



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO OESTE DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA SOCIEDADE - ICS
PROGRAMA DE ANTROPOLOGIA E ARQUEOLOGIA - PAA**

LIENDRIA MARLA MALCHER SILVA

À MARGEM DO DOCUMENTÁRIO:

**IMAGENS, TRAJETÓRIAS E SENTIDOS NA REDE DE UMA
PRODUÇÃO AUDIOVISUAL NA PERIFERIA DE SANTARÉM/PA.**

**Santarém
2018**

LIENDRIA MARLA MALCHER SILVA

À MARGEM DO DOCUMENTÁRIO:

**IMAGENS, TRAJETÓRIAS E SENTIDOS NA REDE DE UMA
PRODUÇÃO AUDIOVISUAL NA PERIFERIA DE SANTARÉM/PA.**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação,
apresentado ao Programa de Antropologia e Arqueologia
para obtenção do grau de Bacharel em Antropologia;
Universidade Federal do Oeste do Pará, Instituto de
Ciências da Sociedade.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Luciana Barroso França

**Santarém
2018**

LIENDRIA MARLA MALCHER SILVA

À MARGEM DO DOCUMENTÁRIO:

**IMAGENS, TRAJETÓRIAS E SENTIDOS NA REDE DE UMA
PRODUÇÃO AUDIOVISUAL NA PERIFERIA DE SANTARÉM/PA.**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação,
apresentado ao Programa de Antropologia e Arqueologia
para obtenção do grau de Bacharel em Antropologia;
Universidade Federal do Oeste do Pará, Instituto de
Ciências da Sociedade.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Luciana Barroso França

Conceito:

Data de Aprovação ___/___/___

Dr. Luciana Barroso França
Universidade Federal do Oeste do Pará

Dr. Luciana Gonçalves de Carvalho
Universidade Federal do Oeste do Pará

Msc. Miguel Aparicio Suaréz
Universidade Federal do Oeste do Pará

**Santarém
2018**

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora Prof. Luciana Barosso França, não apenas pelo suporte neste trabalho, mas pelo acolhimento e incentivo desde o início do curso, foram fundamentais para encontrar meu caminho.

Sem esquecer também das e dos colegas da minha e de outras turmas do PAA, e dos docentes que compartilhei a experiência em sala de aula.

Agradeço a meu pai e minha mãe, que sempre estiveram ao meu lado, me dando estrutura emocional e financeira, e confiando no meu potencial mesmo em decisões arriscadas. Esse sonho é nosso.

Agradeço também a minha tia Cristina, e minha avó Maria Andina. Sempre preocupadas, pacientes e prestativas.

As minhas amigas Bruna, Keké, Amanda Cantal, Amanda Valente, Victória, e aos meus amigos Lincon, Yan, Luís, Ingo, Marcos, Ivo, Kaleb, Pedro, entre tantas e tantos outros. Pelas conversas, conselhos, companheirismo, aventuras, rolês, bobagens, risos e choros, tudo isso e muito mais entram na conta desses anos universitários.

Sou grata também a equipe da Bandeira Filmes, Carlos, Carlos jr., Felipe, Dona Socorro e, mais uma vez, a Keké, que se disponibilizaram a participar dessa pesquisa.

Enfim, a todas/e todos os que por algum motivo contribuíram para a minha formação acadêmica.

Não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio (...) mas, para sabê-lo, para senti-lo, é preciso atrever-se, é preciso acercar o rosto à cinza. E soprar suavemente para que a brasa, sob as cinzas, volte a emitir seu calor, seu resplendor, seu perigo. Como se, da imagem cinza, elevar-se uma voz: “Não vês que ardo?”. (DIDI-HUBERMAN, 2012, pg. 216)

