

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

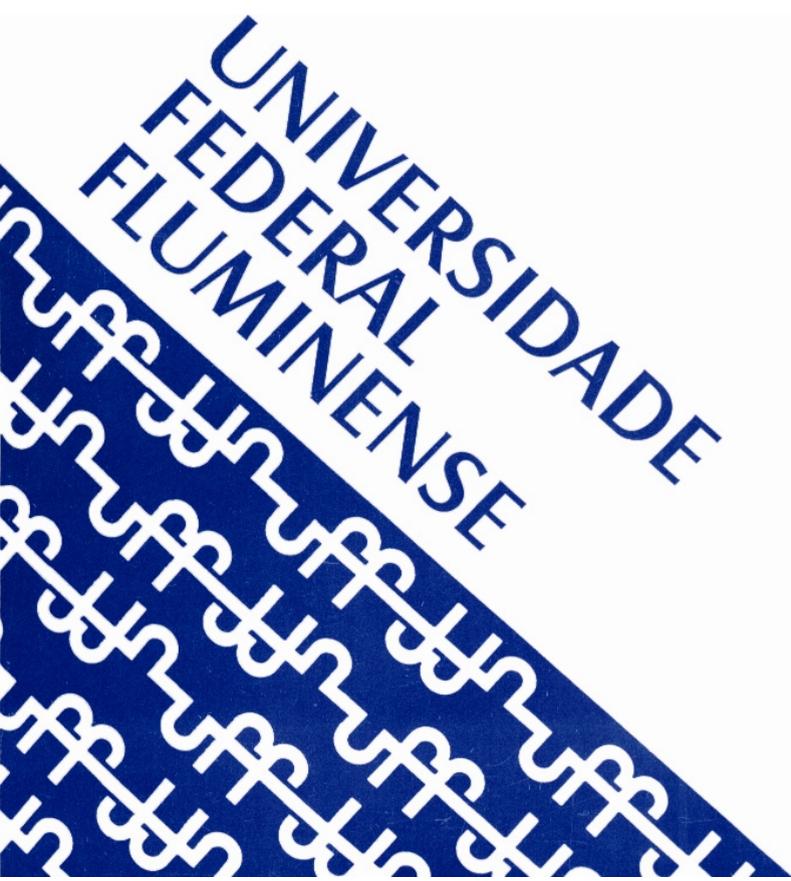
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

URIEL NASCIMENTO SANTOS PINHO

A AMAZÔNIA DISPUTADA NO CINEMA:

Ênfases Fantásticas e Científicas em Documentários Contemporâneos do Estado do Pará



Niterói

2020

Uriel Nascimento Santos Pinho

A AMAZÔNIA DISPUTADA NO CINEMA:

Ênfases Fantásticas e Científicas em Documentários Contemporâneos do Estado do Pará

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Cinema e Audiovisual. Área de concentração: Comunicação. Linha de pesquisa: Narrativas e Estéticas

Orientador: Prof. Dr. Maurício de Bragança

Niterói, 2020

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

P654a Pinho, Uriel Nascimento Santos
A Amazônia disputada no Cinema : Ênfases Fantásticas e Científicas em Documentários Contemporâneos do Estado do Pará / Uriel Nascimento Santos Pinho ; Maurício de Bragança, orientador. Niterói, 2020.
140 p. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2020.m.00532072200>

1. Amazônia. 2. Documentário (Cinema). 3. Cinema Paraense. 4. Curta metragem. 5. Produção intelectual. I. Bragança, Maurício de, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do mestrando **URIEL NASCIMENTO SANTOS PINHO**, na forma em que se segue:

Aos 18 dias do mês de novembro de dois mil e vinte, às 14 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura 8, São Domingos – Niterói/RJ (realizado por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da dissertação de mestrado em Cinema e Audiovisual de **URIEL NASCIMENTO SANTOS PINHO** formada pelos seguintes professores doutores: MAURÍCIO DE BRAGANÇA - UFF (orientador), MARIANA BALTAR FREIRE - UFF, IVÂNIA DOS SANTOS NEVES – UFPA. Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: “**A Amazônia disputada no cinema: ênfases fantásticas e científicas em documentários contemporâneos do Estado do Pará**”. Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A dissertação apresenta uma discussão urgente que revela os domínios de disputa em torno das representações da Amazônia no audiovisual paraense, através de um recorte bem definido, uma metodologia apropriada e uma pesquisa bibliográfica competente. A banca ressalta ainda a importância do levantamento da filmografia pesquisada, disponibilizada em anexo à dissertação, revelando o cuidado e o rigor da investigação, que merece publicação e desdobramentos futuros.

Assim, a banca considerou o aluno APROVADO (X) NÃO APROVADO ().

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, MAURÍCIO DE BRAGANÇA, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

MAURÍCIO DE BRAGANÇA - UFF

MARIANA BALTAR FREIRE - UFF

IVÂNIA DOS SANTOS NEVES – UFPA

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos donos dos lugares cheios de água que minha avó Felicidade me ensinou a respeitar. Sei que estavam me olhando. Agradeço a Ana Paula por ser rebelde. Sem os sonhos dela, eu não estaria aqui.

Agradeço a minha a Ana Clara por sua doçura e torcida também cheias de fé, e ao Rodrigues, entusiasta de minha mudança para Niterói. Agradeço a minha irmã Eloah, por acreditar em mim de maneira tão generosa e a Elen, por estar todos os dias comigo, mesmo de longe. Um grande obrigado a minha avó Dulce, por todo apoio. Agradeço também ao meu pai, Samuel e minha irmã Nicole, com o desejo de que em breve nos reencontremos.

Agradeço muito a Hermínia por estar comigo em momentos difíceis e por toda força aplicada em ir além de si mesma. Agradeço também a Jocimar, com quem Hermínia formou dupla tão importante para o PPGCine. Agradeço ainda à força de minha amiga Cleissa. Seu olhar foi fundamental para que eu voltasse a me sentir vivo. O mesmo para Naira e Fátima. Desde o primeiro encontro me encheram de força, como amigas e intelectuais perspicazes. Agradeço ainda a Rosa e Fagner, exemplos de pesquisadores que tive o privilégio de conhecer no mestrado. Sou muito grato por tê-los todos como referência.

Agradeço ainda a Jorge Felipe, Norberto, Daniel, Julia, Maria Laura, Dimitri, Dagles, e Pablo com quem dividi o mesmo espaço e parte de minha vida no Ingá.

Agradeço imensamente a meus amigos Allan e Jéssica, meu enclave nortista no Rio de Janeiro, fundamental para dar vazão a várias palavras represadas e compartilhar o amor pelo nosso lugar, a Amazônia. Do norte, meus agradecimentos também a Lícia, por tudo, incluindo os melhores carnavais.

Meus agradecimentos vão também a Luana Cabral e Arthur Lins, duas pessoas cujo carinho não será esquecido. Agradeço aos queridos Matheus, Gabriela e Luiz por serem os melhores cinéfilos e por me darem o prazer de estar com vocês em tempos tão intensos.

Agradeço aos amados Phillippe, Mayara (com Bruno), Diler, Bianca, Mel, Katherine e Victor, amigos que a universidade me trouxe, por todas as palavras de incentivo e deboche. Desses amores antigos, meu muito obrigado também a Pedro, meu amigo de todas as horas.

Agradeço a todos os que conheci no Oi Kabum Lab. Sem vocês nunca teria realmente chegado ao Rio de Janeiro. Agradeço ao Vicente por todos os cafés e conversas sobre cinema e a Norma por seu cuidado tão amoroso quando cheguei em Niterói.

Agradeço a meu orientador Maurício de Bragança e nesse momento talvez não haja palavras para descrever a sorte de tê-lo encontrado. Seu olhar sensível, empolgado e cheio de humor são o maior privilégio que tive durante o mestrado.

Aproveito para agradecer aos profs. Reinaldo Cardenuto pelas contribuições na banca de qualificação desta pesquisa e Mariana Baltar, por compor tanto a banca de qualificação quanto de defesa. Junto a ela, agradeço também ao Prof. João Luiz Vieira, pela afabilidade fundamental em momentos difíceis, agradecimento que se estende a Lívia Cabrera por todo apoio e carinho nos momentos de secretaria e dúvidas burocráticas. Meu muito obrigado também a Profa. Ivânia Neves, por aceitar compor minha banca de mestrado.

Agradeço a Profa. Eliane Ivo por sua generosidade e por ter me apresentado a uma das experiências fundamentais durante esse mestrado: o Programa de Apoio e Educação em Saúde Ambiental (PAESA) no Amapá. Do PAESA, agradeço aos incríveis Ademir, Cleber, Priscila, Alcione e Marcius, e ainda a equipe de editores da UFF. Agradeço imensamente a meu coordenador no PAESA, Jefferson Fernandes, bem como a Simone, Eduardo e Carol. Percorrer o Amapá com vocês foi uma oportunidade que mudou minha vida.

Agradeço a todos os realizadores que atenderam meus questionamentos, disponibilizaram seus filmes e ajudaram nesta pesquisa: muito, muito obrigado!

Agradeço a Elias, Heitor e Ludmila. Era em vocês que eu pensava quando não conseguia escrever, mas tinha certeza que precisava escrever alguma coisa, para nós:

Longo extravio

*Como anéis caídos de dedos de crianças,
verto ao chão lágrimas,
que não são lágrimas.
São palavras, que não são palavras
São brinquedos, espinhos e sementes
À espera de que a perda que escapa aos sentidos
Não seja soterrada
E que se soterrada,
que respire pelos séculos
E que germine,
rompendo calçadas e vazando olhos de príncipes e
princesas
Que meus músculos desajeitados para procurar
E meu corpo ainda todo quase água para se mover
Se mantenham atentos: para as frestas entre móveis
E topos de geladeira
Que ainda não conheço nem alcanço
E que quando eu esqueça o que perdi
Possa lembrar que desde a barriga de minha mãe, eu choro
E que siga vertendo lágrimas
Pelos que não puderam nem manter os dedos
E mesmo assim se agarraram em mordida na areia
Para que eu pudesse ser criança
E percorresse nossos tesouros alinhados
Como comidinhas, castelos e anéis encantados.*

RESUMO

Esta pesquisa investiga as escolhas temáticas e estético narrativas de filmes documentários do estado do Pará frente a uma história de discursividades coloniais sobre a região amazônica para discutir como o cinema contemporâneo pode se relacionar a elas. De modo exploratório, parte-se de um levantamento de documentários em curta-metragem, produzidos no Pará, e exibidos em mostras e festivais do próprio estado ao longo de 10 anos (2007-2017). Realiza-se também um levantamento bibliográfico a respeito de imaginários construídos sobre a Amazônia. A partir desses procedimentos, elegemos para análise o que chamamos de repertórios científicos e repertórios fantásticos sobre a Amazônia para problematizar suas relações possíveis com o cinema contemporâneo no Pará. Considera-se que convergem, no campo do documentário, matrizes relacionadas ao verossimilhante e ao científico, afeitas aos “discursos de sobriedade” e outras formas de conhecimento instrumental, relevantes para abordagens que a Amazônia passa a ter a partir do trabalho de naturalistas europeus nos séculos XVIII e XIX. Ao mesmo tempo, argumenta-se que os filmes documentários aqui considerados reclamam o real a partir de matrizes relacionadas a um ímpeto estetizante, tributário, por exemplo, dos modernismos brasileiros, e que coloca a região, seus mitos, espiritualidade, e aspectos oníricos como fontes para um projeto de valorização das “vozes locais” frente a discursos exógenos. A partir dos 17 festivais considerados e dos 134 filmes levantados, esta pesquisa realiza também análise fílmica dos documentários *Mãos de Outubro* (2009) de Vitor Lima; *O Time da Croa* (2013) de Jorane Castro, e *Ameaçados* (2014), de Júlia Mariano. Esses filmes, por um lado, acessam um repertório fantástico para afirmar a especificidade das cosmologias locais frente a suas construções exógenas. Por outro, aludem a um repertório que procura, num duplo movimento, contestar a ética científica desumanizadora historicamente aplicada ao tratar das populações amazônicas e denunciar os resultados dos processos de modernização baseados nessa ciência que toma a região ainda de modo utilitário e colonial.

Palavras-chave: Amazônia; Cinema, Discursos coloniais; Documentário Paraense.

ABSTRACT

This research investigates aesthetic, narrative and thematic choices in documentary films shot within the Pará state (located in Northern Brazil, Amazonian Region) to discuss a body of discourses created about Amazonia throughout its colonial history and verify how cinema might relate to it. An exploratory review of short documentary films shot and exhibited in Pará film festivals is carried out, regarding a period of ten years (from 2007 to 2017). A literature review on imaginaries (regarding cinema but other textualities too) about Amazonia is also made. As from these procedures, this research chooses to analyse what it calls scientific and fantastic repertoires about Amazonia to discuss its relations to contemporary cinema in Pará. For that aim, it considers that emphasis related to verisimilitude and science, alike the “discourses of sobriety”, and other forms of instrumental knowledge, converge into the documentary film field - and that they are relevant to discourses about Amazonia specially from the work of european naturalists from the 18th and 19th centuries onward. At the same time, this research argues that the documentary films considered here claim the Real using aesthetic and thematic resources related, for instance, to Brazilian Modernisms, and the tendence to see Amazonia, its myths, spirituality, dreamlike aspects and fantastic undertones, as sources for the appreciation of “local voices” in opposition to exogenous discourses. Thus, considering this conceptual framework as much as the results of the literature and film reviews (which records 17 film festivals and 134 documentary short-films), this dissertation proceeds to the film analysis of three of the catalogued films: *Mãos de Outubro* (2009), by director Vitor Lima, *O Time da Croa* (2013) by director Jorane Castro and *Ameaçados* (2014) by director Júlia Mariano. In general terms, it is observed that, on one hand, these films access a fantastical repertoire to assert the specificity of local cosmologies when facing exogenous constructions. On another hand, in a dual movement, they allude to both the contestation of the scientific ethics historically applied in the treatment of local populations and denounce the results of modernization backed by this same Science, which sees Amazonia in a utilitarian and colonial way.

Key-words: Amazonia, Brazilian Cinema, Colonial discourses, Pará state; documentary film

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Detalhe do Mapa-Múndi de Sebastião Caboto (1544) mostrando o confronto entre mulheres guerreiras e os espanhóis próximo ao “Rio de las amazonas que descubrio Francisco de Orillana”	29
Figura 2 - De cima pra baixo, frames de <i>The Lost World</i> mostram mulher com flor no cabelo, comerciante português e mulher aparentemente caracterizada como indígena que pega criança no colo	37
Figura 3 - Empregadas negras brincam com maquiagem branca em <i>Kautschuk</i>	40
Figura 4 - Outra trope racista em <i>Kautschuk</i> : personagem negro quebra pente ao usá-lo ...	40
Figura 5 - A fábrica e seus utensílios em frames de <i>Maria das Castanhas</i> , de Edna Castro ..	56
Figura 6 - Catedral Metropolitana de Belém (PA), a igreja da Sé, pouco antes da saída da procissão principal do Círio de Nazaré	78
Figura 7 - Promesseiros puxam a corda durante procissão do Círio de Nazaré	80
Figura 8 - Mãos devotas em frente ao altar da basílica de Nazaré no início de <i>Mãos de Outubro</i>	81
Figura 9 - Os ex-votos, mãos de cera fabricadas ao longo de Mãos de Outubro	82
Figura 10 - Uma das mãos que fabricam o Círio de Nazaré em Mãos de Outubro	82
Figura 11 - Nos créditos de <i>Mãos de Outubro</i> : agradecimentos a Nsa. Sra. de Nazaré	83
Figura 12 - Mãos tocam teclado nos créditos de <i>Mãos de Outubro</i>	83
Figura 13 - Miragem e multiplicação em <i>Mãos de Outubro</i>	85
Figura 14 - Mãos sobrepostas aos fogos: multidão em <i>Mãos de Outubro</i>	85
Figura 15 - Mãos dilaceram a corda ao final de <i>Mãos de Outubro</i>	86
Figura 16 - O mapa lúdico e de contornos fantásticos mostrado na sequência inicial de <i>O Time da Croa</i>	94
Figura 17 - A transição do barco da animação para o barco do live action em <i>O Time da Croa</i>	94
Figura 18 - Entrevistados em <i>O Time da Croa</i>	95
Figura 19 - A boiada passando em <i>Ameaçados</i>	97
Figura 20 - Doracy em seu relato para <i>Ameaçados</i>	99

Figura 21 - À esquerda, eu e minhas irmãs na praia de Ajuruteua, em 2002, quando vi o mar pela primeira vez. À direita, frame de <i>O Time da Croa</i> , de Jorane Castro, filmado na mesma região	106
Figura 22 - Meu amigo Phillippe Sendas está neste still de <i>Viva o Auto</i> (2016) e eu o reconheço	107
Quadro 1 - Levantamento de Festivais e Mostras realizados no Estado do Pará entre 2007 e 2017	65
Quadro 2 - Documentários paraenses em curta-metragem presentes na programação de três ou mais festivais locais realizados no Pará entre 2007-2017	67
Quadro 3 - Documentários sobre Populações Indígenas em mostras e festivais do estado do Pará (2007-2017)	68
Quadro 4 - Documentários em curta-metragem exibidos em festivais do estado do Pará (2007-2017) e que possuem como tema principal manifestações religiosas	76
Gráfico 1 - Documentários em curta-metragem produzidos entre 2007 e 2017 exibidos em mostras e festivais do estado do Pará no mesmo período	66

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
Amazônias: disputas por meio do trabalho criativo	18
Documentários e questionamento de um repertório colonial	20
Recortes para a pesquisa de documentários em curta-metragem no estado do Pará	22
CAPÍTULO 1 – DISCURSOS SOBRE A AMAZÔNIA, ENTRE NAVEGADORES, CIENTISTAS E CINEASTAS	27
Primórdios: imaginários europeus entre navegadores e naturalistas	29
Cinema: novo espaço de convergência para imagens antigas	32
O primitivo, o fantástico e o pseudocientífico no cinema estrangeiro sobre a Amazônia	35
Primórdios do Cinema Paraense: Espetáculo, Nacionalismo e Ciência.	41
CAPÍTULO 2 – CINEMA NO PARÁ, DIVERSIFICAÇÃO DA PRODUÇÃO, E BASES PARA O QUESTIONAMENTO	49
O cinema paraense enquanto a ideia de Amazônia se “reorganiza” (1930-1980)	49
Outros discursos para a Amazônia: entre fantasia e objetividade, as “vozes locais”	52
Outras vozes também para o documentário paraense?	55
Cinema no Pará: expectativas pela auto-representação	59
Documentários em curta-metragem exibidos em festivais do Pará (2007-2017)	65
CAPÍTULO 3 - A AMAZÔNIA MÍTICA E FANTÁSTICA EM DOCUMENTÁRIOS DE CURTA-METRAGEM DO PARÁ	72
O mítico e o fantástico como estética ilustrada e cultura popular amazônica	72
Imaginário mitológico em visualidades amazônicas: os círios	74
Mãos de Outubro: crença (documental) e infiltrações fantásticas na Amazônia	78
Intertexto: o tema da fabricação	81
Vozes e sons de fontes incertas	83
Visualidades delirantes, sensorialidades alteradas	84
CAPÍTULO 4 - ÊNFASES CIENTÍFICAS NO DOCUMENTÁRIO: BUSCANDO OUTRA ÉTICA E QUESTIONANDO O DESENVOLVIMENTO	89
Ciência, audiovisual, modernização: políticas contemporâneas	90
Amazônia, domínio das águas (e das pessoas)	93
Morte e consequências da modernização	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
Nos documentários e em mim, uma multidão	106

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

109

**APÊNDICE - DOCUMENTÁRIOS COM ATÉ 35 MINUTOS DE DURAÇÃO
EXIBIDOS EM MOSTRAS E FESTIVAIS REALIZADOS NO ESTADO DO PARÁ
ENTRE 2007 E 2017**

114

INTRODUÇÃO

Em outros tempos, tanto camadas de fantasias quanto de racionalidade científica foram mobilizadas na abertura dos caminhos para a eliminação física e subjugação da história das populações amazônicas. Há, ainda hoje, um projeto para nos devastar e apagar. Para este projeto, nada está dado, já que se passa por cima de todos os dados: desde as imagens de satélite até o que dizem os habitantes da região com seus pés no chão. Passam por cima até da fumaça que se acumula sobre as cabeças daqueles que querem ocupar a Amazônia e o Brasil com sua boiada. Ocupar, tomar posse como se fosse espaço de vidas descartáveis, sem rosto e sem voz, perpetuando e atualizando a história da invenção da Amazônia a partir das noções de *vazio*, *opacidade* e *silêncio* (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p. 27).

Vazio por sua história construída a partir de exterioridades, como se fosse dotada de sentido unicamente a partir dos caminhos percorridos por seus invasores. Como se não abrigasse agência e sujeitos em uma multidão (humana e não-humana). É como se essa multidão de vidas não fosse composta por vidas-sujeito histórico, e, portanto, fosse composta de vidas incapazes de produzir feitos históricos. Como se pudesse ganhar alguma história unicamente:

Das mãos de agentes externos a ela: funcionários, exploradores, missionários, viajantes, cientistas, aventureiros comerciantes, etnógrafos, fugitivos, que à medida que adentravam a selva iam traçando e criando os registros que dariam lugar a sua história. Mas [esta] é a história de sua conquista, não de sua existência (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p. 27, tradução nossa)¹.

Instrumentalizada pelos colonizadores, a *opacidade*, seria um resultado dessa história fundamentalmente descontínua e fragmentada espaço-temporalmente, preenchida por estratégias que escondem a contradição, e lançam mão de estereótipos e generalizações, outorgando categoria de acontecimento ao que não é acontecimento (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p. 27) para encobrir a barbárie da ocupação e gerar o seu esquecimento. O *silêncio*, como agente desse esquecimento, não se originaria de um não-dizer, mas de um “dizer o que não é” (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p.28), no que até mesmo as coisas na Amazônia são batizadas a partir de exterioridades que não encontram paralelo local: nem o próprio nome Amazônia existe em nenhuma língua local e o mesmo se repete para vários nomes de rios, animais, e povos, no que esse ato de nomear a partir do exterior é que “que funda, naturaliza e

¹ “De la mano de agentes externos a ella: funcionarios, exploradores, misioneros, viajeros, científicos, aventureros, comerciantes, etnógrafos, fugitivos, que a medida que se internaban en la selva iban trazando y creando los registros que darían lugar a su historia. Pero es la historia de su conquista, no la de su existencia”.

integra, pero a la vez silenciosa. Y sin embargo, todo esto es también su potencia” (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p.28).

Seria por isso que, talvez ainda hoje,

na história da Amazônia têm um peso similar os mitos e os fatos, a ficção e a realidade, que não são estatutos opostos, se não elementos complementares de uma factualidade baseada na sua própria invenção. Como uma serpente que devora a si mesma, e ao mesmo tempo se torna serpente, a história amazônica inventa a si mesma e existe na medida em que é inventada (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p. 27, tradução nossa)²

Vemos então, que essa potência está sempre em disputa e que mitos e discursos de realidade interessam como campo de batalha. E com esta batalha ainda em curso, nos perguntamos: haveria outras respostas a essas ocupações de vazio, opacidade e silêncio, oriundas da violência colonial? Como articulam um repertório imenso oriundo tanto de cosmologias locais e seus processamentos míticos quanto de esforços de apreensão da região pela ciência ocidental? Ana Pizarro (2012), argumenta que as construções discursivas sobre os espaços amazônicos seriam marcadas por uma origem externa à região (um ideário ocidental e eurocêntrico), ratificadas por textos coloniais diversos (no caso da análise de Pizarro, obras literárias, cartas, mapas...) e que apenas no final do século XIX e ao longo do século XX essas construções passariam a ser cada vez mais tensionados por outros textos, com maior pluralidade (PIZARRO, 2012, p.31) de origens e perspectivas, indo além das vozes do poder presentes nos documentos produzidos pelo colonizador europeu (PIZARRO, 2012, p. 168), com a possibilidade de dar a ver densidades humanas, com “populações diversas com uma variedade de ofícios, conhecimentos, histórias, experiências distintas de relação com a natureza, com os complexos ecossistemas” (PIZARRO, 2012. p.170).

Percebemos também que, nessa batalha, o próprio pensamento-vocabulário que diagnostica a história colonial da Amazônia e seu presente de diversas colonialidades se equilibra ora no espaço, ora nas audiovisualidades. Vazio e preenchimento. Opacidade e silêncio. Preenche-se e esvazia-se a região fundamentalmente com o que se mostra e o que se diz. Ou com o que se oculta e se cala.

Assim, para tratar dessas disputas, esta pesquisa* se volta a um corpo textual específico, as produções cinematográficas da região, que se tornaram mais numerosas nas

² “en la historia de la Amazonía tienen un peso similar los mitos y los hechos, la ficción y la realidad, que no son estatutos opuestos sino elementos complementarios de una facticidad basada en su propia invención. Como una serpiente que se devora a sí misma, y al mismo tiempo deviene serpiente, la historia amazónica se inventa a sí misma y existe en la medida en que es inventada”

* Esta pesquisa foi parcialmente financiada pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), por meio de concessão de bolsa de estudos do Programa Básico Especial - MESTRADO, pelo período de 4 meses (de maio a agosto de 2019)

últimas décadas, especialmente com a popularização das tecnologias digitais e políticas de descentralização do financiamento ao longo das décadas de 2000 e 2010. Neste trabalho, é essa produção que queremos alcançar, enxergando-a também como parte desse circuito mais antigo de construções discursivas sobre os espaços amazônicos e também como sua atualização. Considerando, conforme fraseia Guarin-Martinez (2015), o peso similar dos “mitos” e dos “fatos”, da “ficção” e da “realidade” como elementos complementares da batalha pela “invenção” da Amazônia, nos perguntamos se e como esses elementos estariam sendo usados por essa multidão de vozes que emerge do cinema documentário local nesse período.

Assim, o objetivo desta pesquisa é investigar as escolhas temáticas e estético-narrativas de documentários contemporâneos do estado do Pará frente a uma história de discursividades coloniais sobre a região amazônica. Para tanto, realizamos um levantamento de documentários exibidos em mostras e festivais do estado do Pará, entre 2007 e 2017, considerando de fundamental importância o registro dessas produções e a busca pelos sentidos que podem adquirir coletivamente ao serem tomadas como objeto de análise. Realizamos ainda um levantamento bibliográfico sobre discursos coloniais sobre a Amazônia e sobre o início das relações entre cinema e construção de imagens coloniais na região. Procedemos também uma revisão de teses e dissertação sobre o cinema amazônico, especialmente o paraense, para discutir as possibilidades de “respostas locais” do cinema contemporâneo a essas discursividades historicamente coloniais. A partir desses procedimentos, elegemos para análise, do ponto de vista conceitual, o que chamamos de repertórios científicos e repertórios fantásticos sobre a Amazônia. O objetivo foi problematizar suas relações possíveis com o cinema contemporâneo no Pará por meio da análise fílmica de três obras dentre as catalogadas: *Mãos de Outubro* (2009) de Vitor Lima; *O Time da Croa* (2013) de Jorane Castro, e *Ameaçados* (2014), de Júlia Mariano.

Aqui, nos voltamos para o cinema documentário paraense considerando que os mecanismos discursivos de ocupação do vazio e apagamento ou avivamento da história podem se dispersar em ações palpáveis (ou que se propõem a causar mudanças palpáveis), ainda mais quando associados a formas de “conhecimento instrumental”, como a ciência, a economia e o documentário, como coloca Nichols (2012). Localizamos essas imagens em meio a um repertório de permanências e transformações de discursos coloniais sobre a Amazônia brasileira³. Escolhemos também documentários realizados por produtores de um

³ De acordo com Guarin-Martinez, a emergência de uma corrente crítica da antropologia que passou a questionar os pressupostos da etnografia e da construção do objeto antropológico, desde a década de 1980, já produziu uma ampla bibliografia sobre a natureza das representações da alteridade amazônica como resultado de relações

estado amazônico, o Pará, e que circularam em festivais e mostras do mesmo estado entre os anos de 2007 e 2017.

É importante mencionar que essa pesquisa e as inquietação que a motivam têm origem no percurso deste pesquisador, desde o período como estagiário de produção e reportagem na Academia Amazônia (2010-2012), produtora de audiovisual científico e cultural da Universidade Federal do Pará, e o trabalho em programas de formato curto que iam ao ar na TV aberta como o *Minuto da Universidade* e o *Caminhos da UEPA*, período no qual também fui bolsista de iniciação científica no projeto “Ciência e Comunicação na Amazônia”. A pesquisa é diretamente tributária também de meu período como bolsista de iniciação científica na pesquisa “Análise de Conteúdos Audiovisuais Midiáticos na Amazônia” (2012), que promovia o registro de diversos conteúdos circulantes em festivais de cinema e audiovisual dos nove estados da Amazônia Legal⁴, e como pesquisador bolsista do Museu Paraense Emílio Goeldi (2015-2017), onde desenvolvi o projeto “Audiovisual e Ciências Humanas no Museu Goeldi: análise de arranjos textuais, institucionais e profissionais”, tendo ainda influência do período de formação sanduíche em nível de graduação nos cursos de Jornalismo e História da Ciência e Tecnologia, da University of King’s College e do curso de Estudos Fílmicos da Dalhousie University em Halifax, Canadá.

Como continuação dessas inquietações, neste trabalho, procuramos discutir que procedimentos estético-narrativos os documentaristas da região amazônica, especificamente do estado do Pará, desenvolveram para reclamar este espaço tantas vezes abordado em textos e visualidades exógenos ou eurocentrados, muito mais numerosos e com maior amplitude de circulação. Se tantas vozes externas reclamaram e continuam reclamando o real da região, como o fazem as vozes “de dentro”?

Para tanto, vale lembrar, como faz Moura (2018) ao desenhar análise também sobre o cinema da Amazônia, que a escolha por esse recorte regional e estadual não procura

repetir um “bairrismo ingênuo”, ou adotar, por “generalizações apressadas”, a ideia de uma luta maniqueísta do bem contra o mal, da “estrela do norte” contra o “sul bandeirante”, temos sempre que lembrar que este território -como qualquer outro - não é isento de um pensamento endocolonial; que existe, por exemplo, uma elite local muito pouco interessada em refletir as diferenças e particularidades do território que habitam, assim como também existem, no Centro Sul, movimentos críticos que estão sempre colocando em

desiguais de poder oriundas de processos coloniais e imperialistas (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p.18). Assim, buscar analisar seu equivalente no cinema seria apenas ratificar a extensão deste fenômeno (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p.19) e apesar de o autor colocar este movimento aparentemente como uma tarefa de resultados óbvios, nos propomos aqui a analisar filmes que se inscrevem nessa história e também documentar o que enxergamos como uma comunidade (ou multidão) que reclama o real por meio do cinema.

⁴ Alguns resultados disponíveis em <https://audiovisualnaamazonia.blogspot.com/>

pauta a “questão amazônica” e, sobretudo, prontos a escutar as vozes da região (MOURA, 2018, p. 67)

Procurando exercitar um olhar que analise os discursos sobre esta região sem aderir às expectativas de poder e controle (para os quais muitos dos discursos sobre a ideia de *região* surgiram, dentro do contexto de sua administração colonial), este trabalho é, em primeiro lugar, uma recusa ao vazio e às exterioridades como únicas respostas possíveis. É ainda uma recusa, como pesquisa, ao silêncio da página em branco e da voz que se retirou, por mais que o resultado dessa recusa seja ainda um pensamento e uma voz ofegantes, percorrendo os espaços que busca muitas vezes com pressa, sob a urgência da ameaça, mas também fruindo os prazeres dos encontros. É um trabalho que se propõe a ouvir e ver a produção local de documentários como uma multidão importante a reclamar o real, certo de que essa produção não está acessível ao olhar do analista como estariam folhas e ossos aos registros de um taxonomista, mas que, em seus ecos e marcações, fala de lugares que reclamam algum real e com ele alguma vida que produza histórias. Como velhos amigos encontrados na multidão, ou estranhos com os quais cruzamos olhares.

Nesta introdução, falamos sobre as noções que embasam essa tomada da Amazônia como local de pesquisa a partir de suas discursividades de origem colonial e como podemos considerar o cinema e o audiovisual como objeto privilegiado para analisar esse reclame do real por meio de documentários em curta-metragem⁵. Descrevemos também a estrutura desta dissertação, composta por quatro capítulos. Um primeiro capítulo expondo alguns marcos históricos do cinema ao voltar suas lentes para a região amazônica, enxergando nessa coletividade de filmes filiações temáticas e recorrências estético narrativas ligadas tanto a apreensão “cientificizante” quanto à fantástica. Um segundo capítulo, do qual tratamos, do ponto de vista bibliográfico e cinematográfico, da formulação de respostas locais contemporâneas a essas primeiras formulações essencialmente exógenas. É neste capítulo que expomos nossa revisão de literatura e resumimos os resultados de nosso levantamento de documentários em curta metragem. Em seguida, no terceiro capítulo, analisamos a importância do referencial fantástico⁶ para significar algumas dessas respostas no campo do

⁵ Consideramos aqui filmes com duração de até 35 minutos. Ainda que referências como a Medida Provisória Nº 2.228-1 de 6 setembro 2001 definam o curta-metragem como tendo duração igual ou inferior a 15 minutos. Procedemos assim nos guiando pelas características dos filmes levantados por nossa pesquisa, muitos dos quais indexados como “curtas” pelos festivais que os exibiram, mesmo tendo mais de 15 minutos.

⁶ Ao longo deste trabalho, utilizaremos termos como fantástico, cinema fantástico e documentário fantástico para nos referir aos encontros possíveis, no documentário, entre os repertórios cinematográficos (escolha de personagens, desenho de som, fotografia...) tributários de experiências como o cinema expressionista alemão e o cinema de gênero fantástico norte-americano, (com suas monstruosidades, maravilhas, mundos paralelos e desenvolvimentos oníricos) e a multidão de entidades e topografias míticas amazônicas que, em vários níveis, são reconstruções a partir de fragmentos resultantes do despedaçamento cognitivo e identitário promovido pelo

documentário, e de um quarto e último capítulo onde, mais uma vez partindo de nosso levantamento de documentários, analisamos respostas mais alinhadas a uma história científicizante e à própria crítica dessa visão racional-utilitária da região.

Amazônias: disputas por meio do trabalho criativo

Ana Pizarro (2012) destaca que o “domínio” amazônico se estende pela maior parte do norte da América do Sul, abarca 8 países e 23 milhões de habitantes, em um território vasto que tem o Rio Amazonas e seus afluentes como espinha dorsal, mas não apenas, sendo considerado parte dela o Vale do rio Orinoco e seus afluentes, a Amazônia andina (a oeste) e o Acre Boliviano (mais ao sul), sem falar das Guianas ao norte. Ou seja, abarca uma grande variedade ecológica e heterogeneidade social (PIZARRO, 2012, p.23-26). Todavia, a partir da localização dos problemas dessa região como problemas latino-americanos, a autora afirma que perguntas feitas sobre a Amazônia acabam sendo questionamentos “sobre as nossas próprias utopias” (PIZARRO, 2012, p. 14), visto que quando olhada a partir do cone sul (e também de fora dele) a geografia da Amazônia pertence ao campo dos imaginários utópicos.

Nas palavras de Octavio Ianni, como um dos “emblemas do Novo Mundo”, a Amazônia:

Situa-se na linhagem de emblemas como a Cordilheira dos Andes, o Estreito de Magalhães, as Montanhas Rochosas, o rio Mississipi, o rio São Francisco, os Pampas, o Deserto, o Grande Sertão, o Páramo. São emblemas nos quais movem-se outros emblemas, desde os tempos primordiais: Caribes, Aztecas, Maias, Quetchuas, Aymaras, Guaranis, Tupis. Uns e outros, estes emblemas estão habitados por africanos, europeus, árabes, asiáticos. Todos, vistos em perspectiva geoistórica ampla, estão envolvidos em diferentes e fundamentais formas de organização social da vida, do trabalho, da produção; inseridos no colonialismo, escravismo, nativismo, descolonização, agrarismo, industrialismo, imperialismo e globalismo; batalhando em busca de sobrevivência e convivência, exploração e dominação, resistência e emancipação. (IANNI, 2015, p.20)

E, como um dos emblemas das promessas, maravilhas, frustrações e violências do Novo Mundo, também pode ser vista

como um vasto arsenal de problemas, perspectivas e dilemas: a dialética sociedade e natureza, desde os tempos primordiais; o contraponto nativo e colecionador; a região como momento indispensável, ou marginal, da nação; o impasse território e fronteiras; o tráfico e o narcotráfico; a biodiversidade e a dizimação das espécies; a realidade geoistórica e a utopia; a exuberância da natureza e a sua ruína; a mitologia indígena e a sua visão do mundo; enigmas do mundo, nascido no Novo Mundo. (IANNI, 2015, p. 21)

Marcada por esses binômios e fundamental para a compreensão de experiências coloniais, inauguradas na região por meio de um imaginário europeu de águas e florestas

colonialismo em sua descredibilização das “inúmeras formas de existência e de saber” (SIMAS, RUFINO, 2018, p.11) na região.

(PIZARRO, 2012, p. 18), o espaço amazônico continuaria “praticamente desconsiderado nos estudos da cultura latino-americana” quando se observa as direções tomadas por esses estudos a partir dos anos 1970 em sua percepção da diversidade continental⁷.

Isso apesar de a Amazônia reunir fenômenos fundamentais para a análise dessas histórias na região, por ter sido, dentre outras coisas, uma das primeiras áreas da América Latina a se modernizar, no século XIX, no que ficou conhecido como “ciclo da borracha”, e revelar-se fundamental dentro de preocupações crescentes com o futuro ambiental do planeta (PIZARRO, 2012, p. 20), onde entram também expectativas (recheadas de utopias) sobre suas populações, que para Pizarro, colocariam em movimento formas de “miscigenação cultural” e “diversidade humana” e de relações com a natureza capazes de oferecer repertórios de apoio em direção ao equilíbrio do homem com a natureza, “uma ‘civilização’ construída de outro modo, ou, pelo menos, a partir de uma integração com a natureza” (PIZARRO, 2012, p. 20).⁸ Promessas irrealizáveis sem que se enfrente o repertório sobre a Amazônia construída pelos estrangeiros, uma colagem de vestígios de diversas origens (TEIXEIRA, 2015, p.11).

Essa Amazônia seria

uma terra alegórica, no sentido de estar coberta por adereços e disfarces, mantenedora de fantasias, sentimentos e desejos outros, enfim, de uma terra-simulacro que se fala. Essa, porém, não é a terra buscada pelos poetas, filósofos, prosadores e artistas. Na verdade, a tentativa de cada um é encontrar aquela que se encontra além das aparências, longe dos olhares do dia a dia. Todavia, é temeroso falar do real, pois logo se apresenta o questionamento sobre as suas propriedades, a sua veracidade e identidade (TEIXEIRA, 2015, p. 11-12)

Para nossa discussão, é interessante notar, assim como Teixeira (2015, p. 11-12), o desejo de *verdade* daqueles que se dedicam a trabalhos “criativos” na região. É também sobre esses atores – poetas, filósofos e também realizadores de audiovisual - que recairia uma busca da “verdade” por meio do processo criativo, seja na procura por suas imagens de origem, em suas críticas a uma história de violência, ou mais recentemente e ainda modestamente, com mais espaço às vozes dos sobreviventes de seus massacres históricos, tanto físicos quanto subjetivos. Disso, surgem expectativas de que vozes por tanto tempo silenciadas reúnam, de

⁷ Esse processo resultou, por exemplo, no delineamento da região do Atlântico Sul e trabalhos sobre as regiões andina e mesoamericana, chegando à incorporação do espaço cultural brasileiro a esse conjunto e também áreas de estudo localizadas fora do continente, dando conta de processos de deslocamento territorial (chicanos, dominicanos, etc.) (PIZARRO, 2012, p. 19).

⁸ Expectativa cada vez mais distante de realização quando consideramos a marcha histórica atual, de desmonte das políticas de proteção territorial em suas áreas silvestres e agrárias e ainda a implantação de políticas de estado mínimo e genocídio, seja no campo, na floresta ou em seus grandes centros urbanos; bem como o desestímulo à ciência e tecnologia local. Mantidos esses termos, nossas expectativas de emancipação a partir dos “capitais” amazônicos não se afastam tanto da chave da utopia daqueles que procuravam pelo Eldorado.

algum modo, respostas inesperadas. Expectativa que (também) não está livre de ambivalências e apagamentos.

Em fins do século XX e início do século XXI, a cinematografia que materializa essas disputas mantém referências fundamentais à natureza e à cultura popular; e não está mais tão isolada dos discursos de setores populares, que passam a ser incorporados, do ponto de vista temático, especialmente por meio de seu imaginário de seres fantásticos (por meio dos quais cosmovisões de populações tradicionais se atualizam) e do registro e desafio da modernização que se projeta desde os governos da ditadura civil-militar até o neodesenvolvimentismo dos governos do Partido dos Trabalhadores, já na nova república. Uma cinematografia que, no caso do documentário e de um ponto de vista estético-narrativo, incorpora discursos dos setores populares principalmente tomando suas populações como personagens entrevistados, a partir dos quais surgem uma profusão relatos que buscam territorializar essas imagens, tantas vezes narradas e transportadas por atores exógenos.

Neste trabalho, vemos a produção documentária do estado do Pará como campo de atuação de diferentes projetos estético-narrativos e arranjos de realização que reclamam esse real, tanto aparentados dos discursos científicos desejosos de “registrar” sua topografia e até reconhecer de algum modo a agência histórica das diversas populações locais; quanto de discursos estetizantes mais afeitos à literatura e às artes visuais, que consideram as produções dessas populações também como indutores e fontes de referência para a arte e a fantasia.

Documentários e questionamento de um repertório colonial

Quando consideramos o cinema sob esse recorte estadual e amazônico nos deparamos, sim, com um panorama de maior pluralidade de vozes, que gera a expectativa de um campo onde se desenvolvem diferentes imaginários e estéticas e inclusive se espera a emergência de discursos “sem intermediários”, a partir das vozes dos habitantes da região (PIZARRO, 2012, p.170), mas esse panorama não é livre de contradições e, nele, a expectativa por uma “imagem positiva” pode acabar na construção de novas hegemonias e visões totalizantes de uma região como a Amazônia e de um estado como o Pará, que se revelam extremamente diversos. Tomamos esse mesmo panorama ao considerar os documentários exibidos em mostras e festivais do estado do Pará entre 2007 e 2017 para ter acesso a uma produção de realizadores paraenses e que circulou em eventos e festivais também dentro do estado, seguindo a provocação da possibilidade de “discursos sem intermediários” e abraçando os questionamentos que daí surgem.

