está por vir, transita com sua acuidade auditiva até sair dessa região de borda e ingressar num asfalto cuja trilha musical é permeada por um ruído de casa de força.



A Busca do Animal-Espírito (1)

Não importa a veracidade da elipse ou o ritmo da montagem na sequência. O corpo indígena em trânsito sai do meio urbano, entra na mata, retorna para o meio urbano até entrar na mata novamente. Como num movimento cíclico sem finitude, as ações se repetem e a caça nunca parece palpável. Mesmo no campo da invisibilidade o que sobram são os rastros. Justino está à procura da criatura que invadiu seu território de trabalho; aquilo que adoce sua alma; que provoca rupturas no seu mundo-cidade; o que espiritualmente anda atormentando o seu corpo.

A caminhada pelo asfalto ruidoso é então tomada pela orquestra da natureza. O indígena caçador segue seu faro e entra novamente em outro portal verde, agora mais musicalizado, estrondoso, com assinaturas acústicas deslocadas e diversas. Justino é afetado pela mata que o irriga, como se pudesse ouvir com todo o seu corpo, como uma câmara de ressonância, os outros milhares de corpos daquele ambiente lúgubre (Tugny, 2015). O som que nele ressoa é pervasivo, um levantar-fora de árvores, animais, e espíritos que o convocam de encontro ao intraduzível. Concordando com Tugny (2015, p. 26) acerca de uma abertura sensível à outras corporalidades sonoras:

Negar a escuta de outros corpos acústicos é sobretudo recusar um espaço comum, compartilhado, do sensível. Aqui entendemos essa escuta aos outros tidos como não humanos, sem linguagens, e colocamos a questão: como inaugurar uma nova forma de escuta? Sair da escuta que nos submete, nos atinge, controla nossos corpos e nossos movimentos. E partir ativamente, ouvidos atentos, em uma prospecção do mundo em que habitamos?

Quando o invisível ganha feitio em tela, o som que revigorava no extracampo sugerindo formas, se revela na “roupa” de um cachorro que ataca Justino. O protagonista então acomete o animal com um tiro e se volta para fora da mata. Após um

chilrear de algum pássaro, Justino retorna o olhar para o corpo abatido, mas agora, a penumbra revela a silhueta do jagunço Wanderlei, seu colega de trabalho.



A Busca do Animal-Espírito (2)

A ROUPA-JAGUNÇO

A criatura na sua forma animalizada é anunciada em trechos acusmáticos durante o filme. Na TV localizada num ponto de ônibus, uma moradora da região diz à repórter que o que anda causando transtorno na região é um animal grande, preto e malhado. Numa outra sequência, no jantar familiar, Vanessa olha para fora de quadro e se dirige para aumentar a altura do noticiário da TV, que anuncia mais uma vez o bicho que causa tormento, atacando outros animais da periferia.

No jantar familiar na casa-floresta, ao questionar seu tio sobre a probabilidade deste animal ser uma onça, Vanessa recebe como resposta a possibilidade de ele ser uma outra coisa na forma de bicho, como um mergulhador que veste uma roupa para ficar parecido com os peixes e nadar junto a eles.

Retornando ao microuniverso do vestiário, são quatro os encontros ocorridos entre Justino e Wanderlei, com o último usurpando minuciosamente o lugar no trabalho do protagonista. O jagunço muda de turno, não mede palavras para mostrar que ele é o caçador. Numa representação mais linear, Wanderlei é o garimpeiro que a tudo já tomou; é o homem branco brasileiro que se relaciona de forma vertical com o indígena urbano; é o fascista inflexível que enxerga na posse indígena malefícios econômicos para o progresso.

Justino se torna fantasma quando acessa por duas vezes o portal da mata que o convoca. No regime dos sonhos, o seu estado febril, que não é o nosso, transita na forma de espírito, as vezes numa roupagem de caça, outras vezes numa roupagem de caçador. O personagem protagonizado por Regis percorre estes mundos diferentes, onde o portal de acesso se dá na vereda onírica.

Quando os indígenas optam por viver na cidade, os espíritos se mostram presentes de outras formas. Quando Justino olha-escuta a fortaleza verde ao descer do ônibus,

seu ouvido é o extracampo, numa relação em que o seu ponto de escuta representa uma expansão de um corpo que sente a carga de energia do que se olha. Esse mundo invisível para a epistemologia indígena apresenta uma infinidade de valores que não são interpretáveis pela importância das coisas visíveis do mundo branco.

A relação entre Justino e Wanderlei vai se degradando após cada encontro em que o segundo vai revelando em camadas a sua identidade. Na última sequência do microuniverso do vestiário, um silêncio absoluto preenche a tela cuja semiótica é demarcada por sutis gestos e expressões. E aqui surge a hipótese de o espírito-febre vestir a roupa de Vanderlei para conseguir transitar no mundo de Justino. A febre só é ativada no primeiro contato entre indígena e jagunço; ela vai se intensificando no mundo dos sonhos e fora dele, quando o protagonista é convocado pela mata; ela atormenta os animais vizinhos; são mensagens que chegam a Justino via mundo interior e exterior, assumindo outras roupagens e trânsitos para atormentar a alma do protagonista.

A lógica da relação entre natureza e cultura para Justino é diferente da nossa. No filme isso se torna evidente pela relação entre humanos e animais. O som que revigora da febre é produzido pela terra, seja no seu quintal, seja no vestiário, seja na parede florestal que o convida sempre quando desembarca no ônibus. Justino sabe que permanecer na Grande Manaus e depender de um aparato médico ocidental para o seu tratamento “febril” não é algo possível. A floresta o convoca e o retorno para sua aldeia é a única solução epistemológica para o que o atormenta.