RESUMO

Sem qualquer tipo de apoio, a produtora de audiovisual da cidade de Santarém-PA, Bandeira filmes, produziu em 2008 seu primeiro documentário curta-metragem intitulado *A margem*. Desde o início daquele ano, as/os moradoras/es do bairro Uruará (região periférica e ribeirinha urbana da cidade) sofriam como o início das intervenções urbanísticas e sociais do PAC 1. Essa é a história que o filme acompanha. Esta etnografia toma por objeto central este audiovisual e aporta-se na teoria da antropologia da arte proposta por Alfred Gell (1998), que trata dos objetos de arte enquanto agentes sociais. De acordo com ele, esses objetos são artefatos capazes de mediar relações sociais complexas. Metodologicamente estruturada desde novembro de 2017, a pesquisa buscou alguns dos fios dessa rede de intencionalidades complexas que o filme, enquanto objeto de arte, ativa. Na pesquisa de campo as principais ferramentas utilizadas foram entrevistas, observação participante e análise fílmica, com os produtores do curta-metragem, o dispositivo fílmico (AUMONT, 2002) e os moradores-personagens da narrativa. Percebe-se que o filme enquanto objeto de análise etnográfica gera diversas possibilidades de mobilizações sociais, culturais, estéticas e políticas. O título dado ao filme não é à toa, localiza este documentário espacial e ideologicamente, nas margens do rio Tapajós e nas margens do sistema capitalista-colonialista.

Palavras-chave: Antropologia audiovisual. Redes sociais. Tapajós. Documentário.

ABSTRACT

Without any support, the audiovisual independent producer Bandeira Filmes, from the city of Santarém in Pará, produced in 2018 its first short documentary: *The margin (A margem)*. Since the beginning of that year, the people living in the Uruará neighbourhood (urban riverine and periphery region) suffered with the start of the urban interventions by PAC 1. This is the history investigated in the film. This Ethnography assumes this film as central object of research and is based on Alfred Gell's (1988) theory on Anthropology of Art, understanding Art objects as social agents. The Anthropologist stated that these objects are artifacts capable of mediating complex social relationships. Methodologically structured since 2017, the research sought after some of the strings in this web of complex intentionalities that the documentary, as Art object, activates. In the field research the main tools were interviews, participative observation and film analyses with the film producers, the filmic device (AUMONT, 2002) and the people/characters of the narrative. One can understand that the documentary while ethnographic object of analyses generates multiple possibilities of social, cultural, aesthetic and political mobilisation. The title is not random, it places the documentary spatially and ideologically on the margins of the Tapajós River and on the margins of the Capitalist-Colonialist System.

Keywords: Audiovisual Anthropology. Social network. Tapajós. Documentary.

LISTA DE ILUSTRAÇÃO

Figura 1- Capa do Filme A margem.....	9
Figura 2-Divisão entre as casas construídas pelo MCMV e a região que não foi abarcada pelo empreendimento.....	21
Figura 3- Fotograma Caminhando na ponte.....	23
Figura 4- Notícia do jornal Gazeta de Santarém, sobre as principais doenças verificadas nas áreas afetadas pelas inundações, de 2 a 8 de junho de 2012.	24
Figura 5-Foto encontrada no Blog de Carlos Matos, do ano de 2008, com a seguinte legenda: "Crianças brincam no porto dos Milagres, no bairro do Uruará. As obras do PAC estão servindo para alguma coisa..."	24
Figura 6- Fotograma Crianças e maquinas. Abertura do filme.	25
Figura 7- Fotograma Retroescavadeira.	26
Figura 8-Menino sorrindo no seu barco de geladeira.	27
Figura 9-Fotograma Dona Jucelina.	27
Figura 10- Fotograma Varrendo a Lama.	28
Figura 11-Fotograma A mãe e as crianças na cama.	29
Figura 12-Fotograma Mãe catando a filha.	30
Figura 13-Fotograma Dona Maria apontando para sua casa.	30
Figura 14-Fotograma Senhor de Camisa Azul.	31
Figura 15- Fotograma Velho pescador e sua rede.	32
Figura 17-Crianças brincando com o Titanic.	32
Figura 18-Fotograma mãe com seus filhos.	33
Figura 19-A carroça, Fotografia tirada na Carvoaria do Lixão do Santo André.	43
Figura 20-O homem, fotografia tirada no Lixão de Santo André.	46
Figura 21- Cenário do "fotografo de cavalinho".	47
Figura 22- Mãe e Filha, Carvoaria do Lixão de Santo André.	50
Figura 23- Manchete de Capa do Jornal Gazeta de Santarém.	52
Figura 24- Quadro comparativo dos Modos do documentário.....	57
Figura 24- Exibição do dia 21 de abril.....	69
Figura 25- Comunidade de cinema do Uruará	70
Figura 26- Nova exibição, novas experiências.....	72