Nesse ponto, é interessante lembrar Shohat e Stam (2006, p.261), quando, ao discutir as representações étnicas/raciais e coloniais no cinema, argumentam que o debate sobre essas questões muitas vezes é estancado quando feito unicamente pela ótica do realismo, ou, em outras palavras, quando se encerra em discussões de matiz “corretiva”, que se pensam capazes de apontar erros (históricos, biográficos...) de determinado filme, e que por um lado levantam questões importantes sobre “plausibilidade social e acuidade mimética, sobre imagens positivas ou negativas” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 261), mas que, por outro, podem acabar sendo reducionistas ao supor que a verdade de uma comunidade diversa é facilmente acessível, apreensível e transparente.

Apesar disso, debater o realismo não é algo trivial (SHOHAT, STAM, 2006, p. 262). Pois por mais que operações de desconstrução sejam postas em movimento e se reconheça que os filmes são representações, os autores afirmam que isso não deve constringer o reconhecimento de que certos filmes são, de fato, “falsos sociologicamente e perniciosos ideologicamente”, e de que têm a potência de gerar efeitos reais sobre o mundo, já que “ainda existem verdades contingentes, qualificadas a partir de certas perspectivas, que informam a visão de mundo de certas comunidades” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 264).

No caso do documentário, o conceito de realidade imbuído nessas expectativas de realismo representacional seria tomado de modo um tanto vago, sem considerar os dissensos que sua definição abarca (REZENDE, 2013, p. 16). Se a “realidade” pode ser considerada como mundo histórico, concreto e material da existência dos seres e objetos, não é unicamente em relação a esses aspectos que o documentário se coloca (REZENDE, 2013, p. 16). Para Rezende (2013) os documentários se ocupam também do que denomina virtualidades, campo das memórias e da indeterminação da ação-reação, que afasta a noção do documentário como representante de um objeto-modelo previamente dado e o direciona a um entendimento de realidade como coletivo extenso e indeterminado de virtualidades coexistentes, atualizadas na produção concreta do filme (REZENDE, 2013, p. 73). Nas discussões sobre a cinematografia da região amazônica, ficam evidentes algumas relações problemáticas entre representação e imagem, quando essas são usadas para questionar a alteridade e acabam levando a perguntas relacionadas a essencialismos étnicos, determinismos históricos e modelos “ideais” de identidade (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p. 19).

Assim, não utilizamos aqui *stricto sensu* a noção de virtualização proposta por Rezende (2013) em nossa abordagem do corpus de documentários considerado neste trabalho, mas nos aproximamos de suas preocupações quanto às limitações da representação conforme argumentam Shohat e Stam (2006), reconhecendo a diversidade de objetos e procedimentos

que materializam os filmes documentários, e considerando útil, mesmo dentro da chave representacional, uma perspectiva que não recaia nem na fé ingênua que busca uma “verdade” ou “realidade” direta, nem no niilismo que toma a linguagem e a representação como prisões. A questão passa a ser muito mais “a orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas”, e o cinema como “uma representação não tanto em um sentido mimético, mas político, uma delegação de vozes” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 264-265).

Aqui, consideramos o documentário como domínio a reclamar o real e a realidade de maneira específica, convergindo sobre esse reclame algumas matrizes que consideramos como amplamente definidoras da visão contemporânea que se tem sobre a Amazônia, a dizer, o domínio da ciência, que junto ao documentário faria parte da categoria dos “discursos de sobriedade” (NICHOLS, 2012, p. 68). A esses discursos de sobriedade, também pertenceriam a política, a medicina, a economia e outras formas de conhecimento instrumental, atravessadas pelo poder de agir na realidade histórica, e a partir da qual boa parte da região foi abordada, principalmente a partir do trabalho de naturalistas europeus a partir do século XIX (conforme veremos em mais detalhes em nosso capítulo 1). Ao mesmo tempo, argumentamos que os documentários considerados por nós reclamam o real a partir de um ímpeto estetizante, tributário, por exemplo, dos modernismos brasileiros, que coloca a região, seus mitos e conhecimento popular como fontes para um projeto de valorização das “vozes locais” frente a discursos hegemônicos exógenos.

Recortes para a pesquisa de documentários em curta-metragem no estado do Pará

Esta pesquisa foi inicialmente pensada como construção de um acervo de documentários em curta-metragem, exibidos em um circuito de festivais ao longo de um tempo significativo para a produção local, e muito ligada a noção desses filmes como “documentos” ou “amostra” por meio dos quais se podia acessar um conjunto de “dados” para discutir repertórios coloniais e respostas locais na Amazônia. Este recorte surge a partir dos ângulos de análise propostos por Nichols (2012, p.49) para o trabalho de “definição” do documentário: o das instituições, o dos profissionais, o dos textos (filmes e vídeos) e o do público. Esses ângulos partem de uma preocupação ontológica com a definição do domínio ou tradição do documentário e perpassam um critério relativamente circular para dar conta deste trabalho: a indexação social dos filmes. A indexação, ou o ato de nomear um filme como documentário, determinaria

de modo inexorável sua fruição e seu pertencimento ao campo ficcional ou documentário, interagindo com os procedimentos propriamente estilísticos nos filmes. Podemos dizer que a definição de documentário se sustenta sobre duas pernas, estilo e intenção, que estão em estreita interação ao serem

lançadas para a fruição espectral, que as percebe como próprias de um tipo narrativo (RAMOS, 2008, p. 27)

Já a comunidade dos profissionais é uma categoria que conforma e é conformada pelas estruturas institucionais. Nichols diz que é possível definir uma categoria de comunidade de profissionais pois os documentaristas compartilham preocupações bem como “nutrem certas suposições e expectativas sobre o que fazem”. Sendo uma dos principais elementos de compartilhamento “o encargo, autoimposto, de representar o mundo histórico em vez de inventar criativamente mundos alternativos” (NICHOLS, 2012, p.53). Por isso, eles muitas vezes compartilham jargões, vão aos mesmos eventos e se engajam nas mesmas discussões políticas e técnicas. Ao mesmo tempo, existem posicionamentos não compartilhados ou até mesmo ideais que são compartilhados e rompidos deliberadamente de maneira frequente.

Nosso levantamento de documentários procurava registrar muitas das instâncias aludidas por Nichols e Ramos (a indexação social, a comunidade de profissionais, as instituições...) como um primeiro passo de pesquisa, levando em conta que o contexto de produção e circulação das obras precisa ser levado em conta em sua análise textual.

Mesmo assim, é importante pontuar que, ao prosseguir com este levantamento, esta pesquisa se afasta de interesses por uma ontologia ou definição essencialista de documentário e passa a tomar os filmes que busca não como “reservatórios” de informação, o que, seguindo o raciocínio de Guarín-Martínez, acaba por atribuir a essas imagens significados únicos e sentidos absolutos que nenhuma imagem, na verdade, possuiria (GUARÍN-MARTÍNEZ, 2015, p.20). Passamos a tomar esses filmes como uma multidão, corpos filmicos que procuramos significar tomando como referência outros corpos filmicos no mesmo espaço, e para os quais a relação com o real que se inaugura quando se denominam como “documentários” não é trivial, tão pouco essencialista. Para perceber estes filmes, como se tocam e como mobilizam a tradição documentária ou a subvertem, tomamos como lente a história de discursividades sobre o real na Amazônia e suas ênfases científicizantes e fantásticas.

Para acessar essa produção contemporânea, registramos documentários em curta-metragem produzidos no estado do Pará e que foram exibidos em festivais locais entre 2007 e 2017, assinalando informações básicas sobre esses documentários: seus títulos, ano de lançamento, autoria, local de produção, duração e sinopses, em um gesto de pesquisa de nível médio (BORDWELL, 2005), que consideramos fundamental para registro de produções circulantes fora do centro-sul do Brasil.

Os documentários amazônicos aqui considerados são todos produzidos no estado do Pará, o mais populoso estado da região e território-marco de seus processos coloniais. Para acessar a produção documental contemporânea (2007-2017), os festivais e mostras de cinema locais foram escolhidos⁹ como ponto de partida para o registro, por serem espaços de possibilidade de uma variedade de vozes em uma região com limitações de produção e circulação: são produções de realizadores mais profissionalizados, TVs públicas, trabalhos experimentais de estudantes ou movimentos sociais, e ainda de artistas visuais e outros atores que buscaram ou foram alcançados por esses eventos. Os festivais rascunham comunidades, redes e vínculos que estão longe de serem frouxos, atraem grande público no Brasil e estabelecem “uma legítima e reconhecida atuação na matriz produtiva do audiovisual” (LEAL e MATTOS, 2011, p.12).

Os festivais e mostras foram listados a partir da busca por palavras-chave como “documentário”, “festival de cinema” e “mostra de cinema” em publicações locais especializadas no tema, principalmente os blogs “Holofote Virtual” e “Cinamateca Paraense”. No caso do interior do estado, as mesmas palavras-chave foram buscadas em blogs de grande acesso, como em cidades-polo como Santarém (região oeste) e Parauapebas (região sudeste), além dos sites da Universidade Federal do Oeste do Pará e da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, reconhecendo o papel que essas instituições possuem no apoio à produção e circulação de audiovisuais em ambiente acadêmico. Foi considerado ainda o registro de mostras e festivais realizado por Silva R. (2015). Foram consideradas

as iniciativas estruturadas em mostras ou sessões capazes de promover o produto audiovisual, respeitando-o como manifestação artística e disponibilizando-o à sociedade, com proposta de periodicidade regular. Ou seja, eventos que buscam continuidade, um calendário fixo, e várias edições (LEAL e MATTOS, 2011, p.14).

⁹ Não pretendemos aqui tomar como menos dignos de atenção outros contextos de realização e circulação que extrapolam a lógica dos festivais, como os colocados por Silva R. (2015) ao citar, por exemplo Mateus Moura e o Qualquer Quoletivo, que dentre outras produções, realizaram o longa de terror *A Ilha* (2014), trabalho representativo de numerosos outros coletivos audiovisuais que surgiram principalmente em Belém a partir dos anos de 2010, compostos por universitários e usando autofinanciamento para produzir trabalhos que circulavam principalmente no YouTube. Fora do contexto urbano, outro exemplo é a produção regular de documentários por parte do setor de linguística indígena do Museu Paraense Emílio Goeldi, A formação de realizadores indígenas e atuação de indígenas nas equipes, em funções como fotografia, pesquisa e tradução é numerosa. Os técnicos do Museu Goeldi relatam que essas produções circulam principalmente em formato de DVDs (com material gráfico e encartes elaborados pela equipe) e dificilmente são exibidas em circuitos que não incluam as aldeias e eventos especializados na área de linguística (PINHO, 2017)

Todos os festivais considerados em nosso recorte foram realizados por produtores locais, tiveram proposta de periodicidade anual e pelo menos duas edições realizadas até o ano de 2018¹⁰.

A escolha dos curtas-metragens se deu por serem o tipo de produção mais numerosa ao longo da história do cinema brasileiro (SILVA, D. 1999) e também nos festivais verificados no estado do Pará, o que hipoteticamente nos coloca em contato com o maior número de vozes, experimentações estéticas e registro de temas possíveis, especialmente em um período de popularização de suportes digitais de produção e políticas de regionalização da produção audiovisual, como as que aconteceram no período considerado, 2007 a 2017, e que nem sempre são abordados até mesmo pela bibliografia local interessada no registro de diretores e histórias identificadas como mais virtuosas.

Para discutir, a partir deste levantamento, como produções documentais específicas constroem seus discursos sobre a Amazônia e suas populações, esta pesquisa se divide em quatro capítulos. No primeiro capítulo, rascunhamos o que consideramos marcos históricos de discursividades coloniais sobre a Amazônia e como o advento do cinema se posiciona junto a elas. Esses discursos coloniais conduzidos pela navegação demarcam alguns lugares comuns como a condição “paradisiaca” da Amazônia e disposição para o desenvolvimento de fantasias. Já a partir do trabalho científico dos exploradores naturalistas, junta-se à imagem fantasiosa e demoníaca da Amazônia também um olhar classificador de seus recursos naturais, Eldorado atualizado, acessível por meio do conhecimento especializado e superioridade moral do homem branco para transformá-lo em capital. O advento do cinema condensa muitas dessas matrizes em um circuito com grande apelo popular.

Convocamos, assim, o que poderíamos considerar textos, “fundadores”, e que, de modo semelhante ao enfatizado por Amâncio (2000, p.19), forneçam os “elementos de aglutinação de figuras dramáticas ou pictóricas que possam sintetizar afetos e considerações” para as reflexões que propomos sobre as representações da Amazônia paraense no cinema documental local. Como Amâncio, procuramos construir um “sistema de referências baseado em uma filiação histórica” (AMANCIO, 2000, p.19) gerando séries de imagens e fatos recorrentes “que apresentam analogia ou repetições de uma configuração já dada na história e que pressupõem a permanência ou a atualização de certas matrizes simbólicas” (AMANCIO, 2000, p.20), sem querer, assim como o destacado pelo autor, estabelecer histórias verticais em

¹⁰ Nesse sentido, localizamos outros sete festivais no mesmo período que não se encaixavam nesses critérios e não tiveram suas programações consideradas neste levantamento: FestCine Amazônia, Festival Internacional de Documentário Musical, Festival Interseção, Mostra de Direitos Humanos, Seda - Semana do Audiovisual, Festival de Cinema Etnográfico do Pará, Festival de Cinema Marajoara

suas continuidades. Admitindo, assim como o autor quando aborda as imagens do Brasil no cinema de ficção, que as imagens da Amazônia paraense em seu cinema documental local são compostas de informações variadas, provenientes de matrizes variadas..

Em nosso segundo capítulo, nos voltamos para como o cinema e a cultura no estado do Pará se posicionaram frente a essa história colonial, com manifestações estético-narrativas de contestação (ainda que em alguns casos ambivalentes) e de que modo o documentário se insere nessa disputa. Nosso foco é fazer tanto um apanhado histórico quanto uma revisão bibliográfica de pesquisas voltadas a entender a relação do cinema com disputas como endógeno versus exógeno, regional versus nacional e local versus estrangeiro. Neste capítulo, pontuamos também alguns dos principais resultados de nosso levantamento de curtas exibidos em festivais para tensionar este corpus empírico com os pontos trazidos pela revisão de literatura.

Orientados por esse sistema de referências tecido a partir desses textos fundadores (AMANCIO, 2000, p.19) tanto dos discursos coloniais sobre a Amazônia quanto da cinematografia que se seguiu a eles a partir das primeiras décadas do século XX, analisamos os documentários em curta-metragem considerados no terceiro e quarto capítulo, respectivamente, em suas ênfases fantásticas; bem como suas ênfases científicizantes e de resposta a um racionalismo utilitário na região.

CAPÍTULO 1 – DISCURSOS SOBRE A AMAZÔNIA, ENTRE NAVEGADORES, CIENTISTAS E CINEASTAS

Sem pretender realizar um levantamento exaustivo dos trajetos de certas práticas discursivas relacionadas a essas visualidades na Amazônia, apresentamos, neste capítulo, alguns registros do que foram as primeiras construções discursivas europeias sobre a região. Procuramos construir um “sistema de referências baseado em uma filiação histórica” (AMANCIO, 2000, p.19) na tentativa de gerar séries de imagens e fatos recorrentes “que apresentam analogia ou repetições de uma configuração já dada na história e que pressupõem a permanência ou a atualização de certas matrizes simbólicas” (AMANCIO, 2000, p.20), sem querer, assim como observado por Amancio, estabelecer histórias verticais em suas continuidades. Admitindo, assim como esse autor, a composição variada e as diversas matrizes que compõem uma determinada cinematografia, procuramos ainda assim destacar esses “textos fundadores” (compostos por filmes, mas também outros textos e experiências relacionadas a visualidade) de certas composições que possam estar presentes no cinema documental local. Assim, reconhecemos a necessidade de

instruir uma direção do olhar, organizar um certo pensamento, propor aglutinações coincidentes, verificar a reincidência de modelos e de exemplos, pensar uma trajetória de uma coleção de imagens articuladas sonoramente até o congelamento em aparências sem sentido profundo, por vias de sua incansável repetição (AMANCIO, 2000, p.20)

Aglutinações, reincidências e repetições são destacadas também em documentos que remontam ao início do cinema na Amazônia e no Estado do Pará. Consideramos que disputas discursivas iniciadas ainda no período da colonização europeia são atualizadas a partir da modernização industrial e do auge da ideologia europeia imperialista e suas reverberações na Amazônia, que em fins do século XIX e início do século XX passa por profundas transformações econômicas e sociais. A tematização da natureza amazônica, agora no cinema, e os desejos por sua modernização civilizadora encontram, nas décadas posteriores, uma complexificação de vozes que igualmente se utilizam das funções de evidência visual do cinema para disputar narrativas sobre o “progresso” ou “incivilidade” da região. A digressão proporcionada por essas referências nos prepara o terreno para as discussões que traremos mais adiante, baseada em um circuito contemporâneo de imagens, mas que ainda repete referências a construções discursivas desses outros textos, como referências ao natural versus o cultural, o domínio dos rios e florestas, bem como o papel das populações originárias em um contexto de modernização. Junto a isso, esses olhares documentarizantes conservam também o movimento fantasioso ou estetizante que parte mesmo do espaço geohistórico, como

expectativa de que os olhares locais sejam de algum modo mais apropriados do que o grande repertório de olhares exógenos e eurocêntricos, registrados e reproduzidos em grande escala, ao longo de toda história da Amazônia desde sua invasão pelos europeus.

Procuramos, assim, apresentar neste capítulo, elementos desta história de vozes que reclamam os espaços amazônicos dentro de uma cultura visual que, às vezes em *fade*, às vezes em *corte seco*, se liga e significa *junto* com as imagens dos documentários contemporâneos do estado do Pará.

Como afirmam tanto Gondim (2019) quanto Guarin-Martinez (2015) e Pizarro (2012), as construções discursivas que circunscrevem a Amazônia são marcadas por terem origem externa à região, em um ideário ocidental e eurocêntrico. Gondim (2019, p.13) afirma que a Amazônia não foi descoberta nem construída, mas inventada a partir da construção da Índia, com sua natureza exuberante e monstrosidades que fascinavam o homem medieval europeu. Este imaginário exportado da Idade Média e uma miríade de outros transportados da antiguidade clássica acompanha os invasores em sua empreitada expansionista, no que cada registro realizado sobre a região se sobrepõe aos anteriores sem – nas palavras de Guarin-Martinez (2015) – substituí-lo; tendo como única continuidade a superposição de metáforas do passado que permaneceriam repetidamente como intrusões no presente, se atualizando e transformando-se em “imagens fixas e recorrentes”.

Apesar das nuances e variações, a força e permanência dessas imagens chamam a atenção. Elas alimentaram e delimitaram a narrativa histórica, e também se constituíram em premissas dos discursos científicos, dos enunciados epistêmicos, transcendendo seu tempo e seu espaço. (...) Isto, que poderia se considerar o resultado de forças epistêmicas violentas e avassaladoras, é, no entanto, sintoma de uma potência latente: a Amazônia é uma grande devoradora de epistemologias (GUARIN MARTINEZ, 2015, p. 28-29, tradução nossa)¹¹

Essas construções discursivas montadas a partir de fragmentos superpostos estão acessíveis em textos diversos elaborados pelos invasores europeus – no que os discursos das populações originárias que viviam na Amazônia atual durante os anos de colonização estão disponíveis apenas por meio de operações desconstrutivas associadas a disciplinas como arqueologia¹², antropologia e semiologia (PIZARRO, 2012, p. 33).

¹¹ “A pesar de los matices y las variaciones, la fuerza y permanencia de estas imágenes llama la atención. Ellas alimentaron y delimitaron la narrativa histórica, pero también se constituyeron en premisas de los discursos científicos, de los enunciados epistémicos, trascendiendo a su tiempo y a su espacio. (...) Esto, que podría considerarse el resultado de fuerzas epistémicas violentas y avasalladoras, es, sin embargo, síntoma de una potencia en ciernes: la Amazonía es una gran engullidora de epistemologías”

¹² Vale lembrar, assim como o faz Pizarro (2012) as origens pré-ocidentais da Amazônia, informadas por pesquisas arqueológicas que calculam sua ocupação humana desde cerca de 10 mil anos a.c., sua história de contato com povos pré-incaicos, e as populações que na Amazônia existiam por ocasião do contato com os europeus: sociedades de alta densidade demográfica, agricultura diversificada e sistema intensivo de produção de

Graças à escrita, os numerosos discursos europeus construídos durante a ocupação da Amazônia entre os séculos XV e XVIII garantiram sua permanência e visibilidade, registrando o que se sucedia junto à ocupação física do território: a ocupação, primeiramente, pela imaginação fantasiosa dos conquistadores “descobridores” a serviço das metrópoles ibéricas e, nos séculos subsequentes, pelo imaginário modernizador dos naturalistas (PIZARRO, 2012, p. 38).

Primórdios: imaginários europeus entre navegadores e naturalistas

A partir dos primeiros relatos europeus sobre a região, uma das topografias mais recorrentes do imaginário construído sobre a Amazônia é a especificidade do fluvial quando comparados com os demais discursos da América Latina (PIZARRO, 2012, p.18). Seriam, de acordo com Ana Pizarro, na maioria das vezes, discursos conduzidos pela navegação, tanto no caso dos descobridores quanto no caso dos exploradores científicos.

Quanto aos navegadores, Ana Pizarro destaca expedições conduzidas por diversos atores ibéricos, entre 1530 e 1668, como Vicente Yáñez Pinzón, Pedro de Anzures, Gonzalo Pizarro e Francisco de Orellana. Exploradores de outras nacionalidades como o alemão Ambrosio de Alfinger, o inglês sir Walter Raleigh e os franceses Léry e Thévet também figuram dentre os que tentaram ocupar a região. Mas seriam três as expedições consideradas como marcos dos sentidos construídos por esses povos sobre a Amazônia (PIZARRO, 2012, p. 38-40).

Em primeiro lugar, a expedição de Francisco de Orellana, da qual se tem o primeiro documento conhecido sobre uma incursão europeia na Amazônia, datando de 1541-2 (GONDIM, 2019, p. 95) e redigido pelo frei Gaspar de Carvajal. É este relato que descortina aos olhos do ocidente a multiplicidade das riquezas do interior do rio Amazonas e pode ser tomado como marco inicial do uso do repertório mitológico grego para se referir ao espaço, com o relato do encontro com povos indígenas “vassalos” das “grandes senhoras”, as temidas Amazonas, que, a partir de então, passaram a nomear o grande rio.

Figura 1 - Detalhe do Mapa-Múndi de Sebastião Caboto (1544) mostrando o confronto entre mulheres guerreiras e os espanhóis próximo ao “Rio de las amazonas que descubrio Francisco de Orillana”

ferramentas e toda uma cultura material e cosmologia dizimados ao longo dos 100 primeiros anos de colonização europeia (apud Souza, 1994).



Fonte: Rabelo (2020), a partir de digitalização da da Bibliothèqu National de France

Pizarro (2012) menciona, em segundo lugar, a expedição de Pedro de Urzúa, em 1559, que parte da Amazônia andina em busca do Eldorado, em uma peripécia onde acaba assassinado pelo implacável Lope de Aguirre. A terceira expedição-marco dos sentidos coloniais construídos sobre a Amazônia seria a de Pedro Teixeira, o primeiro a navegar o Amazonas a partir de Gurupá, no Grão-Pará, até Quito, no Peru, conforme relato de Alonso de Rojas, provavelmente datado de 1639; tendo depois navegado o rio no sentido inverso: dos Andes até o Atlântico, conforme relato de Cristoban de Acuña, datado de 1641.

É a partir das crônicas dessas viagens que se demarcam alguns lugares comuns por onde se movem os imaginários dos invasores europeus sobre a Amazônia, a começar por sua condição “paradisiaca” e disposição para o desenvolvimento de fantasias projetadas tanto a partir do imaginário medieval quanto da antiguidade greco-latina (PIZARRO, 2012, p. 39) com a instalação de três figuras básicas do imaginário: as Amazonas, o Eldorado e o Maligno.

Assim foram se construindo as primeiras imagens da Amazônia: espaço paradisiaco e infernal, caótico, povoado por criaturas estranhas, objeto privilegiado do demoníaco e, portanto, aptas para sua transformação em servos da Igreja Católica. Criaturas que habitam um espaço povoado de riquezas a serem consideradas para a exploração, assim como aquelas que pertencem a uma zoologia fantástica. Um mundo endemoninhado, inclinado à insensatez, já que suas formas de pensamento não respondem à lógica binária conhecida; pelo contrário, há uma permanente transgressão delas. Dessa maneira foi construído o primeiro discurso, amplamente difundido na Europa por meio das crônicas, relações e escritos de viagem. Esse discurso começou a fazer parte de uma literatura geográfica de caráter fantástico, estímulo para a imaginação europeia, fosse ela social, comercial, erótica ou de outra índole (PIZARRO, 2012, p.90-91)

A entrada do homem branco da selva tinha um sentido de conquista e submissão da mesma, uma conquista moral, como assinala Guarín-Martínez (2015, p. 60), baseada na noção

de que espaços e seus habitantes seriam antíteses não só em forma mas em comportamento do mundo branco ocidental.

Neste mundo, as coisas não são o que parecem, e atuam de maneiras contrárias ao que deveriam ser, à ordem natural: existem peixes carnívoros, cobras gigantes, árvores do tamanho de edifícios. A proliferação da vida selvagem, irredimível e irredutível, é uma de suas principais características. Esta vida selvagem é a antípoda da civilização. Não se tratava apenas de um estado da natureza, se tratava também de um estado de espírito. A tarefa do explorador era, justamente, a de embrenhar-se neste “mundo perdido” para trazer aos olhos dos espectadores, aos museus e instituições da ciência, aqueles vestígios, provas e demonstrações de que aquele mundo realmente existia. (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p. 60-61, tradução nossa)¹³

A partir de fins do século XVIII, há uma transformação dos discursos sobre a Amazônia decorrente principalmente do papel que o conhecimento científico passa a desempenhar nas disputas geopolíticas europeias (PIZARRO, 2012, p. 41), no que o caráter racional da observação, descrição e classificação passa a ser também um exercício de poder ao redor do globo, com missões científicas a recolher dados e artefatos remetidos às academias de ciências nas metrópoles, a exemplo do trabalho e documentos legados por naturalistas como Charles-Marie de La Condamine e Alexander von Humboldt.

La Condamine, por exemplo, parte da França em 1735 rumo ao Equador para cumprir uma peripécia pelo norte da América do Sul e retornar apenas 10 anos depois. Com sua “literatura de sobrevivência”, apresenta a descrição de perigos enfrentados e curiosidades, com interesse científico, mas atravessado “pela hesitação frente a elementos fantasiosos, que procura também explicar racionalmente” (PIZARRO, 2012, p. 98)

Agora, além das imagens fantasiosa e demoníaca para a Amazônia, passa a ser condicionada também a imagem racionalista, que busca classificar os recursos naturais da região como um inventário de tesouros a serem explorados pela capacidade europeia, já que os habitantes locais não seriam capazes de fazê-lo. Esse imaginário, mais ligado ao meio ambiente, em um primeiro momento, com assombro frente a sua grandiosidade, e superado em seguida pela consciência de seu utilitarismo, compõe o discurso desses viajantes-cientistas em seu ímpeto experimental instalador de uma ordem do conhecimento que “projeta na região o olhar dicotômico da modernidade: por um lado, percebe a grandeza, e, por outro, observa,

¹³ “En este mundo las cosas no son lo que parecen, y actúan de maneras contrarias al deber ser, al orden natural: existen peces carnívoros, culebras gigantes, árboles como edificios. La proliferación de la vida salvaje, irredenta e irreductible es una de sus principales características. Esta vida salvaje resulta la antípoda de la civilización. No se trataba solamente de un estado de la naturaleza, se trataba también de un estado del espíritu. La tarea del explorador era, precisamente, la de internarse en este “mundo perdido” para traer a los ojos de los espectadores, a los museos e instituciones de la ciencia, aquellos rastros, pruebas y demostraciones de que aquel mundo realmente existía”

classifica, anota, difunde, informa às academias de ciência da metrópole” (PIZARRO, 2012, p. 101).

Acompanhada deste olhar “naturalizador” está também a naturalização do europeu como aquele que olha com o aporte de poder propiciado pela superioridade de sua capacidade racional, erigindo, ainda que de maneira diversa, até fins do século XIX a imagem da Amazônia como terra vazia¹⁴ de “história humana”, de natureza hostil, e que está à espera de homens civilizados que a dominem e explorem (PIZARRO, 2012).

Cinema: novo espaço de convergência para imagens antigas

As revoluções tecnológicas, principalmente ao longo do século XIX, propiciadas pelo desenvolvimento do racionalismo cientificista coincidem tanto com os primórdios do cinema quanto com o apogeu de um projeto histórico eurocentrado de organização imperialista do planeta, incluindo tanto a dominação das populações humanas colonizadas quanto “o controle científico e estético da natureza – por meio de esquemas classificatórios” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 141)

Durante o período do cinema mudo, os mais prolíficos produtores de filmes – Grã-Bretanha, França, Estados Unidos e Alemanha – também eram, ‘por mera coincidência’, líderes imperialistas, nações cujo interesse consistia em louvar o empreendimento colonial (SHOHAT e STAM, 2006, p. 142)

Além disso, o cinema surge no momento em que o interesse por esse projeto passa também às camadas populares. Popularidade gerada, em parte, graças aos romances e exposições destinados às massas, com o cinema absorvendo gêneros populares da literatura, como a “ficção de conquista” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 142).

A Amazônia também estava presente nessas produções culturais, inserida nesse circuito internacional, tendo as narrativas dos cronistas viajantes e naturalistas europeus sido tomada pelos ficcionistas daquele continente e servido de tema para romances como os de Júlio Verne, Conan Doyle e Vicki Baum (GONDIM, 2019, p. 173). Essas obras retomam o combate homem versus natureza, com resultados inquietantes já que não resolutivos desta

¹⁴ Aqui, aludimos a ideia de vazio para a qual nos chama atenção tanto Pizarro (2012) quanto Guarin-Martinez (2015), mas no que tange às empreitadas científicas entre os séculos XVIII e XIX, é importante ressaltar que essa noção não foi uniforme nem correspondente unicamente a um “vazio” literal. No final do século XIX, por exemplo, era corrente a consciência da existência das populações originárias amazônicas, inclusive milenares. No Pará, a descoberta de vestígios arqueológicos no Marajó, por exemplo, adquire grande relevância, bem como o interesse etnológico por artefatos de sociedades indígenas, mas seguindo influências positivistas e darwinistas, são atribuídos níveis de inferioridade e selvageria a estas, quando comparadas às culturas da Europa e da europeizada república brasileira que passa a se pretender a partir do golpe de 1889. Sobre a constituição de empreitadas científicas no Pará entre o Império e a República, ver Sanjad (2010)

dualidade, tendo como resultado da batalha a degeneração de um ou de outro e a permanência, então, do onírico e do quimérico como único horizonte que os une.

Os “anseios euclidianos” (GONDIM, 2019, p.329) desses homens imaginativos em sua guerra contra o desconhecido divide lugar com o anseio “de permanência da exuberância da floresta, não tanto mais enfatizada enquanto laboratório virtual de suposições científicas”.

A Amazônia como esse espaço laboratorial para os europeus viria a instigar reflexões que converteram-na em espaço primeiro da humanidade para onde os homens se voltam filosoficamente em busca de suas origens, tanto quanto o seu capital moderno, em paralelo, busca seus recursos naturais.

Do mesmo modo que essas ficções literárias e os relatos de exploradores e naturalistas que as precederam (e também lhes foram contemporâneos), o cinema se inseriu nos circuitos de retransmissão de narrativas de formação das identidades nacionais que faziam parte do processo imperialista,

De modo análogo às ficções literárias nacionalistas, que imprimem a uma variedade de acontecimentos uma noção de destino linear e compreensível, os filmes organizam os acontecimentos e as ações em uma narrativa temporal que caminha para um desfecho, moldando, assim, nosso modo de pensar tanto o tempo histórico quanto a história nacional (SHOHAT, STAM, 2006, p. 145)

Para Shohat e Stam (2006) a complexidade dessa questão nacional no contexto de uma ideologia imperialista, que geria um “império” construído de modo geograficamente descontínuo, encontra no cinema um elemento de apoio à consolidação de um duplo sentimento em que “europeus foram encorajados a se identificar não somente com nações europeias individuais, mas também com a solidariedade racial subjacente ao projeto imperialista como um todo” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 146). Sentimento este fomentado entre povos distintos, que passavam a se sentir parte de uma mesma comunidade, de modo que

Para a elite das terras colonizadas, a satisfação de ir ao cinema foi relacionada ao sentimento de pertencer a uma comunidade às margens do próprio império europeu (sobretudo porque, nesses países, as primeiras salas de cinema foram associadas à burguesia local europeizada) (SHOHAT, STAM, 2006, p. 146)

Algumas características do cinema ativas nesse novo papel foram: o cinema não exigia alfabetização para ser visionado, era fruído coletivamente (diferentemente dos romances frequentemente consumidos de maneira individual) e a hegemonia não apenas discursiva das nações europeias, mas também o monopólio de produção e distribuição de filmes; além do enaltecimento do “cidadão imperialista” como um observador superior e invulnerável

(SHOHAT, STAM, 2006, p. 149). Os filmes, ainda, no caso da reprodução dos relatos de viagem, por usarem artifício distinto da escrita, “escapam e dissolvem a separação geográfica e temporal do que foi filmado, criando a ilusão de uma presença na ausência e de uma continuidade inexistente, mas constituída pela própria viagem”. (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p.60, tradução nossa)¹⁵

E é justamente essa articulação de uma narrativa composta de discurso científico, representações populares e espetáculo cinematográfico que chama atenção na rápida e sistemática incorporação dos trópicos (incluída a Amazônia) como lugares de tomada de imagens cinematográficas no início do século XX, convertendo-se as expedições (agora também cinematográficas) em unidade privilegiada para demonstrar a inevitabilidade do avanço da civilização (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p. 61-62).

Shohat e Stam pontuam que, no século XX, o cinema passa a registrar vislumbres das “periferias do império”, somando-se a fenômenos como as viagens e o turismo dentro da cultura imperialista, em um movimento no qual “raras foram as vezes em que os pioneiros da imagem gravada questionaram a esfera das relações de poder que lhes permitiriam representar outras terras e culturas” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 149). Os autores apontam ainda que “a capacidade da câmera de registrar as qualidades formais do movimento gerou um *frisson*” que reverberou na documentação das expansões do império, incluindo especial interesse dos cinegrafistas e fotógrafos pelas máquinas de expansão desse império: trens e navios (SHOHAT, STAM, 2006, p.150). A fotografia e o cinema registravam ainda, além desses aparatos tecnológicos, o avanço de atividades científicas como escavações arqueológicas e documentação de fauna e flora “incomuns” (2006, p. 151).

Assim, Shohat e Stam localizam as origens sociais do cinema como múltiplas e muitas vezes conflitantes: vinculadas à ciência, à literatura e à “alta cultura” e também à “baixa cultura” e divertimentos populares.

O desejo de expandir as fronteiras da ciência associou-se, de maneira inextricável, à vontade de expandir as fronteiras do império. Visto que as origens imediatas do cinema repousam na ciência ocidental, é natural que a exibição cinematográfica tenha sido vinculada à exibição de triunfos ocidentais (SHOHAT, STAM, 2006, p.152)

Entre os fins do século XIX e início do século XX, as conquistas da ciência e do cinema impulsionaram as exposições universais, com destaque para o discurso antropológico ocidental que “preparou o caminho para a representação de outros territórios e culturas” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 152) servindo-se da evidência visual como fator de credibilidade

¹⁵ “eluden y disuelven la separación geográfica y temporal de lo filmado, creando la ilusión de una presencia en ausencia, y de una continuidad inexistente, pero constituida por el viaje mismo”

na comprovação da existência de outros povos e no “prosseguimento ao projeto dos museus de reunir objetos arqueológicos, etnográficos, botânicos e zoológicos tridimensionais na metrópole” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 152).

Como “prolongamento” de interesses científicos (médicos, botânicos, zoológicos e antropológicos), a câmera “dissecava” o outro como aparato visual com poder de demonstração e o “recriava” por meio da montagem, que acabava por mapear o mundo e os povos colonizados como campos do conhecimento passíveis de organização (SHOHAT, STAM, 2006, p. 153). Este verdadeiro poder de vida e morte muitas vezes se estendia para além do sentido figurado subentendido no trabalho de tomada e exibição de imagens e se revertia em uma série notória de agressões contra as populações não europeias, transformadas em objetos de experiências e exibição.

Considerando o advento dessa nova tecnologia, o cinema, procuraremos reunir nos próximos tópicos, em primeiro lugar, algumas referências cinematográficas euroamericanas, não apenas do documentário, mas também da ficção, que exemplificam essa ideologia colonialista e vestígios dos relatos de viagem de exploradores e naturalistas que ao longo dos séculos oscilaram entre descrições geotopográficas pretensamente objetivas da Amazônia e uma série de devaneios e fantasias. Em segundo lugar, procuraremos também registrar algumas obras “fundadoras” do que seria uma cinematografia local na Amazônia, mais especificamente no estado do Pará, de modo a começar o tensionamento entre essa história de discursos exógenos e o documentarismo local que nos preparamos para abordar mais detidamente em nosso segundo capítulo. A partir daí, cada vez mais nos distanciamos (e ao mesmo tempo, reencontramos...) esses textos fundadores para entrar em contato com as manifestações cinematográficas, principalmente locais, que também passaram a reclamar o espaço amazônico de diferentes maneiras.

O primitivo, o fantástico e o pseudocientífico no cinema estrangeiro sobre a Amazônia

Seguindo a rota de Guarin-Martinez (2015), podemos destacar algumas referências cinematográficas fundamentais nessa articulação entre matrizes científicas, fantasiosas e espetaculares em uma cinematografia euroamericana, como o filme *The Lost World* (1925) dirigido por Harry Hoyt. O filme é uma adaptação do romance de Sir Arthur Conan Doyle, publicado em 1912 sob o mesmo título. Já o romance, se baseava nas expedições realizadas pelo explorador britânico Everard Im Thurn ao interior da então Guiana Inglesa entre os anos

de 1883 e 1885 (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p. 64), uma delas a primeira a atingir o cume do monte Roraima, tido como inacessível até então.

A obra de Sir Arthur Conan Doyle se revela uma produção da cultura popular baseada em fontes científicas e em questionamentos colocados então por diversas sociedades de naturalistas e de exploradores, como a possibilidade de existência de “mundos perdidos” na Amazônia, nos quais, graças a elementos topográficos ou de outra ordem, animais pré-históricos ainda fariam parte de ecossistemas nos quais conviveriam com habitantes de costumes primitivos e possivelmente espécies humanas ancestrais. Com seu caráter fantástico, o romance contextualizava, assim, várias discussões científicas, incluindo ainda o

debate em torno da transmigração dos povos e do povoamento inicial das Américas sinalizado por Bates e Wallace, e se alude às discussões sobre incluir ou não o ameríndio ao tronco indo-europeu; do mesmo modo se abordava o tema da origem e a inferioridade da fauna americana, largamente comentado por Buffon, e até mesmo se fazia referência aos debates recentes em torno do evolucionismo (GONDIM, 2007 *apud* GUARIN-MARTINEZ, 2015, p. 66, tradução nossa)¹⁶

Esse tipo de representação remontaria justamente ao século XVIII (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p. 65) e encontram como marco as expedições de Charles de La Condamine que pretendiam “corrigir” cientificamente várias das fantasias coloniais europeias gestadas em séculos anteriores, mas que acabaram por avivar e atualizar algumas lendas, agora a partir de matrizes “ilustradas” –La Condamine se interessava particularmente em desmentir histórias sobre topografias fantásticas e cidades perdidas depositárias de grandes riquezas - e que ressoavam a ideologia de domínio do homem branco sob os recursos naturais amazônicos. Guarin-Martinez afirma que a construção do romance, com uma “complexa rede de argumentos” agregando anotações geográficas, biológicas e etnológicas, não se repete no mesmo nível no filme, que segue enredo muito mais simples e destaca apenas seus elementos mais superficiais em uma amarração melodramática própria da época e que lhe garantiu sucesso comercial (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p. 66-67).

Uma das diferenças entre o romance de 1912 e o filme de 1925, por exemplo, está na ausência da presença humana no filme. Em contraste, no romance de Doyle, um grupo de indígenas ajudava os exploradores a escapar do ataque de homens-macacos. As populações locais não constam diretamente no filme com ações significativas, como destaca

¹⁶ “debate en torno a la transmigración de los pueblos y el temprano poblamiento americano señalado por Bates y Wallace, y se alude a las discusiones sobre si incluir o no al amerindio en el tronco indoeuropeo; igualmente se abordaba el tema del origen y la inferioridad de la fauna americana, largamente comentado por Buffon, e incluso, se hacía referencia a los debates recientes en torno al evolucionismo”

Guarin-Martinez (2015, p. 67), mas os “habitantes da selva” não estão completamente ocultos.

Figura 2 - De cima pra baixo, frames de *The Lost World* mostram mulher com flor no cabelo, comerciante português e mulher aparentemente caracterizada como indígena que pega criança no colo



Fonte: próprio autor

O filme conta com sequências retratando um comerciante português, seu comércio o “último posto avançado de civilização” antes da selva misteriosa. No local, há também uma mulher que toca violão e ostenta flores nos cabelos, além de outra mulher com caracterização que sugere se tratar de uma mulher indígena, e que aparece em cena cuidando de uma criança. Estes personagens estão em ambiente ribeirinho onde já se observam jacarés e uma natureza

sul-americana exuberante, mas que precedem as sequências que retratam a “entrada” na floresta do grupo de protagonistas.

Mesmo com essas diferenças, o autor destaca a importância do filme como popularizador, para um público europeu e norte-americano, de várias teses circulantes então no meio científico, misturando-as com um conjunto de estereótipos e fantasias a respeito de povos de outras partes do mundo e convertendo a ciência em objeto do espetáculo cinematográfico (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p. 67-68)

Já a partir da década de 1930, Guarín-Martínez afirma que um tema recorrente em ficções e documentários foi a presença de personagens indígenas como “antítese do ocidente”, como sujeitos que, em linhas gerais e apesar de variações dessas representações, se circunscrevem a um repertório que os mostrava como habitantes do interior da selva, em condições animais e no mesmo nível dos animais selvagens com os quais competia por território e recursos (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p. 68).

Esta imagem foi fundamental nos argumentos para afirmar a superioridade do homem branco, e talvez por isso foi a exibição menos questionada. Poderia-se afirmar que essas representações cinematográficas alimentaram em boa parte as [representações] etnográficas, e até se poderia apontar que umas tinham relação de dependência com as outras. (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p. 68, tradução nossa)¹⁷.