No plano sequência final, na companhia de Justino, estamos, nós, espectadores, em cima de uma embarcação que flana pelo rio. A orquestra da natureza está plena, com suas múltiplas vozes que interagem entre si. O protagonista, que nos conduz até o outro lado da margem, junta seus pertences e caminha até ser engolido pela diversidade das plantas de paletas escalonadas, assim como pela vasta composição acústica amazônica que brota da terra, espaço que Justino sempre pertenceu.



O Retorno

SONS, SILÊNCIOS, FIM.

Em *A Febre*, temos um protagonista, Justino, homem indígena, em adoecimento. Vários incidentes começam a convocá-lo de volta para a floresta onde ele pertence. A obra elabora uma demarcação sonora beligerante entre cidade (como espaço de trabalho) e Floresta (como espaço de vida) com o espectador assumindo o ponto de escuta de um Justino bombardeado por sonoridades que provocam a sua “febre”. O trânsito de Justino na mata e como seu corpo escuta as ressonâncias produzidas naquele espaço de pujante diversidade é uma imersão sonora proporcionada pela diretora Maya Da-Rin.

O filme possui a colaboração direta de indígenas na atuação. Os desenhos sonoros estruturados são os pontos chave desta análise que, além de provocarem a existência de outros regimes de escuta, demarcam a minúcia existente nas paisagens sonoras. O cinema, assim como a geografia, são máquinas de disseminação de mundos. A contribuição sonora e acústica do filme analisado contribui para essa apresentação, instigando o papel educativo dessas construções sônicas, geosônicas e imagéticas e o que podemos pensar com elas. Esse tipo de cinema expande as pretensões educativas do nosso tempo por transbordarem as possibilidades narrativas monolíngues e as histórias escritas por uma única voz. Ao apresentar um filme a partir de uma perspectiva multilinguística, se ampliam as pluralidades, e surge a possibilidade de criação de novos mundos e novas sensorialidades, que são contraposições às arraigadas arrogâncias coloniais impostas.

Outras concepções de ver, de espaço, de escuta, advêm novas formas fílmicas que nos auxiliam a pensar outras propostas pedagógicas com o cinema. Pensar uma outra pedagogia sensorial é refletir sobre políticas acerca da distribuição e do acesso às obras, que reconhecem outros arranjos humanos, outras estéticas, outras formas de visibilidade e outras sonoridades e, portanto, outras geografias (d) e cinema, e outras educações possíveis.

REFERÊNCIAS

- COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas**. Uma metafísica da mistura. Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora, 2018.
- COSTA, Luciano Bedin da. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. **Revista Digital do LAV**, v. 7, n. 2, p. 066-077, 2014. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3370/337031808005.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2024.

- DIAS, João Paulo Barreto. **A escuta da terra**. Assinaturas acústicas e educação no cinema indígena. 2023. 129 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação. Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei/MG.
- FEBRE, A. Direção Maya Da-Rin. Brasil, Alemanha, França. 2017. 98'. Digital/cor.
- FELD, Steven. Uma acustemologia da floresta tropical, **Ilha**, v. 20, n. 1, p. 229-252, jun. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2018v20n1p229>. Acesso em: 01 fev. 2023.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana da (Org.). **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividades. v. 1 Porto Alegre: Sulina, 2012.
- KOPENAWA Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRAUSE, Bernie. **A grande orquestra da natureza**. Descobrimo as origens da música no mundo selvagem. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- MUNDURUKU, Daniel. Tempo, tempo, tempo. **Coletiva – Educação e Diferenças e...**, n. 1. Publicado em 13 junho 2018. Disponível em: <https://www.coletiva.org/educacao-e-diferencas-e-n1-tempo-tempo-tempo-por-daniel-munduruku>.
- OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado de. Lugares geográficos e(m) locais narrativos: um modo de se aproximar das geografias de cinema. In: MARANDOLA JUNIOR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVERIA, Livia de (Org.). **Qual o espaço do lugar?** Geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- SCHAFER, Murray. **A Afinação do mundo**. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- TUGNY, Rosângela Pereira de. Modos de escutar ou: como colher o canto das árvores. In: **Música e educação**. Série diálogos com o som, v. 2. Belo Horizonte. EdUENG, 2015. p. 17-31. Disponível em: https://editora.uemg.br/images/livros-pdf/catalogo-2015/2015_MUSICA_E_EDUCACAO_SERIE_DIALOGOS_COM_O_SOM_VOL_2.pdf. Acesso em: 05 fev. 2023.

SOBRE OS AUTORES

João Paulo Barreto Dias é licenciado em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF), especialização em Ensino Contemporâneo de Artes pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Mestrado em Educação pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Integrante do Grupo de Pesquisa em Educação, Filosofia e Imagem (GEFI/UFSJ).

Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-9250-3424>.

E-mail: jpbaretodias@gmail.com.

Giovana Scareli é graduada em Pedagogia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com mestrado e doutorado em Educação na Área de Concentração:

Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte também pela Unicamp. É professora e pesquisadora do Departamento de Ciências da Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) e líder do Grupo de Pesquisa em Educação, Filosofia e Imagem (GEFI/UFSJ).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8976-5901>.

E-mail: giovana_scareli@ufsj.edu.br.

Recebido em 10 de março de 2024 e aprovado em 12 de abril de 2024.