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
1.1. METODOLOGIA.....	16
1.2. O CENÁRIO.....	21
1.3. O FILME.....	25
2. CAPÍTULO 2- IMAGENS DE CHIBUNGO	37
2.1. PONTES ENTRE AS MORADORAS E A EQUIPE DE PRODUÇÃO.....	54
3. CAPÍTULO 3: O DOCUMENTÁRIO CONTRA A PAREDE	64
3.1. PREPARANDO A EXIBIÇÃO:.....	66
3.2. O DIA DA EXIBIÇÃO.....	68
4. CONCLUSÃO	73
REFERÊNCIA	74

1. INTRODUÇÃO

Sem qualquer tipo de apoio, ou patrocínio, a produtora de audiovisual da cidade de Santarém-PA, Bandeira filmes, produziu em 2008 seu primeiro documentário curta-metragem intitulado *A margem*. O filme acompanha a situação de insalubridade das/os moradoras/es do bairro Uruará, na porção sudoeste da cidade, região periférica e ribeirinha urbana, que desde o início daquele ano sofriam com o início das intervenções urbanísticas e sociais do Programa de Aceleração do Crescimento, na sua primeira fase - PAC 1. Esta etnografia toma por objeto esta produção.

Figura 1- Capa do Filme A margem



Fonte: Bandeira Filmes (2014)

Procurando por uma problemática no campo da antropologia audiovisual, pensava na possibilidade de produzir eu mesma um filme etnográfico — método que tem ganhado força nas últimas décadas de produções etnográficas e que simpatizo. Depois de algum tempo matutando, a questão das produções audiovisuais locais me vieram à mente. Penso que, enquanto *nativa*, raramente temos acesso ou tomamos conhecimento desses filmes, o que eventualmente sabemos é de poucas grandes produções que usam nosso cenário e o folclore amazônico, mas que são produzidas por equipes vindas, em maioria, do eixo Rio-São Paulo. O modo como sujeitos daqui pensam, através da mídia audiovisual, o lugar em que vivem, pareceu-me uma pesquisa interessante. Lembro, então, de uma conversa com uma amiga sobre

um filme que seu pai produziu há um tempo. Keké, a amiga em questão (que apresento melhor adiante) tornou-se a principal interlocutora desta pesquisa.

Contudo, precisava antes localizar essa proposta dentro do campo das pesquisas antropológicas. O audiovisual tem sido utilizados de diversas maneiras, desde recurso de registro etnográfico, instrumento de ensino, até na sua forma de objeto de análise etnográfica. Há pelo menos 40 anos se discute internacionalmente a constituição de um campo da disciplina antropológica que privilegie o debate sobre a imagem, e nessa esteira, o vídeo. Segundo Andrea Barbosa (2006), são diversas as expressões que denominam esse campo, tais como “antropologia visual”, “antropologia da imagem e do som”, “antropologia audiovisual”, entre outras. Aqui optei pelo uso majoritário da última.

No Brasil, um dos projetos mais notórios desse âmbito é o Vídeo nas aldeias, idealizado por Vicent Carelli há mais de 30 anos. Esse projeto tem sido palco de reflexões, alteridades e diálogo entre etnias, resultando em produções frutíferas para os movimentos indígenas:

O vídeo representa, de fato, um instrumento de comunicação e um veículo de informação apropriado ao intercâmbio entre grupos que não só mantêm tradições culturais diversas, mas desenvolveram formas diferenciadas de adaptação ao contato com os brancos. Diversidade ainda maior pelo fato de estarem extremamente dispersos e isolados entre si, tendo raramente a possibilidade de se conhecer. Mesmo que a extensão dessa experiência ainda se limite a alguns povos, representa uma inovação significativa, tanto no panorama interno dos modos tradicionais de comunicação quanto na conjuntura externa, bastante repressiva com relação aos direitos dos índios na área de comunicação. (GALLOIS & CARELLI, 1995, p. 62).