O autor prossegue então para falar sobre uma filmografia que considera basilar para esse repertório, a começar também por sua ligação com a literatura: em 1923 Fritz Up de Graff, engenheiro de minas e caçador de tesouros norte-americano que havia percorrido a região amazônica, publica o livro *Head hunters of the Amazon* (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p. 68), que descrevia suas aventuras entre os indígenas jivaros, incluindo relatos de animais monstruosos e do cotidiano de violência em busca das famosas cabeças humanas que seriam encolhidas por esses povos para servir de troféus de guerras. Por volta da mesma época, o nobre belga Marques Robert de Wavrin também percorria a América do Sul fazendo numerosos filmes, sendo o mais famoso *Au pays du scalp*, filmado em 1931 (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p. 68), que apresentava em linguagem documental o cotidiano dos jivaros dos quais também falava Up de Graff. Já em 1949, mais uma vez o tema volta ao cinema com *The Amazon headhunters* de Lewis Cotlow, definido como um Exploration Film, gênero misturando ficção e documentário (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p. 69), no qual o

¹⁷ “Esta imagen fue fundamental en los argumentos para afirmar la superioridad del hombre blanco, y tal vez por eso, fue la exhibición menos cuestionada. Se podría afirmar que estas representaciones cinematográficas alimentaron en buena parte aquellas etnográficas, e incluso se podría señalar que las unas tuvieron una relación de dependencia con las otras”

explorador ingressava na selva em busca do “primeiro registro” filmico para o “mundo civilizado” o ritual de encolhimento das cabeças decapitadas.

Cotlow conseguiu que o tema dos caçadores de cabeças se tornasse amplamente difundido em revistas e outras mídias, convertendo-se em um tema de interesse público no qual ele foi considerado um especialista, convidado inclusive para fazer palestras em universidades e outras instituições de pesquisa (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p. 69), e fazendo com que ao longo dos anos 1950 vários filmes de aventura reproduzissem a região amazônica como o lugar dos caçadores de cabeças.

Essas representações transformaram-se em formas plausíveis de interpretar um dever-ser passivo e estático dos índios, cujo único destino seria aceitar o processo unívoco de sua transformação ou desaparecimento. Mas, por outro lado, as representações cinematográficas foram carregadas de um realismo etnográfico que lhe foi dado pelo uso de uma linguagem pseudocientífica por parte de seus realizadores. Essas fronteiras entre documentários etnográficos e filmes de ficção eram frágeis e dinâmicas. Muitos dos que fizeram documentários na Amazônia, caracterizados como etnográficos, foram ao mesmo tempo cineastas de ficção. (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p. 71, tradução nossa)¹⁸

Percebemos, com esses exemplos, que essas produções da Europa e Estados Unidos faziam circular representações que misturavam ciência e fantasia de modo muito fluido, tendo o cinema como grande campo de encontro. Tanto as produções de matiz mais etnográfico e realista quanto a ficção romanceada compartilharam representações do mundo resultantes de um processo de hierarquização que colocavam as populações europeias e suas culturas como superiores às populações amazônicas, alimentadas pelos estereótipos produzidos pelos exploradores (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p. 72).

¹⁸ “Estas representaciones se transformaron en formas verosímiles de interpretar un deber ser de los indios, pasivo y estático, cuyo único destino sería aceptar el proceso unívoco de su transformación o su desaparición. Pero por otra parte, las representaciones cinematográficas se cargaron de un realismo etnográfico que le fue otorgado por el uso de un lenguaje seudo científico por parte de sus realizadores. Estas fronteras entre los documentales etnográficos y los filmes de ficción fueron frágiles y dinámicas. Muchos de aquellos que hicieron documentales en la Amazonía, caracterizados como etnográficos, fueron al mismo tiempo realizadores de películas de ficción.”

Figura 3 - Empregadas negras brincam com maquiagem branca em *Kautschuk*



Fonte: próprio autor

Figura 4 - Outra trope racista em *Kautschuk*: personagem negro quebra pente ao usá-lo



Fonte: próprio autor

Outro filme exemplar da Amazônia tomada como tema de realizadores estrangeiros, tanto como objeto de um olhar naturalista quanto de estereótipos da cultura popular das plateias europeias é a ficção *Kautschuk: Die Grüne Hölle*, de 1938, dirigido por Edward Von Borsody como parte trabalho do Departamento de Propaganda Nazista em reforçar nacionalismos por meio de um cinema popular (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p. 72). O filme é notável por ser uma ficção baseada em fatos históricos (o contrabando de sementes de seringueira por parte do explorador inglês Henry Wickman, no final do século XIX, que após serem pesquisadas e aclimatadas na Inglaterra, foram cultivadas em plantações na Malásia, dando fim a hegemonia brasileira no fornecimento do látex), e que também se utiliza de imagens documentais captadas por Franz Eichhorn em uma expedição em 1931 (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p. 73).

... Embora o filme não tenha tentado oferecer um retrato etnográfico, é justamente isso que o torna mais interessante: ao dispensar o elemento científico, recorre à representação mais básica apoiada nos imaginários comuns e populares. Por fim, um detalhe chama a atenção: os índios do filme estão vestidos com roupas e arranjos que remetem aos índios norte-americanos. (GUARIN-MARTINEZ, 2015, 73, tradução nossa)¹⁹

Nesse sentido dos imaginários populares, chama atenção, por exemplo, o uso de nomes hispânicos para personagens pretensamente brasileiros e a ostensiva demarcação racista por meio da ridicularização das populações locais, vistas no filme como predominantemente negras, ou de sua caracterização como violentas e passionais. Em

¹⁹ “... Si bien la película no intentaba ofrecer un retrato etnográfico, precisamente es eso lo que lo hace más interesante: al prescindir del elemento científico, recurre a la representación más básica apoyada en imaginarios comunes y populares. Finalmente, un detalle llama la atención: los indios del filme están vestidos con ropas y arreglos que evocan a los indios norteamericanos”

curtíssimo intervalo de tempo, o filme mostra desde camponeses negros que quebram pentes ao tentarem pentear os cabelos até frívolas empregadas negras que brincam de modo infantil com o pó de arroz de sua patroa, tingindo seus rostos de branco enquanto gargalham.

Vejamos agora como os vetores da ciência, do cinema e de fantasias e estereótipos agora presentes na cultura popular sobre o espaço Amazônico também convergiram em produções realizadas localmente no estado do Pará, nos primórdios do cinema. Neste caso, vemos como a resposta das elites locais e das elites nacionais brasileiras diferem ao tomar imagens das populações amazônicas e seus espaços, mas ainda se localizam dentro da estrutura eurocêntrica que a inferioriza os habitantes locais, relacionando-os à selvageria, e exaltando qualidades ditas civilizadas de seus espaços construídos em meio aos rios e a floresta (cidades e máquinas), estes sim novidades que passam a compor as disputas discursivas pelo espaços da região: era possível domar a Amazônia.

Primórdios do Cinema Paraense: Espetáculo, Nacionalismo e Ciência.

É no mesmo marco de origens sociais múltiplas que também se pode localizar as origens do cinema no estado do Pará e do que procuramos delimitar aqui como um olhar documentarizante sobre a região e seus habitantes, marcado inicialmente pelo aporte da imagem em movimento como objeto de testemunho objetivo.

A tecnologia fílmica está presente na região da Amazônia brasileira desde pelo menos 1896, quando o primeiro projetor de imagens, o *Vitascope*, foi apresentado em Belém (VERIANO, 1999, p.11). Em outubro de 1903 se registra também exibições de um aparelho *Biograph* durante os festejos do Círio de Nazaré, constando no programa a exibição de imagens tomadas localmente, como o fenômeno da pororoca (VERIANO, 1999, p. 13). Essa época (da segunda metade do século XIX ao início do século XX) marca o período da chamada *Belle Époque* amazônica, quando a região vira espaço de uma das economias mais importantes do Brasil, movimentada pelos lucros da exportação do látex. É com o espírito da “modernização” e “civilização” do período que a tecnologia de projeção de imagens chegou a região, como mais uma promessa de entretenimento europeizado.

Em relação à produção de filmes na região, Selda Vale da Costa diz que

Nas primeiras décadas do século XX, a região foi percorrida por dezenas de exibidores ambulantes de empresas famosas como a Pathé-Frères e a Gaumont, que realizaram tomadas da selva e do cotidiano das cidades amazônicas, ao mesmo tempo em que estimularam o aparecimento de inúmeras salas fixas de projeção pelos rios do Acre, Roraima e Rondônia atuais (COSTA, 2006, p. 104).

Fora os “documentaristas” ambulantes de firmas estrangeiras, a cinematografia regional se desenvolve principalmente a partir de cinejornais e filmes de não-ficção, dependente de políticos e empresários locais, interessados em atrair investimentos que já faziam falta devido ao declínio da economia da borracha (BIZARRIA, 2008, p. 34) a partir da década de 1910.

Em 1911, por exemplo, chega a Belém o catalão Ramon de Baños²⁰, que produz um documentário propagandístico sobre o processo de produção da borracha, a serviço de seu conterrâneo e industrial da borracha Joaquin Llopis (BIZARRIA, 2008, p. 33). Em novembro de 1911 foram exibidos, no Teatro Odeón - também conhecido pelo nome de Cinema Ideal -, em Belém, os primeiros “documentários” filmados por Baños na cidade: *Embarque do eminente Dr. Lauro Sodré, O Círio* e *o Dia dos Finados em Santa Izabel* (BAÑOS, 1991, In: PETIT, 2011, p. 4). Nesse momento, “Belém contava com vários estabelecimentos que exibiam filmes. Dentre estes estavam o 'Bar Paraense', uma espécie de casa de shows; 'Cinema Nazareth', destinado exclusivamente à exibição de filmes; 'Bar americano', que ficava no bairro de Batista Campos e 'Cinema Rio Branco’” (OLIVEIRA, 2004, p. 12).

Nessa época era possível encontrar o anúncio de “films de actualidade”²¹, como o registro do Círio de Nazaré²² exibido pelo “Cinema do Ouvidor” (OLIVEIRA, 2004, p. 13). Posteriormente, Baños cria a “Pará Filmes” que passou a produzir o “Pará Filmes Jornal”, um cinejornal de periodicidade quinzenal que era exibido regularmente não apenas em Belém, mas também em São Luís e Manaus (BIZARRIA, 2008, p. 34). Outros filmes de não ficção produzidos por Baños incluem *Concurso Hípico* (1912), *Festival de Natação e Remo* (1912), *Inauguração da Linha Fluvial Belém-Mosqueiro* (1912), *Do Mosqueiro ao Chapéu Virado de trem* (1912), cujos títulos indicam que o foco de sua documentação era a vida política e social de Belém (BIZARRIA, 2008, p. 33-34) em seus aspectos de modernidade. Além do trabalho de Baños, há informações da exibição em Belém, desde 1903, de alguns documentários sobre

²⁰ Em sua dissertação de mestrado, Raquel de Figueredo Eltermann (2018) busca as histórias sobre as filmagens realizadas por Baños entre 1911 a 1913 (todas perdidas) e que foram narradas em cartas pessoais do realizador.

²¹ As atualidades “formam um gênero cinematográfico bastante comum desde os anos 1910 até pelo menos a década de 1970. São, em geral, programas noticiosos, produzidos em série, exibidos antes do filme de ficção. No Brasil tivemos intensa produção de *atualidades* chamadas de *cinejornais*, algumas vezes tratadas pelo adjetivo pejorativo de cavação, durante todo o período mudo e a primeira metade do século XX, indo até os anos 1980” (RAMOS, 2008, p. 57)

²² Realizada desde 1793 em homenagem à Nossa Senhora de Nazaré, é a maior manifestação religiosa do estado do Pará. Atualmente, sua principal procissão acontece no segundo domingo de outubro, reunindo cerca de 2 milhões de pessoas, de acordo com seus organizadores, e se configurando em uma das maiores manifestações cristãs do mundo.

“assuntos paraenses”, como a devoção à Virgem de Nazaré, o Bosque Municipal de Belém e o fenômeno da pororoca no Rio Guamá (PETIT, 2011, p. 4-5)²³.

Além da presença comercial dos filmes de não ficção para fins de entretenimento e exercício de projetos políticos, a imagem em movimento também esteve presente em iniciativas científicas no estado do Pará, inseridas em um circuito de modernização da região e de ativação da construção de uma identidade nacional que procurava se distanciar de seu passado imperial, mas ainda assim tomando as nações europeias como referência civilizatória e se inserindo no circuito mundial de disputas geopolíticas baseadas no conhecimento e classificação científica.

Em Belém, na segunda metade do século XIX, surge a primeira instituição científica do norte do Brasil, o segundo museu de história natural do país, atual Museu Paraense Emílio Goeldi, criado em 1866 como “Associação Philomática”, ou “dos amigos da ciência”. Em 1895, no ano anterior à primeira apresentação do *Vitascope* na cidade, o então “Museu Paraense de História Natural e Ethnographia” passa por profundas reestruturações, inaugura uma nova sede com zoológico e jardim botânico e se torna, a partir de então, uma referência mundial na estruturação de coleções científicas e publicação de pesquisas sobre a natureza e as sociedades amazônicas (SANJAD et al., 2012). Pode-se dizer que o projeto intelectual do Museu, assim como seu paisagismo e organização de seu jardim zoológico e botânico -desde o início, com índices altíssimos de visitação- se ligavam aos mesmos ímpetus civilizatórios e europeizantes observados em outros setores das elites paraenses da época.

O responsável por essa configuração da instituição, seu então diretor, o naturalista suíço Emílio Goeldi (1859-1917), já percebia a relevância da fotografia entre seus pares e seu potencial para uso também na empreitada científica que conduzia. Em um relatório ao governador do Pará, por exemplo, destacou a importância da fotografia para a representação fiel dos objetos a serem estudados e possibilidade de comprovação de evidências (SIMONIAN, 2007). Já em 1901, plantas baixas das dependências do atual Parque Zoobotânico do Museu Goeldi indicam a presença de uma câmara escura para revelação de fotografias, localizada junto às oficinas dos preparadores zoológicos e botânicos e dos marceneiros e serralheiros (HAGMANN, 2012, p.249). Além da instalação do laboratório fotográfico e da aquisição de equipamentos europeus, Goeldi promoveu um curso específico

²³ Outro cinejornal é criado em 1919 em Manaus, produzido pela Amazônia Cine-Film, como resultado de alianças entre empresários locais e o governo do estado do Amazonas (BIZARRIA, 2008, p. 34). Os filmes são produzidos pelo português Silvino Santos - personagem de grande importância para o início do cinema amazonense e amazônico- e que abordavam a vida social e política de Manaus, como O Horto Florestal de Manaus (1917), Festa da Bandeira (1918) e Manaus e seus arredores (1919) (BIZARRIA, 2008, p. 34).

na área na mesma época (SIMONIAN, 2007, p. 20). No ano anterior, 1900, o botânico suíço Jacques Huber (1867-1914), então parte da equipe do Museu junto a Emílio Goeldi, publicava pela primeira vez um trabalho científico com fotos na Amazônia, *Iconographia dos mais importantes vegetaes espontaneos e cultivados da Região Amazonica* (SIMONIAN, 2007, p. 28).

Foi também Huber que em 1910, já na condição de diretor do Museu, propôs a concepção de fitas cinematográficas ou “vistas” sobre o estado do Pará, que deveriam ser exibidas na “Exposição Internacional da Indústria e do Trabalho” de Turim, em 1911. A exposição foi a última grande mostra realizada antes da Primeira Guerra Mundial e a única montada na Itália até então (SANJAD e CASTRO, 2015, p. 821). O pavilhão brasileiro deveria exibir as riquezas comerciais e industriais do Brasil, sua natureza e progresso tecnológico, bem como possibilidades de investimentos no país:

Entre os estados brasileiros, São Paulo e Pará foram os que mais investiram na mostra. Não por coincidência, suas respectivas exposições exibiam, entre outros, os produtos que lideravam as exportações nacionais, o café e a borracha. Havia algo, contudo, que distinguia a mostra paraense: o discurso científico, materializado pela exibição de amostras botânicas, fotografias, instrumentos para ‘sangrar’ seringueiras, máquinas para processar o látex e, principalmente, pela presença de um renomado cientista na comissão organizadora da mostra, o botânico suíço Jacques Huber (1867-1914), à época diretor do Museu Goeldi, em Belém, e ativo delegado paraense em eventos internacionais. (SANJAD e CASTRO, 2015, p. 823)

Por meio da consulta das atas de reuniões preparatórias da delegação paraense que seguiria para a exposição e inclusive dos roteiros propostos para as fitas cinematográficas – registros raramente preservados das produções filmicas do período – Sanjad e Castro (2015, p. 850-855) descrevem a concepção visual das seis fitas propostas: *Movimento do porto e das ruas da capital; Serviço de profilaxia da febre amarela; Indústria e comércio da borracha; Cenas da indústria pastoril em Marajó e no Baixo Amazonas; Viagem na Estrada de Ferro de Bragança e Cultura, colheita e preparo do cacau*. Dessas, apenas três foram contratadas ao estúdio de William Selig, de Chicago, sob responsabilidade do cinegrafista Emmet Vincent O'Neill:

“Movimento do porto de Belém”, focando a carga e descarga, o trânsito de passageiros, a construção do novo porto e o embarque da borracha; “Serviço de profilaxia da febre amarela”, com imagens do depósito de material, do expurgo de casas, vapores e esgotos, do controle de focos de mosquitos, do trabalho de laboratório e do transporte de “amareletos”; e “Cultura, colheita e preparo do cacau”, com o registro de viveiros e plantações, colheita e abertura dos frutos, “trabalho com o tipiti”, fermentação, secagem e ensacamento. (SANJAD e CASTRO, 2007, p. 851)

Por meio da análise das atas das reuniões em que as fitas foram planejadas e dos roteiros propostos para essas fitas, Sanjad e Castro (2015) percebem enfoques temáticos, negociações e diferenças entre os interesses científicos de Huber e os interesses políticos dos empresários e governantes da época. Notam, por exemplo, o enfoque no Porto de Belém, símbolo máximo da modernização da cidade, em detrimento de outros espaços, na primeira fita. Notam, por outro lado, a confluência de interesses governamentais e científicos na segunda e na terceira fita, *Serviços de profilaxia da febre amarela* e *Cultura, Colheita e preparo do cacau*, sinalizada pela manutenção na íntegra dos roteiros propostos por Huber e do engajamento político da administração do então governador João Coelho no saneamento da cidade de Belém, com apoio de equipe coordenada pelo sanitarista Oswaldo Cruz; e da sensibilidade do mesmo governador aos resultados das pesquisas de Huber sobre as seringueiras, que, dentre outras coisas, apontavam a possibilidade de plantios consorciados da espécie com o cacau e necessidade do aperfeiçoamento de formas de plantio e combate a problemas fitossanitários destes vegetais que eram a base da economia do estado na época (SANJAD e CASTRO, 2007, p. 851-853).

Com base nessa documentação, os autores discutem também as fitas propostas e não produzidas, e que focavam no registro do processo produtivo da borracha e no trabalho desempenhado pelas pessoas envolvidas nessa cadeia extrativista, aspectos da vida animal e da criação de gado em fazendas do arquipélago do Marajó além da estrada de ferro de Bragança, seus arredores e projetos de assentamento agrícola, incluindo o Instituto Prata, missão religiosa onde viviam indígenas do povo Tembé (SANJAD e CASTRO, 2015, p. 853-854).

Nesse ponto, Sanjad e Castro destacam o quanto os interesses de Huber contrariavam os interesses propagandísticos do governo do estado, ao qual não interessava destacar aspectos “primitivos” do estado associados a essas populações tradicionais e seus modos de vida. Destacam também o desinteresse no registro das populações locais, então identificadas com este “atraso”, e que expunham as exclusões sociais locais, contradizendo o discurso propagandístico de progresso civilizatório do governo (SANJAD e CASTRO, 2016, p. 153-154). Nesses exemplos, o planejamento das fitas demonstra como as elites locais manejavam a convergência entre cinema, ciência e cultura popular sobre a Amazônia para se diferenciar perante públicos estrangeiros, aproximar-se de sentidos eurocêntricos de civilização e rechaçar imagens de selvageria e insalubridade, por mais que os interesses

científicos (não por acaso, de estrangeiros instalados na região) reclamassem por um registro e inventário de práticas e realidades de habitantes dos interiores²⁴.

Outro exemplo desse cinema financiado pelas elites amazônicas é a obra do português Silvino Santos, incluindo seu emblemático *No Paiz das Amazonas* (1922), tomado como discurso oficioso no estado do Amazonas na época de seu lançamento, por exibir a pujança natural da região, bem como o avanço “civilizatório” da capital Manaus e daqueles que avançavam pelos rios e interiores da bacia amazônica, o filme teve consistente circulação, a partir de Manaus, e de lá para Belém e, com a recepção efusiva da crítica na então capital do Brasil, o Rio de Janeiro, também foi exibido em São Paulo, Curitiba, Recife, Maceió, São Luis, Porto Velho e em uma série de eventos internacionais, com circulação expressiva até meados da década de 30 (STOCO, 2017).

Entre as décadas de 20, 30 e 40, vemos a sedimentação de um repertório estético-narrativo e institucional reconhecido até hoje como Documentário, a partir de marcos como *Nanook o esquimó* (1922) de Robert Flaherty e a escola documentarista inglesa da década de 1930, capitaneada pelo escocês John Grierson, que defende uma “elevação” da linguagem do gênero que denominou “documentário”, sobre as “atualidades”, “filmes educativos” e “cine-jornais”. No Brasil, esse modelo clássico se materializa principalmente nas produções do Instituto Nacional de Cinema Educativo, o Ince²⁵ (BIZARRIA, 2008, p. 59), produções continuavam a mostrar a Amazônia brasileira como espaço de natureza exuberante e lar de povos indígenas que precisam ter sua cultura documentada e “preservada” (BIZARRIA, 2008, p. 59), diante das populações dos centros urbanos de outras regiões do Brasil, que representariam o ideal de um país urbanizado e moderno (BIZARRIA, 2008, p. 70)

Ocorre, portanto, nos exemplos citados – especialmente na Comissão Rondon e o das fitas do Governo do Pará para a exposição de Turim, um apagamento de populações amazônicas a partir de diferentes estratégias. De um lado, a “montagem” dessas populações dentro de um discurso nacionalista em que seriam extintas e incorporadas a força de trabalho

²⁴ É interessante colocar os registros de Sanjad e Castro em perspectiva com outras iniciativas governamentais de registro filmico das populações da Amazônia, como o Serviço de Proteção ao Índio (SPI), criado em 1910 a partir da “Comissão Rondon” (BIZARRIA, 2008, p. 60) e cujo marco ideológico de produção documentária, mesmo após reformulações na década de 40, “continuava sendo a antropologia do início do século, com o enfoque nas características fisionômicas e na ‘preservação’ do modo de vida dessas sociedades através do aparato fotográfico” (BIZARRIA, 2008, p. 61). O “exotismo” dos povos locais e a distância geográfica e cultural dos índios para com os expedicionários e a população urbana do Brasil são ressaltados. A Amazônia se configura como uma espécie de “colônia interna” do Brasil, que precisa ser conquistada e modernizada (BIZARRIA, 2008, p. 40).

²⁵ Órgão governamental foi criado em 1936, vinculado ao Ministério de Educação e Saúde

na modernização nacional e, de outro, seu apagamento literal ao deixa-las fora de quadro em produções com foco no maquinário de modernização local e suas topografias e recursos naturais.

Temos aqui, então, um panorama de uma longa história fragmentária que se atualiza: imaginários exportados da Idade Média e uma miríade de outros transportados da antiguidade clássica acompanharam os invasores europeus até a Amazônia detonando uma superposição de metáforas do passado que permaneceriam repetidamente como intrusões no presente, se atualizando e construindo não apenas contornos da narrativa histórica, mas também pressupostos científicos. Esses discursos conduzidos pela navegação demarcam alguns lugares comuns como a condição “paradisíaca” da Amazônia e disposição para o desenvolvimento de fantasias, para as quais podemos destacar três figuras básicas do imaginário: as Amazonas, o Eldorado e o Maligno (PIZARRO, 2012). Já a partir do trabalho científico dos exploradores naturalistas, junta-se à imagem fantástica e demoníaca da Amazônia também um olhar classificador de seus recursos naturais, Eldorado atualizado, acessível por meio do conhecimento especializado e superioridade moral do homem branco para transformá-lo em capital. Essa superioridade racional do europeu em contraste com a inferioridade das populações ameríndias erige também até fins do século XIX uma imagem duradoura da Amazônia: uma terra vazia de história humana (PIZARRO, 2012) e sem atores capazes de dar conta de sua natureza, seja ela hostil ou cheia de riquezas.

Com o advento do cinema, novos documentos passam a atualizar as imagens desses primeiros séculos de presença europeia na região e a gerar suas próprias, também marcadas pelo ímpeto racionalizador e pelas fantasias que passam a condensar ciência, espetáculo e cultura popular e que marcaram a rápida incorporação, não apenas da Amazônia, mas dos trópicos como lugares de tomadas de imagens no início do século XX, e das excursões com finalidade cinematográfica como mais uma atualização de viagens que demonstram a inevitabilidade do avanço da civilização europeia (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p. 61-62)

Sobre as populações locais, um tema recorrente, nas primeiras décadas do século XX, tanto em ficções quanto documentários, foi a presença de personagens indígenas como “antítese do ocidente”, em condições animais e no mesmo nível dos animais selvagens com os quais competia por território e recursos, produções essas que se utilizavam de recursos de realismo etnográfico ou mesmo linguagem pseudocientífica (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p.68-71)

Já do ponto de vista das primeiras produções tomadas na Amazônia paraense e que nos permitem tocar na questão do quanto os atores locais seriam reativos a esses discursos coloniais, é possível perceber uma miríade de interesses, desde produções voltadas ao público local que registram elementos da cultura popular paraense e fenômenos naturais como a pororoca, até iniciativas intermediadas pelos governos e homens de ciência da época (SANJAD e CASTRO, 2016, p. 153-154), tensionadas entre o desejo de registro etnográfico das populações, por um lado, e o rechaço de aspectos “primitivos”, por outro. Sem falar de registros vindos do centro sul do Brasil que, dentre outras coisas, destacam a distância geográfica e cultural das comunidades ameríndias e configuram a Amazônia como uma espécie de “colônia interna” do Brasil (BIZARRIA, 2018).

CAPÍTULO 2 – CINEMA NO PARÁ, DIVERSIFICAÇÃO DA PRODUÇÃO, E BASES PARA O QUESTIONAMENTO

. Neste capítulo, propomos pontuar alguns dos processos socioculturais que delineiam a ideia de uma “Amazônia” ao longo do século XX, especialmente o surto modernizador a partir das décadas de 1950 e 1960, bem como desenvolvimentos teóricos e cinematográficos que respondem, mimetizam, enfrentam a esses contextos ao longo das décadas seguintes, para que possamos chegar então ao cinema contemporâneo, foco desta pesquisa.

Começamos por mencionar o exemplo de Líbero Luxardo como um cinema comercial relativamente bem-sucedido entre as décadas de 1930 e 1950, imiscuído com os projetos de poder dos governantes locais, e avançamos para outras produções, mais contestatórias, a partir dos movimentos como o cineclubismo belenense das décadas de 60 e 70 e do impacto de novas possibilidades de produção no estado do Pará a partir dos anos 1980. Nosso objetivo é nos aproximar do “novo panorama” onde se desenvolvam diferentes imaginários e estéticas a partir das vozes dos habitantes da região amazônica (PIZARRO, 2012, p.170), incluindo uma estética ilustrada que conserva referências fundamentais à floresta e à cultura popular bem como a experiências sociais com a modernização forçada.

A partir daí, somos guiados por uma revisão de literatura que procura discutir, por meio da pesquisa em cinema, os embates entre representações cinematográficas exógenas elaboradas sobre contextos locais e regionais e ainda sobre populações dessas regiões que seriam sub-representadas em circuitos hegemônicos. Por fim, apresentamos os principais resultados de nosso levantamento de curtas metragens de modo a tensionar as informações reunidas com o campo conceitual delimitado até aqui.

O cinema paraense enquanto a ideia de Amazônia se “reorganiza” (1930-1980)

Paralelamente às produções estatais mencionadas ao final do capítulo anterior, havia também no estado do Pará filmes produzidos por cinegrafistas ambulantes, os “catadores de imagens”, que percorriam o país buscando imagens sensacionalistas para a produção de filmes comerciais sobre a região (BIZARRIA, 2008, p. 68). O paulista Líbero Luxardo é destaque dessa produção no Pará. Trabalhando primeiramente para a “Filmes Artísticos Mato-Grossenses” (FAM) que depois se chamaria “Filmes Artísticos Nacionais” (FAN), ele atua na produção de diversos filmes como *Nas profundezas do rio Amazonas* (1935) e *No reino das águas Amazônicas* (1935), ambos perdidos. Em 1939, ele vem a Belém para filmar o I Congresso Amazônico de Medicina e acaba se estabelecendo na cidade, onde

monta a produtora “Amazônia Filmes”, produzindo diversos documentários, cinejornais, e também longas-metragem, incluindo ficções.

Em meio a esse processo, Líbero Luxardo conhece Magalhães Barata, um dos políticos mais importantes do Pará no século XX, que iniciava seu segundo mandato como interventor, cargo para o qual fora nomeado pelo presidente Getúlio Vargas e que ocupou de 08 de fevereiro de 1943 a 19 de outubro de 1945. Passa, então, a realizar “pequenos filmes de propaganda” a respeito da carreira do governador (LOBATO, 2015, p. 299)

Luxardo passa a produzir filmes para Magalhães Barata provavelmente a partir de 1943 (LOBATO, 2015, p. 300) e essa relação se estende para além do mandato do interventor, ainda que haja indícios de que, já na década de 1940, Luxardo tenha articulado suporte econômico para realizar filmes junto a outros âmbitos de poder, para além da esfera política (LOBATO, 2015, p. 302)²⁶. Assim, com base nas pesquisas de Lobato, temos um exemplo de uma produção com sobrevida tanto política como econômica, financiada por personalidades e políticos do estado do Pará, e abordando seus feitos, eventos sociais, e, no caso do interventor, com relevante foco em suas atividades diárias junto aos cidadãos, seguindo seu matiz populista. Essa cinematografia diversa, desenvolvida na região nas primeiras décadas do século XX, por atores locais e outros exógenos, mais tarde encontra com o período que Ana Pizarro localiza como o de início da construção discursiva da Amazônia, tal como se encontra no século XXI: as décadas de 1960 e 1970, com as políticas da ditadura civil militar brasileira.

De acordo com Pizarro (2012), a partir das décadas de 1960 e 1970 se desenha um projeto desenvolvimentista e uma reorganização geopolítica da Amazônia com pouquíssima ingerência das populações locais, elaborada no centro-sul do Brasil, em conjunto com capitais nacionais e internacionais, ligados, por exemplo, às indústrias automobilística e mineradora e suas indústrias associadas. Esse movimento já existia desde a década de 1950, mas ganhou força no período e esteve relacionado à reorganização da vida antes centrada nos rios, e que passou a ter as estradas e linhas de transmissão de energia como importantes marcos físicos e simbólicos (PIZARRO, 2012, p. 166-167).

Ao longo dessas décadas, podemos dizer que na Amazônia e no Pará, o documentário se inseriu em circuitos discursivos que procuravam justificar a modernização da

²⁶ “Os dados levantados pela pesquisa apontam para a existência de dois momentos na produção de filmes de não-ficção realizados por Líbero Luxardo nas décadas de 1940 e 1950. Entre o ano de 1943 e o início de 1955, a mesma teria consistido em reportagens, não se configurando como produção seriada, sendo que a partir de março de 1955 a maior parte desses filmes passa a se estruturar nos moldes de um cinejornal, intitulado Amazônia em Foco. Tanto as reportagens quanto os cinejornais eram exibidos antes do programa principal, o longa-metragem de ficção, no espaço destinado ao complemento nacional, garantido por lei” (LOBATO, 2015, p. 304)

região e a perpetuação de relações colonialistas, como nos filmes *Amazônia vai ao encontro de Brasília* (1958) e *Coluna Norte* (1960) de Jean Manzon, carregados de sentidos de exotismo, ufanismo e invisibilização das populações indígenas (SANTOS, R. 2018), e realizados a partir de verbas de propaganda mobilizadas por ocasião da construção da estrada Belém-Brasília; e, por outro lado, esteve em movimentos de questionamento desses mesmos projetos de modernização, a partir de perspectivas críticas das realidades amazônicas experimentadas entre as décadas de 1960 e 1990, tendo como marco inicial no estado do Pará o filme *Vila da Barca* (1964), de Renato Tapajós, considerado sob vários aspectos o mais antigo documentário paraense em curta-metragem ainda preservado (SILVA, R. 2015, p. 106-108) e que trata da precariedade da ocupação urbana de mesmo nome, localizada nas margens da baía do Guajará, em Belém.

No Pará, devemos destacar também o cineclubismo da década de 60 como circuito de exibição e também produção. Em Belém, por exemplo, surge o cineclubes da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos (APCA) em 1967. Esse ambiente de discussão e questionamento, inclusive do modelo de cinema comercial norte-americano, vai incentivar uma série de realizadores predominantemente alinhados ao Cinema Novo e que produzem documentários de denúncia social (BIZARRIA, 2008, p. 85). Dentro desse movimento, destaca-se o já mencionado *Vila da Barca* (1964), de Renato Tapajós. Cinematografias regionais com essa infelizmente não sobreviveram por muito tempo, já que sua sustentação comercial era dificultada pela circulação limitada a espaços acadêmicos e de movimentos sociais, e pelo desinteresse do Estado nesse tipo de cinema (BIZARRIA, 2008, p. 88) especialmente em um contexto de ditadura militar²⁷ que via no cinema um potencial questionador do sistema vigente, ao mesmo tempo em que investia na consolidação de cadeias nacionais de televisão centradas no eixo Rio-São Paulo como o centro produtor de audiovisual do país e organizador da “ordem e progresso” de uma identidade nacional. Ainda sobre o movimento cineclubista que se desdobrou em produções também na década de 70 e 80, Januário Guedes diz que a década de 80 viu melhor organização dos produtores de documentários no Pará, já que na década de 70 foi criada a Associação Brasileira de

²⁷ Mesmo nesse contexto, surgem produções de realizadores nacionais no Pará, na década de 70, com destaque para *Iracema, Uma Transa Amazônica* (1974), de Jorge Bodansky, ficção que questiona as fronteiras possíveis entre documentário e ficção, criando um mundo imaginário que mantém relação simbiótica com a realidade histórica, misturando personagens “reais” e “imaginários” e bebendo da história de vida dos atores -como no caso de Edna de Cássia, que interpreta Iracema- para construir personagens imaginários dentro da narrativa. Essa e outras produções propriamente documentais, não apenas de Bodansky, mas de outros nomes como Aurélio Michiles no Amazonas e Murilo Santos no Maranhão, só foram possíveis porque financiados por movimentos sociais e organizações não governamentais estrangeiras envolvidas com os conflitos na região e comprometidas com a preservação ambiental e social na Amazônia (BIZARRIA, 2008, p. 94-95).

Documentaristas no Pará (ABD-PA) que possibilitou uma maior capacitação para a produção cinematográfica (SANTOS, M et. al. 2007)

Outros discursos para a Amazônia: entre fantasia e objetividade, as “vozes locais”

Como vemos, a partir do momento em que o foco deste percurso fragmentado de exame dos discursos sobre a Amazônia se afasta do século XVI em direção ao século XX, as vozes documentadas se tornam mais diversas e já não são unicamente as vozes do poder presentes nos documentos produzidos pelo colonizador europeu (PIZARRO, 2012, p. 168), e então “já é possível escutar as vozes plurais de uma realidade que, ao evidenciar as hegemonias, também reflete as fraturas, as fissuras, resquícios através dos quais se torna possível escutar as vozes dos vencidos” (PIZARRO, 2012, p.169) e dar a ver densidades humanas, com “populações diversas com uma variedade de ofícios, conhecimentos, histórias, experiências distintas de relação com a natureza, com os complexos ecossistemas” (PIZARRO, 2012, p.170).

Pizarro diz que esse “novo panorama” gera a expectativa de um campo, onde se desenvolvam diferentes imaginários e estéticas do qual emergem discursos sem intermediários a partir das vozes dos habitantes da região (PIZARRO, 2012, p.170). A autora se propõe a examinar seis tipos de discursividades amazônicas atuais: 1) a estética ilustrada, surgida da cidade e relacionada à poesia em sua “expressão ilustrada”, que conserva referências fundamentais à floresta e à cultura popular; 2) o relato amazônico sob a forma narrativa (romance); 3) discursos de setores populares, que elaboram um imaginário povoado de seres fantásticos ligados à água e à selva; 4) uma elaboração comunitária desse imaginário que é ameaçado pela modernização; 5) modo pela qual populações e trabalhadores se elaboram como sujeitos sociais individuais e coletivos 6) sobrevivência das cosmovisões indígenas nas literaturas deste povos, assentadas na oralidade. Sobre os aspectos fantásticos dessas discursividades, Pizarro pontua:

Existe uma espécie de Olimpo, de santuário profano, de figuras ligadas a água ou a selva, que se recriam e se transformam permanentemente. Elas mantêm suas estruturas identitárias básicas, assim como a capacidade dos habitantes, de onde surgem, de imaginar situações e condutas, metaforizando a realidade em formas do imaginário que servem como referentes para os comportamentos individuais e coletivos. Apesar das denominações variarem, as referências são comuns à região, do Peru à Guiana, da Venezuela ao Mato Grosso, no Brasil. Os habitantes do interior, os ribeirinhos, os quilombolas, habitantes de comunidades indígenas, seringueiros, os setores populares não urbanos em geral, mas também os setores urbanos, todos vivem mergulhados num universo mitológico em que a realidade e a ficção não têm fronteira (PIZARRO, 2012, p.188-189)

Boto, homem porco, habitantes submarinos... a partir de relatos, Pizarro descreve vários desses encontros e casos de habitantes de localidades amazônicas, um universo mítico que é confrontado pela modernização e se modifica, apesar de os Encantados seguirem ocupando um lugar importante.

A história revela que não somente os ‘encantados’ estão abandonando as comunidades, mas também aparece o problema da destruição da selva e do meio ambiente, dois resultados da modernização. A construção registra o sentido da mudança de algo que está transformando suas vidas. Da modernização conheceram o pior. Isso implicou um mundo confrontado com o imaginário da Igreja católica, o começo, e atualmente com as igrejas evangélicas. Os moradores deste universo imaginário estão mudando, assim como os aspectos e as formas de se manifestar, uma vez que uma luta entre poderes está ocorrendo no seio dos imaginários (PIZARRO, 2012, p. 201)

De outro ponto de vista, Ana Pizarro procura abordar também os imaginários sociais mais ligados a situações concretas a ofícios, por meio de relatos pessoais, que, à primeira vista, segundo a autora, não enxergam o conjunto amazônico em suas articulações mais profundas, mas reverberam os sentidos dessas articulações, “configurando o coro das formações culturais mais tradicionais do continente, frente a modernização impávida da ocidentalização” (PIZARRO, 2012, p.204), abarcando atores que teriam vivido o drama dessa modernização vertiginosa a partir dos anos de 1960, incluindo ribeirinhos, garimpeiros, povos indígenas²⁸ e quilombolas.

Mas, voltando-nos mais uma vez para o tema dessa pretensa realidade quantificável imiscuída de fantasias, é oportuno que nos detenhamos na estética ilustrada aludida por Pizarro, que conserva referências fundamentais à floresta e à cultura popular e de certo modo também aos discursos de setores populares, que elaboram um imaginário povoado de seres fantásticos ligados à água e à selva, já que a partir da segunda metade do século XX temos um discurso artístico de grande penetração não apenas no cinema mas em várias manifestações artísticas do estado do Pará: aquele que romantiza e exalta a cultura cabocla das populações ribeirinhas (LINS, A. 2007, p. 13).

A cultura cabocla, assim, seria uma alternativa para substituir as referências artísticas estrangeiras de antes, mas que passa também a construir um discurso hegemônico. O caboclo, este tipo mestiço, não seria mais índio nem branco, mas teria, por seu isolamento

²⁸ Como nova conformação de vozes da Amazônia, a autora fala ainda de oralidade e literatura dos povos indígenas, e sobre a história de linguística variada na região, mas marcada pelo nheengatu, a língua geral amazônica, e mais recentemente pelas experiências de autopublicação e redação de obras de populações anteriormente agrafas. O perfil dessas literaturas -fundamentalmente orais- é diversificado, cada grupo apresenta diferentes acervos que vão se constituindo hibridamente de forma particular a partir de articulações com a literatura ocidental (PIZARRO, 2012, p.220).

desenvolvido práticas e olhares afinados com o meio natural local a partir das ruínas da cultura dos primeiros habitantes, do qual seu modo de vida teria florescido. Esse discurso começou a ser construído em resposta aos projetos econômicos modernizadores do estado brasileiro que desestabilizavam o poder das elites locais com sua ideologia de “progresso”, as quais se reapropriaram do caboclo como ícone de uma identidade regional interiorana, alçando a cultura cabocla à peça fundamental de discursos populistas de governos, mídia e turismo e como “um modo de estar no mundo diferente do que é estabelecido pelos centros capitalistas do país” (LINS, A. 2007, p. 15). Se essa abordagem da cultura cabocla, por um lado, provoca desdobramentos em desconstrução de perspectivas eurocentradas, ela também oculta diversidades das populações amazônicas e tensões como a racial, constitutiva mesmo das sociedades ribeirinhas.

Em obra referencial para a captura desses gestos sobre a cultura cabocla e sua teorização, o escritor João de Jesus Paes Loureiro também mostra o quanto a disputa entre um olhar objetivo (e utilitarista) com um olhar subjetivo e estetizante está presente na experiência desse tipo “caboclo” que, de acordo com o autor, vive junto a uma natureza volúvel, que salta para o observador, muitas vezes apavorando-o, no que frequentemente

A Amazônia é percebida por quem a contempla, como uma grandeza pura: é grande, é enorme, é terra-do-sem-fim. Sua concepção está associada geralmente a outros qualificativos: rica, incomparável, bela, misteriosa, inferno, paraíso. Algo que, embora próximo, está distante, como um outro mundo. *Locus* do devaneio, cujas medidas físicas desapareceram e cujos contornos se tornaram *sfumatos*, graças a um livre pacto entre imaginário e a realidade. Assimila-se sensivelmente, mais que numericamente ou cientificamente, ao meio de uma grandeza sem contornos, cujo valor reside exatamente nessa forma imaginal de grandeza. Ideia de grandeza que internaliza uma vaga infinidade de valores contidos nessa realidade que o imaginário transfigura. (LOUREIRO, 2015, p. 114)

O real, sob esse olhar, seria percebido “enquanto uma vaga forma de imensidão que se confunde com o imaginal” (LOUREIRO, 2015, p. 114-115) e na presença de uma constante “fertilização do imaginário aurático” que brota nas brechas da “precisão objetiva dos dados” (LOUREIRO, 2015, p. 115). Sobre essa questão da assimilação do real-irreal, o autor relaciona o fato de a Amazônia ter figurado como lugar remoto e difuso para o centro-sul do Brasil até pelo menos a década de 1970 como um dos fatores que enriqueceram a “imagem real-imaginária pela qual a Amazônia é recebida”, com suas condições geográficas atuando como geradoras de um segredo que motiva cogitações sobre si (LOUREIRO, 2015, p. 116), não apenas por conta das distâncias geográficas “como também decorrentes de riquezas, de eldorados supostos ou constatados”. (LOUREIRO, 2015, p. 116)

Cita, nesse sentido, a mina de ouro de Serra Pelada e o minério da região de Carajás, que com sua abundância de minerais para extração teriam confirmado e multiplicado muitas das idealizações sobre a região, em um movimento frequente de fusão do mito com a realidade histórica. Este mundo criado pelo natural imiscuído do devaneante estaria ligado inclusive a experiências como a solidão contemplativa de algumas populações amazônicas descritas pelo autor, presentes, por exemplo em longos percursos feitos de barco a noite, quando a percepção fisiológica do espaço se dissolveria e floresta, luzes de casas distantes, estrelas e vocalizações humanas para orientação no rio fariam com que tudo ficasse “cheio de imagens, como se a imaginação explodisse como fogos de artifícios” (LOUREIRO, 2015, p. 119)

Essa surrealidade iria, então, despertando realidades na realidade, criando novos olhares para observar a “realidade objetiva” fazendo emergir o “inesperado poetizante na paisagem”, no que o homem criaria “uma nova natureza, enquanto se cria como seu habitante. Mergulhado em seu mundo para ultrapassá-lo, percebe mistérios nas profundezas das águas ou na superfície” (LOUREIRO, 2015, p. 120).

Outras vozes também para o documentário paraense?

Mais uma vez, pode-se dizer que a realidade geohistórica se encontra com a fantasia, no que a ficção e a realidade se tencionam permanentemente na região, já que movimentam não apenas olhares e discursos, mas também projetos econômicos e modos de estar.

Parece que essa é a natureza mágica das florestas tropicais da Amazônia. Junto a bravas mulheres guerreiras, projetos econômicos excêntricos se sobrepõem. Fitzcarraldo, cuja existência real ultrapassa em muito a versão de Herzog, é superada apenas pela loucura "tipicamente americana" ainda mais insana de Henry Ford no Tapajós. (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p. 30, tradução nossa)²⁹

A partir do final da década de 1980, e mais acentuadamente a partir do final da década de 1990 e início dos anos 2000, podemos identificar um conjunto de documentários que ainda reverberam essas matrizes relacionadas a uma objetividade cientificista em paralelo a uma subjetividade, ora fantasiosamente onírica, ora sobrenatural, ainda que baseada em elementos do mundo do trabalho e da natureza para tematizar as consequências da modernização, muitas vezes se apoiando no imaginário “caboclo”, outras vezes propondo alternativas a ele. Vamos nos deter por um momento em um desses filmes: *Marias da*

²⁹ “Pareciera que esa es la mágica naturaleza de las selvas amazónicas. Junto a bravas mujeres guerreras se superponen excéntricos proyectos económicos. Fitzcarraldo, cuya existencia real supera con creces la versión de Herzog, apenas es superado por la aún más demente locura “típicamente americana” de Henry Ford en el Tapajós”

Castanha (1987) é um filme que se desdobra da tese de doutorado da socióloga Edna Castro, sua diretora (SILVA, R. 2015, p.66), tematiza o mundo do trabalho e a modernização amazônica com abertura antropológica para diversas falas de mulheres que moram nas periferias de Belém e trabalham em fábricas de beneficiamento de castanha-do-pará.

Figura 5 - A fábrica e seus utensílios em frames de *Maria das Castanhas*, de Edna Castro



Fonte: próprio autor

O filme reverbera já em sua abertura um argumento relacionado aos vazios que seriam característicos da região Amazônica: a câmera contemplativa, primeiro em plano aberto, e depois em planos fechados, desliza pelo ambiente vazio de uma fábrica, na penumbra, se detendo nos seus objetos e de certa forma fazendo-os adquirir potência emblemática que prescinde da presença humana, mas na verdade a anuncia, do mesmo modo que o título do filme anuncia o componente humano e feminino em sua relação com um importante recurso florestal: (a castanha) como seu elemento central. A trilha musical, com sons de flauta, empresta timbres oníricos à sequência que mostra esse vazio que ao mesmo tempo é lotado, como insinua a serialidade das numerosas ferramentas desse espaço e os sons fabris que ouvimos, presentificando as trabalhadoras que os operam. É possível ver um desenho de Iemanjá grudado em um dos recipientes de castanha e câmara também se detém nele. Gradualmente, os sons do trabalho na fábrica passam a se intercalar com essa trilha musical, mas suas fontes são invisíveis. A fábrica permanece imóvel. A câmera mira o alto do espaço em contra-plongée, onde se vê um telhado com um trecho de telhas translúcidas ou iluminadas por aberturas, que em seguida são unidas em um *raccord* com um contra-plongée de uma grande árvore, plano que é prenunciado pelos sons da floresta que, antes de ser vista, já inunda a fábrica. Nessa floresta, vemos um homem se aproximar, registrado em plano aberto, para em seguida o acompanharmos em planos detalhe. Vemos também o que ele faz

em seu percurso: coleta ouriços de castanha-do-pará. Essa floresta, é, assim, habitada, em contraste com a fábrica vazia. Vemos o rosto do homem em detalhe.

Na sequência, e ainda sem que haja nenhum tipo de fala, seja em entrevista ou narração, vemos o rio e a floresta com seus barcos: está aí a Amazônia onírica com seus rios espelhados e pôr-do-sol turístico. A câmera percorre esse rio e registra suas embarcações (mais uma vez, o rio é habitado e percorrido) até chegar em uma movimentada região portuária de uma grande cidade amazônica. Ainda se ouve os sons das atividades das pessoas, suas vocalizações no descarregamento de materiais ou o barulho das lonas que manipulam para cobrir os montes de castanha. Entram então os depoimentos das “Marias” do título, mulheres muitas vezes vindas do interior da Amazônia e empregadas nas fábricas em trabalho precário e sazonal. Elas relatam como criam os filhos, suas visões sobre o mundo do trabalho e dos relacionamentos, e são entrevistadas ora individualmente ora em grupo. A sequência final do filme espelha em seus enquadramentos e montagem aquela do início, onde vemos o homem percorrer a floresta. Agora, são as trabalhadoras da fábrica, com seus uniformes verdes, que percorrem as ruas irregulares da periferia da grande cidade, com suas casas de madeira e esgoto a céu aberto. Ouvimos os sons dessa cidade, o ladrar dos cães. Mas os cantos de pássaros da floresta ainda estão lá. O documentário, assim, seguindo seu interesse antropológico nos puxa para o elemento humano, que percorre todos esses espaços amazônicos que não estão isolados, mas em permanente entremeio e choque.

Com o fim do impacto da censura da ditadura militar, a Lei do Audiovisual em 1993 e o surgimento da tecnologia digital, aumenta-se o acesso aos meios de produção, retomam-se investimentos no cinema nacional e assim facilita-se o surgimento de novos realizadores (BIZARRIA, 2008, p. 99). A produção e circulação de documentários brasileiros aumenta. Não apenas isso, mas os espaços de discussão e reflexão também aumentam, com o advento de festivais, como o *É tudo verdade*, de São Paulo e portais como o Porta-Curtas que dão acesso a curtas metragens tanto de ficção quanto de documentário (BIZARRIA, 2008, p. 99-100).

É já nesse contexto nacional de “retomada” que um filme se destaca, mais diretamente relacionado a poética do imaginário de João de Jesus Paes Loureiro e ao caboclo romântico de produções artísticas que beberam dessa noção: a série *Lendas Amazônicas* (1998) de Moisés Magalhães e Ronaldo Passarinho, coprodução com o canal GNT. O filme-série mistura entrevistas com estudiosos da cultura popular para apresentar lendas que se passam tanto em ambientes rurais quanto em ambientes urbanos amazônicos, divididos em

quatro episódios: *O Boto, Belém: mitos e mistérios, Cobra grande e Matinta Perera* (SILVA, R. 2015, p. 78).

Os depoimentos de populares são intercalados com os dos especialistas e ainda com teatralizações e tomadas dos ambientes naturais e construídos de que falam em seus contos. O filme articula, assim, o elemento entrevista e o repertório de grupos teatrais e encenadores locais já reconhecidos (como Dira Paes e Cacá Carvalho) junto a ênfase documental no registro de paisagens (já que as encenações são todas feitas em locação) para delinear essa cultura amazônica que percorre o conhecimento antropológico, filosóficos e literário (e portanto, ilustrado) a respeito de sua diferença em relação aos grandes centros capitalistas, a dizer, sua cultura e cosmologias caboclas. Esse diferencial é tido como esse pêndulo constante entre, mais uma vez, uma realidade geostórica e biológica e a fantasia mitologizante de seus habitantes mais “tradicionais”. Outro filme que dialoga com essa apropriação do caboclo como “vetor de identidade regional” (LINS, A. 2007, p. 110) é *Chama Verequete* (2002), de Luiz Arnaldo Campos e Rogério Parreira. Construído como biografia de Augusto Gomes Rodrigues, o Mestre Verequete (1916-2009), o filme também se utiliza de sequências ficcionais assim como em *Lendas Amazônicas* para relacionar a história desse mestre da cultura popular, cantor paraense de carimbó que teve seu reconhecimento tardio motivado pelo próprio filme, a um contexto maior de mestiçagem racial e religiosa na região.

Mestre Verequete funciona como uma espécie de figura metonímica. Ele encarna o caboclo interiorano que vem para a capital em busca de melhores condições de vida e que traz consigo um imaginário fecundo. Assim como ele, o carimbó também se adapta às condições de vida urbanas e passa a se mesclar com a cultura popular da periferia. O ritmo, assim, entrou na capital do Pará pela porta dos fundos, pelos prostíbulos, pelas ruas de bairros pobres e chega a ser proibido, a exemplo dos "batuques", como o filme bem mostra (plano 28) nas inserções de ator negro que lê trechos do Código de Posturas Municipais de Belém (LINS, A. 2007, p. 133-134)

Assim, os anos 2000 se iniciam com uma série de documentários que tocam questões muito anteriores relacionadas ao “preenchimento” da região amazônica, pretensamente vazia, conforme circunscrita pelos invasores europeus a partir do século XVI, ou habitada em excesso por imagens de fantasias exógenas e que passaram a ter como interlocutoras ou contestadoras outras imagens que se reclamam mais adequadas ou autênticas, por partirem do local, mesmo que essas vozes locais sejam elas mesmas divergentes: ora aplaudem e anseiam pela modernização que as colocaria em pé de igualdade com Europa e suas “extensões bem sucedidas”, ora criticam a violência do capital que dizima socioambientalmente a região.

Cinema no Pará: expectativas pela auto-representação

A discussões sobre representações cinematográficas exógenas elaboradas sobre contextos locais e regionais e ainda sobre populações dessas regiões que seriam sub-representadas em circuitos hegemônicos pode ser observada ao colocar o nacional frente ao regional no Brasil. Circuitos audiovisuais “periféricos” reclamam a complexificação de suas imagens também em produções documentárias, especialmente nas primeiras décadas do século XXI³⁰. O que se liga a expectativas de auto-representação de populações e indivíduos historicamente “apartados (por sua situação social) dos meios de produção e difusão de imagens” (LINS C. e MESQUITA, 2011, p. 38), auto-representação que possibilitaria o distanciamento de clichês, estigmas ou da falta de acuidade mimética e sociológica (SHOHAT, STAM, 2006), que seriam comuns em representações exógenas hegemônicas que historicamente tomaram essas populações e indivíduos apenas como “objeto”. Além dessa produção cinematográfica das primeiras décadas do século XXI, essas preocupações estão também em uma série de trabalhos acadêmicos que procuram localizar o cinema documentário paraense, e, principalmente, o cinema de ficção do estado, na discussão que tematiza ou a produção periférica ou as tensões entre o local e o global, e ainda o regional e o nacional. Neste tópico, faremos uma revisão crítica de alguns desses trabalhos.

Geovane Silva Belo (2013), por exemplo, discute estigmas sobre a região Amazônica em filmes “estrangeiros”, abarcando tanto produções de outros países como *Floresta das Esmeraldas* (1985) e *Anaconda* (1997); quanto nacionais como *Tainá, uma aventura na Amazônia* (2000) e *Um lobisomem na Amazônia* (2005) para investigar as visões desses filmes sobre a região e o que ele chama de suas repercussões no imaginário (BELO, 2013). O autor dedica espaço de discussão particular ao documentário, que para ele seria um gênero que

mais anseia a comunhão explícita com as investigações científicas, com os cursos e percursos da pulsação social. Não só o filme documental, mas a ciência, no seu rigor de emoldurar objetos passíveis de análise, passa a enxergar o cinema como um veículo de reescritura de imaginários, um circuito de invenção e reinvenção de textos extraídos da História, da ciência, do cotidiano e ponderados através de um processo de seleção pré-laboratorial. (BELO, 2013, p. 66)

Sobre a Amazônia, diz que a produção de documentários a partir da década de 1950 acontecia muito mais a partir de interesses de públicos estrangeiros e com exibição também

³⁰ Seja este outro real um nordeste menos estereotipado em suas matrizes agrárias e arcaicas (LUSVARGHI, 2008), seja a de um Rio Grande do Sul que também tenta romper com os símbolos da identidade rural do estado e estigmas como a bombacha e o chimarrão, onipresentes em algumas produções do cinema gaúcho (TOMAIM; ARAÚJO; MOURA, 2011, p. 09-13).

fora do Brasil³¹. Belo identifica também documentários brasileiros a abordar personalidades que percorreram a região em relação com suas tribos indígenas, como *Oswaldo Cruz na Amazônia* (2002) de Eduardo Vilela Thielen e Stella Oswaldo Cruz Penido e ainda olhares contestatórios presentes em documentários como *Nas Terras do Bem-Virá* (2007), de Alexandre Rampazzo abordando os conflitos agrários na região. Já *Amazônia Eterna* (2012) de Belisário Franca, traria uma contestação apaziguadora, embarcando no conceito de desenvolvimento sustentável para apresentar projetos que materializam essa aspiração a modos de exploração da chamada economia verde e práticas que não degradem os ecossistemas locais.

O autor se preocupa ainda como exemplos de "bons diretores na procura de inovar as sondagens cinematográficas acerca da Amazônia", citando *Mensageiras da Luz - parteiras da Amazônia* (2003), de Evaldo Mocarzel sobre parteiras tradicionais do Amapá e seus saberes tradicionais ou *500 Almas* (2004) de Joel Pizzini, que aborda a reconstrução de identidades indígenas em confronto com a cultura da sociedade nacional. Registra ainda *No Meio do Rio, Entre as Árvores* (2009) como um documentário "menos contaminados pela estereotipia estrangeiro-nacional" ao abordar as sociedades da Amazônia de modo menos monolítico, com foco na própria feitura de imagens em oficinas de vídeo. Para o autor, esses documentários "inovadores" e de "bons diretores" seriam os de menor repercussão, permanecendo ainda na maioria das produções contemporâneas (BELO, 2013, p. 138).

Uma argumentação, como percebemos, repleta de expectativas pela possibilidade de que esse cinema traga representações positivas ou com maior acuidade mimética ou sociológica (SHOHAT, STAM; 2006), possibilidade atribuída por Belo com maior ênfase ao documentário.

Voltando-se especificamente para o Pará como estado amazônico, Lins A. (2007) procura analisar o cinema paraense como produção artística capaz de posicionar os sujeitos frente aos problemas colocados pela globalização das últimas décadas do século XX e os consequentes conflitos entre as "culturas de mercado" e as "culturas locais", que em diversos aspectos teriam se desenvolvido com relativo isolamento desses padrões de mercado (LINS, A. 2007). A produção cultural amazônica, assim, reivindicaria sua singularidade, mais acentuadamente a partir dos anos de 1960 (LINS, A. 2007, p. 12-13) ao ser tomada também

³¹ Como os numerosos documentários produzidos por Adrian Cowell, junto a uma série de outros documentários feitos não apenas para TVs britânicas, mas francesas e alemãs, abordando principalmente aspectos naturais da região (BELO, 2013, p. 133-135), interesse que se manteria até anos recentes como na produção francesa *Le jaguar, chasseur solitaire* (2013) de Christian Vanmaister.

como referência para a formação de identidades regionais e nacionais. Lins A. analisa então uma das respostas para esses questionamentos, colocada pela produção artística do estado do Pará: a exaltação e romantização da cultura ribeirinha cabocla como vetor de identidade regional. Especificamente sobre o cinema, o autor procura perceber como o cinema local do início dos anos 2000 se posicionava em relação a esse movimento e considera que

Escrever a região (assim como a nação) é um ato dramático, pois inevitavelmente homogeneiza o povo como se este vivesse o espaço e o tempo da mesma forma.

Toda representação, portanto, é sempre ambivalente porque carrega a alteridade dentro de sua pretensão de identidade, ou seja, os elementos que foram tangenciados já cobram desse recorte a legitimidade dessa representação. As construções identitárias feitas através de imagens como o cinema, por exemplo, referem-se a essa impossibilidade de totalidade. (LINS, A. 2007, p. 185)

Admitindo então a ambivalência do ato dramático de escrever uma região com imagens e a impossibilidade de totalidade dessas imagens, o autor considera que o cinema³² passaria, então, no final do século XX, a estar mais enfaticamente inserido nessas disputas identitárias (já amplamente tomadas pela música e a literatura no estado do Pará), inserção apoiada por prêmios e políticas ainda fragmentárias de apoio a realização, como o Prêmio Estímulo à Produção de Curtas-metragens da Prefeitura de Belém, com uma edição em 1999 e outra em 2002 e também editais nacionais como o Concurso de Curta-metragem do Ministério da Cultura de 1999 (LINS, A. 2007, p. 92). Para Lins A., frente a um contexto mais amplo de disputa identitária em relação ao nacional e ao global, o cinema de realização local, apesar de todo repertório exógeno de que trata Belo (2013), emergiria como campo privilegiado para dar a ver complexidades e reclamar justamente imagens menos totalitárias.

E haveria algo de específico atuando como liame dessa produção local frente às produções exógenas? Um trabalho de fôlego a tomar para si questões norteadoras que buscam por um *ethos* cinematográfico do estado do Pará³³ é o de Ramiro Quaresma da Silva (2015). O

³² Para essa discussão, Lins A. convoca três filmes da cinematografia local para discutir três eixos discursivos que hipoteticamente esses filmes materializariam: a apropriação do caboclo como vetor de identidade regional em Chama Verequete (2002), de Luiz Arnaldo Campos e Rogério Parreira; o paraensismo relativizado por meio da ironia e do humor em Açai com Jabá (2002) de Alan Rodrigues, Marcos Daibes e Waleriano Duarte; e a demanda por referências outras que se distanciam do caboclo e se voltam para o urbano em Dezembro (2003) de Fernando Segtowitz.

³³ Sobre o recorte estadual para as pesquisas em cinema no Pará, importante também destacar as dissertações de Marco Antônio Moreira Carvalho (2015) que trata da atuação de Alexandrino Gonçalves Moreira na crítica de cinema (a partir da década de 1960) e na exibição (a partir da década de 1970) na cidade de Belém e a consolidação de uma cultura cinematográfica com ênfase nos filmes considerados “de arte” e Alexandra Castro Conceição (2016) que desenvolveu projeto de documentário e dissertação/memorial sobre a obra em super-8 de Vicente Franz Cecim na década de 1970. Na chave pesquisa acompanhada de projeto artístico, é importante citar a dissertação do também realizador Mateus Nogueira de Farias Moura (2018) que aborda a memória cinematográfica construída sobre o “território Amazônia”, extrapolando a categoria estadual, a partir da construção de um repertório filmico sobre o tema e de atividades ensaísticas de “remontagem” e “remix”.

autor questiona a existência de um “cinema paraense” e como ele se posicionaria frente a outras cinematografias regionais, além de questionar as motivações dos realizadores locais e o quanto seu “lugar” influenciaria em seus trabalhos de realização, de modo a tentar posicionar esse pretense cinema paraense quanto a sua pertinência estética e cultural como legado a ser preservado e difundido (SILVA, R. 2015, p. 14).

No trabalho de Ramiro Quaresma da Silva, há uma busca por esse corpo coletivo que seria o “cinema paraense” e seu *ethos* vislumbrado por meio de uma cartografia (SILVA, R. 2015, p. 22), no que a estruturação de sua pesquisa toma como ponto de partida os filmes *Brinquedo Perdido* (1962) de Pedro Veriano e *Vila da Barca* (1964) de Renato Tapajós (este último considerado o primeiro documentário paraense) para desenvolver uma cartografia da produção paraense desde a década de 1960 até os anos de 2010, com o advento de políticas de regionalização da produção audiovisual e trabalhos de cineastas como Roger Elarrat, Priscilla Brasil e Mateus Moura. Essa é uma cartografia centrada em uma comunidade de profissionais e em realizadores considerados notórios segundo os critérios do pesquisador, que se questiona ainda sobre políticas de conservação de acervos em película e também a preservação e difusão das produções realizadas digitalmente.

Ao abordar a cinematografia dos anos 2000 a 2010 no Pará, o autor destaca a importância de uma série de políticas públicas de apoio no período, com destaque para o DOC TV, que entre 2004 e 2010 selecionou os projetos paraense *Eretz Amazônia – os judeus na Amazônia* (2005) de Allan Rodrigues, *A descoberta da Amazônia pelos turcos encantados* (2005) de Luiz Arnaldo Campos, *O homem do balão extravagante* (2005) de Horácio Higushi, *Chupa-Chupa* (2007) de Roger Elarrat, *Serra Pelada: esperança não é sonho* (2008) de Priscilla Brasil; *Saudade da minha terra* (2010) de Nélio Palheta e *Camisa de onze varas*, de Walério Duarte (SILVA, R. 2015, p. 95).

O autor cita também instituições que foram importantes no apoio a essa produção mais numerosa no período, como o Instituto de Artes do Pará (IAP) e seu programa de bolsas de pesquisa em Arte; a TV Cultura do Pará³⁴ e, em nível federal, os Editais de Produção de Curta Metragem do Ministério da Cultura. Essas bases se relacionam a um grande aumento da produção a partir de 2005 e Silva R. fala da trajetória da cineasta Priscilla Brasil para exemplificar muitas das condições dessa produção, bem como algumas das contribuições de maior alcance nacional do que ficaria conhecido como as “respostas locais” aos “discursos

³⁴ Em importante levantamento, Cortez (2019) localiza 106 obras catalogadas pelo Arquivo de Fitas da emissora entre 1987 e 2018, e analisa algumas das condições institucionais e de produção das obras da TV paraense.

exógenos”, especificamente no que diz respeito ao trato das populações urbanas locais e a ideia desse “local” como “periférico”.

A música tem papel fundamental para a obra de Priscilla. Em sua primeira produção, *Filhas da Chiquita* (2006), realizada com recursos próprios, “apenas com a mesada como ela sempre afirma” (SILVA, R. 2015, p. 105) Priscilla trata da festa da Chiquita, tradicional celebração LGBTQ da cidade de Belém incrustada à força na programação do Círio de Nazaré, uma das mais tradicionais manifestações católicas da América Latina. Apesar de não ser um documentário propriamente musical, a performatividade dos personagens e seu caráter de desafio aos poderes constituídos por meio de uma batalha estética marca um dos interesses de Priscilla.

Silva R. (2015, p. 105) destaca também o quanto a trilha musical, desde essas primeiras produções, recebe tratamento diferenciado, como no documentário *Salvaterra, terra de negro* (2008) realizado sob encomenda do projeto Raízes do Instituto de Artes do Pará (IAP). No ano anterior a essa produção, Priscilla realizaria o videoclipe *Devorados* (2007), para a banda de metal Madame Saatan, na mesma locação utilizada por Renato Tapajós para rodar o seu documentário *Vila da Barca* (1964) 43 anos antes.

Essa junção midiática de música e vídeo se consolidou como um diferenciador na indústria cultural e em Belém ganhou força com os trabalhos de Priscilla e sua equipe que seguiu com a realização de clipes em Vela, ainda da banda de rock Madame Saatan, Shift do Macaco Bong e Japan Pop Show, do artista paulista Curumim (SILVA, R. 2015, p. 106).

Essa atuação junto ao circuito musical é reveladora do trânsito dessa produção de documentários (e de audiovisual, de modo geral), por diversos meios, “como a fotografia, a publicidade, o cinema, a televisão, a música e as artes plásticas” (SILVA, R. 2015, p. 106). Reveladora não apenas no sentido estético, como aponta Silva R., mas também no que revela do pertencimento de classe³⁵ e inserção profissional desses realizadores do início dos anos 2000 e que consolidam sua produção ao longo dos anos de 2010, o que nos faz relativizar expectativas de “representatividade” totalizante. Há também uma localidade geográfica e de classe dessas produções paraenses.

Além do recorte de classe, vale à pena destacar também certo “belemcentrismo” não apenas dos realizadores paraenses, mas também das fontes que abordam o cinema paraense. Sendo o segundo maior estado do Brasil em extensão territorial e o mais populoso da região

³⁵ Como também registrado por Silva, R. (2015), Priscilla Brasil possuía recursos próprios para realizar suas primeiras produções de modo profissional e, a partir de sua produtora, a Greenvision, manteve-se atuante também no mercado publicitário, a exemplo de vários outros cineastas que também atuam na área, como Fernando Segtowitz, que iniciou sua produção após curso realizado na década de 1990 na New York Film Academy (EUA) e ao longo dos anos 2000 prosseguiu com projetos financiados por meio de prêmio e editais.

amazônica, é de se destacar a preponderância de Belém, sua cidade mais rica e com maior população, na produção audiovisual, mas outras cidades como Parauapebas (sudeste do estado) e Santarém (oeste do estado), tiveram produções importantes no mesmo período considerado quando se pensa na discussão das “respostas locais” do cinema do Pará frente a “exogenia” que marca a região amazônica.

A especificidade (ou limitação) do pertencimento geográfico e de classe dessas produções leva a necessária modulação de certas expectativas desatentas de “representatividade” mas não apaga o fato (com suas contradições) de que são essas produções que elaboram alguns dos sentidos de maior alcance na afirmação das camadas populares de Belém e de outras cidades amazônicas como lugares de produção intelectual e inventividade estética, por mais que não correspondam à democratização ampla com realização direta irrestrita de povos e comunidades tradicionais que se imagina ao pensar a “maior pluralidade de vozes” de que fala Pizarro (2012), por exemplo.

Foi a Greenvision de Priscilla Brasil, dessa vez como produtora executiva, quem realizou (“com recursos próprios e sem dinheiro público” como seu letrero inicial anuncia) o documentário *Brega S/A* (2009), dirigido por Gustavo Godinho e Vladimir Cunha, “uma imersão no universo da cadeia produtiva do tecnobrega em Belém e arredores” (SILVA, R. 2015, p. 108) que alçou vários de seus personagens ao status de estrelas pop em um circuito antes visto como de mau gosto pela classe média paraense. O envolvimento de Priscilla Brasil com esse circuito musical periférico *pop* atingiria ainda mais notoriedade a partir de sua parceria com a cantora paraense Gaby Amarantos no videoclipe *Xirley* (2011), e ainda a exploração dos mesmos temas, mas a partir de estética mais documental no registro do show da cantora, *Live in Jurunas* (2013), realizado por Priscilla Brasil com o cineasta francês Vincent Moon em frente à casa de Gaby Amarantos no bairro do Jurunas, periferia de Belém (SILVA, R. 2015, p.109).

Assim, consideramos importante o registro de documentários da Amazônia paraense produzidos localmente e exibidos em mostras e festivais, também locais, de modo que nossa pesquisa toque um circuito distante do centro-sul do país, tanto do ponto de vista de suas materialidades estético-narrativas quanto de suas topografias e atores envolvidos na produção e circulação, já que essa cinematografia não figura como objeto privilegiado de análise, apesar de fazer parte de uma área cultural e ambiental de grande importância para a América Latina e o mundo. Assim, no próximo tópico discutimos alguns dos resultados do levantamento de filmes realizado para orientar esta pesquisa.

Documentários em curta-metragem exibidos em festivais do Pará (2007-2017)

Seguindo o levantamento inicialmente proposto, foram considerados 17 festivais e mostras para consulta de suas programações e registro dos documentários listados. Apesar da busca quantitativa, que procura registrar a maior pluralidade possível de produções, os dados reunidos ainda apresentam lacunas, seja dos eventos em si, seja das produções exibidas nos mesmos, já que em muitos casos a programação não estava disponível na íntegra nas fontes consultadas, conforme resumimos no quadro abaixo:

Quadro 1 - Levantamento de Festivais e Mostras realizados no Estado do Pará entre 2007 e 2017

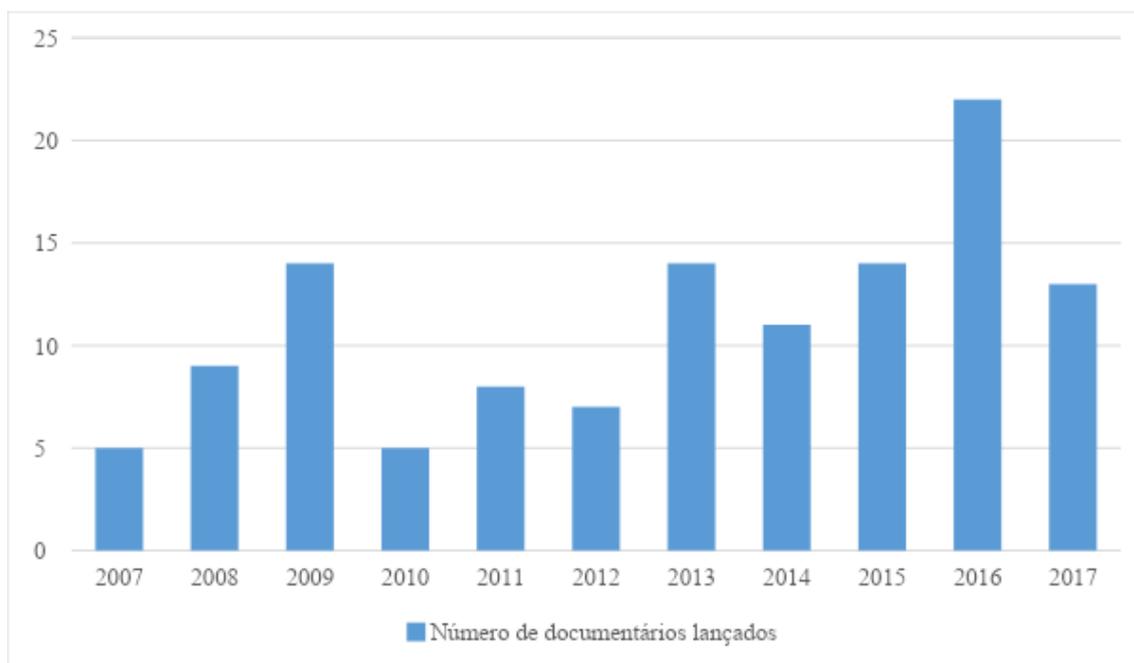
Festival	Edições consideradas	Observações
Cine Periferia Pai D'égua	2011; 2012	-
Festival Amazônia Doc	2009; 2010; 2011; 2012	-
Festival Curta Carajás	2009; 2010; 2011; 2012; 2013; 2014; 2015	Não foi possível recuperar programação completa, da edição de 2009, mas consultando blogs locais registramos 10 filmes paraenses exibidos. Seis de Parauapebas, dois de Belém, um de Castanhal e um de Canaã dos Carajás, com registro de quatro documentários.
Festival de Audiovisual de Belém	2014; 2015; 2016	-
Festival de Belém do Cinema Brasileiro	2007; 2008; 2009; 2010	-
Festival de Cinema da Região do Tocantins	2017	Segunda edição realizada em 2018
Festival de Vídeo do Oeste do Pará	2013	Não foi possível resgatar programação da segunda edição em 2014
Festival Internacional de Cinema de Fronteira	2015; 2016; 2017	-
Festival Internacional de Cinema do Caeté	2014, 2015, 2016, 2017	Edição de 2017 se realizou em formato de mostra especial chamada “Negro FICCA”, em Belém
Festival Internacional de Cinema Social	2009, 2010, 2011	-
Festival Osga de Vídeos Universitários	2010; 2011; 2012; 2013; 2014; 2015; 2016; 2017	Não foi possível recuperar informações sobre as três primeiras edições do festival, de 2007 a 2009
Festival Toró de Vídeos Universitários	2015, 2016, 2017	-
Festival Universitário de Criação Audiovisual – Fusca	2012; 2013; 2014; 2015.	Não foi possível resgatar programação das edições de 2016 e 2017
Mostra Curta Pará Cine Brasil	2007; 2008; 2009	-
Mostra de Cinema da Amazônia	2012; 2013; 2014; 2015; 2016	Consideradas edições realizadas no Pará. Festival teve edições realizadas em países europeus como França, Alemanha, Portugal e Holanda
Mostra de Cinema Marajoara	2010; 2011	Segunda edição mudou nome para 2ª Mostra Marajoara de Cinema Aberto nas Escolas e Universidades
Mostra Sesc de Cinema Paraense	2016; 2017	-

Fonte: Próprio autor

A partir desses 17 festivais e suas programações disponíveis, foram registrados 134 curtas (com duração de até 35 minutos) indexados pelas organizações desses eventos como

“documentários”, com anos de produção que iam desde 1966 até 2017. Desses documentários, a maioria (122) indicavam terem sido produzidos entre 2007 e 2017, o mesmo recorte temporal da realização dos festivais aqui considerados. Considerando apenas essas 122 produções, os anos em que registramos menos produções foram 2007 e 2010, com cinco documentários cada, e o que mais registrou produções foi 2016, com 22 documentários, como exposto abaixo:

Gráfico 1 - Documentários em curta-metragem produzidos entre 2007 e 2017 exibidos em mostras e festivais do estado do Pará no mesmo período



Fonte: próprio autor

Houve, portanto, uma tendência de aumento anual, ainda que relativamente irregular, do número de documentários lançados e exibidos em mostras e festivais no período. É interessante notar também, no que diz respeito à distribuição dos documentários de acordo com os locais do estado em que foram produzidos³⁶ e/ou finalizados (conforme enunciados nos registros de suas sinopses e dados de produção disponíveis nas fontes consultadas), a concentração nos municípios da mesorregião Metropolitana de Belém, com 66 filmes; seguida pela mesorregião do Sudeste Paraense, com 12 filmes. Foram registrados 10 filmes da

³⁶ Consideramos aqui a divisão do estado do Pará em seis mesorregiões administrativas. De acordo o último senso do IBGE em 2010, a mesorregião mais populosa era a Metropolitana de Belém, onde se localiza a capital do estado, com 2.437.297 habitantes, seguida das Mesorregiões Nordeste Paraense (1.789.387 habitantes); Sudeste Paraense (1.647.514 habitantes); Baixo Amazonas (736.432 habitantes); Marajó (487.010 habitantes) e Sudoeste Paraense (483.411 habitantes).

mesorregião Nordeste Paraense, 9 filmes da mesorregião Marajó, 6 filmes da mesorregião Baixo Amazonas, e 1 filme da mesorregião Sudoeste Paraense. Catorze produções não indicam sua procedência municipal ou localidade dentro do estado do Pará.

Outro aspecto interessante de notar diz respeito aos filmes que mais circularam por diferentes festivais e mostras no período considerado. Vinte e quatro filmes circularam em pelo menos dois festivais ou mostras diferentes. Desses, 7 filmes, os quais listamos no quadro abaixo, circularam em pelo menos três eventos:

Quadro 2 - Documentários paraenses em curta-metragem presentes na programação de três ou mais festivais locais realizados no Pará entre 2007-2017

Nome	Município	Duração	Direção	Ano
Chama Verequete	Belém	18'	Direção: Luiz Arnaldo Campos e Rogério Parreira	2002
É Proibido Não Tocar os Saberes no Museu do Marajó	Cachoeira do Arari	Dois cortes 22' e 5'	Darcel Andrade	2007
Mãos de Outubro	Belém	20'18"	Vitor Lima	2009
O Time da Croa	Bragança	Dois cortes 14' e 26'	Jorane Castro	2013
Memórias do Cine Argus	Castanhal	20'	Edivaldo Moura	2015
Mestres Praianos do Carimbó de Maiandeua	Maracanã	15'	Artur Arias Dutra	2015
Samba de Cacete: Alvorada Quilombola	Oeiras do Pará	26'	André dos Santos e Artur Arias Dutra	2016

Fonte: próprio autor

De antemão, podemos perceber nos temas (conforme leitura de seus títulos e sinopses) dos 7 filmes que mais circularam ao longo dos dez anos considerados, por exemplo, a ênfase em histórias de povos e comunidades tradicionais (*Chama Verequete*, *Mestres Praianos...*, *Samba de Cacete...*, *O Time...*, *É proibido...*), um filme que aborda a maior manifestação do catolicismo popular da Amazônia, o Círio de Nazaré (*Mãos de outubro*), e ainda um filme que trata da história de um cinema de bairro (*Memórias do Cine Argus*), no que o movimento de registro e preservação de espaços e manifestações ligados às produções estético-narrativas locais (especialmente a música) são proeminentes, em consonância com o esforço de registros do “aqui”, frente a uma história construída de modo exógeno, como argumentamos. Percebemos assim tanto a relevância temática da cultura popular (incluindo a religiosidade e as mitologias) nessas produções quanto certas sensibilidades etnográficas que interpretamos como tributárias de um olhar cientificizante dos aspectos naturais e humanos da Amazônia.

Neste ponto, é interessante tensionar essa relevância da temática dos povos e comunidades tradicionais com a cinematografia estrangeira debatida em nosso capítulo um, ligada ao primitivo e a estereótipos sobre as populações indígenas da Amazônia. Deveríamos esperar que em nosso corpus a temática indígena aparecesse com relevância, a partir das expectativas de representação endógena já debatidas anteriormente?

Não pretendemos responder a essa questão de modo extensivo, mas achamos importante realizar um exercício: a partir de nosso levantamento, procuramos por palavras-chave em seus títulos e sinopses. Essas palavras-chave foram: “indígena” e “índios”. Foram conferidas ainda cada uma das sinopses para verificar se faziam referência ao nome de algum povo indígena. Tivemos o retorno de 05 filmes a partir desta busca, conforme quadro abaixo.

Quadro 3 - Documentários sobre Populações Indígenas em mostras e festivais do estado do Pará (2007-2017)

Nome	Local Produção	Duração	Direção/ Autoria	Online na íntegra	Ano	Festivais
I Semana dos Povos Indígenas	Belém	12'	Luiz Arnaldo Campos	Não	2007	I Festival Internacional de Cinema Social
II Semana Dos Povos Indígenas	Belém	16'	Luiz Arnaldo Campos e Célia Maracajá	Sim	2008	I Festival Internacional de Cinema Social
III Semana dos Povos Indígenas	Belém	6'50"	Diretores: Participantes da oficina de audiovisual da III Semana dos Povos Indígenas	Sim	2009	I Festival Internacional de Cinema Social
100 Anos dos Franciscanos Entre os Mundurukus	Santarém	9'53"	Clodoaldo Correa	Sim	2012	I Festival de Vídeo do Oeste do Pará 2013
Educação Tradicional Munduruku	Aldeia Sawre Muybu, rio Tapajós	9'11"	Amazônia em Chamas	Sim	2014	Festival Internacional de Cinema do Caeté 2016

Fonte: próprio autor

Ainda que se leve em conta as limitações de nosso recorte³⁷, consideramos que é um número baixo de filmes para o terceiro estado com maior população indígena da região Norte³⁸, a região brasileira com maior número de indivíduos indígenas: 305.873 mil, sendo aproximadamente 37,4% do total nacional³⁹.

Número baixo também se considerarmos uma ligação hipotética entre a produção local de documentários e a maior acuidade sociológica (SHOHAT e STAM, 2006) que pode-se esperar de seus temas e personagens. O período analisado nesta pesquisa, 2007 a 2017, foi marcado por mobilizações das populações indígenas do Brasil e da Amazônia como quando, durante o governo de Michel Temer, em 2017, o Congresso Nacional tentou rever a tese do marco temporal para a demarcação das terras indígenas, segundo a qual os povos que não estivessem em suas terras à época da Constituição de 88, não poderiam ser donos dos seus territórios, o que contraria a Constituição Federal, que garante aos povos indígenas o direito originário das terras (SANTOS, 2018, p. 92). Outro emblema marcante dessa organização foi a mobilização contra a construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte, no rio Xingu, projeto da ditadura militar que se concretizou sob o governo democrático do Partido dos Trabalhadores. Junto a esses exemplos, muitos outros poderiam ser citados.

Com este breve exercício, procuramos chamar a atenção para a necessidade de não aderir à crença de que o registro representado por esse corpus de documentários teria a capacidade de acessar a “verdade” de uma comunidade facilmente apreensível (SHOHAT e STAM, 2006). Procuramos não supor como ponto de partida que os discursos postos em movimento necessariamente acenam ao repertório colonial e eurocêntrico por meio de sua negação (na perspectiva emancipatória aludida por Pizarro) e substituição por uma “verdade” mais “virtuosa” e “realista”. Os documentários realizados por produtores locais são também atravessados por contradições, ambivalências e relações com atores de outras regiões e países

³⁷ Outros circuitos de produção e circulação de documentários que não reclamam o “cinematográfico”, na forma de festivais e mostras mais tradicionais, podem ter relevância especialmente para as produções de realizadores indígenas. Em pesquisa realizada entre os anos de 2015 e 2017, sobre os documentários produzidos pela Coordenação de Ciências Humanas do Museu Paraense Emílio Goeldi em Belém (PA), por exemplo, observamos um desses circuitos. O Museu Goeldi é a instituição de pesquisa mais antiga da região amazônica e referência mundial nas áreas de linguística indígena, antropologia e arqueologia na região. Uma dessas áreas, o setor de linguística, produziu pelo menos 26 documentários junto a comunidades indígenas da pan-amazônia entre os anos de 2001 e 2015, conforme mídias físicas (DVDs) disponíveis da Reserva Técnica de Linguística em 2016. A formação de realizadores indígenas e atuação de indígenas nas equipes, em funções como fotografia, pesquisa e tradução é numerosa. Os técnicos do Museu Goeldi relatam que essas produções circulam principalmente em formato de DVDs (com material gráfico e encartes elaborados pela equipe) e dificilmente são exibidas em circuitos que não incluam as aldeias e eventos especializados na área de linguística (PINHO, 2017)

³⁸ <https://indigenas.ibge.gov.br/apresentacao-indigenas.html>

³⁹ <http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/quem-sao?start=1#>

e, do ponto de vista da produção, se distribuem desigualmente pelo estado do Pará, o segundo maior estado brasileiro e mais populoso da região norte.