Não só no caso do *Vídeo nas aldeias*, mas os movimentos sociais, em geral, tem adotado o audiovisual como instrumento político. Por outro lado, na produção etnográfica, a maior parte das etnografias tem se limitado à escrita e ao uso clássico ilustrativo das imagens. De acordo com Sylvia Caiuby Novaes (2009), são notáveis as diversas afinidades entre a antropologia e a produção de imagens — fotografia e cinema. Entre movimentos de aproximação e distanciamento, de acordo com os paradigmas da disciplina, pode-se dizer que, um dos pontos de intersecção dessa relação é a experiência da busca pela representação de uma realidade social. Cada vez mais dispersa na sociedade em geral, seja na produção ou no consumo, as narrativas cinematográficas se configuram como uma significativa expressão do fenômeno de “globalização”¹, permeada por críticas, utopias e distopias contemporâneas.

¹ Entre aspas dada as suspeitas que recaem sobre tal conceito, como Aníbal Quijano (2002) faz uso, por exemplo. De acordo com Thompson “O termo não é preciso, pois é usado de diversas maneiras na literatura. No sentido mais geral, ele se refere à crescente interconexão entre as diferentes partes do mundo, um processo que deu origem às formas complexas de interação e interdependência.” Entretanto, “Só se pode falar de globalização quando a crescente interconexão de diferentes regiões e lugares se torna sistemática e recíproca num certo grau, e somente quando o alcance da interconexão é efetivamente global.” (THOMPSON, 1998. P. 135)

Os filmes documentários e etnográficos, essencialmente, têm assumido para si, assim como a antropologia, essa responsabilidade de lidar com as realidades históricas e as problemáticas que decorrem desse fazer. Estruturando códigos e símbolos, os olhares atrás da câmera, e diante dela, estão longe da ingenuidade: são vestidos de concepções sobre o mundo, o espaço, o tempo e sobre as outras pessoas. Estão situados de um ponto de vista localizado na cultura, na história e na política, ética e esteticamente. Assim, o desenvolvimento das tecnologias de filmagem possibilitou novas formas de representações do real.

A indústria da mídia tem um papel crucial no fenômeno da “globalização” que se intensifica no começo dos anos 1960, com a tecnologia de comunicação via-satélite. Segundo Thompson, a “compressão espaço-temporal” está ligada ao advento da telecomunicação. Nesse momento, a orientação da economia capitalista visava sua expansão para novos mercados globais e ao fluxo rápido de capital e bens, contexto que motivou o desenvolvimento de novos meios de transporte e de comunicação. À medida que os meios de comunicação modernos se inserem na rotina das massas urbanas, uma grande quantidade de formas simbólicas mediadas é disponibilizada gradualmente, alterando a noção de história e de imaginário³ dessas populações. Se antes, o intercâmbio de conteúdo simbólico demandava uma interação face a face, como nas tradições orais, agora a recepção de informações se dava, também, de forma mediada pelos aparelhos de comunicação. A partir dessa perspectiva, Thompson propõe, que, de acordo com a forma como se veicula e se propaga as narrativas, transforma-se o sentido da relação do sujeito com o passado e com o mundo:

O desenvolvimento dos meios de comunicação criou assim o que agora descrevemos como uma “historicidade mediada”: nosso sentido do passado e de como ele nos alcança se torna cada vez mais dependente da expansão crescente de um reservatório de formas simbólicas mediadas (...) Se a mídia alterou a nossa compreensão do passado, criou também aquilo que poderíamos chamar de “mundanidade mediada”: nossa compreensão do mundo fora do alcance de nossa experiência pessoal, e de nosso lugar dentro dele, está sendo modelada cada vez mais pela mediação de formas simbólicas (THOMPSON, 1998, p.38).

Seguindo na discussão sobre a relação entre imaginário e tecnologia, chego a Donna Haraway (1991) com o mito do ciborgue. De acordo com a autora, esses seres mitológicos e os