Orientados por esse sistema de referências tecido a partir desses textos fundadores dos discursos coloniais sobre a Amazônia e da cinematografia que se seguiu a eles, tomamos então certas matrizes simbólicas para orientar nossa análise dos documentários em curta-metragem considerados no terceiro e quarto capítulos.

Admitindo a composição variada e as diversas matrizes que compõem uma determinada cinematografia, destacamos ainda assim, dois grandes blocos. Temos, em primeiro lugar, o discurso conduzido pela navegação e a condição “paradisiaca”, “monstruosa”, e, logo, fantástica da Amazônia, logo posto sob o olhar classificador da ciência e das suposições de vazio humano e inferioridade das populações ameríndias; e, de outro, as expectativas por auto representação em produções discursivas locais, referentes a populações e realidades ambientais cada vez mais diversas na região e que rechaçam aspectos “primitivos” (seja destacando a agência histórica das populações originárias, seja destacando a possibilidade de a Amazônia modernizar-se e urbanizar-se) e que no documentário, em linhas gerais, são atualizados como ações racionalizadoras que juntam o onírico e o transcendente para reclamar o real sobre a Amazônia.

Para o período considerado na análise deste trabalho (2007-2017) consideramos que a produção documentária, frente a esses dois blocos e a essa história de sobreposição de imagens, se insere discursivamente para dar conta de um período em que também há exaltação de uma modernização neodesenvolvimentista, que coloca em movimento não apenas discursos relacionados ao utilitarismo dos recursos naturais da região mas o impacto dessa modernização junto a cosmovisões e modos de vida tradicionais.

Colar de pérolas

Um espelho
Um champanhe
Um café, uma maçã

Aqui não há altar exigente,
Podes entrar e deitar tudo no meu colo mesmo,
Até tua cabeça.

No fundo, sou meio gente
As luzes e elevações ficaram atrás,
na tua estrada
Considere-me o exercício mágico de mastigar o
desconhecido
E vertê-lo em camadas de nomes inventados

Nas margens do meu delta
É simples o que está no espelho
Cafê forte é fácil de tomar
Mas descreditar a espuma das minhas ondas é um erro

No perlage da tua boca para minha boca
Forma-se um combinado invisível
Encantaria que não está em nenhuma tábua
Em nenhum sutra
Oralidade com dupla assinatura

Um segredo que esses teus olhos que me olham não podem
ler
Mas que posso cantar pra te guiar, por tua conta
No teu vocabulário gasto mesmo, na voz da tua mãe
Recitação
Eclesiastes
Poética
Fritação

Eu sou a água que escapa pelos teus dedos
Tua voz não constrói, pra mim, nenhuma medida
Não caibo nos santuários que construístes pras tuas obras
Não nasci para correr mundo na tua boleia
És tu quem deverias correr de mim

Tudo que é do jeito que é, tem dono
Cada pedra, cada nome e cada pergunta
Há perdão para quem não pede licença para entrar
Mas não para quem já foi avisado
Aqui, tu não és o primeiro a mergulhar
Mas na alegria inocente do teu estratagema,
Teus ouvidos já estão selados
Estás seguro do teu mastro
E acreditas que te bastam a cera, as correntes e o fumo

Mas a mim, resta o silêncio do beijo,
Outro lado do canto
Quando nos ventos me perco
E tu ficas na tua vitória muda, afogado

CAPÍTULO 3 - A AMAZÔNIA MÍTICA E FANTÁSTICA EM DOCUMENTÁRIOS DE CURTA-METRAGEM DO PARÁ

Conforme discutido no capítulo anterior, a produção documentária do estado do Pará tem sido campo de atuação de diferentes projetos estético-narrativos e arranjos de realização para reclamar o real, tanto aparentados dos discursos científicos desejosos de “registrar” sua topografia e até reconhecer de algum modo a agência histórica das diversas populações locais; quanto de discursos estetizantes mais afeitos à já mencionada literatura e às artes visuais, que consideram as produções dessas populações, suas mitologias, também como indutores e fontes de referência para a arte e a fantasia.

Neste capítulo, discorreremos sobre este último caminho, o da tomada de mitologias locais, por meio da análise do documentário, *Mãos de outubro* (2009)⁴⁰ de Vitor Lima e como o filme recorre a universos míticos amazônicos para gerar efeitos fantásticos. Neste sentido, argumentamos que, apesar do tema religioso, que o liga a ideia de maravilhoso cristão (RODRIGUES, 1988, p. 54; ROAS, 2014, p.30-39) o documentário parte dele para instalar a dúvida (em relação a fé religiosa, e, de modo metalinguístico, em relação a “fé documental”) no que transita entre gestos documentais como a entrevista, o registro de personagens reais, e a câmera na mão participativa, que lhe conferem verossimilhança informativa; e linguagens “desnaturalizantes” e ênfases poéticas, como a fotografia em preto e branco e o uso quase que exclusivo de planos detalhe. E ainda – o que nos chama mais atenção – a mimese audiovisual de estados de consciência alterados.

O mítico e o fantástico como estética ilustrada e cultura popular amazônica

Entre as respostas a expectativa por auto representação das diversas populações da região Amazônica ao longo do século XX está uma estética ilustrada, que conserva referências fundamentais à floresta e à cultura popular, bem como a seus aspectos fantásticos (PIZARRO, 2012). A essa estética se liga um discurso presente no cinema e em várias manifestações artísticas do estado do Pará: aquele que romantiza e exalta a cultura cabocla das populações ribeirinhas (LINS, A. 2007, p. 13) como uma alternativa às referências estrangeiras. A estetização resultante dessa experiência cabocla faria com que o real fosse percebido “enquanto uma vaga forma de imensidão que se confunde com o imaginal” (LOUREIRO, 2015, p. 114-115) e na presença de uma constante “fertilização do imaginário aurático” que brota nas brechas da “precisão objetiva dos dados” (LOUREIRO, 2015, p. 115) em um jogo de real-irreal.

⁴⁰ Disponível em: <https://youtu.be/DOvIIlDqdceY>

Em nosso corpus de documentários, percebemos sentidos aparentados a esta construção na profusão de produções abordando a história de mestres da cultura popular, como músicos, calafates e pintores⁴¹.

De acordo com Pizarro, um movimento de ordem conceitual que teria contribuído para o reconhecimento cultural da Amazônia nasce dos impactos dos processos de superexploração dos recursos naturais da região, que levaram a questionamentos da relação entre homem e natureza e, ao longo do século XX, deram origem a respostas intelectuais que, antecipando-se a outros lugares do mundo, se deram nos termos de uma ecologia Humana – como no trabalho de Leandro Tocantins o início dos anos 1960 (PIZARRO, 2012, p.28). Outro fator destacado por Pizarro seria o da defesa da região frente a ameaças de intervenção externa, relacionado tanto a história colonial luso-hispânica quanto com os movimentos mais recente de outras potências econômicas como os Estados Unidos e Japão, e inclusive potências nacionais, como o complexo político-empresarial do centro-sul do Brasil.

Percebemos, em nosso corpus, que há numerosos documentários que respondem ou sincronizam alguns de seus gestos com essa denúncia da superexploração e a defesa da região frente a ameaças externas. Estão principalmente em documentários de denúncia de massacres no campo e aniquilação de espaços e modos de vida para dar lugar a construção de infraestrutura desenvolvimentista⁴².

⁴¹ São pelo menos 30 produções: *Boi Tinga* (Marbo Mendonça, 2001), *Chama Verequete* (Luiz Arnaldo Campos e Rogério Parreira, 2002); *Brincadeira de Mestre* (Silvio Figueiredo e Auda Piani, 2005); *Perseverança* (Mauro Bandeira, 2006); *É Proibido Não Tocar os Saberes no Museu do Marajó* (Darcel Andrade, 2007); *Cabelo Seco no Encontro dos Rios* (Joseline Trindade, 2008); *O Lavrador de Toadas* (Coletivo, 2008); *Toque de Mestre* (Rodrigo Cardozo, 2009); *Bragança - Inventário Sócio Cultural* (Gilvan Capstrano e Wesley Braun, 2009); *Cordão do Galo* (Rogério Parreira, Ronaldo Silva e Wellington Cezar, 2009); *Trilogia Marajoara* (Coletivo, 2009); *Bereiros* (Coletiva, 2009); *Carnasat* (Wirley Silva, 2010); *Rituais e Festas de Quilombos – Banguê* (Eduardo Souza, 2010); *O Mastro de São Caralho* (Márcio Barradas, 2010); *Ópera Cabocla* (Adriano Barroso e Jorane Castro, 2011); *Toda Qualidade de Bicho e Barcos de Odívelas* (Angela Gomes e César Moraes, 2011); *Cosp Tinta Crew - Arte, Cor e Luta* (Ananda Saraiva e Kamila Motta, 2012); *Letras que Flutuam* (Fernanda Martins, 2013); *Mestre Damasceno – O resplendor da resistência marajoara* (Guto Nunes, 2013); *Ar de Junho* (Camila Andrade, 2014); *Cordão da bicharada do mestre Zenóbio* (Mateus Almeida, 2015); *Lado B – O Rock Paraense dos Anos 80* (Janine Valente, 2015); *Mestres Praianos do Carimbó de Maiandeuá* (Artur Arias Dutra, 2015); *A Batalha de São Bráz* (Adrianna Oliveira, 2016); *Noite Suja* (Allyster Fagundes, 2016); *Cordão do Galo* (Ariela Motizuki, 2016); *Samba de Cacete: Alvorada Quilombola* (André dos Santos e Artur Arias Dutra, 2016), e *Marajó das Letras* (Fernanda Martins e Marcelo Rodrigues, 2017).

⁴² São pelo menos 22 produções: *Verde Terra Prometida – Laços Amazônia e Nordeste* (Cláudia Kahwage, 2006); *“Grito dos Excluídos”* (Evandro Medeiros, 2006); *“Dezinho: Vida, Sonho e Luta”* (Evandro Medeiros, 2006); *“Ubá, um Massacre Anunciado”* (Evandro Medeiros, 2006); *“Caminhos da luta”* (2008); *“Trabalho Infantil - Fragmentos da Vida Real”* (José Arnaud, 2008); *“II Semana Dos Povos Indígenas”* (Luiz Arnaldo Campos e Célia Maracajá, 2008); *Minério que vai, gente que fica* (Talita Baena, 2008); *Riacho Doce: o limite entre o risco e a sobrevivência* (2008); *Curva do S: o relato de um massacre* (Hebber Kennady e Anderson George, 2008); *Contracorrente* (Francisco Weyl, 2009); *Mulheres, Mães e Viúvas da Terra* (Evandro Medeiros, 2010); *Do Rio ao Aço* (Alexandra Duarte e Deyze dos Anjos, 2011); *A Margem* (Carlos de Matos Bandeira, 2013); *Educação Tradicional Mundurucu* (Coletivo, 2014); *Garimpo Tocantinzinho* (André dos Santos, 2014); *Minerando Conflitos* (Thiago Cruz, 2014); *Ameaçados* (Julia Mariano, 2014); *Terra pra Quem* (Camila Fialho e José Viana, 2014); *A Lama e o Sal conhecimento e conflito na RESEX Mocapajuba* (Halden Monteiro, Líria do

Em certo aspecto se relacionando a essa defesa da região frente a ameaças externas, Pizarro percebe a disponibilidade das referências culturais amazônicas, ou das “culturas da selva tropical”, em sua relação com “o mundo”, por meio de um universo mítico incorporado à literatura moderna (como a de Raul Bopp e Mário de Andrade) num processo “que lhe outorgou outra forma de sobrevivência”, ao mesmo tempo em que mundos como os das encantarias consideram a modernização tecnológica sempre um perigo (PIZARRO, 2012, p. 26-27).

Ao longo do século XX foram diversas as incorporações dos referenciais amazônicos em projetos estéticos que se pretendiam contra hegemônicos e endógenos, já que, como se repetirá neste trabalho de diferentes formas, qualquer pessoa que se proponha a escrever sobre a Amazônia se deparará com a Amazônia construída pelos estrangeiros, uma colagem de vestígios de diversas origens (TEIXEIRA, 2015, p.11). Seria, portanto

de uma terra alegórica, no sentido de estar coberta por adereços e disfarces, mantenedora de fantasias, sentimentos e desejos outros, enfim, de uma terra-simulacro que se fala. Essa, porém, não é a terra buscada pelos poetas, filósofos, prosadores e artistas. Na verdade, a tentativa de cada um é encontrar aquela que se encontra além das aparências, longe dos olhares do dia a dia. Todavia, é temeroso falar do real, pois logo se apresenta o questionamento sobre as suas propriedades, a sua veracidade e identidade (TEIXEIRA, 2015, p. 11-12)

Falamos então tanto de um reconhecimento cultural (ou seja, humano) quanto de uma realidade “geoistórica” reclamada por esta “cultura amazônica” a partir de suas próprias populações. Para nossa discussão, é interessante notar, assim como Teixeira, o desejo de *verdade* daqueles que se dedicam a trabalhos “criativos” na região. É também sobre esses atores – poetas, filósofos e também realizadores de audiovisual - que recairia uma busca da “verdade” por meio do processo criativo, muitas vezes acessando referenciais mitológicos e fantásticos para fazê-lo, mesmo no campo do documentário.

Imaginário mitológico em visualidades amazônicas: os círios

Loureiro (2015, p. 105) argumenta sobre a existência de uma “vocação mitológica do imaginário”. Para este autor, na cultura amazônica, a experiência estética, em sua capacidade de revela o criativa, superadora do cotidiano, marcada por “uma atitude de prazer em face da realidade”, seria responsável por legitimar mitos enquanto “fantasias aceitas como verdades”. Assim, os mitos amazônicos, materializados muitas vezes em sua produ o artísticas e em

Vale e Marcelo Tavares, 2015); *Catadores de Sonhos* (Homero Flávio e Úrsula Vidal, 2016); *Aquém Margens: Juventude e exclusão social em áreas de minera o* (Alexandra Duarte, 2016); e *Sombras de um Rio* (Fernanda Brito e Lou Spinelli, 2016).

invenções no âmbito da visualidade, passariam a ser não apenas objetos estéticos legitimados socialmente, mas verdades de crença coletiva (LOUREIRO, 2015, p. 105).

Nessa discussão, interessa ao autor o que ele chama de vocação alegórica do imaginário amazônico e suas tentativas de compreensão do mundo, por meio da relação desse imaginário com o conhecimento. Em outras palavras, para Loureiro, seria inviável compreender a humanidade da região apenas por meio dos marcos da ciência, sem levar em conta seu imaginário social, incluindo a mitologia a qual ele se refere. Isto porque,

Na realidade amazônica, o mundo físico tem limites *sfumatos*, fundidos ou confundidos com o suprarreal, daí por que nela homens e deuses caminham juntos pela floresta e juntos navegam sobre os rios. Situam-se no impreciso limite entre aquilo que é e aquilo que poderia ser, nesse *sfumato* poetizante que interpenetra o real e o imaginário (LOUREIRO, 2015, p. 106).

Nessas interpenetrações, a mitologia regional manteria a convivência entre o maravilhoso pagão e o maravilhoso cristão. Para Loureiro, o maravilhamento do “caboclo” amazônico traduziria uma admiração, nascida tanto da surpresa quanto da percepção de que algo ultrapassa o real (2015, p. 155). Para ele, uma atitude eufórica, “de inconformismo, de distanciamento, de ultrapassamento”. Um olhar que intensifica a vida para além do mero orgânico, que retira a natureza da monotonia.

Com isso, o homem vai imprimindo sua marca determinante nessa paisagem, que, embora lhe pareça bela, se torna mais bela ainda e distinta do mundo físico cotidiano. Ultrapassando o patamar sensível dos sentidos, o homem constrói as suas paisagens modelando, cenarizando a realidade no seu devaneio, geografizando seus sonhos (LOUREIRO, 2015, p. 155)

A partir dos vetores que ligam antigas mitologias e o “gerenciamento moderno das narrativas culturais: literatura, belas-artes, ideologias e histórias” (LOUREIRO, 2015, p. 106), Loureiro analisa como esses processos se manifestam nos círios⁴³, as procissões dos santos populares da Amazônia, especificamente o Círio de Oriximiná (LOUREIRO, 2015, p. 174-187), realizado em homenagem a Santo Antônio e com importante componente de visualidade ritualística, formada pela grandeza da natureza integrada à dimensão cultural em sua função estética, e não apenas religiosa. Parte significativa da procissão é realizada de modo fluvial, por barcos no rio Nhamundá (o mesmo em cuja foz Gaspar de Carvajal teria avistado as guerreiras Amazonas pela primeira vez) (LOUREIRO, 2015, p. 174-187).

Nesses círios fluviais, o rio estabeleceria

Uma conciliadora relação de signos opostos: as encantarias, onde moram os encantados – entidades pagãs dos cultos populares caboclos e indígenas – estão no fundo dos rios; os santos e anjos da igreja deslizam à superfície. Os

⁴³ Denominados assim por conta dos círios, velas longas, de cera, utilizadas na igreja e nas procissões

mitos constituem uma espécie de natureza barroca do rio [...], enquanto que a mitologia cristã passa pela superfície, transitórios e em trânsito, como se pertencesse a uma outra realidade – a terra – onde desembarcam (LOUREIRO, 2015, p. 175)

A relevância cultural dessas manifestações do catolicismo popular encontra certo paralelo nas obras cinematográficas do estado do Pará. No corpus de 134 documentários em curta-metragem levantados em nossa pesquisa, pelo menos 18 produções tematizam temas religiosos, das quais 11 estão relacionadas a devoção a santos católicos.

Quadro 4 - Documentários em curta-metragem exibidos em festivais do estado do Pará (2007-2017) e que possuem como tema principal manifestações religiosas

Título do filme	Direção, Autoria	Duração	Ano	Festivais em que foi exibido
Chama Verequete	Luiz Arnaldo Campos e Rogério Parreira	18 min	2002	Mostra de Cinema da Amazônia 2013
Mãos de Outubro	Vitor Lima	20 min	2009	AMAZÔNIA DOC.2 2010 Mostra de Cinema da Amazônia 2013 Mostra de Cinema da Amazônia 2015
A Arte da Fé	Michelly Murchio	9 min	2009	Mostra de Cinema da Amazônia 2013
Xandu	Renata do Rosário Lira e Arthur Leandro	23 min	2011	AMAZÔNIA DOC.3 2011
100 ANOS DOS FRANCISCANOS ENTRE OS MUNDURUKUS	Clodoaldo Correa	10 min	2012	I Festival de Vídeo do Oeste do Pará 2013
Terreiro de Mina	Edivaldo Moura	15 min	2013	FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DO CAETÉ 2014
Tambor de Mina Dois Irmãos – Raiz, Tambor e Fé	André dos Santos	26 min	2015	Mostra SESC de Cinema Paraense 2016
Patacori Ogum	Riceles Araújo Costa	15 min	2015	Mostra SESC de Cinema Paraense 2016
No Movimento da Fé	Fernando Segtowitz	18 min	2013	Mostra de Cinema da Amazônia 2015
Macapazinho – Do rio a Fé	Kamila Nascimento	10 min	2013	Fusca – Festival Universitário de Criação Audiovisual 2013
Gambá de Pinhel	Coletivo	10 min	2013	I Festival de Vídeo do Oeste do Pará 2013
Caminheiros da fé	Carolinne Amorim	10 min	2014	4º Festival Universitário de Criação Audiovisual – Fusca 2014
Passos da Fé	Flavio Contente	29 min	2015	Mostra SESC de Cinema Paraense 2016 I Festival de Cinema da Região do Tocantins 2017
Promesseiros	Paulo Roque	17 min	2015	FAB – Festival de Audiovisual de Belém 2015
Caminhada	Edson Palheta	25 min	2016	2º FESTIVAL TORÓ 2016 Mostra SESC de Cinema 2017

Viva O Auto	Shinohara,	15 min	2016	Festival OSGA de Vídeos Universitários 2016 Mostra SESC de Cinema Paraense 2016
Avenida Nazaré	Thais Valente	7 min	2017	Festival OSGA de Vídeos Universitários 2017
Marujada: tradição beleza e fé	Hamanda Sena	15 min	2017	Festival OSGA de Vídeos Universitários 2017

Fonte: próprio autor

Desses 18 filmes, a metade se relaciona ao Círio de Nsa Sra. de Nazaré em Belém. Como mencionado no capítulo anterior, registros do Círio de Nsa. Sra. de Nazaré em Belém estão entre os primeiros conteúdos cinematográficos captados na região, ainda nos primeiros anos do século XX (VERIANO, 1999). Ao longo das décadas, o Círio permanece como objeto de uma vasta produção cultural, incluindo música, literatura e outras manifestações, além de ser um interesse popular para filmes familiares entre as décadas de 1950 e 1970 (conferir, como exemplo, as tomadas do Círio de Nazaré do [acervo Paul Albuquerque](#) e [Ronaldo Moraes Rego](#)). Aparece também na (terrivelmente racista) produção ficcional de Líbero Luxardo [Brutos Inocentes](#) (1973). Nos anos 2000, podemos citar [Quero Ser Anjo](#) (2000), de Marta Nassar, como exemplo de outro filme de ficção que aborda o Círio. Importante mencionar ainda os documentários [Filhas da Chiquita](#), média metragem de Priscila Brasil (2006) e [Outubro. Segundo domingo](#) (2015), produção da TV Cultura do Pará dirigida por Lari Ribeiro.

Discutiremos neste capítulo o filme “Mãos de Outubro” (Vitor Lima), possivelmente o documentário exibido em festivais realizados no Pará entre 2007 e 2017 que mais circulou e foi premiado em festivais de outros estados do Brasil no período⁴⁴. O filme, apesar de não focar na procissão fluvial do Círio de Nossa Sra. De Nazaré, em Belém (uma das dezenas de procissões realizadas por ocasião dessa manifestação) evoca várias das relações aludidas por Loureiro (2015) no que diz respeito a uma mitologia amazônica nos marcos do encontro (e conflito) entre referências “cristãs” e “pagãs” (mais uma página do transplante das mitologias

⁴⁴ De acordo com o PortaCurtas.org.br, *Mãos de Outubro* foi premiado como Melhor Documentário no Amazônia Doc - Festival Pan-Amazônico de Cinema em 2010, Melhor Montagem no FestCine Amazônia em 2010, Menção Honrosa no Festival Internacional de Cinema de Itu em 2010, Prêmio ABD-SP no É Tudo Verdade - Festival Internacional de Documentários em 2010, Prêmio aquisição Canal Brasil no É Tudo Verdade - Festival Internacional de Documentários em 2010. Foi exibido ainda Festival Internacional de Curtas de São Paulo (2010), Goiânia Mostra Curtas (2010), Curta Cinema - Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro (2010), Mostra Cinema e Direitos Humanos na América do Sul (2010), Ecocine - Festival de Inverno de Bonito (2010), Cineclube Curta Circuito (2010), Mostra Faróis do Cinema (2010), Festival do Filme Etnográfico do Recife (2010), Mostra Fé no Cinema (2010), Festival de Documentário de Cachoeira - CachoeiraDoc (2010), e no Cinecipó - Festival de Cinema Sócio-Ambiental da Serra do Cipó (2011)

europeias e da sobrevivência das cosmologias locais na região), especificamente no que diz respeito ao signo dos rios-águas e a exibição do ambiente urbano como topografia supreal.

Ao mesmo tempo, referencia uma das mais recorrentes expressões da expectativa por auto representação frente a referenciais “exógenos” e coloniais: aquela que coloca o círio de Nazaré não apenas como manifestação religiosa mas como a expressão cultural por excelência do estado do Pará, conservando referências fundamentais à floresta e à cultura popular e seus aspectos fantásticos.

Figura 6 - Catedral Metropolitana de Belém (PA), a igreja da Sé, pouco antes da saída da procissão principal do Círio de Nazaré



Fonte: Divulgação Portal Círio de Nazaré

Mãos de Outubro: crença (documental) e infiltrações fantásticas na Amazônia

O eco de muita gente, passos, o burburinho indefinido de muitas vozes silenciosas. Talvez um ônibus que freia, carros que buzina. Tudo quase um ruído branco acompanhando a tela escura, onde surgem os créditos do filme. São sons de pessoas, por mais que ainda não haja vozes. Mas o chiado de tudo isso junto também se ouve como uma queda d’água, um rio correndo, cheio. Como aquele que se diz um dia ter havido no lugar onde hoje se assenta a Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré, em Belém (PA). É com esses sons, acompanhados de uma tela escura, que começa o que consideramos o prólogo do curta “Mãos de Outubro”, de Vitor Lima (2009). Essa breve paisagem sonora desemboca em tomadas em plano detalhe de mãos femininas, já idosas, que fazem o sinal da cruz. Quando essas mãos finalmente se cruzam, no início de sua oração, vemos ao fundo, desfocado, o altar da Basílica

de Nazaré. Ouvimos, a partir daí uma voz feminina, que começa a contar de sua graça, concedida pela santa.

A imagem da santa de que fala a voz, Nossa Senhora de Nazaré, teria aparecido neste lugar, antes que fosse basílica, quando ainda era rio. Por volta do ano de 1700, ela teria sido encontrada por um “caboclo” chamado Plácido⁴⁵, e posteriormente teria sumido diversas vezes do lugar de culto estabelecido por ele em sua casa, para retornar misteriosamente ao igarapé Murutucu, onde fora encontrada. A devoção despertada pelo milagre chamou a atenção do então governador da época, que mandou que a imagem fosse levada para o Palácio do Governo e passasse a noite vigiada por soldados. Na manhã seguinte, mais uma vez a imagem se recusava a permanecer longe de seu lugar de origem e para lá retornou, milagrosamente. Essa recusa foi respondida com a construção de uma ermida no local e posterior aterro do rio de onde ela se recusava a sair. A primeira procissão do Círio data de 1793.

Em um de seus afluentes, essa história segue um caminho curioso: diz que a basílica, concluída em 1920, com seu frontão neoclássico e vitrais preenchidos com passagens bíblicas (e os nomes das ricas famílias de Belém que os patrocinaram), se assenta não apenas sobre o rio soterrado, mas sobre a cauda de uma serpente. Gigantesca, a cabeça desta serpente estaria enterrada sob a Catedral da Sé. A catedral fica a pouco mais de 3 quilômetros de distância da basílica, na mesma vizinhança onde em 1616 se estabeleceu o núcleo colonial lusitano que daria origem a Belém. Sem a catedral em sua cabeça e a basílica em sua cauda, esta serpente (dormente como o rio aterrado) faria a cidade desmoronar⁴⁶. Pode-se dizer que a disposição desta serpente corresponderia mais ou menos a disposição do percurso da procissão principal do Círio de Nazaré, que parte justamente da Catedral da Sé em direção a Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré todos os anos, na manhã do segundo domingo de outubro. Frequentemente essas duas imagens são aludidas para descrever a procissão: o rio e a cobra. Isso ocorre especialmente quando se trata de um dos seus maiores símbolos: a grossa corda de sisal atrelada à berlinda e puxada por romeiros do início ao fim da procissão, como forma de pagar promessas. Seriam, a corda e a multidão, este rio em movimento de serpente que aflora para tomar as ruas e transfigurá-las neste evento espetacular.

⁴⁵ “Plácido José dos Santos é um personagem histórico controvertido, mas de existência documentada. Era filho do português Manuel Ayres de Souza e sobrinho de um dos primeiros capitães mor do Grão-Pará, Ayres de Souza Chichorro” (IPHAN, 2006, p. 78)

⁴⁶ Em sua reunião de histórias sobrenaturais circulantes tanto na oralidade quanto na imprensa de Belém nos anos de 1970, o escritor Walcyr Monteiro registra “A crença na lenda é tão aceita por certos habitantes que, durante o tremor de terra verificado na madrugada de 12 de janeiro de 1970, não faltou quem dissesse que a cobra estava se mexendo e afirmasse, medrosamente, que era uma demonstração daquilo que muitos não queriam acreditar...” (2007, p. 36)

Figura 7 - Promesseiros puxam a corda durante procissão do Círio de Nazaré



Fonte: Raimundo Paccó/Rádio Caçula/Estadão Conteúdo

Em *Mãos de Outubro* (2009) a multidão é desmembrada e vista em uma série de planos detalhes, em uma visualidade centrada em mostrar o particular, especialmente as mãos dos personagens, com planos fechados, e quase total ausência de rostos humanos. Mas o rio subterrâneo se faz presente principalmente de modo sonoro: os gotejamentos e o som da multidão que se confundem com o som de um turbilhão de águas. Como em *Loureiro* (2015), tocam-se a mitologia católica contida nas vozes devotas e seus relatos com esta presença misteriosa e encantada das águas que gotejam e se infiltram por vários trechos do filme. A desnaturalização da fotografia, toda em preto e branco, e os contrastes entre claro e escuro reforçam não apenas esses contornos fantásticos, mas a fricção desse universo mítico-religioso com o pretensamente factual trazido pelo dispositivo da entrevista e do relato documental.

Do ponto de vista das ações, acompanhamos diversos depoimentos de personagens que participam de algum modo da procissão do Círio de Nazaré. Para efeito desta análise, podemos dividir o filme em alguns blocos⁴⁷. A partir de seus créditos iniciais temos um prólogo (a tela escura, os sons de água e as mãos em oração, descritos acima), seguido de seus

⁴⁷ A estrutura de blocos considerada aqui começou a ser desenhada quando propus que o filme fosse discutido em atividade conjunta com as colegas Lícia Pinto (PPGCine-UFF) e Regina Célia (PPGCOM-Universidade Tuiuti do Paraná) durante a disciplina “Metodologia e Análise Fílmica”, ministrada pelos professores Fabián Núñez e Tunico Amancio no segundo semestre de 2017. Agradeço com carinho a essas duas colegas-amigas pela oportunidade prazerosa do diálogo e pelo estímulo para que prosseguisse no questionamento deste filme.

três blocos principais: preparativos para a procissão em ambiente interno ou privado (a costura do manto da santa, a decoração da berlinda, etc.), depoimentos em ambiente externo ou público (com depoimentos e atividades que acontecem durante a procissão principal), e a chegada da santa ao seu destino. Há ainda uma espécie de epílogo, em que vemos a imagem da santa retornar ao ambiente recluso da igreja para ser limpa. Esses blocos são intercalados com sequências intertextuais: a fabricação dos ex-votos, que são partes do corpo ou outros objetos reproduzidos em cera e ofertados por gralhas alcançadas. No filme, os ex-votos são mãos de cera.

Chamamos atenção para o que consideramos a principal materialização de aspectos míticos amazônicos no documentário por meio de alguns elementos: 1) o tema da fabricação dos ex-votos, 2) a relação entre som diegético e não diegético, as sonoridades aquáticas, e o jogo com a visualização de suas fontes de emissão, 3) as visualidades delirantes e sensorialidades alteradas aludidas pelo filme.

Figura 8 - Mãos devotas em frente ao altar da basílica de Nazaré no início de *Mãos de Outubro*



Fonte: próprio autor

Intertexto: o tema da fabricação

As tomadas do ex-voto, as mãos de cera sendo fabricadas, aparecem intercaladas com os depoimentos ao longo de todo o filme. Em todas as sequências em que temos a fabricação do ex-voto, chama a atenção tanto o foley diegético do atrito das superfícies e líquidos manipulados (na verdade, primeiro som diegético cuja fonte podemos discernir com clareza no filme) e o som não diegético da água gotejando (também ouvido com volume mais alto pela primeira vez aqui), figuras que poeticamente percorrem todo o filme. Parece haver um jogo com o tema da fabricação: acompanhamos do começo ao fim, ao longo de todo o filme, a

fabricação dessa parte de corpo falsa, o ex-voto. A primeira sequência em que vemos o ex-voto sendo fabricado é também a primeira em que ouvimos um som nitidamente diegético no filme. Vemos seu mergulho em líquido e também ouvimos os sons resultados desse mergulho. Ou seja, ao ver a fabricação de algo “falso”, uma parte de corpo, ouvimos pela primeira vez sons para os quais conseguimos discernir visualmente a fonte de emissão. O que nos leva a outra questão: quando vemos imagens das pessoas que dão seus depoimentos, ainda que apenas de suas mãos, vivas e “reais”, não é possível precisar a origem das vozes que ouvimos, apesar de os corpos que vemos se sugerirem como seus donos e, de início, não haver nenhum elemento que nos faça duvidar desse pertencimento. São essas vozes, articuladas por lábios que não enxergamos, que fabricam o documentário que estamos assistindo em seu caráter expositivo e performático ao construir sua *realidade*.

Figura 9 - Os ex-votos, mãos de cera fabricadas ao longo de Mãos de Outubro



Fonte: próprio autor

Figura 10 - Uma das mãos que fabricam o Círio de Nazaré em Mãos de Outubro

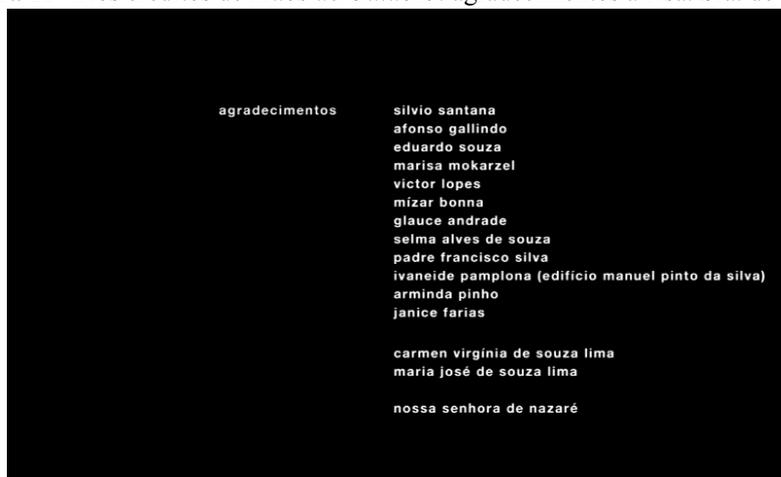


Fonte: próprio autor

Vozes e sons de fontes incertas

O real, irreal e supreal a partir do jogo com a fabricação e a ocultação das fontes de emissão dos sons dos filmes (tanto os ruídos de gotejamento quanto as vozes das entrevistas) encontra um de seus momentos mais significativos nos créditos finais do filme. Neles, vemos dedos tocando os teclados de um instrumento e ouvimos o som de um órgão. Até que esses dedos param de tocar os teclados, mas o som que se ouvia prossegue, o que pode lançar a dúvida: do mesmo modo que o som que ouvimos não se origina na fonte que identificamos visualmente, o que garante que as vozes que ouvimos ao longo do filme pertencem de *verdade* aos corpos cujas mãos visualizamos? Seria essa unidade diegética do corpo com a voz inventada pela montagem? Esse é um questionamento metalinguístico que toca tanto as crenças envolvidas na espectadorialidade de um documentário quanto a fé tematizada no filme. Os créditos não parecem oferecer soluções cínicas para essas questões, nem debochar da fé de seus personagens, mas sim expressar o jogo real-supreal a qual se refere Loureiro (2015), já que, na sequência, podemos ler também nos créditos agradecimento à Nossa Senhora de Nazaré junto aos agradecimentos aos participantes do filme. A voz *do filme* se coloca como parte do culto que tematizou, ainda que o retire do exclusivamente religioso e costure algumas dúvidas nesse processo.

Figura 11 - Nos créditos de *Mãos de Outubro*: agradecimentos a Nsa. Sra. de Nazaré



Fonte: próprio autor

Figura 12 - Mãos tocam teclado nos créditos de *Mãos de Outubro*



Fonte: próprio autor

Visualidades delirantes, sensorialidades alteradas

Os planos detalhes e as vozes que contam em “Mãos de Outubro” sugerem a conformação de alguns personagens no primeiro bloco do filme, como o trabalhador de estivas, categoria profissional que tradicionalmente faz homenagens com fogos de artifício para a santa durante a procissão. Ouvimos o som de martelo e mãos calejadas arrumando uma série de fogos de artifícios enquanto a voz relata a organização da queima desses fogos e sua emoção no momento da homenagem. Há também o artesão de nome Márcio que faz imagens da santa para doação como forma de promessa. Durante o relato dele, vemos um ambiente esfumado e a imagem de Virgem de Nazaré desfocada e multiplicada. É a primeira vez que vemos um rosto no filme, e ele é esse rosto fugidio da imagem religiosa. Uma presença reconhecida, mas ainda assim indefinida, esfumada, envolta nesta impressão de delírio visual e da vertigem, em evocações que acenam tanto para a fé e o encantamento envolvidos no culto quanto para a própria sensação física de estar na procissão, onde desmaios por exaustão e calor são frequentes (o entrevistado que arruma os fogos inclusive verbaliza em sua entrevista: “eu desmaiei de emoção”, referindo-se a uma participação passada no Círio de Nazaré). No segundo bloco do filme, filmado predominantemente em ambiente externo, durante a procissão principal do Círio de Nazaré, essas referências se tornam numerosas: a sensação de estar em uma grande multidão é aludida por meio de fusões e multiplicações que subentendem delírio e vertigem, com várias tomadas com câmera na mão. No som, há uso de efeito de tinido (que simulam a sensação auditiva após um estresse sonoro nos tímpanos, como uma grande explosão ou barulho) e principalmente de burburinho. Ao mesmo tempo, o desenho de som nessas sequências tem grande nível de figuratividade: *foley* não diegético de ondas, água, e sons metálicos, além do uso de efeitos como ecos e distanciamento sonoro. Todos aludem ao estar fisicamente na procissão, mas também acenam para os temas do transe

e da transcendência que se relacionam ao assunto religioso do filme e a tematização fantástica que apontamos aqui.

Figura 13 - Miragem e multiplicação em *Mãos de Outubro*



Fonte: próprio autor

Figura 14 - Mãos sobrepostas aos fogos: multidão em *Mãos de Outubro*



Fonte: próprio autor

Ainda que Loureiro (2015) fale em “uma conciliadora relação de signos opostos” (2015, p. 175) e ainda que em *Mãos de Outubro* o real e o suprerreal não entrem em conflito, mas se insinuem, infiltrem e se desafiem, achamos relevante pontuar que convivência entre o “maravilhoso pagão e o maravilhoso cristão” não é assim tão conciliadora na história do Círio de Nazaré, que pode ser considerado mesmo um campo de conflitos,

fruto do embate permanente entre diferentes tradições, entre experiências múltiplas tecidas no contexto da romaria. Num espaço que sugere a ordem, é possível perceber momentos de desordem, transgressão e conflito com a oficialidade da festa. Se a devoção sugere a relação íntima do devoto com a divindade, pode-se perceber, além disto, a tentativa de controle do episcopado em relação a essa forma de devoção popular, procurando expurgar os festejos dos elementos considerados profanos.

Ao separar bailes e missas, rezas e danças, para o bem da noção de “espírito religioso”, a Igreja cria uma espécie de modelo de comportamento cristão, significando uma perfeita adequação aos seus ensinamentos e uma absoluta obediência aos membros do clero. Na lógica dos adeptos do catolicismo popular, pôr a festa de cabeça para baixo, fazer da festa e do encontro que ela propicia um momento de protesto, muitas vezes é uma forma de caricaturizar as instituições que tentam adestrá-lo. (IPHAN, 2006, p. 27)

O bloco final do filme, a chegada da Santa ao final da procissão, traz não mais o relato de experiências, mas uma fala interpretativa sobre o círio ser uma experiência indescritível. A ele, se seguem uma sobreposição de vozes que relatam suas experiências de fé e a tomada de mãos que disputam um pedaço da corda, que costuma ser fatiada em vários pedaços ao final da procissão, disputados com afincos para servir de amuletos.

Figura 15 - Mãos dilaceram a corda ao final de *Mãos de Outubro*



Fonte: próprio autor

Vemos aqui o tema da disputa pelo Círio, presente em vários momentos da procissão, como bem exemplificado pela festa da Chiquita (FERNANDES e SEIXAS, 2018), tradicional festa LGBTQ que faz parte da chamada quadra nazarena, ou pelas disputas propriamente espirituais que a cercam. Neste trecho de “Mãos de Outubro”, a montagem pode nos levar a intuir, mais uma vez, uma outra disputa, aquela entre real e supreal, e, especificamente, a disputa pela capacidade de relatar factualmente essa experiência transcendental, pois, como diz a voz do último entrevistado:

Através de informações, através de *filmes*, através de *imagens*, através de coisa, você pode dar uma ideia pras pessoas que estão *assistindo* do que é o círio. Mas pra que elas entendam o que é o círio, elas precisam viver. Elas precisam vir sentir. Elas precisam ter essa emoção, independente do seu credo. Porque o círio não tem mais dependência de credo. Ele não é mais uma coisa da igreja católica, é uma cultura já enraizada na vida do povo paraense (LIMA, 2009).

A impossibilidade do relato, o “não é possível explicar, é preciso viver” é uma afirmação recorrente em produções que tematizam o cívrio, sejam as cinematográficas, sendo uma das mais antigas, “Belém do Pará”, de Líbero Luxardo (1966), sejam as jornalísticas e publicitárias. Assim, o filme evoca a memória desse repertório, que envolve o real, o suprarreal e as capacidades de documentação e relato, além das várias relações aludidas por Loureiro (2015) no que diz respeito a uma mitologia amazônica nos marcos do encontro (e conflito) entre referências “cristãs” e “pagãs” utilizando para tanto os signos dos rios-águas e a exibição do ambiente urbano como topografia suprarreal. No caso do rio que inunda “Mãos de Outubro”, essa relação é de tensão e esfacelamento de alguns sentidos, mas apenas temporariamente. As ruas se transformam, o relato dá conta do milagre e do conflito, mas a cidade não desmorona.