³ De acordo com AUMONT (2002): “A noção de imaginário remete portanto, para a teoria lacaniana, ‘1º à relação do sujeito com suas identificações formadoras, [...] e 2º à relação do sujeito com o real, cuja característica é ser ilusória’. Lacan insistiu sempre no fato de que, para ele, a palavra ‘imaginário’ deve ser tomada estreitamente ligada à palavra imagem: as formações imaginárias do sujeito são imagens, não só no sentido de que são intermediárias, substitutas, mas também no sentido de que representam eventualmente imagens mentais. A primeira formação imaginária canônica, a que se produz quando do estágio do espelho, em que a criança forma pela primeira vez a imagem de seu próprio corpo, está assim diretamente apoiada na produção de uma imagem efetiva, a imagem espetacular. Mas as imagens que o sujeito encontra depois vêm nutrir dialeticamente seu imaginário: o sujeito faz funcionar, graças a elas, o registro identificador e dos objetos, mas inversamente só pode apreendê-los com base nas identificações já operadas.” (p. 119)

monstros que habitam a literatura e o imaginário moderno servem, sobretudo, para demarcar as fronteiras da comunidade e os limites entre as dicotomias que marcam o século XX (natureza/cultura, homem/mulher, humano/máquina, etc.). Sejam os centauros, as amazonas, o Frankenstein, os ciborgues, entre outros monstros criados pelo ocidente, eles têm por efeito criar, em contrapartida, o mito da identidade do herói moderno, a saber, do homem branco heterossexual, capitalista, de ascendência europeia. O mito do ciborgue marca uma nova forma de opressão, que Haraway chama de *informática da dominação*⁴, em que o campo de batalha é o *locus* de enunciação.

Concomitantemente à intensificação da globalização, diversos países outrora colonizados passam por seus processos de independência. Ao longo desses processos, movimentos teóricos e literários surgem a fim de questionar a imposição da modernidade e dar voz e visibilidade a sujeitos que carregam as marcas da colonialidade e da subalternidade — e aqui se pensa as categorias modernas de opressão de gênero, de raça e de classe. José Jorge de Carvalho (2001), no artigo “O olhar etnográfico e a voz subalterna”, propõe refletir sobre a metamorfose do *olhar etnográfico* a partir de seu descentramento do olhar euro-americano, percorrendo sobre autores do pensamento pós-colonial que tem inquirido estratégias de subversão da relação observado/observador, tais como Gayatri Spivak, Hommi Bhabha e Edward Said. De acordo com Carvalho (2001, p. 22):

Na perspectiva pós-colonial, a questão já não é apenas a voz nativa, como a do outro diferente, mas o reconhecimento das condições históricas e políticas de construção de alteridades submetidas a um regime colonial de subalternidade.

Essa confluência de eventos e discursos desestabilizaram as dicotomias infligidas. Há, portanto, uma guerra de fronteiras (HARAWAY,1991) e em jogo estão os territórios de produção, de reprodução e imaginação. O ciborgue, junção de cyber e orgnic, simboliza a transcendência da barreira entre humano e máquina, da qual a biologia e a informática, e as ciências de maneira geral, assumem um papel fundamental na objetificação e codificação dos corpos, convertendo-os em textos, tal como a própria linguagem das ciências sociais interpretativas. Por outro lado, a eletrônica reduz a dimensão dessas informações e corpos tornando confusa a ideia de físico e não físico:

Nas ciências da comunicação, podemos ver exemplos dessa tradução do mundo em termos de um problema de codificação nas teorias de sistema cibernéticas (sistemas

⁴ “A situação real das mulheres é definida por sua integração/exploração em um sistema mundial de produção e reprodução de comunicação que se pode chamar de *Informática da dominação*”. (HARAWAY,1991, Pg. 62)

controlados por meio de *feedback*) aplicadas à tecnologia telefônica, ao *design* de computadores, ao emprego de armas de guerra ou à construção e à manutenção de bases de dados. Em cada caso, a solução para as questões-chave repousa em uma teoria da linguagem e do controle; a operação-chave consiste em determinar as taxas, as direções e as probabilidades do fluxo de uma quantidade chamada informação(...) O mundo é subdividido por fronteiras diferencialmente permeáveis à informação. A informação é apenas aquele tipo de elemento quantificável (unidade, base da unidade) que permite uma tradução universal e, assim, um poder universal sem interferências, isto é, aquilo que se chama de “comunicação eficaz” (HARAWAY, 1991, p. 64).

A escritura, nas suas mais diversas formas, é um espaço de disputa pela produção de narrativas. Ela utiliza o conceito da *informática da dominação* para pensar as formas reais de dominação sobre os corpos das mulheres que surgem com o desenvolvimento e alcance da cibernética. Não esquecendo seus limites, creio ser um conceito-chave muito importante para pensar sujeitos subalternizados pelas imposições do fluxo de informação nas sociedades contemporâneas, chamada por ela de *sociedade tecnologicamente mediada*, isto é, onde as relações sociais são mediadas e impostas pelas novas tecnologias advindas da modernidade. Em uma sociedade estruturada pela *informática da dominação*, o uso relativamente distribuído das imagens aparece, portanto, como uma ferramenta de resistência.