*A pedra que agora rola do alto do morro,
 Sem tempo nem para o barulho
 Por muito tempo
 Pediu uma palavra
 Parecia haver tempo para escolhe-la
 E houve
 Dormiram-se noites atrás de noites
 E acordaram-se dias atrás de dias
 Com essa palavra pressentida
 No fundo dos corações, seu retorno arrebataria
 Alguns tomaram para si essa missão batista
 E com cinzeis e picaretas
 Arrancaram alguns nomes de pendurar no pescoço
 Outros de construir paredes
 Mas eram apenas nomes da pedra
 De sua sombra e sua vista
 Faltando então os nomes do caminho que faria
 Ao se pôr em corrida
 Morro
 Abaixo
 E agora que a pedra rola
 Os olhos que lhe viram, mudos
 Viram pedra
 Viram: morro,
 Sem tempo para palavra
 E o morro todo vira lama
 E a cidade derrete em ossos
 Esse caldo mesmo clama por uma palavra
 E goteja por galerias
 Querendo ser nomeado
 Até o fundo do Atlântico
 Que há muito não tem tempo para a palavra
 E onde em mil anos se medirá o antropoceno
 Por amostras de camadas de clamores
 Por palavras
 E até lá ainda se pensará que há tempo
 Para palavras
 Entre o chão e o topo
 A Barragem
 A Raiz
 O Sinal
 A Sirene
 A Saliva
 A Seiva
 O Silva
 O Sousa
 A Simone
 Que palavra vale, ainda perguntarão
 Para ser no lugar de vida*

CAPÍTULO 4 - ÊNFASES CIENTÍFICAS NO DOCUMENTÁRIO: BUSCANDO OUTRA ÉTICA E QUESTIONANDO O DESENVOLVIMENTO

Este capítulo trata de documentários presentes entre os levantados por esta pesquisa que se relacionam a alguns marcos da história entre ciência e documentário. Essa história basicamente pressupõe, de um lado, a possibilidade de apreensão racional da Amazônia tendo em vista o caráter utilitário da região (conhecer para explorar) e também a desconsideração da humanidade das populações locais, inclusive a partir de marcos antropológicos (BIZARRIA, 2008), o que, como discutimos anteriormente, remonta a construção da própria ciência positivista e aos trabalhos dos naturalistas que percorreram a região principalmente a partir do século XIX e dos realizadores que captaram as imagens da região a partir do século XX. Essa ênfase científica é aqui analisada por nós tendo como base os documentários levantados em nosso corpus, em dois caminhos. O primeiro é o da tematização, por parte desses documentários, da crítica à modernização inerente a esse tipo de racionalidade, já que ela considera a região passível de apreensão racional tendo como horizonte seu uso como insumo. Daí a longa história de exploração predatória dos recursos naturais da Amazônia por parte do Estado brasileiro e sua contraparte mercadológica. O segundo caminho é o do reconhecimento da ação das populações locais como sujeitos de conhecimento sobre seus territórios, contrapondo-se desse modo a ética que historicamente percorreu numerosas produções documentais sobre populações amazônicas.

No primeiro caso, temos documentários que de certo modo respondem a essas matrizes, questionando e denunciando a materialização desse projeto utilitário-racional (principalmente filmes sobre impacto de grandes projetos e a violência a que são submetidas populações rurais no estado), no que nosso foco de análise recai sobre *Ameaçados* (2014), de Júlia Mariano. No segundo caso, aparecem produções centradas em personagens que narram sua relação íntima com a praia, a floresta e outros ambientes naturais, tendo suas vozes e saberes como dispositivo central das produções, em enfoques tributários da etnografia e do jornalismo, mas que procuram outras bases éticas, colocando as populações locais como parte central das narrativas, do qual escolhemos como exemplo o documentário *O Time da Croa* (2013) de Jorane Castro.

Em ambos os caminhos, não fazemos aqui uma análise de documentários estritamente científicos, ainda que nossa ênfase recaia nessa racionalidade objetiva diretamente relacionada ao científico. Ainda assim, observamos o importante papel de instituições de ensino e pesquisa do estado do Pará, bem como de seus pesquisadores, na

produção desses filmes e em sua circulação, interpretando-os assim como inseridos nessa história que começa com os naturalistas e passa pelo filme etnográfico do início do século XX desembocando em um circuito de produção e circulação do qual participam.

Ciência, audiovisual, modernização: políticas contemporâneas

Em nosso primeiro capítulo, destacamos o papel tanto de uma instituição de pesquisa do estado do Pará, o Museu Goeldi, quando de áreas das ciências humanas, como a nascente antropologia, como pontos importantes do início da produção documental no estado. Consideramos que, como instituição científica e disciplina das humanidades, respectivamente, ambos se conectam, por linhas históricas, institucionais e epistemológicas, com o papel que instituições de ensino superior contemporâneas exercem no circuito de produção e exibição de documentários no estado do Pará.

Desse modo, essas instituições contemporâneas passam a compor novas relações entre esses campos, o da ciência, e do documentário. De fato, o período tomado para levantamento de documentários nesta pesquisa (2007-2017) viu não apenas o crescimento em algumas possibilidades de produção e circulação audiovisual, mas também o crescimento e interiorização das instituições de ensino e pesquisa no Brasil. Mencionamos esses dois fenômenos que aconteceram em paralelo para sugerir que o ecossistema que se cria para produzir os documentários abordados neste capítulo também bebe deste substrato para existir.

Os anos 2000 e 2010 viram um salto no ensino superior brasileiro no que diz respeito ao número de estudantes matriculados na graduação⁴⁸ e pós-graduação e nos investimentos neste último nível de ensino. No Pará, além de serem criadas duas novas universidades federais, a Universidade Federal do Oeste do Pará (criada em 2009) e a Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (criada em 2013), há um aumento no número de matrículas na pós-graduação *stricto sensu*, que somavam 1680 matriculados em 2004, passando para 9097 matriculados em 2017, no que o número de programas de pós-graduação sediados no estado também aumenta consideravelmente, passando de 36 programas em 2004 para 115 em 2017 (BRASIL, 2020). Esse aumento seguia uma tendência nacional, como se pode observar por outro número: o de discentes titulados por ano na pós-graduação *stricto sensu* no Brasil, que passou de 34.751 em 2004 para 80.217 titulados em 2016 (JARDIM, 2020, p. 8). Importante mencionar ainda que, em 2004, o número de bolsas de mestrado e doutorado concedidas por ano pelos principais órgãos federais de financiamento a pesquisa no Brasil, CAPES e CNPq, totalizava 49.371 e cresce ano após ano até atingir o pico de 129.541 bolsas em 2015

⁴⁸ Inclusive com a criação do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Pará, em 2010.

(JARDIM, 2020, p. 9), ano a partir do qual se observa a progressiva queda nessas concessões (já em 2016, foram 124.199 bolsas).

Certamente está relacionado à expansão do ensino superior e as novas possibilidades de produção audiovisual a presença de vários documentários em nosso levantamento que foram a partir de atividades de ensino, pesquisa e extensão em instituições de ensino superior⁴⁹, envolvendo estudantes, técnico-administrativos e docentes dessas instituições. Dos 16 festivais considerados por esta pesquisa para seu levantamento de documentários em curta-metragem, pelo menos 5 foram iniciativas ligadas a instituições de ensino superior: o Festival Toró de Vídeos Universitários (realizado pela Universidade Federal do Pará), Festival Osga de Vídeos Universitários (realizado pela Universidade da Amazônia), Festival Internacional de Cinema de Fronteira (realizado com participação da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará), Festival Universitário de Criação Audiovisual – Fusca (realizado pela Faculdade Estácio do Pará) e o Festival de Vídeo do Oeste do Pará (Realizado pelas Faculdades Integradas do Tapajós). De modo que, além dos documentários diretamente oriundos de atividade de ensino, pesquisa e extensão, temos as produções realizadas de modo independente por estudantes, técnicos e docentes e que também são exibidas nesse circuito universitário.

Das instituições de ensino superior, cortamos para: as políticas de regionalização da produção, conforme citadas em capítulos anteriores, também tiveram papel fundamental no aumento da produção de documentários na região no período. Políticas federais como o Doc.TV, e outras como o Edital de Apoio à Produção de Documentários Etnográficos sobre o Patrimônio Cultural Imaterial (do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), o Prêmio Interações Estéticas Residências Artísticas em Pontos de Cultura (da Fundação Nacional de Artes) e o edital o Edital de Apoio para Curta Metragem – Curta Afirmativo (do Ministério da Cultura juntamente com a Secretaria do Audiovisual), além de iniciativas em nível estadual como o Concurso Prêmio de Estímulo à realização de Curta Metragem da Secretaria de Cultura do Estado do Pará e diversas oficinas que resultavam em produções

⁴⁹ São pelo menos 12 filmes que se anunciam (em seus títulos e ou créditos e sinopses) como oriundos diretamente de ensino, pesquisa e extensão realizadas em nível de graduação e pós-graduação: *Caminhos da luta* (2008); *Cabelo Seco no Encontro dos Rios* (Joseline Trindade, 2008); *GTAE: Grupo de Trabalhadores Agroextrativistas* (Evandro Medeiros, 2008); *Minério que vai, gente que fica* (Talita Baena, 2008); *Riacho Doce: o limite entre o risco e a sobrevivência* (2008); *A Arte da Fé* (Michelly Murchio, 2009); *Cosp Tinta Crew - Arte, Cor e Luta* (Ananda Saraiva e Kamila Motta, 2012); *Dias de Mangal* (Evandro Medeiros, 2012); *Por terra, céu e mar* (Elon Vinicius e Hilton p. Silva, 2013); *Mulheres de Fibra/ da Fibra* (Moyses Cavalcante, Ninon Jardim e Simone Moura, 2013), *Mestre Damasceno – O esplendor da resistência marajoara* (Guto Nunes, 2013); *Sociedade Hipermoderna \ Fragmentos Hipermodernos - novos sujeitos sociais* (Paulo Leonardo Silva, 2015).

audiovisuais, financiadas, por exemplo, pela Fundação Curro Velho⁵⁰ em Belém. Há um circuito interessado, então, em ver a realidade de populações diversas comumente associadas como habitantes desse espaço regional, a Amazônia.

Neste breve panorama, nos interessa pontuar que a diversidade regional, étnica e social, neste período, esteve presente em diversas políticas de governo, em nível federal, mas com reverberações em políticas estaduais no Pará. Tanto na educação e ciência quanto na cultura e audiovisual.

Ao mesmo tempo, é necessário lembrar que, no período considerado neste trabalho, políticas genocidas também são levadas a cabo na Amazônia paraense e antigos conflitos relacionados à distribuição de terra, violência no campo e desigualdade nos grandes centros urbanos continuam existindo. Para ficar em apenas um exemplo, temos a emblemática construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte, no rio Xingu, projeto da ditadura militar que se concretizou sob o governo democrático do Partido dos Trabalhadores⁵¹, levando a grande mobilização de populações indígenas e ribeirinhas contrárias ao empreendimento.

Como em outros momentos, as imagens dessas populações, muitas vezes povos e comunidades tradicionais, é convocada tanto para a construção de um discurso nacional pautado pela diversidade quanto para o registro e combate a políticas estatais associadas a grandes interesses econômicos na Amazônia paraense. Convocados também são aqueles que em outros campos já atuam produzindo discursos do real sobre e com essas pessoas: estudantes, cientistas e professores. Assim, no período considerado por nós, ênfases científicas se fazem presentes não apenas de modo estético-narrativo, mas por meio de vínculos institucionais e comunitários de seus realizadores.

A seguir, convocamos alguns filmes para discutir essas ênfases. *O Time da Croa* (Jorane Castro, 2013)⁵², que mistura referências ao fantástico, já discutido anteriormente nesta dissertação, com dispositivos de evidente matiz etnográfico para povoar os espaços amazônicos com populações sabedoras de si mesmas; e *Ameaçados* (Júlia Mariano, 2014), que aborda os efeitos de morte causados pela política predatória dos latifúndios, tributária de

⁵⁰ Fundada em 1991, a Fundação Curro Velho é uma instituição estadual com o objetivo de formar jovens artistas por meio de cursos e oficinas regulares nas diversas linguagens artísticas (artes visuais, dança, teatro, música, literatura), atendendo principalmente por estudantes de escolas públicas, populações de baixa renda e comunidades tradicionais. Conferir: <http://www.fcp.pa.gov.br/espacos-culturais/oficinas-curro-velho>

⁵¹ E teve como uma de suas principais defensoras a presidente Dilma Rousseff, primeiro como membro do Comitê de Política Energética, de Luiz Inácio Lula da Silva, em 2002; depois como ministra de Minas e Energia de 2003 a 2005; e depois Ministra-chefe da Casal Civil de 2005 a 2010, posto no qual, a partir de 2007, teve atuação que lhe renderia o título de “mãe do PAC”, o Programa de Aceleração do Crescimento que incluía diversas hidrelétricas, como a agora concretizada Belo Monte (FEARNSIDE, 2017)

⁵² Disponível em: <https://vimeo.com/138096903>

políticas públicas do tempo da ditadura civil-militar brasileiras, e que tem em seu cerne a crítica da Amazônia como esse espaço de riquezas naturais e exploração ilimitada por meio da capacidade técnico-científica não das populações locais, mas de lógicas externas ligadas ao grande capital.

Amazônia, domínio das águas (e das pessoas)

Em o *O Time da Croa* (2013), de Jorane Castro⁵³, o espaço desenhado é o da Amazônia atlântica, no litoral nordeste do Pará, domínio de águas guiado pela navegação. Na sequência inicial do filme, vemos um mapa em animação que localiza o estado do Pará, o município de Bragança, e a vila de Ajuruteua, cartograficamente colocados no nível da fabulação, guiada por um barco que percorre o litoral desse mapa. Temos aqui, uma interpenetração de ênfases fantásticas, anteriormente abordadas nesta dissertação. Em um *raccord*, o barco que acompanhamos na animação vira o barco da *realidade* encailhado na área da praia de Ajuruteua.

Junto a essa tomada contemplativa da praia, com câmera fixa, o desenho de som privilegia a textura do vento forte que sopra na praia, sincronizado com a areia que se move velozmente empurrada por ele, em uma materialidade quase fantasmagórica, nevoenta como o efeito de transição entre a animação e o *live-action* nesta sequência inicial. A câmera então se volta para uma vila contigua à praia. Nela, observamos uma árvore seca, pintada de verde e amarelo. Este elemento totêmico é filmado de diferentes ângulos e distâncias antes que o primeiro entrevistado seja ouvido, prenunciando o tema do filme: a presença do futebol em diferentes lugares do Brasil, por ocasião da Copa do Mundo de 2014. Os entrevistados são todos pescadores. Sete homens aparecem na tela. Nos créditos, constam 22, incluindo aí as vozes que apenas ouvimos em *off*, sem ver seus donos ao longo do filme. Uma verdadeira multidão, que torna o relato de experiências o principal dispositivo do filme.

⁵³ Jorane Castro é uma das cineastas com maior reconhecimento nacional e internacional em atuação no estado do Pará. Mestre em Etnometodologia pela Université de Paris VII – Université Denis Diderot, U.P. VII, França, com ênfase em Sociologia aplicada ao Cinema. É professora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Pará e dirige a Cabocla Produções e é filha da socióloga Edna Castro, com quem trabalhou em documentários fundamentais na discussão dos papéis da mulher em realidades do estado: como roteirista em *Marias da Castanha* (1987), dirigido por Edna Castro e Simone Raskin; e também *Fronteira Carajás* (1992), dirigido por Edna Castro e no qual atuou como roteirista e produtora. Sobre a produção documental de Jorane preocupada especificamente em abordar populações tradicionais amazônicas é importante mencionar também *Mulheres de Mamirauá* (2008).

Figura 16 - O mapa lúdico e de contornos fantásticos mostrado na sequência inicial de *O Time da Croa*



Fonte: próprio autor

Figura 17 - A transição do barco da animação para o barco do live action em *O Time da Croa*



Fonte: próprio autor

Esses homens respondem sobre o início de seu trabalho como pescadores, e o papel dessa atividade em suas famílias. Falam também sobre seu entendimento sobre a atividade de pescador, sobre o respeito pelo mar, que para eles é uma força violenta, e como essa atividade é marcada pela

condição de estar junto com as pessoas, nos longos dias embarcados. Fazem um apanhado de matizes claramente antropológicos, registrando suas práticas e sentidos sobre seu trabalho na região. Se referem também aos perigos desse cotidiano. Nesse ponto do filme (não por acaso), explicam o que são os bancos de areia que se chamam “croas”, palavra que vem de “coroa”, em referência aos topos que se formam “como se fosse uma tiara, ou uma grinalda”, diz um dos entrevistados. “É difícil um homem, sendo aqui da terra, fazer um projeto daquele”, diz outro, circunscrevendo de certo modo as topografias da região no campo do fantástico. São nesses bancos de areia, que aparecem e desaparecem de acordo com as marés, que esses pescadores fazem seus campos de futebol.⁵⁴ A última sequência do filme é justamente esse jogo de futebol, que termina com o barco partindo, assim como chegou.

Figura 18 - Entrevistados em O Time da Croa



Fonte: próprio autor

O Time da Croa, assim, parte de um ambiente de contornos fantásticos, a Amazônia atlântica, e transforma esse ambiente natural em um lugar povoado por uma miríade de entrevistas e relatos de cunho etnográfico. Observamos o mesmo esforço em filmes como *Mestres Praianos do Carimbó de Maiandeuá* (Artur Arias Dutra 2015) e *Samba de Cacete: Alvorada Quilombola* (André dos Santos e Artur Arias Dutra, 2016)⁵⁵. Interessante notar o recurso da entrevista aqui, utilizado de

⁵⁴ É interessante perceber como o tema dessas “topografias moventes” é retomado por Jorane em seu longa de ficção *Para ter Onde Ir* (2018), um *road movie* que acompanha três mulheres em suas buscas que tem como destino justamente o litoral paraense, na mesma região em que é feito “O Time da Croa”. O tema da ilha que apareceria na foz do rio Amazonas apenas uma vez por ano e na qual é possível se limpar de todos os pesos da vida é um dos motores imaginários dessa busca. Outros procedimentos do longa que também tocam “O Time da Croa” são o desenho de som que valoriza o vento e o ruído como elemento fantasmagórico, a musicalidade como marcadora de uma identidade local (ouvimos ritmos regionais como brega e carimbó) além dos planos contemplativos e de um certo “inventário” documental da região, que em “O Time da Croa” aparece em crianças que brincam nos pátios das casas, por exemplo, o que se repete em “Para Ter Onde Ir”.

⁵⁵ Os dois filmes foram realizados pela produtora “Lamparina Filmes” que contava em sua equipe com a arqueóloga e antropóloga Denise Schaan (1962-2018), pesquisadora da Universidade Federal do Pará, presidente da Sociedade de Arqueologia Brasileira (SAB) entre 2007 e 2009, e atuante também no audiovisual como em

modo expositivo, sem quebrar na maioria das vezes o distanciamento entre entrevistador e entrevistado nem estabelecer a dúvida quanto a factualidade dos relatos (conforme notabilizado por cineastas como Eduardo Coutinho), mas tomado como um dispositivo político de povoamento desses espaços (circunscritos como selvagens e impenetráveis em outros repertórios como os abordados em nosso capítulo 1), que se territorializam por meio do relato.

Morte e consequências da modernização

Um outro grupo de filmes adere a um circuito discursivo também destacado por Pizarro e que diz respeito às consequências da modernização da Amazônia nos moldes em que aconteceu desde os anos 1960. As questões fundiárias, conflitos agrários, deslocamentos populacionais e degradação de ecossistemas pela instalação de grandes obras no interior do estado do Pará são abordados em filmes como *Minério que vai, gente que fica* (2008) de Talita Baena; *Ameaçados* (2014), de Júlia Mariano; *Sombras de um Rio* (2015) de Fernanda Brito e Lou Spinelli; e *Verde Terra Prometida – Laços Amazônia e Nordeste* (2008), de Cláudia Kahwage. Há ainda *Curva do S: o relato de um massacre* (Hebber Kennady e Anderson George, 2010), e várias produções do realizador e professor da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Evandro Medeiros: *Grito dos Excluídos* (2006), *Dezinho: Vida, Sonho e Luta* (2006) *Ubá, um Massacre Anunciado* (2006), e *Mulheres, Mães e Viúvas da Terra* (2010).

Neste tópico, abordaremos *Ameaçados* (2014)⁵⁶ que se volta para a Amazônia da estrada, longe das águas, e aborda os conflitos rurais do sul do Pará. O filme começa com tomadas de uma estrada repleta de bois que impedem a passagem.

Samba de cacete... (2016), onde realizou produção executiva. Atuou também na pesquisa para o filme “Encantados” (2017), de Tizuka Yamazaki.

⁵⁶ Disponível em: <https://youtu.be/neBcYN98xDk>

Figura 19 - A boiada passando em *Ameaçados*



Fonte: próprio autor

O ponto de tomada desse plano é o interior de um veículo, o que se repete em vários outros momentos do filme. Nessa sequência inicial, vemos a mata queimando e ouvimos o crepitar do fogo, quando começa o relato em voz *off* do camponês José Claudio da Silva.

Quando ele aparece no quadro, vemos que está falando em uma palestra sobre as ameaças de morte que recebe. “Eu posso estar hoje aqui conversando com vocês e daqui um mês vocês podem saber a notícia que eu... desapareci”, no que, literalmente, sua figura desaparece em um corte seco para um quadro totalmente negro. Outro corte seco faz a transição do *blackout* para a tomada de uma coroa de flores em plano detalhe. O título avisa que se passaram 6 meses. Uma voz masculina é ouvida fora de campo, aparentemente falando em um microfone: diz que José Claudio e sua mulher Maria do Espírito Santo da Silva foram assassinados.

Entrevistas com pesquisadores, advogados e dirigentes de movimentos sociais se sucedem para explicar as origens dos conflitos agrários na região, bem como seu cotidiano de ameaças de morte. Ouvimos uma breve narração em *off*, uma voz feminina que diz que o Pará é o estado brasileiro com o maior número de assassinatos no campo.

Uma voz masculina atua como narradora em *off* apenas quando o documentário mostra imagens de arquivo de um filme sobre a transamazônica, da época da ditadura civil-militar brasileira. Essa sequência é precedida pelo relato de Francinalva Oliveira, presidente do Sindicato dos Trabalhadores e Trabalhadoras Rurais no município de Goianésia do Pará, e sucedido por duas das entrevistas mais contundentes do documentário, a da trabalhadora rural Doracy e a de Nadia, liderança sindical também ameaçada de morte.

Podemos pontuar aqui a voz de Doracy, que relata a desocupação realizada por pistoleiros de um acampamento anteriormente ocupado por ela e outros camponeses:

botou todo mundo lá no meio do pátio, de umas duas horas da tarde até uma *barra* de umas cinco horas, seis horas da tarde. *Tudo* de bruços, com criança de 22 dias de nascido, com outro com 10 *mês*, e outro com um ano. Falou de *estrupear nós*, eu e as outras *mulher*. *Estrupear* criança. (AMEAÇADOS, 2014)

Sua perspectiva parte de vivências marcadamente reservadas ao feminino dessa realidade, dando conta não apenas do cultivo e da defesa da terra como relatado por outros entrevistados homens, mas tendo que cuidar diretamente da integridade de crianças e conviver com a ameaça do estupro. Doracy veste uma camisa cor de rosa com a imagem de Nossa Senhora Aparecida e, não à toa, a sequência de seu relato é acompanhado de imagens de duas garotas que caminham pelo acampamento, com vestidos avermelhados e desbotados como a cor da camisa da entrevistada. Doracy também aparece cortando cebola e cozinhando junto a outra mulher. Mais à frente, finaliza enfática: “Vale a pena sim e eu não vou desistir. Não vou desistir. Ou ela [a terra] ou outra, eu, com fé em Jesus, eu vou ganhar a minha terra. Ou ela ou outra, eu sei que eu vou ganhar”. É de Doracy também a última fala em entrevista do filme, relatando que seus pais sempre viveram da roça e ela também quer continuar vivendo das atividades do campo. Em seguida, a narração em voz *off* feminina retorna para informar dados sobre a importância da agricultura familiar para a produção de alimentos no Brasil. A voz masculina em *off* que emergiu anteriormente do filme de arquivo, apesar de ameaçadora, é colocada entre as vozes de mulheres que, além de afirmarem violências que desestabilizam a verdade enunciada por essa voz masculina (apologética às políticas da ditadura civil-militar brasileira), colocam outras verdades e afirmam resistência mesmo frente a ameaças de morte.

Figura 20 - Doracy em seu relato para *Ameaçados*



Fonte: próprio autor

Assim, *Ameaçados* inicia com o jogo visual que sugere a atividade de criação de gado como um entrave, aludindo ao latifúndio e grilagem de terras, grande problema de regiões como o sul e sudeste paraense, e não se furtar a convocar especialistas que, em depoimentos informativos, tentam explicar as origens dos conflitos agrários da região. Entretanto, o foco aqui é na perda, tanto na morte quanto na ausência de paz causada naqueles que são ameaçados. Esse ponto de vista das populações locais contrapõe o discurso oficioso, aludido nos últimos momentos do filme, em imagens de arquivo da ditadura civil-militar brasileira.

Desmonta desse modo, por meio da denúncia do cotidiano de violência das populações, o discurso de uma Amazônia que é inventário de tesouros a serem racionalizados, classificados e explorados por poucos capazes, conforme inaugurado pelos viajantes-cientistas comprometidos com as academias de ciência das metrópoles (PIZARRO, 2012, p. 101). Desmonta as promessas dessa ocupação utilitária, em sua materialização mais contemporânea, aquela realizada a partir da década de 1960, e demarca outros modelos de uso do território como garantidores de vida, como os cultivos agroecológicos dos pequenos produtores entrevistados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluir esta pesquisa, gostaria de destacar não apenas algumas considerações sobre seus resultados do ponto de vista das informações revisadas, mas da própria experiência acadêmica que a tornou possível. Iniciei essa pesquisa tratando de um circuito de documentários que me foi contemporâneo e, ao prosseguir no seu desenvolvimento, percebi o contexto de 2007-2017 como cada vez mais datado, tendo em mente as radicais transformações ocorridas no Brasil desde o golpe de 2016, e o progressivo desmonte de políticas públicas de educação e cultura no país. Por alguns anos, contamos com políticas de descentralização da produção e valorização da diversidade que tornaram possível e estimularam produções no estado do Pará. Exemplos como os mencionados Edital de Apoio à Produção de Documentários Etnográficos sobre o Patrimônio Cultural Imaterial (do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), o Prêmio Interações Estéticas Residências Artísticas em Pontos de Cultura (da Fundação Nacional de Artes) e o edital o Edital de Apoio para CurtaMetragem – Curta Afirmativo (do Ministério da Cultura juntamente com a Secretaria do Audiovisual), além de iniciativas em nível estadual como o Concurso Prêmio de Estímulo à realização de Curta Metragem da Secretaria de Cultura do Estado do Pará. Sem falar do suporte institucional ou mesmo financeiro, via financiamento de projetos de pesquisa e extensão de instituições de ensino superior, que estiveram na base de algumas das produções levantadas por essa pesquisa. Essa base de financiamento e apoio resultou em produções que tiveram a oportunidade de se engajar com o reconhecimento da humanidade de populações historicamente desconsideradas. A muitos indivíduos dessas populações, antes apartados de possibilidades de expressão por meio do cinema ou da educação, esses campos foram mostrados como possibilidade para a vida. Eu me incluo entre eles.

Nesse sentido, este trabalho faz parte de um projeto intelectual que se relaciona à documentação de uma diversidade de vozes como em Pizarro (2008) e a uma preocupação com a invisibilidade midiática de ambientes humanos na Amazônia, e ainda à desconsideração da presença humana em espaços naturais plenos de importância (ambiental, espiritual, afetiva) mas reiteradas vezes vistos apenas de modo utilitário e colonialista. Neste trabalho, buscamos também uma humanidade, materializada pelo cinema. É a materialidade do olhar de realizadores e de seus personagens reclamando e interferindo no real por meio do documentário. E o documentário mesmo se revela como produção estratégica, já que frequentemente está inserido no registro de atividades artísticas e científicas que garantam o reconhecimento de seus produtores, bem como na denúncia de violências e encaminhamento

de demandas variadas, físico-territoriais, mas também simbólicas. E, no que diz respeito às demandas relacionadas a história de discursos coloniais na região amazônica, podemos observar tanto respostas às noções de vazio e ausência de agência histórica de populações humanas quanto o encantamento de referências que, por meio do fantástico, apontam para uma história que precede e eventualmente busca superar os marcos da violência colonial. São produções que inclusive falam da Amazônia paraense ultrapassando suas fronteiras, com histórias de migrantes e coproduções com realizadores de outros estados, reveladoras de dinâmicas muito próprias de seus territórios e que nos afastam, enquanto multidão de filmes e pessoas, de essencialismos étnicos, determinismos históricos e modelos “ideais” de identidade (GUARIN-MARTINEZ, 2015, p. 19) ao pensar a Amazônia.

Neste momento, em que a morte avança tanto por meio da pandemia de covid-19 quanto por meio de políticas que tentam apagar a educação e a cultura como possibilidade de vida, catalisando projetos genocidas que nunca deixaram de estar em curso na Amazônia, voltar-me a produção de documentários do Pará entre 2007 e 2017 trouxe ao mesmo tempo o choque de mudanças tão radicais e a busca, nessas experiências passadas, de subsídios para o que certamente continuará sendo o trabalho de minha vida e de meus colegas e amigos: a resistência a morte e o cultivo em meio às cinzas.

Os desafios de produção, financiamento e circulação que se colocarão no futuro somam-se às provocações estético-narrativas já consideradas (neste passado recente e ao mesmo tempo distante) pelos realizadores e filmes abordados nesta pesquisa. Eles se posicionaram de diversas maneiras e, acessando tanto um repertório fantástico quanto um de matizes mais científicizantes ou de questionamento do desenvolvimento, responderam ao seu tempo na história dessa região que mobiliza nossos medos e utopias, a Amazônia. Nesta pesquisa, localizamos e elegemos as ênfases fantásticas e científicas como de grande relevância para avaliar esse circuito, por sua importância histórica e estética, e ainda por seu potencial político, já que no âmbito do fantástico temos a chance de questionar o real e as escalas construídas sobre o que é “verossimilhante” ou “natural”, e o quanto o que se chama de “mítico” ou “fantástico” pode vir a ser tanto mais uma dentre diversas construções coloniais, quanto pode vir a ser uma ponte para enxergarmos uma história que precede e prescinde da Europa na Amazônia. Neste mesmo sentido, do ponto de vista das ênfases científicas, temos a chance de questionar o papel da produção de ciência na Amazônia e procurar em dispositivos cinematográficos outros marcos para o conhecimento racional, ligados a demandas por dignidade e direitos.

Do ponto de vista metodológico, vale mencionar ainda que, com alguma frequência, pesquisas sobre cinemas criados em contextos que se poderia chamar de não-hegemônico, periférico ou marginal tratam esse cinema como se mesmo sendo, ainda não fosse. É o “hegemônico”⁵⁷ tomado sempre como o topo de uma escala progressiva de dignidade, mesmo que indesejada. Existe potência em querer mais coisas para filmes muitas vezes ignorados e para os nomes que os realizam. E muitas dessas coisas (retorno financeiro, impacto social, reconhecimento da crítica, acesso à distribuição...) são automaticamente relacionadas ao cinema “hegemônico”. Não questionamos aqui o desejo por dignidade, mas o atrelamento compulsório desta dignidade a uma estrutura hierárquica específica. Pois é impreciso tratar esses cinemas (como o abordado nesta pesquisa) como se já não fossem algo, por mais que lhe falte muitas das coisas que deseja. Este cinema já é (em sua forma, conteúdo, beleza, escolhas ruins, equipamento inadequado ou virtuosismo técnico, sucessos, precariedades e dispositivos de distribuição) e não precisam ser Hollywood, Cannes, ou TV Globo para continuar sendo. Desejamos muito, e o desejo constrói muitas coisas novas. Mas o agora também já é realização de algo muito importante, que podemos pressentir ou ignorar.

Ao analisar o cinema no Pará, muitas vezes procurei colocar as produções locais em contato com um repertório diferente (o “cinema hegemônico”) ao qual também se relacionam, mas que não necessariamente aspiram a ser. Não considero os curtas-metragens abordados por esta pesquisa como uma forma menor de cinema, um treino, um exercício visto de forma paternalista e realizado por grupos que não dominam (“como *deveriam*”) a linguagem que se propõem a utilizar. Eles apenas a usam. E criam. E inclusive respondem e revidam a eventuais violências e fechamentos do “cinema hegemônico”. Assim, seus processos e resultados têm muito a dizer, desse jeito, sem tirar nem por.

Nos trabalhos de pesquisa acadêmica mesmo sobre esse cinema, quando consideramos recortes regionais, transparecem procedimentos para aproximá-los de conformações mais institucionalizadas do que seria “cinema”, “arte” ou “cinema de autor” (inscrevê-los na “escala de dignidade”). Procedimentos inclusive adotados inicialmente por essa pesquisa em seu desenho, ao optar por levantar filmes exibidos em festivais com mais de uma edição realizada.

Estava no horizonte desta escolha, além de uma delimitação necessária a pesquisas acadêmicas, registrar um circuito “mais bem-sucedido” ou mais “comprometido” com o

⁵⁷ Mantemos a expressão entre aspas por não ser a estritamente gramsciana, mas sim com sua acepção mais ligada ao senso comum, e que se refere ao cinema que tem como base o complexo industrial hollywoodiano e, no Brasil, os arranjos industriais do eixo centro-sul (especialmente Rio e São Paulo) com suas grandes produtoras de audiovisual e a emblemática TV Globo, maior emissora da América Latina.

Cinema e o Audiovisual em suas indexações e formas institucionalizadas, de modo didático, dentro da caixinha “filmes selecionados por curadorias para exibição em festivais”. E, obviamente, por mais que essa escolha revele obras inscritas de modo mais incisivo ou frouxo a uma comunidade de realizadores, e também registre nomes de realizadores com obras numerosas sendo compartilhadas nessa comunidade e que merecem visibilidade, e ainda os esforços de circulação e profissionalização mais ou menos duradouros – todos esses fenômenos relevantes e dignos de atenção – esse desenho de pesquisa também inclui *outra* população de filmes e entidades: aqueles filmes únicos, de quem escolheu não seguir como cineasta, ou de cineastas não escolhidos pelo cinema⁵⁸. De estudantes, antropólogos, jornalistas, sociólogos, organizadores de bloco de carnaval, mães de santos, agricultoras, educadores e todos aqueles que carregam nessas palavras-etiquetas de suas formações e oportunidades (exercidas ou negadas) percursos diferentes do que alguns podem esperar de um “cinema de verdade”. E mesmo assim, fizeram cinema de verdade. Registraram imagens de seus lugares, suas ruas, sonhos e trivialidades. Registraram a vida e denunciaram a morte daquilo que amam. Com a câmera que tinha mesmo. Com o áudio que tinha mesmo. Sem romantizar a precariedade ou aderir a pornografias de miséria do terceiro mundo, fizeram seus filmes. Estão em seus filmes. E por isso podem ser vistos, reencontrados.

Esta pesquisa e este pesquisador também. Por muito tempo sofreram por não se encontrar no que chamaremos aqui de “pesquisa hegemônica”. A chamaremos assim, inicialmente, de modo provisório, aproveitando o paralelismo com as relações estabelecidas nos parágrafos anteriores, entre “modelos ideiais” e quem é capaz de alcançá-los. Mas, na verdade, sofremos por não ser o que *deveríamos* ser em nossa dignidade mais básica (eu e esta pesquisa) e foi longo e doloroso o trabalho para que nos percebêssemos já sendo e já estando, mesmo num ambiente acadêmico em que nossa humanidade era negada cotidianamente, com a ausência de recursos para nossa manutenção e onde hostilidades racistas e elitistas aconteciam nos variados ambientes, partindo tanto de colegas discentes quanto de docentes.

Considero importante destacar que o problema aqui não é exclusivamente financeiro ou de infraestrutura quando nos referimos à dificuldade em prosseguir nesta pesquisa de modo mais saudável e digno. O desmonte do sistema de C&T brasileiro operado no nível estatal nos últimos anos é apenas mais um fator a desnudar o que a formação em nível de pós-graduação no Brasil é: racista e elitista. Recentemente, tive acesso à noção de

⁵⁸ Parafraseando a dedicatória do filme *Ilha*, de Glenda Nicácio e Ary Rosa (2018)

“supremacia branca na academia”⁵⁹ para nomear processos similares, pois não estamos falando aqui apenas da displicência de um Programa de Pós-Graduação recém-criado na busca de bolsas que garantam a permanência de discentes que delas necessitam, ou a hostilidades com motivação claramente racial proferidas em sala de aula ou espaços colegiados, mas o enquadramento das necessidades e demandas de alunos negros como algo exótico, incomum e ameaçador. Fora de lugar. Ao mesmo tempo em que sua (nossa) situação de precariedade é naturalizada.

Por mais que, posteriormente, depois de sermos constrangidos ao reivindicá-las, nossas demandas sejam eventualmente incorporadas como parte dos ganhos do ambiente acadêmico e de seu discurso de resistência e inclusão. Isso porque, motivados por essas necessidades, nos mobilizamos e trabalhamos para garantir políticas afirmativas e recursos financeiros para o nosso PPG, por exemplo, tendo eu trabalhado na Secretaria do Programa de Pós-Graduação por meio de bolsa de apoio acadêmico-administrativo, além de participar das comissões de bolsas e recursos financeiros, sem contar a regular participação na representação estudantil. Nessa mobilização, garantimos também, a maior parte do ônus psicoemocional resultante. Este último fato, inclusive, é revelador de algo interessante. Falamos aqui do desmonte de políticas educacionais. Mas falamos também da aversão da academia a pobres e pretos inclusive naqueles ambientes que se identificam como progressistas. Assim, importante perceber também como algumas vezes o ambiente acadêmico não é avesso às nossas demandas, mas avesso a nossas bocas quando as expressam e aos nossos corpos quando nossa presença tensiona privilégios antigos e deixa de ser apenas mais uma opção de “diversidade” no cardápio de experiências progressistas da branquitude.

Por isso, mais acima, quando me referia a “pesquisa hegemônica”, na verdade me refiro a uma hegemonia diferente da descrita ao falar do “cinema hegemônico (por mais que possam se relacionar). Aqui, me refiro ao projeto hegemônico da branquitude que coloca seu ser e suas experiências como universais. Deste modo, eu me sentia estranho por precisar de bolsa de estudos ao longo do mestrado. E ouvia discursos que faziam com que essa necessidade parecesse nova e fora de lugar (mesmo que praticamente todos os reconhecidos pesquisadores do programa tenham contado com bolsas ao longo das décadas para desenvolver sua formação em nível de mestrado, doutorado e pós-doutorado).

⁵⁹ Conferir, por exemplo “Your Black Colleagues May Look Like They’re Okay — Chances Are They’re Not” de Daniele Cadet (2020), “Too many senior white academics still resist recognizing racism” de Namandjé Bumpus (2020) e “White Academia: Do Better” de Jasmine Roberts (2020)

Eu pisava em ovos ao mobilizar discussões sobre o tema e mesmo assim ainda encontrava resistência. Foi árduo concorrer com a naturalização do desmonte vindo de rostos muitas vezes tão sorridentes e progressistas, mas no fundo eu sempre soube que todos nós merecíamos mais.

Apesar de, à primeira vista, infelizmente, essas informações parecerem parte da experiência de qualquer pós-graduando negro no Brasil, não considero seu relato trivial ou simplesmente denunciata. Além do impacto negativo dessas experiências no desenvolvimento desta pesquisa, me deixando muitas vezes com a saúde tão abalada que era difícil lidar com as atividades de leitura mais simples ou até mesmo frequentar eventos e espaços da pós-graduação, relatá-las também é mencionar as diversas tecnologias desenvolvidas para lidar com este currículo oculto, num lugar desconhecido e centenas de quilômetros distante de casa.

Envolve o encontro com amigos que demoraram a chegar, mas que chegaram. Envolve os espaços de confiança construídos não apenas para compartilhar nossas dores e viver as dificuldades de estarmos acompanhados delas, mas a construção de espaços que dão razão ao motivo de nos encontrarmos aqui e agora: nosso interesse por filmes e o fato de termos muito a ouvir e a dizer. Dois desses espaços merecem menção neste trabalho, apesar de haver vários outros: a disciplina “Cartografias, espaços e territorialidades no cinema e no audiovisual”, ministrada pelo Prof. Maurício de Bragança em nível de pós-graduação no segundo período de 2018; e a disciplina “Teoria e Prática da Narrativa”, também ministrada pelo Prof. Maurício de Bragança para o curso de licenciatura em cinema e audiovisual da UFF e do qual participei como estagiário de docência. A primeira, a melhor experiência em sala de aula dentre as disciplinas cursadas na pós-graduação, com uma turma diversa, comprometida e motivada, sempre disposta a tensionar conceitos e relatar experiências numerosas para discutir os temas propostos; e a segunda a responsável por manter viva a vontade de concluir o mestrado e exercer a docência em um de meus momentos mais difíceis desse período de formação. Ambas contaram com o planejamento e trabalho intelectual do Prof. Maurício de Bragança e com sua imensurável sensibilidade para conduzir e mediar momentos em que a discussão teórica andava lado a lado com relatos de experiências de vida e inquietações das mais diversas. A dedicação de Maurício nesses espaços garantiu não apenas a continuidade desta pesquisa, da qual ele é orientador, mas a possibilidade de continuar vendo um futuro dentro da universidade pública brasileira. Sei que não é fácil para Maurício, mas agradeço imensamente a ele pela oportunidade.

Por meio de Maurício, referencio também a multidão de pessoas que me ajudou a estar aqui, escrevendo agora. Agradeço também a Universidade Pública, que me deu acesso a serviços fundamentais como o Ambulatório Clínico do Serviço de Psicologia Aplicada da UFF. Agradeço também ao mundo que existe para além do encefaleirante percurso Zona Sul do Rio-Niterói, como o lugar de onde vim e realidades como as do interior do Amapá, onde tive a oportunidade de trabalhar (também por meio da Universidade Pública) e perceber que nossos projetos intelectuais não fazem nenhum sentido se não estão postos também em terrenos variados. Considero este relato e a referência a essas pessoas as considerações mais importantes para compreender este trabalho e projetar outros que possam surgir no futuro. Por meio deles, pude sentir que esta pesquisa e tudo que a acompanha, apesar de suas limitações, já são parte de algo muito importante que posso escolher pressentir ou ignorar

Nos documentários e em mim, uma multidão

Quando penso no que me fez prosseguir com essa pesquisa mesmo depois de decidir desistir tantas vezes (os e-mails não enviados explicando minha desistência ao meu orientador são numerosos) me vem à cabeça a expectativa pelos encontros, como os de sala de aula, ou os que tinha com os filmes de minha pesquisa. Sem romantizar a precariedade ou aderir a pornografias de miséria do terceiro mundo, nos momentos difíceis, era quando eu sentava para ver os filmes do meu corpus, ou travava uma análise com colegas ou meu orientador, que lembrava o porquê de estar aqui. Me sentia encontrando algo. Ou reencontrando.

Ao fazer o levantamento dos filmes que compõem esta dissertação, por exemplo, reencontrei no filme de Jorane Castro, *O Time da Croa*, a região de Ajuruteua, nordeste do Pará, onde vi o mar pela primeira vez.

Figura 21 - À esquerda, eu e minhas irmãs na praia de Ajuruteua, em 2002, quando vi o mar pela primeira vez. À direita, frame de *O Time da Croa*, de Jorane Castro, filmado na mesma região



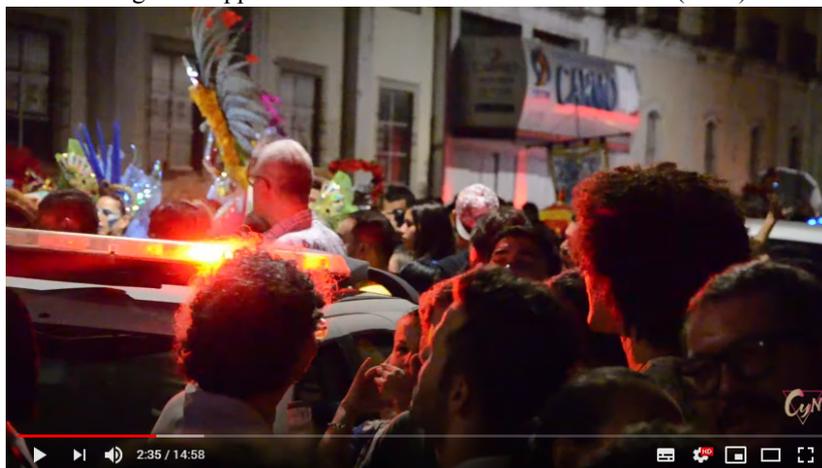
Fonte: próprio autor

Sendo filmes do lugar de onde sou, neles também encontro amigos no meio da multidão, como o pesquisador Phillippe Sendas acompanhando o cortejo do Auto do Círio no filme “Viva o auto”, dirigido por Shinohara.

Amigos, família, gente que não suporto, pessoas que não lembro de onde conheço. Eu me pressinto em todos esses filmes por meio dessas pessoas. Uma epistemologia da carência, em alguns sentidos. Ou do querer. Mas pressentindo que de fato nos falta muito e que o desejo constrói muitas coisas. E talvez essa seja uma motivação autocentrada demais. Mas talvez nunca antes na história deste país tenha sido mais importante me afirmar como desejo e como vida e reconhecer aqueles próximos (e distantes) de mim também como vida e desejo. E sem este procedimento, este trabalho também não existiria. Me afirmo como vida na esperança de que outros também me leiam e se sintam vivos comigo, apesar de tudo.

Passei a ver a mim, as pessoas que talvez leiam esse trabalho e os filmes de que ele trata, como uma multidão. E, neste ponto, não estou mais apenas em mim, mas nessa multidão, como pesquisador. E, por se tratarem de uma multidão formada (também) por documentários, o impulso pelo registro da vida e a transformação da realidade que historicamente orbita os filmes que reclamam este nome também acompanha esse cortejo.

Figura 22 - Meu amigo Phillippe Sendas está neste still de Viva o Auto (2016) e eu o reconheço



Fonte: Próprio autor

A imagem da multidão em si aparece em muitos desses filmes. Está no cortejo carnavalesco da “Festa da Cobra”, nas rodas de rima de *A Batalha de São Braz* ou na miríade de entrevistados em *O Time da Croa*. Aparece por sua ausência, naqueles filmes feitos para denunciar a morte que nunca deixou de ser um projeto na Amazônia, como em *Grito dos Excluídos* (2006) e *Dezinho: Vida, Sonho e Luta* (2006). Aparece especialmente nos vários

filmes que abordam procissões religiosas como aquela que é considerada uma das principais manifestações culturais do estado do Pará, o Círio de Nossa Senhora de Nazaré.

O Círio, de acordo com o artista Eloi Iglesias ao ser entrevistado no documentário *As Filhas da Chiquita* (Priscila Brasil, 2006), é: “Gente, gente, gente, gente, gente, gente, gente, gente. Muita gente. É muita gente mesmo”.

Talvez, diferentemente do início desta pesquisa, eu busque esses documentários não mais como o colecionador que quer listar o máximo possível de espécimes de seu objeto de interesse (e aqui não desmereço a necessidade de documentação sobre muitos desses filmes, trabalho que essa dissertação não abandona) mas sim como quem se dirige a uma multidão depois de muito tempo em isolamento. Ainda está aí o trabalho de registro. Ainda estão aí os “dados”, e são necessários. Mas o olhar que passa a me interessar é o encontro com a multidão. Não mais movido pelo critério quantitativo, mas pelo desejo e o temor do encontro. Se busca a multidão por muitos motivos. E o que se encontra também é diverso: a fé, o choro, o gozo, o cansaço, a facada.

Uma busca pela multidão nesses filmes, como as multidões do Círio de Nazaré, é, por extensão, a busca pela rua onde essas pessoas pisam, e os rios onde seus corpos mergulham. É uma busca por esse espaço onde essa multidão pesa, territorializando as imagens desses filmes, emergindo com seus rostos e vozes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMÂNCIO, T. **O Brasil dos Gringos**. Niterói: Intertexto, 2000.

BAÑOS, Ramon. **Un Pioner del Cinema Català a l'Amazònia**. Barcelona: Íxia Llibres, 1991.

BELO, Geovane Silva. O olhar estrangeiro estigmatizado(r) do cinema: invenção, sustentação e reinvenção do imaginário sobre a Amazônia. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém, 2013. Programa de Pós-Graduação em Artes. Disponível em: <<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/7875>> Acesso em 02 de jul 2019

BIZZARIA, Fernanda. **A construção das identidades no documentário: os povos amazônicos no cinema**. Niterói, RJ: Muiraquitã, 2008.

BORDWELL, D. “Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria”. IN: RAMOS, Fernão. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: SENAC, 2005. vol. I.

BRASIL. Ministério da Educação. Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Sistema de Informações Georreferenciadas CAPES: GeoCapes. 2020. Disponível em: <<https://geocapes.capes.gov.br/geocapes/>> Acesso em 01 de out 2020

CARVALHO, Marco Antônio Moreira. Das Montanhas mineiras para as águas amazônicas: a paixão de Alexandrino Gonçalves Moreira (A.G.M.) e a cultura cinematográfica. 2015. 206 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, PA. Disponível em: <<http://www.ppgartes.propesp.ufpa.br/dissertações/2013/Marco%20Antonio%20Moreira.pdf>> Acesso em: 01 ago 2019.

CINEMATECA PARAENSE. 2018. Disponível em: <<https://cinematecaparaense.wordpress.com/>> Acesso em: 26 set. 2018.

CONCEIÇÃO, Alexandra Castro. O cinema de Vicente F. Cecim nos anos 70. 2016. 73 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, PA. Disponível em: <<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/8643>> Acesso em: 01 ago 2019.

CORTEZ, Felipe M. G. Memórias Documentárias: a produção documental da TV Cultura do Pará. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019. Disponível em: <http://200.239.66.58/jspui/bitstream/2011/11885/1/Dissertacao_MemoriasTvCultura.pdf> Acesso em 01 de out 2020.

COSTA, S. V. da. O Cinema na Amazônia & A Amazônia no Cinema. Revista de Economia Política de Las Tecnologías de la información y Comunicación Dossiê Especial Cultura e Pensamento, v. 2, p. 94-113, dez. 2006. Disponível em: <<http://eptic.com.br/wpcontent/uploads/2015/>> Acesso em: 11 dez. 2019.

ELTERMANN, Raquel de Figueredo. Buscar nos escritos as imagens perdidas, 2018. 98 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2018. Disponível em <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/192111/PLIT0744-D.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>> Acesso em 10 de set 2020.

FEARNSIDE, Philip Martin. Belo Monte – Atores e argumentos: 5 – A ação da Dilma. Amazônia Real. 2017. Disponível em: <<https://amazoniareal.com.br/belo-monte-atores-e-argumentos-5-a-acao-da-dilma/>> Acesso em: 10 ago 2019.

FERNANDES, P.; SEIXAS, N. No Círio de Nazaré, as filhas da Chiquita também fazem a festa: resistência, conflitos e reinvenção de uma urbe amazônica. Revista ECO-Pós, 21(3), p.247-264., 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/12377> Acesso em 01 de out 2020

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. 3ª edição. Manaus: Editora Valer, 2019

GUARÍN MARTÍNEZ, Oscar Hernando. La Amazonía (des)cinematografiada: 1910-1950. 2015. 186 p. 2015. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281282>> Acesso em: 11 jun 2019.

HAGMANN, G. 2012. O Jardim Zoológico do Museu Goeldi do Pará (Brasil), com ênfase na [maneira de] obtenção de animais, In: N., SANJAD et al . 2012. Documentos para a história do mais antigo jardim zoológico do Brasil: o parque zoobotânico do Museu Goeldi. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciênc. hum., v. 7: p. 197-258. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1981-81222012000100013&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 27 abr 2016.

HOLOFOTE VIRTUAL. 2018. Disponível em: < <http://holofotevirtual.blogspot.com/>> Acesso em: 26 de set. de 2018.

IANNI, O. Lendas do Novo Mundo. In: LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura Amazônica – uma poética do imaginário. 5ª Edição. Manaus: Editora Valer, 2015

IBGE. Censo 2010. Disponível em: < <https://censo2010.ibge.gov.br/>> Acesso em: 26 set. 2018.

IPHAN. Círio de Nazaré: Dossiê I. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_Cirio_m.pdf> Acesso em 01 out 2020

JARDIM, Caio Eduardo. A Expansão e o Financiamento da Pós-Graduação no Brasil e a Meta 14 do Plano Nacional de Educação. FINEDUCA - Revista de Financiamento da Educação, [S.l.], v. 10, fev. 2020. ISSN 2236-5907. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/fineduca/article/view/87919>>. Acesso em: 01 out. 2020.

LEAL, Antonio; MATTOS, Tetê (Org.) *Painel setorial dos festivais audiovisuais/indicadores 2007-2008-2009*. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais, 2011. Disponível em: <http://docs.wixstatic.com/ugd/ad023a_361a33219ac0492ab69fa0034bd38071.pdf> Acesso em: 26 set. 2018.

LINS, Alexandre Sócrates Araújo de Almeida. **A Amazônia no cinema paraense**: tensões entre o global e o local. 2007. 197 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação Social, Salvador, BA. Disponível em < <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/10601>> Acesso em: 10 mai. 2019.

LINS, C.; MESQUITA, C. **Filmar o Real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2011

LOBATO, A. Líbero Luxardo e a produção de cinejornais no Pará nas décadas de 1940 e 1950. Significação: Revista De Cultura Audiovisual, 42(44), p. 294-317, 2015. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/103445> > Acesso em 01 de out 2020.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura Amazônica – uma poética do imaginário. 5ª Edição. Manaus: Editora Valer, 2015

LUSVARGHI, L. A desconstrução do Nordeste: Cinema Regional e Pós-Modernidade no Cinema Nacional. Ícone (Recife), v. 10, p. 20-38, 2008.

MONTEIRO, Walcyr. Visagens e Assombrações de Belém. Belém: Smith Editora. 2007.

MOURA, Mateus Nogueira de Farias. Revisão crítica-onírica do território chamado Amazônia no sonho real de meias-verdades chamado Cinema. 2018. 164 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém, 2018. Programa de Pós-Graduação em Artes. Disponível em: <<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/10399>>. Acesso em: 18 ago 2019

NICHOLS. Introdução ao documentário. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012. 270 p. (Campo imagético)

OLIVEIRA, R. P. Cinema na Amazônia: Textos sobre Exibição, Produção e Filmes.. 1.. ed. Belém: CNPQ, 2004. 100p.

PETIT, Pere. Filmes, Cinemas e Documentários no fim da Belle Époque no Pará (1911-1914). In: Simpósio Nacional de História – ANPUH, 26, 2011, São Paulo. Anais... São Paulo: ANPUH, 2011. p. 01-08. Disponível em:

<[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300848024_ARQUIVO_PEREPEPETITFilmes,CinemasDoc umentaisnofimdaBelleEpoquenoPara\(1911-1914\).pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300848024_ARQUIVO_PEREPEPETITFilmes,CinemasDoc umentaisnofimdaBelleEpoquenoPara(1911-1914).pdf)> Acesso em: 12 de fev de 2016.

PINHO, Uriel N.S. Audiovisual e Ciências Humanas no Museu Goeldi: análise de arranjos textuais, institucionais e profissionais. Relatório do Programa de Capacitação Institucional. Museu Paraense Emílio Goeldi. Belém, 2017. Relatório digital.

PINHO, Uriel N.S. Caminhos documentais em espaços amazônicos. In: Michelle Sales, Paulo Cunha, Liliane Leroux. (Org.). Cinemas Pós-coloniais e Periféricos - Volume I. 1ed. Guimarães: Nós por cá todos bem - Associação Cultural & Edições LCV/ SR-3/Uerj (Rio de Janeiro), 2019, v. 1, p. 152-168. Disponível em: <https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/10269/1/Cinemas_Pos-Coloniais_e_Perifericos_2019.pdf> Acesso em 25 set. de 2020

PIZARRO, Ana. **Amazônia: as vozes do rio**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2012.

RABELO, Lucas Montalvão. “A Invenção do Rio Amazonas na Cartografia (1540-1560)”, **Terra Brasilis (Nova Série) [Online]**, 14 | 2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/terrabilis/7443>

RAMOS, F. P. **Mas afinal_ o que é mesmo documentário?**. São Paulo: SENAC, 2008. 447 p.

REZENDE, Luiz Augusto. **Microfísica do documentário**: ensaio sobre criação e ontologia do documentário. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**. SciELO-Editora UNESP, 2014.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. Editora Ática, 1988.

SANJAD, N. et al . 2012. Documentos para a história do mais antigo jardim zoológico do Brasil: o parque zoobotânico do Museu Goeldi. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciênc. hum, v. 7: p. 197-258. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1981-81222012000100013&lng=en&nrm=iso. Acesso em 27/04/2016

SANJAD, N.; CASTRO, A. R. M. 2015. Comércio, política e ciência nas exposições internacionais: O Brasil em Turim, 1911. Parte 1. Varia Historia, vol. 31: p. 819-861

SANTOS, Rodrigo Wallace Cordeiro dos. Pioneiros e duendes: desenvolvimento e integração da Amazônia a partir dos filmes documentários de Jean Manzon. 2018 103 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Belém, 2018. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia. Mestrado Acadêmico em Ciências da Comunicação. Disponível em: <<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/9988>>. Acesso em: 10 ago 2019.

SANTOS, M.; MICHILES, A.; GUEDES, J; RODRIGUES, J.; BIZARRIA, F.. A produção atual de documentários na Amazônia(Fórum de Debates). Somanlu, v. 7, n. 3: Edição Especial, p. 163-194, 2007. Disponível em: <<https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/somanlu/article/view/336>> Acesso em 01 de out 2020.

SHOHAT, E., STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006

SILVA, Denise Tavares da. Vida longa ao curta. 1999. 187 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285095>>. Acesso em: 26 set. 2018.

SILVA, Ramiro Quaresma da. O Site cinematecaparaense.org e a preservação virtual do patrimônio audiovisual: uma cartografia de vivências cinematográficas. 2015. 218 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém, 2015. Programa de Pós-Graduação em Artes. Disponível em: <<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/10021>>. Acesso em: 26 set. 2018.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018

SIMONIAN, L. T. L. 2007. Uma relação que se amplia: fotografia e ciência sobre e na Amazônia. In: C. KAHWAGE e S. RUGGERI (org.). Imagem e pesquisa na Amazônia: ferramentas de compreensão da realidade. Belém, Alves Gráfica e Editora, p.15-52

STOCO, S. L. No paiz das Amazonas (Silvino Santos, 1922). Percurso de um marco do filme natural brasileiro até o mercado doméstico. Vivomatografias, v. 3, p. 161-184, 2017. Disponível em <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/117/149>> Acesso em 01 de out 2020.

TEIXEIRA, Neiza. Para um pensar outro, a poética do imaginário. In: LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura Amazônica – uma poética do imaginário. 5ª Edição. Manaus: Editora Valer, 2015

TOMAIM, C. S. ; ARAÚJO, C ; MOURA, I. M. de. A recente produção de documentários no Sul do Brasil (1995-2008): mapeamento, memória e identidade. Razón y Palabra, v. 76, p. 1-17, 2011.

VERIANO, P. 1999. Cinema no Tucupí. Belém, Secult/PA

**APÊNDICE - DOCUMENTÁRIOS COM ATÉ 35 MINUTOS DE DURAÇÃO EXIBIDOS EM MOSTRAS E FESTIVAIS
REALIZADOS NO ESTADO DO PARÁ ENTRE 2007 E 2017**

Nº	Nome	Local Produção	Duração	Direção/ Autoria	Online na íntegra	Ano	Festivais em que foi exibido	Sinopse
1	100 ANOS DOS FRANCISCANOS ENTRE OS MUNDURUKUS	Santarém	9'53''	Clodoaldo Correa	Sim	2012	I Festival de Vídeo do Oeste do Pará 2013	Vídeo que ficou entre os três apontados como os melhores pelo Juri Categoria Jornalística Profissional do I Festival de Vídeo FIT 2013. O vídeo retrata um pouco da convivência dos frades franciscanos na Missão Cururu, durante os cem anos de evangelização naquele lugar. o acervo deixado em Belterra à época de Henry Ford. Uma produção de Olhar Nativo Produção, dirigido por Clodoaldo Correa, Santarém/Pará.
2	A alma do cinema não tem cor	Belém	18'12''	Direção: Lucas Moraga	SIM	2017	3º Festival Toró 2017	A missão da vez é potencializar as vozes de pretos e pretas que clamam por um cinema diverso, igualitário e que dê a devida representação ao povo preto. O silêncio foi quebrado. A luta está só começando. Relatos pessoais sobre consequências de anos de ausência da representatividade negra no cinema.
3	A Arte da Fé	Belém	9'	Dir.: Michelly Murchio	Sim	2009	Mostra de Cinema da Amazônia 2013	Uma antropologia visual dos objetos de fé do Círio de Nazaré. Vídeo produzido no Círio de 2009 por Ulisses Parente e Mekaron Filmes, a partir de monografia de Michelly Murchio, apresentada à

								Universidade Cândido Mendes-RJ para conclusão do curso de Arte e Cultura.
4	A Batalha de São Brás	Belém	26'	Adrianna Oliveira	SIM	2016	FAB - Festival de Audiovisual de Belém – 2016 Mostra de Cinema da Amazônia 2016	Documentário de Adrianna Oliveira sobre uma batalha de rap no Mercado de São Brás - bairro tradicional de lutas sociais em Belém do Pará.
5	A Festa da Cobra	Soure	13'10"	Angélica Figueiredo da Costa, Alessandra Figueiredo da Costa e Cris Penante	Sim	2009	1ª MOSTRA DE CINEMA MARAJOARA – 2010 Festival Internacional de Cinema Social 2011	A Festa da Cobra pode ser definida como uma festa dionisíaca e com os tradicionais símbolos míticos e eróticos da cultura marajoara. - profana procissão, que, no lugar de um santo, transporta uma cobra, como se esta fosse um mastro, típico elemento (fállico) das festas tradicionais interioranas que se espriam seja pelo Marajó, pela Amazônia e mesmo pelos rincões desconhecidos deste país
6	A Lama e o Sal conhecimento e conflito na RESEX Mocapajuba	São Caetano de Odivelas	18'28"	Halden Monteiro, Líria do Vale e Marcelo Tavares	SIM	2015	1º FESTIVAL TORÓ 2015	Curta documentário sobre a cultura e os conflitos socioambientais presentes na RESEX (reserva extrativista) Mocapajuba, no município de São Caetano de Odivelas-PA.
7	À Luz do dia		13'18"	E. Shinohara	Não	2017	FESTIVAL OSGA DE VIDEOS UNIVERSITÁRIOS 2017	O filme traz relatos sobre aspectos da trajetória de personagens travestis e transexuais na luta contra o preconceito e faz referência às pessoas que, muitas vezes, são invisibilizadas no cotidiano. O filme possui legendas para também incentivar a acessibilidade nos conteúdos cinematográficos.
8	A Margem	Santarém	11'	Direção: Carlos de Matos Bandeira	Sim	2013	I Festival de Vídeo do Oeste do Pará 2013	Prêmio Aguapé de Melhor Vídeo Categoria Jornalística Não

								Profissional do I Festival de Vídeo FIT 2013. Um filme de Carlos de Matos Bandeira. Retrata a vida dos moradores do Bairro Uruará durante as obras do PAC, Santarém Pará.
9	A vida no cárcere	Belém	15'44"	Coletivo	Não	2011	2ª edição do Cine Periferia Pai D'égua. 2012	Filme que retrata o cotidiano das internas de uma casa penal do Estado do Pará sendo exibido sob a ótica das próprias detentas
10	Ameaçados	Marabá/Rio de Janeiro RJ	22'	Julia Mariano	Sim	2014	FAB – Festival de Audiovisual de Belém 2015 I Festival Internacional Amazônida de Cinema de Fronteira 2015	"Aqui, é muito raro ser ameaçado e não morrer. Torço pra ser a primeira." A frase da líder sindical Nadia é apenas uma das falas cortantes do doc Ameaçados, de Julia Mariano. Em 23 minutos, o filme escancara a impunidade e o absurdo que cercam as execuções de trabalhadores rurais no sul e no sudeste do Pará. A realidade que tem por trás fazendeiros e políticos poderosos é o triste cenário do 20º filme do projeto Curta Mulheres, em que lançamos um curta-metragem por semana ao longo de 12 meses. Ao todo, são 52 filmes feitos por diretoras brasileiras de diferentes partes do país nos últimos cinco anos.
11	Apeú - Em canto, eu conto	Castanhal	10'	Ronildo Carvalho	Sim	2011	AMAZÔNIA DOC.3 2011	Com a utilização de celulares, webcam e câmeras digitais, o ator e diretor teatral Ronildo Carvalho produz documentário sobre a vila do Apeú, em Castanhal, PA, abordando as relações entre modernidade e tradição numa comunidade rural cada vez mais próxima da urbanização.

12	Aquém Margens: Juventude e exclusão social em áreas de mineração	Marabá	26' (corte de 47 min)	Direção/Autoria: Alexandra Duarte	Sim	2016	III Festival Internacional Amazônida de Cinema de Fronteira 2017	Cotidiano, condições de vida, conflitos e sonhos de jovens moradores do Bairro Araguaia em Marabá, Pará, são tema do filme Aquém Margens: Juventude e exclusão social em áreas de mineração. Os jovens do bairro, originado de ocupação urbana e separado do restante da cidade pela Estrada de Ferro Carajás, ferrovia utilizada pela mineradora Vale para escoar os minérios explorados na região, são estigmatizados como moradores de um “lugar perigoso”. Eles e suas famílias vivem sem direitos e serviços públicos básicos, o que contrasta com a riqueza exportada continuamente pelo trilho que atravessa a ocupação e expõe a cidadania aquém margens do progresso.
13	Ar de Junho	Belém	7'37	Camila Andrade	Sim	2014	4º Festival Universitário de Criação Audiovisual – Fusca 2014	Documentário sobre o São João e apresentações de quadrilhas juninas na capital Paraense-
14	As Pedras que Contam	Monte Alegre	11'45”	Coletivo	Sim	2007	2008 Mostra Curta Para Cine Brasil	Resultante do projeto Caravana da Imagem, produzido por moradores de Monte Alegre. O documentário “As Pedras Que Contam” foi criado coletivamente pelos participantes das oficinas oferecidas pelo projeto. O vídeo aborda a polêmica em torno de pedras das ruas de Monte Alegre, que os moradores do município acreditavam ser radioativas, devido à existência de uma certa concentração de urânio no local. No entanto, técnicos foram até lá e comprovaram que o nível de

								urânio não comprometia a saúde dos moradores.
15	AS VARIAÇÕES DE REDE	Belém	15'42''	James Bogan e Diógenes Leal	Sim	1996	3º Festival de Belém do Cinema Brasileiro	Este documentário-poesia faz parte de uma trilogia do cineasta inglês James Bogan, que conta com a direção de fotografia do paraense Diógenes Leal. No mágico universo da produção das redes, o poeta paraense Max Martins, a partir de texto "Rede de Dormir", de Câmara Cascudo, estabelece uma analogia quase improvável entre a linha utilizada para tecer a rede e a linha escrita que dá forma a poesia
16	Avenida Nazaré	Belém	7'02''	Thais Valente	Não	2017	FESTIVAL OSGA DE VIDEOS UNIVERSITÁRIOS 2017	-
17	Barcos de Odivelas	São Caetano de Odivelas	14'	Angela Gomes e César Moraes	Sim	2011	AMAZÔNIA DOC.3 2011	Fala sobre o trabalho dos carpinteiros e calafates que preparam os barcos dos pescadores do Município de São Caetano de Odivelas, nordeste do Pará. São artesãos que aprenderam o ofício ainda na infância com os pais e desenvolvem uma atividade importante para a população local, porém seu ofício vem encontrando resistência como profissão entre as novas gerações. O documentário é resultado das oficinas de audiovisual do projeto Olhar Odivelas, contemplado com o Prêmio Interações Estéticas Residências Artísticas em Pontos de Cultura 2010, da Fundação Nacional de Artes (Funarte), em parceria com a Secretaria de

								Cidadania Cultural (SCC) do Ministério da Cultura.
18	Belém à vapor	Belém	5'	Rodolfo Pereira	Sim	2013	1º Festival de audiovisual de Belém 2013	Em busca de peculiares interfaces das manifestações culturais urbanas, o doc "Belém à Vapor" desvela o pouco conhecido steampunk e seus desdobramentos na cidade. Como forma de dar espaço ao reconhecimento de movimentos culturais existentes, no entanto, pouco conhecidos, o vídeo relata, por meio de entrevistas e pesquisas imagéticas e sonoras os elementos que formam a manifestação em questão. Um passado-futurista que não existiu, impresso em músicas, objetos, livros e vestimentas é apresentado segundo uma perspectiva local e global no vídeo que, além de introduzir esta subcultura ainda pouco conhecida, busca desenhar um breve panorama do cenário local. Apesar de ter um campo ainda restrito na cidade, o steampunk é uma subcultura que já possui grupos que a estudam e fazem programações com o objetivo de divulgá-las. Para uma aproximação da realidade de Belém em relação ao movimento steampunk, entrevistas à atuantes do meio, noq eu tange à divulgação e incentivo do mesmo, norteiam a compreensão da era de vapor em que Belém vive, mesmo que despercebidamente.
19	Belém do Pará	Belém	11'	Libero Luxardo	Sim	1966	Mostra de Cinema da Amazônia 2013	Realizado em comemoração aos 350 anos de Belém com cenas do Círio de Nazaré, da fundação da

								Universidade Federal do Pará, do próprio Líbero Luxardo divulgando junto com Lenira Guimarães seu filme "Marajó: Barreira do Mar", entre outras imagens históricas de Belém.
20	Bereiros	Salinópolis	15'	Coletivo	Não	2009	2009 Mostra Curta Pará Cine Brasil	Realizado pelos alunos das oficinas de direção, produção e roteiro do projeto Caravana da Imagem, no município de Salinópolis
21	Boi Tinga	São Caetano de Odivelas	17'40''	Marbo Mendonça	Não	2001	Mostra de Cinema da Amazônia 2013	Documentário sobre a tradicional e centenária brincadeira do Boi de Máscara de São Caetano de Odivelas, no estado do Pará.
22	Bragança - Inventário Sócio Cultural	Bragança	16'	Gilvan Capstrano e Wesley Braun	Não	2009	AMAZÔNIA DOC.2 2010	O documentário, em curta-metragem, foi realizado a partir do levantamento sócio-cultural do município de Bragança, nordeste do estado.
23	BRINCADEIRA DE MESTRE	Belém	20'	Direção: Silvio Figueiredo e Auda Piani	Não	2005	3º Festival de Belém do Cinema Brasileiro	Antes da edição do livro, o projeto já previa a produção do documentário "Brincadeira de mestre", realizado entre agosto de 2004 e outubro de 2005. Nos 20 minutos de duração, são mostradas festas e manifestações da cultura de Icoaraci realizadas principalmente no carnaval, na quadra junina e festivais como os do Dia do Folclore e da Mostra de Cultura de Icoaraci. Durante a mostra acontece um grande cortejo que passa pelas ruas do distrito, reunindo boi-bumbá, cordão de pássaro, escola de samba.

24	Cabelo Seco no Encontro dos Rios	Marabá	12'	Joseline Trindade	Sim	2008	I Festival Internacional Amazônida de Cinema de Fronteira 2015	<p>Em alguns livros de história de Marabá está registrado que quando o comerciante maranhense Francisco Coelho chegou ao pontal (foz do rio Itacaiunas com o Tocantins) próximo ao burgo Itacaiunas, resolveu construir seu barracão que denominou de Marabá, referencia ao poema do escritor, também maranhense, Gonçalves Dias. O barracão definiu os marcos do bairro pioneiro de Marabá, que recebeu o nome de "seu fundador" Francisco Coelho. Mas, ficou, posteriormente, conhecido como Cabelo Seco. Em 2007, desenvolvemos no bairro Cabelo Seco, as oficinas do Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia (PNCSA), que resultou no Fascículo 21 Bairro Cabelo Seco e no documentário "Cabelo Seco no Encontro dos Rios."</p> <p>Nesse "diálogo de saberes", ouvimos muitas histórias da cidade de Marabá: o seu surgimento, sua trajetória, as expressões culturais, manifestações religiosas, relações sociais, bem como, a apaixonada relação dos moradores com os rios Itacaiúnas e Tocantins, reflexo da vida cotidiana das lavadeiras; das "mulheres felizes"; dos "soldados da borracha"; dos castanheiros; pescadores; barqueiros; parteiras; curandeiras; crianças. Expressões de desejos, sonhos, diversão e chegadas que iremos conhecer um</p>
----	----------------------------------	--------	-----	-------------------	-----	------	--	--

								pouco mais por meio das histórias do bairro.
25	Café com Vinil	Belém	9'	Homero Flávio	SIM	2016	Mostra de Cinema da Amazônia 2016	-
26	Caminhada	Belém	25'	Edson Palheta	Sim	2016	2º FESTIVAL TORÓ 2016 Mostra SESC de Cinema 2017	Caminhada (2016) documenta a peregrinação de Cris Feitosa na Romaria Castanhal - Belém, uma mulher empenhada em cumprir a promessa feita por sua falecida irmã, mas muito mais que contar apenas a história de Cris, Romaria busca fazer um registro do ato de fé e sacrifício a que se lançam centenas de romeiros na caminhada entre Castanhal e Belém, durante o Círio de Nazaré. O curta-metragem documental é uma produção da produtora Equipe Reduzida e foi todo filmado durante as 24 horas de duração da romaria, percorrendo os 79 km de seu traslado, tudo com o intuito de registrar a emoção e a fé empreendida por aqueles que se lançam nessa caminhada. O filme recebeu o prêmio de melhor documentário no Toró - 2º Festival Audiovisual universitário de Belém.
27	Caminheiros da fé	Belém	10'10''	Direção: Carolinne Amorim	Sim	2014	4º Festival Universitário de Criação Audiovisual – Fusca 2014	Caminheiros da Fé mostra a peregrinação de uma família que vem da cidade de Castanhal até Belém nas vésperas do Círio de Nazaré. As dificuldades no trajeto e vários personagens são apresentados neste documentário que tem direção de Carolinne Amorim e foi produzido pela 3D Lux Filmes.

28	Caminhos da luta	Parauapebas			Não	2008	I Curta Carajás	Curta produzido no curso de jornalismo da UFPA em Parauapebas
29	Caminhos da solidariedade	Belém	10'	ROTEIRO e DIREÇÃO: Ysamy Charchar.	Sim	2014	4º Festival Universitário de Criação Audiovisual – Fusca 2014	O documentário mostra o trabalho desenvolvido por um grupo de amigos, de forma voluntaria que beneficia crianças e jovens da ilha do Combu, na Regiao Metropolitana de Belém. a obra levanta alguns temas importantes a cerca dos problemas sociais que o nosso pais enfrenta e nos desafia a fazer reflexões sobre qual é o nosso papel na sociedade.
30	Cardápio	Belém	13'36''	Direção: Edgar Barra	Sim	2017	Mostra SESC de Cinema Paraense 2017	Com 23 anos de funcionamento, o Restaurante Universitário da UFPA serve aproximadamente 5.500 refeições diariamente a estudantes, funcionários e visitantes da Universidade Federal do Pará. A maioria dos usuários paga um real pela refeição e o cardápio servido tem a aprovação de quase 90% dos usuários do espaço. No entanto, uma média de 900 quilos de comida vão para o lixo toda semana, mais de 3 toneladas e meia por mês. O documentário faz um registro de algumas horas de funcionamento do restaurante, não em busca de respostas ou proposições para a problemática do desperdício mas, sobretudo, para realizar um registro antropológico através da linguagem cinematográfica.
31	Carnasat	Belém	25'	Wirley Silva	Sim	2010	AMAZÔNIA DOC.3 2011	Vídeo documentário sobre o Carnasat, manifestação popular que ocorre no conjunto Satélite, periferia de Belém, há mais de dez

								anos, na semana que antecede o carnaval. Para muitos moradores é a festa mais esperada do ano.
32	Catadores de Sonhos	Belém	25'	Homero Flávio e Úrsula Vidal	Sim	2016	Mostra de Cinema da Amazônia 2016 Mostra SESC de Cinema 2017	No segundo maior lixão a céu aberto do Brasil, um grupo de catadores decide enfrentar a decisão do Estado Brasileiro de fechar os lixões do país. Na tentativa de garantir o acesso de mais de mil e 800 pessoas ao seu local de trabalho e único meio de sustento, os catadores do Aurá fazem um dramático protesto de 24 horas. O documentário registra a luta desses catadores, protagonistas de um momento histórico que mudou a agenda da política nacional de resíduos sólidos no país.
33	CENTRO DE MEMÓRIA DE BELTERRA	Santarém	10'	Direção: Clodoaldo Correa	Sim	2012	I Festival de Vídeo do Oeste do Pará 2013	Vídeo que ficou entre os três apontados como os melhores pelo Juri Categoria Jornalística Profissional do I Festival de Vídeo FIT 2013. Um documentário que mostra um pouco do acervo deixado em Belterra à época de Henry Ford. Uma produção de Olhar Nativo Produção, Tadeu Pinho, dirigido por Clodoaldo Correa e assistência de Arlan Pedroso, Belterra-Santarém/Pará
34	Chama Verequete	Belém	18'	Direção: Luiz Arnaldo Campos e Rogério Parreira	Sim	2002	3º Festival de Belém do Cinema Brasileiro Mostra de Cinema da Amazônia 2013 Mostra de Cinema da Amazônia 2015	Documentário poético sobre o maior dos mestres do carimbó, ritmo afro-indígena da Amazônia brasileira. Mestre Verequete, cujo nome artístico foi emprestado por um dos maiores voduns (deuses) do Tambor de Mina (religião sincrética afro-cabocla-amazônida) é um artista de fina sensibilidade e alta

								criatividade. Negro, quase centenário, analfabeto, é um dos maiores poetas da região, retirando do cotidiano dos ribeirinhos e do povo pobre das cidades a maioria dos seus temas. O filme conta, através de recriações ficcionais, a luta do carimbó contra o preconceito e a discriminação, até triunfar através do reconhecimento público de sua condição de ritmo raiz do Estado do Pará.
35	Cine Ideal Memórias de um Cinema de Rua de Rondon do Pará	Rondon do Pará	20'	Direção/Autoria: Ricardo Tavares D'Almeida	Sim	2016	III Festival Internacional Amazônida de Cinema de Fronteira 2017	O Projeto Cine Ideal nasceu da necessidade de recuperar a história de um cinema de rua que não existe mais, mas que está vivo nas memórias dos pioneiros que construíram Rondon do Pará. Uma das ferramentas do Doc será focar nas narrativas orais dos antigos moradores e ex-funcionários, projetando-as em ilustrações, criando um diálogo entre as linguagens verbal e gráfica. Realizado por Ricardo Tavares D'Almeida com projeto contemplado com a "Bolsa de criação, experimentação, pesquisa e divulgação artística da Fundação Cultural do Pará 2015
36	Comigo ninguém pode	Belém	13	Robson Fonseca	NÃO	2016	FAB - Festival de Audiovisual de Belém - 2016	Cartão-postal de Belém, o mercado de ervas do Ver-O-Peso foi cenário para a produção dirigida por Robson Fonseca. Em 13 minutos de duração, o "Comigo ninguém pode", explora as crenças populares e o poder das ervas paraenses. A ideia foi mostrar o universo místico em torno de uma figura conhecida

								na cidade: dona Coló, umas das erveiras mais atuantes do Ver-O-Peso.
37	Comunicação Comunitária Marajó	Marajó		Coletivo	Não	2009	1ª MOSTRA DE CINEMA MARAJOARA - 2010	-
38	Contracorrente	Belém	21'	FRANCISCO WEYL	Sim	2009	I Festival Internacional de Cinema Social 2009 II Festival Internacional de Cinema Social 2011	Ato político-cultural em solidariedade ao jornalista paraense Lúcio Flávio Pinto, o qual sofre diversos ataques judiciais e físicos inclusive, contra sua postura crítica e denunciante. No Filme, Lúcio fala sobre liberdade de imprensa, mídia e poder, jornalismo e política. O jornalista, crítico pela sua própria natureza, é diretor do JORNAL PESSOAL e tem se destacado na luta pela liberdade de expressão e pelos direitos humanos, colocando a sua vida e a sua profissão ao serviço das causas mais importantes do seu tempo.
39	CORDÃO DA BICHARADA DO MESTRE ZENÓBIO			MATEUS ALMEIDA	Não	2015	5º Festival Universitário de Criação Audiovisual – Fusca 2015	-
40	Cordão do Galo	Cachoeira do Arari	12'	Rogério Parreira, Ronaldo Silva, Wellington Cezar	Sim	2009	I Festival Internacional de Cinema Social	O Governo do Estado, através da Fundação Curro Velho, vem realizando no município de Cachoeira do Arari, atividades de artes e ofícios desde abril de 2008, por meio do projeto “Caixas de boi-bumbá-tecnologias e saberes marajoaras”, que resultou na criação do Cordão do Galo, onde as crianças marajoaras são as principais protagonistas dessa rica vivência cultural onde a preocupação com o meio ambiente

								aliada a raiz cultural do Marajó traduz as principais virtudes desta ação cultural.
41	Cordão do Galo ⁶⁰	Cachoeira do Arari	13'	Ariela Motizuki	SIM	2016	Festival OSGA de Vídeos Universitários 2016	-
42	Cosp Tinta Crew - Arte, Cor e Luta	Belém	10'29''	Ananda Saraiva Kamila Motta	Sim	2012	1º Festival de audiovisual de Belém 2013	Documentário que fala sobre o coletivo de grafiteiros paraenses Cosp Tinta Crew. Eram amigos e aos poucos se reuniram para fazer grafites pelas ruas de Belém transformando muros em arte. A história é contada através de relatos dos próprios integrantes, falando das dificuldades que enfrentam para desenvolver seu trabalho, contando sobre sua origem, desafios e evolução do hip hop na cidade. Passando pela realização da marca Cosp Tinta, idealizada pelos integrantes da crew, a fim de gerar valor e renda sobre seu trabalho, fazendo uma contraposição de opiniões a respeito das seguintes questões: grafite é arte? A comercialização do grafite descaracteriza o seu real sentido?
43	Cultura FM 30 anos	Belém	8'34''	Junior Braga, Danyelee Rodrigues e Marcela Cabral	SIM	2015	FAB – Festival de Audiovisual de Belém 2015	-
44	Curva do S: o relato de um massacre	Parauapebas	35'	Direção: Hebbler Kennady e Anderson George	Sim	2008	I Curta Carajás	Regaste histórico sobre o massacre de Eldorado dos Carajás, ocorrido em 1996, no qual, 19 trabalhadores do MST foram brutalmente assassinados.

45	De carona com a vida	Belém	9'20"	Felipe Ferreira Pereira	Sim	2013	Fusca – Festival Universitário de Criação Audiovisual 2013	-
46	Dezinho: Vida, Sonho e Luta	Rondon do Pará	Dois cortes 30' e 40'	Direção e Produção: Evandro Medeiros	Sim * corte de 40 min	2006	I Festival Internacional de Cinema Social 2009 II Festival Internacional de Cinema Social 2011	Vídeo produzido por ocasião do julgamento do pistoleiro acusado da morte de José Dutra da Costa, o Dezinho, presidente do sindicato dos trabalhadores rurais de Rondon do Pará. Relata a sua história de luta, os sonhos e as ameaças de morte sofridas pelo sindicalista, combinando depoimentos de familiares e amigos com imagens de arquivo pessoal do sindicalista. Reconstitui o momento de seu assassinato a partir do relato emocionado de sua esposa e filhos.
47	Dias de Mangal	Bragança	15'	Evandro Medeiros	SIM	2012	FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DO CAETÉ 2014	Vídeo retrata um dia de trabalho de pescadores retirando caranguejo do mangue na RESEX Caeté-Taperaçu, no município de Bragança, Pará. Foca a sociabilidade e estratégias de trabalho no ambiente do mangal [mangue], apresentando narrativas dos ribeirinhos sobre o cotidiano do trabalho no mangue, revela para além das dificuldades as descobertas e produções criativas que tal trabalho estimula. Apresenta elementos singulares da identidade cultural construída pelos homens na relação com o mangue enquanto lugar de trabalho e vida.
48	Do Rio ao Aço	Marabá	4'30"	Alexandra Duarte e Deyze dos Anjos	Sim	2011	Mostra de Cinema da Amazônia 2013 Mostra de Cinema da Amazônia 2015	Um panorama visual da cidade de Marabá em plena transformação no século XXI.

49	É coisa de preta	Belém	13'14''	Joyce Cursino	Sim	2017	FESTIVAL OSGA DE VIDEOS UNIVERSITÁRIOS 2017	A obra apresenta o relato de mulheres negras de diferentes regiões do Brasil que tem sede de contar histórias e construir suas próprias narrativas no cinema. Uma luta pelo protagonismo atrás das câmeras que surge diante da indignação dos retratos criados pelo sistema patriarcal e racista, no qual a mulher preta tem um lugar predestinado de submissão. O curta é costurado por trabalhos de grandes personalidades negras e mostra que escrever, dançar, compor, cantar, atuar e realizar “É Coisa de Preta”.
50	É Proibido Não Tocar os Saberes no Museu do Marajó	Cachoeira do Arari	Dois cortes 22' e 5'	Realizador: Darcel Andrade	Não	2007	I Festival Internacional de Cinema Social 2009 1ª MOSTRA DE CINEMA MARAJOARA – 2010 2ª Mostra Marajoara de Cinema Aberto nas Escolas e Universidades	O filme é uma pequena amostra da pesquisa “A educação n’O Museu do Marajó: ver, tocar, contextualizar.” Considerado o maior guardião da cultura marajoara, a história d’O Museu se confunde com a história de seu mentor, Givanni Gallo [1927 - 2003], enquanto viveu naqueles tesos, ao desenvolver práticas educativas lá existentes e revelar os saberes marajoaras por meio das engenhocas chamadas de “computadores caipiras”. O processo de aprendizagem é lúdico e traz para discussão alguns autores entre antropólogos, sociólogos e educadores como: Feire, Lévy-Strauss, Benjamin, Wajskop, Brougère, Sanny Rosa, Fares, Gallo, Carvalho, Fernandes, Rodrigues, Charlot, Zumthor, Benjamim, Geertz, Flick, Teixeira,

								<p>Backtin, entre outros, como Barbosa e sua adaptada Abordagem Triangular dos verbos: Ver, Tocar e Contextualizar. Nesta abordagem, os saberes marajoaras são investigados, gapuiados e apartados durante as cirandas e rodas de conversas. As narrativas dos intérpretes envolvidos fazem parte da produção de dados, videogravação, e revelam imagens, sons, textos, performances, gestos e vozes dos intérpretes ao tocarem e manipularem os computadores, bem como pessoas ligadas àquele espaço. O contato com O Museu produz saberes sobre o homem e a cultura marajoara e promove as relações desses saberes com os visitantes ou intérpretes. Os resultados esperados emergem dos gestos e vozes dos intérpretes durante a gapuiagem. Pensar a cultura marajoara, é também pensar a Amazônia em seus aspectos sociais e econômicos; é trazer o Marajó na sua plenitude ecodiversificada por meio da educação ecosistêmica inserida no contexto de sociedade.</p>
51	Educação Tradicional Munduruku	Jacareacanga	9'11''	Amazônia em Chamas	SIM	2014	FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DO CAETÉ 2016	<p>"Foram mais de seis meses de muita luta para os direitos conquistados na constituição que garante o nosso direito no LDB e na resolução 03. Mas o 2º semestre deste mês de agosto, graças a conquista do movimento ipereg ayu, conseguiu reconstrução dos nossos professores. Desde já agradecemos</p>

								a luta do movimento e o MPF, que é o nosso braço direito. Sawe! Sawe! Sawe!" (Carta do Movimento Ipereg Ayu, Aldeia Sawre Muybu, 25 de agosto de 2014)
52	Em Trânsito	Belém	6'42"	Direção: Alex Martins, Neilton Lima e Raíssa Cardoso	Sim	2016	3º Festival Toró 2017	Como é a vida de um rodoviário? O curta aborda de forma simples e pessoal como é a vida de motoristas e cobradores dos ônibus que circulam no terminal dos coletivos da UFPA.
53	Equidade Racial	Tracuateua	33'	Danilo Gustavo	SIM	2015	FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DO CAETÉ 2016 FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DO CAETÉ 2017 (Mostra Negro FICCA)	Documentário, realizado pela Co.InsPirAcção AmAzônic@ Filmes é o registro filmico de ações pedagógicas de formação itinerantes desenvolvidas nas comunidade do Cigano, Torres, e Jurussaca - pela Coordenação para Igualdade Racial Quilombola da Secretaria Municipal de Educação de Tracuateua/PA.
54	Ervas e Saberes da Floresta			Zienhe Castro	Não	2013	Amazônia DOC.4 2012 IVCURTA CARAJÁS/Festival de Cinema de Parauapebas - 2012	O documentário Ervas e Saberes da Floresta dedica-se aos saberes, cultivo e práticas primitivas tradicionais e traça o panorama da utilização de ervas medicinais da floresta amazônica, seu cultivo e sua aplicabilidade, para assegurar o reconhecimento dos saberes tradicionais.
55	Gambá de Pinhel,	Santarém	10'	Direção: Olhar Nativo Produtora	Sim	2013	I Festival de Vídeo do Oeste do Pará 2013	Prêmio Aguapé de Melhor Vídeo Categoria Jornalística Profissional do I Festival de Vídeo FIT 2013. Um filme dirigido e produzido pela Olhar Nativo Produtora/ Clodoaldo. Um documentário que mostra a festa do Gambá da Comunidade de Pinhel, Rio Tapajós, Santarém/Pará

56	Gapuiando - Identidades e saberes do Rio-Mar de Abaeté	Abaeté	26'	Francisco Weyl	Sim	2017	FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DO CAETÉ 2017 (Mostra Negro FICCA)	Na cidade dos homens fortes e valentes de Abaeté, a vida humana é atravessada pelas águas. E o rio signo cultural dissemina e exerce uma prática social. No trabalho, no lazer, no movimento das embarcações e de seus rios, furos e igarapés, pela sua estética e encantamento, neste ir e vir das gentes, o rio-mar de Abaetetuba, expressa beleza, fronteira, território, e saberes dos povos das águas.
57	Garimpo Tocantinzinho	Belém	15'	André dos Santos	Não	2014	FESTIVAL CURTA CARAJÁS 2015 Mostra SESC de Cinema Paraense 2016	Neste documentário realizado de forma independente, mostra na região amazônica, mesmo passados mais de 40 anos da febre do ouro, a corrida por este minério e os sonhos de riquezas ainda estão presentes na vida de muitas pessoas. Durante o documentário, alguns garimpeiros quebraram o silêncio e falaram sobre suas vidas na busca pelo ouro. As dificuldades que se apresentam para quem trilhou este caminho são semelhantes às de décadas atrás, de lá pra cá pouca coisa mudou. Indo ao encontro dos garimpeiros em seus locais de trabalho, vivenciando as experiências deles e acompanhando de perto as lidas diárias, a realidade do garimpo Tocantinzinho foi documentada.
58	Grito dos Excluídos	Marabá	26'	EVANDRO MEDEIROS	Sim	2006	I Festival Internacional de Cinema Social	O vídeo-documentário "Grito dos Excluídos Marabá 2006" apresenta a realidade de trabalhado de ambulantes nas ruas da cidade de Marabá, a situação de famílias de

							I Festival Internacional Amazônida de Cinema de Fronteira 2015	sem-tetos que vivem sob ameaças de despejos de suas casas construídas em áreas chamadas de “invasões urbanas”, a ação da polícia militar contra trabalhadores rurais sem-terra ocupantes de uma fazenda considerada improdutivo e a resistência destes em seus acampamentos no campo e na cidade reivindicando a reforma agrária na região.
59	GTAE: Grupo de Trabalhadores Agroextrativistas	Nova Ipixuna	15'	Realizador: Laboratório Socioambiental do Tocantins Diretor: Evandro Medeiros Produção: Labour produções	Não	2008	I Festival Internacional de Cinema Social	Retrata a organização e o trabalho extrativista de mulheres camponesas de um assentamento da reforma agrária no município de Nova Ipixuna (Pará), sua atividade de coleta na floresta e beneficiamento da semente da andiroba, com transformação em óleo e produtos fitoterápicos.
60	Guiné-Bissau, colorido de ritmos e movimentos	Guiné Bissau	8'5''	Hilton P. Silva	Sim	2009	FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DO CAETÉ 2017 (Mostra Negro FICCA)	Uma abordagem na linha do “docuficção” com uma perspectiva etnovisual, antropológica e arrojada sobre movimento, dança, ritmo e cultura na Guiné-Bissau, pequeno país lusófono da África Ocidental, a partir de imagens colhidas em tempos diferentes, por diversos atores sociais, e interpretadas por olhares artísticos-estéticos-criativos, que envolvem a produção realizada por novos talentos regionais e a colaboração de guineenses que vivem na Amazônia
61	Homeless - Os filhos das ruas de Belém	Belém	8'39''	Direção e roteiro: Daiane Coelho	Não	2016	3º Festival Toró 2017	Aborda as histórias de personagens da vida real: os moradores das ruas de Belém.

62	Humanas	Belém	15'00''	Lucas Paixão	Não	2017	FESTIVAL OSGA DE VIDEOS UNIVERSITÁRIOS 2017	Duas mulheres trans e uma travesti abrem suas realidades cotidianas para expor as vitórias e dificuldades das pessoas trans em Belém, na luta diária por visibilidade, direitos e sobrevivência na conservadora cidade de Belém do Pará.
63	I Semana dos Povos Indígenas	Belém	12'	Luiz Arnaldo Campos	Não	2007	I Festival Internacional de Cinema Social	Durante a semana dos povos indígenas, delegações de mais de trinta etnias que vivem no Pará se encontram em Belém, buscando sua auto-organização e a construção de uma pauta de reivindicações junto ao governo estadual. Um momento de afirmação de direitos e projeções para o futuro.
64	II Semana Dos Povos Indígenas	Belém	16'	LUIZ ARNALDO CAMPOS E CÉLIA MARACAJÁ	Sim	2008	I Festival Internacional de Cinema Social	A luta pela demarcação da terra macuxi de Raposa Serra Sol pressiona a II Semana dos Povos Indígenas a enfrentar duas questões essenciais. Os índios são importantes para o Brasil? Os índios devem ser considerados brasileiros?
65	III Semana dos Povos Indígenas	Belém	7'	Diretores: Participantes da oficina de audiovisual da III Semana dos Povos Indígenas	Sim	2009	I Festival Internacional de Cinema Social	Durante a III Semana dos Povos Indígenas, jovens kayapós, xikrins e gaviões, integrantes da oficina de audiovisual percorrem as ruas de Belém com uma pergunta na ponta da língua: o Brasil foi descoberto ou invadido. Este é o filme fundamental de suas vidas.
66	Improvisation	Belém	15'	Coletivo	Não	2011	2ª Edição do Cine Periferia Pai D'égua 2012	Grupo de moradores do bairro do Guamá na cidade de Belém mostra de uma forma descontraída e divertida um pouco de sua realidade e de como seu bairro é visto pelos meios de comunicação e programas locais

67	Interação Audiovisual	Belém		Luanna Vilhena	Não	2012	Fusca – Festival Universitário de Criação Audiovisual 2012	Vídeo possui a temática de interagir com a pessoa que está assistindo.
68	Invisíveis Prazeres Cotidianos	Belém	26'	Jorane Castro	Sim	2004	IVCURTA CARAJÁS/Festival de Cinema de Parauapebas - 2012	Retrato de Belém do Pará do ponto de vista dos blogueiros, autores de diários virtuais nos quais a cidade se reflete no olhar de seus jovens flaneurs contemporâneos
69	Jazido	Belém	4'57''	Direção: Diego dos Prazeres e Juliana Silva	Sim	2017	3º Festival Toró 2017 Mostra SESC de Cinema 2017	Um documentário contemplativo e experimental que busca compartilhar o lado tranquilo de um cemitério, um saxofonista que o frequenta e a busca humana por apoio espiritual.
70	Lado B – O Rock Paraense dos Anos 80	Belém	Dois cortes 05'48'' e 29'48''	Diretor: Janine Valente	Sim	2015	Mostra SESC de Cinema Paraense 2016	A cena musical vivida atualmente trás consigo a herança do primeiro “boom” do rock independente vivida na cidade de Belém do Pará entre as décadas de 80 e 90, sendo precursora de um grande movimento que continua a influenciar o rock produzido na cidade atualmente. Lado B – O Rock paraense dos anos 80 vem resgatar memórias e histórias da época. Lado B - O Rock paraense dos anos 80 é um documentário paraense com filmagens iniciadas em 2012, dirigido por Janine Valente e produzido como material independente universitário pelo Instituto de Ensino Superior da Amazônia - IESAM.
71	Letras que Flutuam		10'30''	Fernanda Martins	SIM	2013	Mostra de Cinema da Amazônia 2015	-

72	Macapazinho – Do rio a Fé	Castanhal	10'	Kamila Nascimento	Sim	2013	Fusca – Festival Universitário de Criação Audiovisual 2013	Círio de Nazaré realizado em 2013 na Agrovila de Macapazinho localizada próximo a cidade de Castanhal no Pará
73	Mãos de Outubro	Belém	20'18''	Vitor Lima	Sim	2009	AMAZÔNIA DOC.2 2010 Mostra de Cinema da Amazônia 2013 Mostra de Cinema da Amazônia 2015	O Círio de Nazaré já foi exaustivamente documentado, tornando-se até um irresistível clichê sair às ruas para fotografá-lo ou filmá-lo mais uma vez. O que se propõe aqui é uma abordagem metonímica: as mãos das pessoas que, direta ou indiretamente, participam da maior festa religiosa do Estado. A ideia cinematográfica é a utilização de planos-detelhe exclusivamente focados nas mãos. Um olhar claustrofóbico sobre uma manifestação colossal.
74	Marajó das Letras	Marajó	30'00''	Direção: Fernanda Martins e Marcelo Rodrigues	Não	2017	Mostra SESC de Cinema Paraense 2017	O documentário 'Marajó das Letras', é fruto da segunda etapa do projeto Letras que Flutuam, que mapeia os mestres pintores de barcos da ilha do Marajó, chamados abridores de letras. Este saber difuso, pode ser encontrado ao longo dos rios da Amazônia, onde cada município apresenta suas características próprias. O curta navega pelas diversas manifestações culturais que influenciam essa expressão artística, desde os tipos de embarcações, às variadas técnicas de pintura de letras de barcos; da estética urbana das aparelhagens de tecnobrega ao tradicional carimbó. Estas são algumas das características

								reveladas nesta obra que traz não só uma visão documental das letras decorativas amazônicas, mas também a poética por trás dos traços destes artistas, que flutuam nas águas do gigantesco arquipélago do Marajó.
75	MARGARIDAS DO PARÁ: GUARDIÃES DA DIVERSIDADE			Kamila Nascimento	Não	2015	5º Festival Universitário de Criação Audiovisual – Fusca 2015	-
76	Marujada: tradição beleza e fé	Bragança	15'00''	Hamanda Sena	Sim	2017	FESTIVAL OSGA DE VIDEOS UNIVERSITÁRIOS 2017	Nossa nova produção mergulha nas cores e no ritmo da Marujada, o ponto alto da Festividade de São Benedito em Bragança. A homenagem ao santo preto é realizada nos dias 25 e 26 de dezembro.
77	Memórias do Cine Argus	Castanhal	20'	Edivaldo Moura	Sim	2015	FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DO CAETÉ 2015 FAB – Festival de Audiovisual de Belém 2015 Mostra de Cinema da Amazônia 2015 Mostra SESC de Cinema Paraense 2016	Finalizado entre 2014 e 2015, o documentário foi realizado a partir das pesquisas do diretor sobre o cinema de rua que marcou a história do município de Castanhal (PA). Teaser do documentário Memórias do Cine Argus, sobre o cinema que movimentou a vida cultural da cidade de Castanhal, no nordeste do Pará, e influenciou diversas gerações durante seu período de funcionamento, de 1938 a 1995. O filme recupera a história desse importante cinema de rua, através do entrelaçamento de memórias de funcionários e frequentadores. Vencedor do VI Festival Curta Castanhal e selecionado para outros festivais de cinema no Nordeste e no Sudeste, a versão final deste

								curta-metragem será lançado oficialmente em maio de 2015 em Castanhal, divulgando a produção do longa-metragem no qual deverá se tornar.
78	Mestre Damasceno – O resplendor da resistência marajoara	Salvaterra	25'	Guto Nunes JP Produções	NAO	2013	FAB – Festival de Audiovisual de Belém 2014 Mostra de Cinema da Amazônia 2015	<p>Mestre Damasceno é cego, campeão local de dominó, pescador artesanal que pega os peixes com suas mãos, líder comunitário, pai de nove filhos. Criador da comédia lírica Búfalo-Bumbá.</p> <p>É uma lenda viva do Marajó Praiano, ele é um verdadeiro patrimônio cultural imaterial paraense, o que foi reconhecido pelo prêmio recebido pela Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural do Ministério da Cultura em 2010, e ratificado pelo Governo do Estado do Pará e Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves.</p> <p>Este documentário retrata um pouco dos saberes e fazeres desse homem que, à revelia de todas as adversidades da vida, trava batalhas contínuas no palco da encenação cultural popular marajoara. Palco este que serviu além da narrativa para a obra audiovisual, como também para a pesquisa de campo do Mestrado em Comunicação, Linguagem e Cultura de Guto Nunes, diretor do documentário, que costura a rede de relações</p>

								sociais através dos fios das memórias de Mestre Damasceno.
79	Mestres Praianos do Carimbó de Maiandeuá	Maracanã	13'	Artur Arias Dutra	SIM	2015	FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DO CAETÉ 2016 Mostra de Cinema da Amazônia 2016 Mostra de Cinema da Amazônia 2015	Este documentário traz à luz os saberes e a arte dos Mestres de Carimbó da ilha de Maiandeuá, localizada no Atlântico norte do estado do Pará. Eles narram suas origens, referências, estilo de vida e cultura, assim como falam sobre os ingredientes que compõem seu imaginário e os conduzem à condição de produtores de cultura popular, compondo carimbós. Personalidades como Chico Braga, Montana, Gudengo, Camaleoa, Roque Santeiro são alguns dos principais nomes que compartilham uma parte de seus saberes e de suas histórias neste filme. Esta obra constitui um registro raro, em formato audiovisual, da maioria desses Mestres e alguns, infelizmente, vieram a falecer pouco tempo depois das filmagens. O Carimbó, estilo musical amazônida, recentemente foi reconhecido como patrimônio imaterial da cultura nacional.
80	Minerando Conflitos	Marabá/ Parauapebas/ Canaã dos Carajás	21'40''	Thiago Cruz	SIM	2014	I Festival Internacional Amazônida de Cinema de Fronteira 2015	-
81	Minério que vai, gente que fica	Parauapebas	25'	Talita Baena	Não	2008	I Curta Carajás	No filme, migrantes narram a ocupação humana da província mineral de Carajás.
82	Muito além do prato	Belém	15'	Direção: Marcus Passus	Não	2017	3º Festival Toró 2017	O filme aborda a problemática em torno do desperdício alimentar e das desigualdades sociais presentes na

								cadeia de produção e distribuição de alimentos
83	Mulheres de Fibra/ da Fibra	Belém	13'	Moyses Cavalcante, Ninon Jardim e Simone Moura	SIM	2013	FAB – Festival de Audiovisual de Belém 2014	Resultado da pesquisa de mestrado do Prof. Me. Ninon Jardim sobre o artesanato da fibra de Jupatí produzido nas proximidades de São Sebastião da Boa Vista, na Ilha do Marajó/ PA. Mulheres de fibra/da fibra, explica em forma de vídeo documentário o processo de chegada, aprendizado, trocas de experiências e como a produção de artesanato através da fibra do Jupatí foi se expandindo em uma pequena comunidade ribeirinha nas proximidades da cidade de São Sebastião da Boa Vista, no Marajó. Empolgante, pois mostra através de relatos das próprias artesãs a relação cultural que envolve o papel do homem, dos filhos e das filhas para o desenvolvimento de tal produção mostrando passo a passo como é feito e como esta técnica chegou até o conhecimento de cada uma.
84	Mulheres, Mães e Viúvas da Terra	Marabá	25'	Evandro Medeiros	Sim	2010	AMAZÔNIA DOC.2 2010 II CURTA CARAJÁS/Festival de Cinema de Parauapebas – 2010	O documentário "Mulheres, Mães e Viúvas da Terra: Sobrevivência da Luta, Esperança de Justiça" conta a história de mulheres que tiveram os maridos assassinados em conflitos agrários no sul e sudeste paraense. Mesmo depois das perdas, essas mulheres não deixam de lutar pela reforma agrária, por direitos humanos e por justiça.
85	Musicomania	Belém	13'54"	Leticia Prata Takatsuji	Não	2016	Festival OSGA de Vídeos Universitários 2016	-

86	Na Canoa para Aprender	Belém	5'	Bruno Assis e Dani Franco	Sim	2010	AMAZÔNIA DOC.3 2011	Documentário sobre educação e o cotidiano ribeirinho na Ilha do Combú, em Belém.
87	Na ponta da lata				Não	2014	4º Festival Universitário de Criação Audiovisual – Fusca 2014	-
88	No Movimento da Fé	Belém	18'	Fernando Segtowick	SIM	2013	Mostra de Cinema da Amazônia 2015	Segundo domingo de Outubro, a procissão em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré reúne mais de dois milhões de pessoas nas ruas de Belém do Pará. Entre milhares de voluntários, estão três homens: um Guarda de Nazaré, um Soldado do exército e um integrante da Cruz Vermelha. Com muito sacrifício, fé e dedicação, eles se preparam para realizar a maior festa religiosa do mundo.
89	No Rastro do Croco: aparelhagem animal do Pará			Élida Braz, Ching Lee e Curupira Films	Não	2017	I Festival de Cinema da Região do Tocantins	-
90	Noite Suja	Belém	Dois cortes 13'20" e 29'	Allyster Fagundes	Não	2016	Festival OSGA de Vídeos Universitários 2016 3º Festival Toró 2017	Por meio de entrevistas, aborda-se o movimento Drag Queen de Belém do Pará, conhecido como Noite Suja, apresentando a origem, os idealizadores do movimento e as particularidades de cada drag da Amazônia.
91	O Caminho Das Pedras	Belém	26'01"	Diretor: Fernando Segtowick	Não	2016	Mostra SESC de Cinema Paraense 2016	Era uma vez um Conde muito rico, senhor de escravos. Ele teve três filhos com sua escrava Olímpia: as três Marias. O Conde, não queria sujar seus pés na lama, obrigou os escravos a construir um caminho: o Caminho das Pedras.

92	O Lavrador de Toadas	Ourém	15'	Coletivo	Não	2008	2008 Mostra Curta Para Cine Brasil	'O Lavrador de Toadas' (15 min.) conta a história de vida de Mestre Cardoso, o mais antigo compositor de toadas de boi do Pará, fonte de inspiração para vários grupos folclóricos e de música popular. O vídeo exibe um dos maiores expoentes da cultura de Ourém: a música, cantada há 25 anos no Festival da Canção Ouremense por artistas de várias partes do Estado e do Brasil que se reúnem no município para participar do mais tradicional festival de música do Pará.
93	O Mastro de São Caralho	Belém	23'	Márcio Barradas	Sim	2010	1ª edição do Cine Periferia Pai D'égua. 2011 II Festival Internacional de Cinema Social 2011	Tradição que remonta há pelo menos 20 anos, o Mastro de São Caralho se apresenta como marco diferencial, por não existir como parte constituinte de festividade nenhuma, mas sim por ser ele mesmo a própria festividade. Some-se a isso o fato de propor uma recusa à tradição sincrética, por 'inventar uma tradição' própria de profanidade, remontando ao mitológico deus grego Príapos, o São Caralho daquela época. O São Caralho é milagroso e phoderoso; sua índole, contestatória e anti-hipócrita; sua longa e dura luta sempre será contra qualquer forma de discriminação, não aceitando interferência alguma de qualquer tipo de "otoridades", quaisquer que sejam. Sua festividade não tem fins lucrativos. E como o mastro é reciclado, é também, enfim, um "santo" ecológico. Por isso, seu

								número de 'devotos' vem se expandindo numa proporção geométrica. Trata-se de uma divindade do povo, não das elites.
94	O mundo de Célia	Belém	6'	Bruno Assis, Ronaldo Rosa e Sissa Aneleh	Não	2009	AMAZÔNIA DOC.3 2011	Resultado do projeto Ponto Brasil, realizado no Instituto de Artes do Pará (IAP) em 2009, através do Núcleo de Produção Digital/ NPD. Com produção coletiva de membros da ABDeC do Pará e direção dos abdistas Bruno Assis e Ronaldo Rosa, além de Sissa Aneleh; o curta dá voz a uma prostituta que vive numa rua histórica de Belém, usando da linguagem híbrida entre documentário e ficção.
95	O que há por Trans?	Belém	15'	Gabriella Barros	Não	2016	Festival OSGA de Vídeos Universitários 2016	-
96	O Time da Croa	Bragança	26'	Jorane Castro. Fotografia de Luiz Adriano Daminello	SIM	2013	FESTIVAL CURTA CARAJÁS 2015 FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DO CAETÉ 2015 FAB – Festival de Audiovisual de Belém 2015 Mostra de Cinema da Amazônia 2015	No Nordeste do Pará, os pescadores que vivem na Praia de Ajuruteua, município de Bragança, são apaixonados por futebol. Eles levam tão à sério a paixão pelo esporte nacional que sempre embarcam com uma bola acomodada na proa do barco. Quando podem, eles encontram os parceiros de pescaria nas croas, como são chamados os bancos de areia naquela região, para um pelada. Ali, à maré baixa, eles jogam futebol, neste campo efêmero, criado pela natureza, antes de voltar para o mar aberto e enfrentar os desafios de mais uma pescaria.

97	Ópera Cabocla	Belém	26'	Adriano Barroso e Jorane Castro	SIM	2011	FAB – Festival de Audiovisual de Belém 2015 Mostra de Cinema da Amazônia 2015	Documentário produzido com o apoio do Edital de Apoio à Produção de Documentários Etnográficos sobre o Patrimônio Cultural Imaterial (Etnodoc). Durante a quadra junina, na cidade de Belém do Pará, os Pássaros Juninos interpretam as óperas populares ou operetas O documentário registra essa manifestação feita por pessoas simples, carismáticas, com o desejo de se expressarem por meio do teatro e que fazem das apresentações um dos momentos mais intensos de suas vidas.
98	Outras Histórias	Ananindeua	15'	Realizador: Darcel Andrade e Wilza Brito	Não	2007	I Festival Internacional de Cinema Social	"Outras Histórias", dos diretores Darcel Andrade e Wilza Brito, é um filme documentário de 15 minutos, e apresenta um recorte da realidade e cotidiano de três cadeirantes do município de Ananindeua, Estado do Pará, suas reivindicações, sonhos e conquistas, que são reveladas nas narrativas desses atores sociais. Uma demonstração de superação e força, determinismo e atitude. O filme traz também temas geradores de inclusão e exclusão, entre outros temas transversais no contexto educacional e cultural. A fotografia é poética e ritmada, numa edição surpreendente de Sávio Palheta.
99	Passos da Fé	Castanhal	29'31"	Diretor: Flavio Contente	Sim	2015	Mostra SESC de Cinema Paraense 2016 I Festival de Cinema da Região do Tocantins 2017	No segundo domingo de Outubro em Belém do Pará ocorre a procissão do Círio de Nazaré, considerada a maior festa religiosa do Brasil. Contudo, ao longo dos dias que antecede ao Círio muitas

								manifestações de fé são realizadas por diferentes grupos de devotos, entre as quais caminhadas em devoção a Santa que sai de diferentes cidades do estado do Pará em direção a Belém. Esta produção visa documentar a partir do GRUPO CAMINHADA DE FÉ o percurso de 80 km saindo da Cidade de Castanhal/PA, com suas dificuldades, relações religiosas, solidariedade, amor, perseverança e principalmente a devoção de Fé que cada participante da caminhada transmite ao longo da jornada até a Basílica de Nazaré em Belém/PA.-
100	Patacori Ogum	Castanhal	15'48''	Diretor: Riceles Araújo Costa	Sim	2015	Mostra SESC de Cinema Paraense 2016	Documentário sobre a festa em homenagem a Ogum realizada no Terreiro de Umbanda Caboclo Sete Flechas. Distrito de Apeú, Castanhal-PA.
101	Perseverança	São Sebastião da Boa Vista	14'55''	Mauro Bandeira	Sim	2006	1ª MOSTRA DE CINEMA MARAJOARA - 2010	O Grupo de Artes e Expressões Marajoaras Artemar começou como um grupo teatral, até que seus integrantes tiveram a ideia de formar um grupo musical tipo pau-e-corda com curimbós, flauta, banjo, maracás etc. A proposta do Artemar é valorizar o carimbó, que é a identidade musical do marajoara.
102	Pinturas Rupestres de Monte Alegre	Belém	20'19''	Direção: Walquiria Mélo	Sim	2016	Mostra SESC de Cinema Paraense 2017	Pouca gente sabe, mas Monte Alegre-PA possui um parque Estadual com cavernas, grutas, monumentos de pedra esculpidos pela natureza e pinturas rupestres que datam de mais de 11 mil anos que mudaram a história da presença do homem na América do Sul. Este

								documentário possui o objetivo de apresentar as riquezas do Parque Estadual de Monte Alegre e as pinturas rupestres que existem na região.
103	Política: A Palavra é Feminina	Belém	Dois cortes 11'03" e 18'	Lorena Brito e Yasmin Paschoal	SIM	2016	Festival OSGA de Vídeos Universitários 2016	Mini documentário sobre a participação feminina na política paraense.
104	Por terra, céu e mar	Belém	23'	Elon Vinicius e Hilton p. Silva	SIM	2013	FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DO CAETÉ 2016	Documentário que conta a história dos ex-combatentes paraenses na Segunda Guerra Mundial a partir de depoimentos e imagens históricas. O filme se iniciou com uma pesquisa para a dissertação de mestrado em Antropologia (IFCH-UFPA) de Helton Souza, com orientação de Hilton Silva, e se desdobra em livro e documentário que captou mais de 18 horas de material inédito com relatos desses paraenses que se envolveram de diversas formas no maior conflito da história da humanidade. Um capítulo pouco estudado e conhecido da nossa história que ganha com esse filme um estudo fundamental.
105	Promesseiros	Belém	17'20"	Paulo Roque	NAO	2015	FAB – Festival de Audiovisual de Belém 2015	-
106	R.U.A	Belém	17'	Marbo Mendonça	Sim	2014	Mostra de Cinema da Amazônia 2015	Projeto de Intervenção Urbana coordenado por Drika Chagas, Sue Costa, John Fletcher e Emanuel de Oliveira.
107	Resocializar, é preciso?	Belém	13'53"	Coletivo	Sim	2012	2ª Edição do Cine Periferia Pai D'égua 2012	Documentário produzido pelos internos de uma casa penal do Estado do Pará, abordando diversos

								assuntos ligados à importância da reinserção social de cada um deles: educação, justiça, religião, entre outros. Os diretores do curta de 16 minutos são os alunos da Oficina de Audiovisual do Centro de Recuperação do Coqueiro – CRC da 1ª Edição do Cine Periferia Pai D'égua - CUFA PA.
108	Riacho Doce: o limite entre o risco e a sobrevivência	Parauapebas	7'50''		Não	2008	I Curta Carajás	A cheia dos rios assola algumas sociedades no período de chuva. Esse é o foco do nosso trabalho. A área do Riacho Doce, às margens do Rio Parauapebas, nome do município é uma região bastante afetada no “inverno amazônico”. Todos são levados para abrigos. Alguns perdem tudo. Outros tentam resgatar o que pode ser aproveitado. Defesa Civil em alerta 24 horas. Nesse período as pessoas vivem no limite entre o risco e a sobrevivência
109	Rituais e Festas de Quilombos – Banguê	Cametá	18'	Dir.: Eduardo Souza	Sim	2010	Mostra de Cinema da Amazônia 2013	Documentário sobre uma comunidade de remanescentes de escravos africanos na Amazônia que ainda mantém, por mais de duzentos anos, a tradição do Banguê, estilo musical que representa a fusão das culturas negra e cabocla, e que atualmente está praticamente em extinção, sendo a comunidade apresentada no filme a última representante desta arte.
110	S.U.P.	Belém	6'52''	Edgar Barra e Wirley B. Silva	SIM	2016	2º FESTIVAL TORÓ 2016	Produzido por Edgar Barra, Carmen Elena e Wirley B Silva academicos do curso de bacharelado em cinema e audiovisual da UFPA, o

							FAB - Festival de Audiovisual de Belém - 2016	minidocumentário SUP estabelece um outro olhar acerca do stand up paddle
111	Samba de Cacete: Alvorada Quilombola	Oeiras do Pará	26'	André dos Santos e Artur Arias Dutra	Não	2016	FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DO CAETÉ 2017 (Mostra Negro FICCA) Mostra SESC de Cinema 2017 I Festival de Cinema da Região do Tocantins	O Samba de Cacete é uma manifestação cultural ainda preservada em comunidades quilombolas do baixo rio Tocantins, Amazônia paraense, que envolve música, canto e dança com elementos dos batuques afrobrasileiros. O documentário, selecionado para o Festival de Cannes, França, em 2017, registra essa manifestação cultural quase desconhecida no Brasil, na comunidade quilombola chamada de Igarapé Preto, no município de Oeiras, região nordeste do estado do Pará
112	SEBÁ TAPAJÓS E O STREET RIVER	Belém	3'05''	LEONARDO AUGUSTO	Sim	2015	5º Festival Universitário de Criação Audiovisual – Fusca 2015	Conhece o grafiteiro paraense Sebá Tapajós? Acompanhe uma tarde na ilha do Combu, em Belém do Pará, e vivencie o que vem por aí no
113	Seleção Natural	Belém	5'42"		NÃO	2016	FAB - Festival de Audiovisual de Belém - 2016	-
114	Shangrilah		5'	FÁBIO HASSEGAWA	Sim	2007	I Festival Internacional de Cinema Social	O livre caminho pelas árvores, banho de paz eterna, ébrio de algum tempo neste lugar oculto.
115	Sociedade Hipermoderna \ Fragmentos Hipermodernos - novos sujeitos sociais	Belém	9'33''	PAULO LEONARDO SILVA	Sim	2015	5º Festival Universitário de Criação Audiovisual – Fusca 2015	Tendo como referências os estudos do filósofo francês Gilles Lipovetsky para delimitar o momento atual da sociedade humana. O curta aborda o tema da "Hipermodernidade" e conta com

								relatos de acadêmicos da Estácio FAP (Belém-PA), entrevistados no próprio campus da instituição. Temos a oportunidade de perceber que nem tudo é só tese e sim prática. Assista o documentário e tire as suas próprias conclusões...
116	Sombras de um Rio	Altamira	27'	Fernanda Brito e Lou Spinelli	SIM	2016	Mostra de Cinema da Amazônia 2015	Documentário curta-metragem com animação que retrata a luta e o futuro incerto de milhares de pessoas que vivem a margem do rio Xingu, na Amazônia brasileira, devido a construção da usina Hidrelétrica (UHE) de Belo Monte, a terceira maior usina hidrelétrica do mundo
117	Sonoro Diamante Negro	Belém	9'	Realizadora: Suely Nascimento	Não	2004	II Festival Internacional de Cinema Social 2011	Dezembro de 1950. Na cidade de Belém, no bairro da Marambaia, começa a nascer São Sebastião, de propriedade de Sebastião Nascimento. À moda da época, sonoro tinha nome de santo. O tempo passa, a aparelhagem aumenta e o nome é mudado para Diamante Negro. Aos 53 anos de existência, nos início dos anos 2000, era o sonoro mais antigo de Belém, em atividade. O diferencial era a qualidade de som, apreciada nas noites de Baile da Saudade, quando casais cativos dançavam antigas canções que falam da dor de cotovelo, da tristeza, de amor.
118	Soul (k) Ilariô	Belém	20'01''	Direção: André dos Santos, Artur Arias Dutra, Homero Flávio	Sim	2016	Mostra SESC de Cinema Paraense 2017	O documentário registra a primeira passagem de Di Melo, cantor pernambucano radicado em São Paulo, por Belém, comemorando os 40 anos do lendário disco de 1975 e às vésperas de lançar seu novo

								trabalho. No filme Di Melo relembra sua vida e trajetória artística, mostrando sua interação com fãs, amigos e a própria cidade de Belém.
119	Tambor de Mina Dois Irmãos – Raiz, Tambor e Fé	Belém	26'00''	Diretor: André dos Santos	Não	2015	Mostra SESC de Cinema Paraense 2016	O documentário "Mina Dois Irmãos" faz o registro do Tambor de Mina no Pará. Religião de matriz africana, o Tambor de Mina veio do Maranhão para o Pará por obra de mãe Josina, que em 1890 aqui fundou o Tambor de Santa Bárbara. Apesar de pouco conhecida, essa religião é mais antiga no estado do que o Candomblé e a Umbanda. Mais tarde denominado Tambor de Mina Dois Irmãos, é o terreiro mais antigo do Pará, em plena atividade depois de quatro gerações.
120	TEA – Um mundo Fantástico		11'53''	Ariela Motizuki	Não	2017	FESTIVAL OSGA DE VIDEOS UNIVERSITÁRIOS 2017	-
121	Terra pra Quem	Marabá/Tucuruí	28'	Camila Fialho e José Viana	SIM	2014	I Festival Internacional Amazônida de Cinema de Fronteira 2015	Terra pra Quem é um emaranhado de conversas sobre duas ocupações urbanas irregulares no sudeste do Pará. Os bairros da Paz, em Marabá, e Palmares, em Tucuruí, refletem a complexa realidade da dinâmica territorial que se perpetua nesta região. Narrativas do ontem, do hoje e do amanhã se conectam em uma história na qual diversas famílias se deslocam rumo aos grandes projetos, atraídas pela promessa de uma vida melhor.

								Entre rodas de conversa, oficinas de vídeo e entrevistas, este videodocumentário foi realizado também enquanto possibilidade de interação e integração comunitária frente às contradições de um país e uma Amazônia em desenvolvimento
122	Terreiro de Mina	Castanhal	15'	Edivaldo Moura	SIM	2013	FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DO CAETÉ 2014	Documentário sobre o Terreiro de Mina Nanã Buruquê, que completou 30 anos em 2013, na cidade de Castanhal/PA. Através das imagens do terreiro e do depoimento de Mãe Ana Rita, o curta mostra a beleza da Umbanda e da religiosidade afrobrasileira. Vencedor do V Festival de Curta Metragens Curta Castanhal, em 2013, na categoria geral.
123	Toda Qualidade de Bicho	São Caetano de Odivelas	10'	Angela Gomes e César Moraes	Sim	2011	AMAZÔNIA DOC.3 2011	Mostra o trabalho, história de vida e sabedoria do “Mestre Dorrês”, o principal artesão que confecciona os bois usados na manifestação boi de máscaras de São Caetano de Odivelas, nordeste do Pará. A manifestação é uma espécie de boi-bumbá, criada há quase um século por pescadores do município, que todo mês de junho enche a cidade de festa, cor, alegria e autêntica cultura popular. Seu Antônio dos Reis, hoje com 82 anos e com a saúde frágil, enfrenta o dilema de como e para quem passar a paixão e a técnica que desenvolveu ao fazer bois, e outros bichos, desde a adolescência.

124	Toque de Mestre	Curuçá, Marapanim, Belém	Dois cortes 15' e 18'	Rodrigo Cardozo	Sim	2009	2009 Mostra Curta Pará Cine Brasil	Mostra os detalhes sobre o ritmo e a história da cultura da região do salgado, Curuçá-Pa e Marapanim-Pa. Resultado das oficinas do projeto Caravana da Imagem.
125	Trabalho Infantil - Fragmentos da Vida Real	Belém	14'	Diretor: José Arnaud	Sim	2008	I Festival Internacional de Cinema Social	Este vídeo trata de uma questão muito séria de violação dos direitos da criança e do adolescente, que é o trabalho infantil, uma realidade brasileira que assola milhares de crianças e adolescentes. São simulações de vários tipos de trabalho infantil: doméstico, nas ruas e o vivenciado na zona rural, discutindo as causas, as consequências e abrindo o debate sobre possíveis soluções. O vídeo traz ainda entrevistas com especialistas e depoimentos de cidadãos comuns, bem como vítimas do trabalho infantil. O vídeo foi feito com consultoria direta do MEC, utilizando conceitos pedagógicos para cercar o tema nas suas diversas faces, contextualizando no cenário amazônico e ao mesmo tempo numa linguagem universal.
126	TRATADORAS DE PEIXE	Santarém	10'	Direção: Clodoaldo Correa	Sim	2013	I Festival de Vídeo do Oeste do Pará 2013	Vídeo que ficou entre os três apontados como os melhores pelo Juri Categoria Jornalística Profissional do I Festival de Vídeo FIT 2013. Um filme dirigido e produzido pela Olhar Nativo Produtora/ Clodoaldo Correa. O documentário aborda o trabalho das mulheres de pescadores, tratadoras

								de peixe do Porto dos Milagres, Uruará, Santarém/Pará.
127	Trilogia Marajoara	Soure / Salvaterra	32'	Realizador: Coletivo Resistência Marajoara Produtor: Coletivo Resistência Marajoara Montagem: Francisco Weyl Coordenação de produção: Isabela Do Lago Coordenação do projeto: Francisco Weyl	Sim *aparentemente dividido em duas partes	2009	I Festival Internacional de Cinema Social	Documentário realizado pelos alunos do Projeto “RESISTÊNCIA MARAJOARA” com o artista plástico Ronaldo Guedes, a professora Dirlene Silva e o dinamizador cultural Paulo Alex, que desenvolvem atividades nas comunidades de Soure e Salvaterra, Ilha do Marajó.
128	Ubá, um Massacre Anunciado	São Domingos do Araguaia	20'	Direção e Produção: Evandro Medeiros	Sim * corte de 30 min	2006	I Festival Internacional de Cinema Social	Vídeo produzido por ocasião do julgamento do fazendeiro mandante do assassinato de trabalhadores rurais no massacre na fazenda Ubá, ocorrido no município de São Domingos do Araguaia em 1985. Relato de sobreviventes e testemunhas da violência cometida por pistoleiros no assassinato de Zé Pretinho, líder dos posseiros que ocupavam a fazenda Ubá.
129	Um pesadelo Real	Belém		Aloízio Guedes	Não	2012	Fusca – Festival Universitário de Criação Audiovisual 2012	Teaser do documentário sobre o desabamento do Edifício Real Class que ocorreu em Belém em 2011
130	Verde Terra Prometida – Laços Amazônia e Nordeste	Uruará	26'	Direção: Cláudia Kahwage	Não	2006	I Amazônia DOC	Famílias nordestinas atuais moradoras de pequenas comunidades rurais isoladas localizadas nos travessões da Rodovia Transamazônica, município de Uruará, contam a história de sua migração para

								Amazônia, dando seus depoimentos sobre os problemas socioambientais a que sempre foram confrontados ao longo de suas histórias de vida e procuram por seus parentes queridos que há muito não tem contato, através de vídeo-cartas.
131	Viva O Auto	Belém	14'58''	Shinohara	Sim	2016	Festival OSGA de Vídeos Universitários 2016 Mostra SESC de Cinema Paraense 2016	O Auto do Círio sob o olhar de seus personagens. A entrega, a paixão e as experiências pessoais e coletivas que garantem o espetáculo e tudo o que ele representa na vida dos participantes. Uma ligeira abordagem sobre o valor afetivo que o Auto carrega.
132	Vozes da Ditadura	Belém	14'	Ismael Machado / Bruno Farias / Vanessa Wagner	SIM	2014	FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DO CAETÉ 2014	-
133	Vozes Jovens da Amazônia	Belém, Marajó, Santarém, Marabá, Ananindeua, Cachoeira do Ararí		Coletivo	Não	2009	1ª MOSTRA DE CINEMA MARAJOARA - 2010	Relatório da situação sociopolítica e cultural "das Juventudes", a história de vida e a memória social de vários jovens de diferentes localidades como Marajó, Santarém, Marabá, Belém, Ananindeua, Cachoeira do Ararí. Produzido a partir de oficinas de comunicação comunitária do projeto Rede Amazônica de Protagonismo Juvenil, realizado pela ONG Argonautas Ambientalistas da Amazônia com apoio do Ministério da Cultura
134	Xandu	Ananindeua	23'44''	Renata do Rosário Lira e Arthur Leandro	Sim	2011	AMAZÔNIA DOC.3 2011	Cotidiano da Irmandade dos Rosário na transmissão de conhecimentos tradicionais da prima Xandu e no aprendizado da extração do óleo de andiroba. O filme é produzido com "Tecnologia

								<p>do possível', são mídias móveis de uso doméstico utilizadas na produção audiovisual comunitária.</p> <p>O filme faz parte das ações do Projeto Azuelar e documenta uma ação do Projeto Magia de Jinsaba - sem folhas não tem ritual, realizado pelo Instituto Nangetu em parceria com a Irmandade dos Rosário.</p>
--	--	--	--	--	--	--	--	---