De tal modo, a produção de imagens, dado o seu caráter polissêmico, tem se mostrado um mecanismo de propagação de múltiplas vozes, e cabe considerar tal contexto nos rumos das novas abordagens metodológicas da antropologia e formas de pensar as relações sociais, tal como afirma Barbosa (2006, p. 29):

As imagens fílmicas, tal como mitos, rituais, vivências e experiências, condensam sentidos e dramatizam situações do cotidiano, descortinando a vida social e seus contextos de significação. Os aspectos recorrentes e inconscientes do agir social estão igualmente presentes nas imagens fílmicas e fotográficas, cabendo ao pesquisador investigar as relações que se constroem e os significados que as constituem.

Mesmo em seus desenvolvimentos paralelos, antropologia e imagem, fotografia e cinema, “*compartilham o desafio de significar o mundo e sua diversidade*” (BARBOSA, 2006, p. 6) desde sua nascente, em meados do século XIX. Hoje, o desafio continua, mas os contextos mudaram radicalmente, assim como a relação entre antropologia e imagem também, e, principalmente, a relação de cada uma com as diversas realidades dispostas. Dada a importância do produto midiático na contemporaneidade, o filme enquanto objeto de análise antropológica traz uma perspectiva diferente da forma como esse dispositivo se articula na interação social. Para tanto, esta etnografia aporta-se na teoria da antropologia da arte proposta por Alfred Gell (1998), que trata dos objetos de arte enquanto agentes sociais, equivalente ao conceito de pessoa:

Mas, na verdade, qualquer coisa poderia ser tratada como objeto de arte do ponto de vista antropológico, inclusive pessoas vivas, porque a teoria da arte antropológica (que pode ser definida aproximadamente como “as relações sociais na vizinhança de objetos que atuam como mediadores de agência social”) se encaixa perfeitamente na antropologia social das pessoas e de seus corpos. Assim, do ponto de vista da antropologia da arte, um ídolo num templo que se acredita ser o corpo da divindade e um médium que também forneça um corpo temporário à divindade são tratados teoricamente no mesmo nível, apesar do primeiro ser um artefato e o segundo, um ser humano (GEEL, 2009, p. 252).

De acordo com o autor, ao longo da disciplina antropológica o conceito de “pessoa” tem passado por uma radical desfamiliarização e relativização. Obras de autores clássicos como James Frazer, Tylor, Malinowski e Mauss, por exemplo, têm se preocupado com a relação “estranha” entre “coisas” e “pessoas” nas sociedades não-industriais. De alguma maneira, em determinadas circunstâncias, essas coisas pareciam se manifestar *como-se-fossem* pessoas, e as pessoas *como-se-fossem* objetos. Com isso, Gell pretende inserir sua teoria da arte na esteira dos debates ontológicos da antropologia. E mais, obstante as discursões que as teorias da arte vinham assumindo até então, naturalizando a razão estética ocidental, ele propunha uma abordagem que pudesse tratar os objetos de arte em diversos contextos sociais e culturais:

A definição do objeto de arte que utilizo não é institucional, nem estética, nem semiótica; é uma definição *teórica*. O objeto de arte é o que quer que seja inserido no “nicho” destinado aos objetos de arte no sistema de termos de relações esboçado pela teoria. Nada pode ser decidido antecipadamente a respeito da natureza desse objeto, porque a teoria baseia-se na ideia de que a natureza dos objetos de arte é uma função da matriz de relações sociais na qual ela está inserida. Não tem uma natureza “intrínseca”, independente do contexto relacional. (GEEL, 2009. Pg.252)

Esses objetos são artefatos capazes de mediar relações sociais complexas. Centrada na ação, em detrimento da interpretação simbólica, o objeto de arte estabelece uma rede criada na “vizinhança do objeto”, isto é, em seu contexto relacional de produção e circulação do objeto de arte. Um caráter importante na conexão entre sujeito e coisa é a abdução da agência, cabe a etnografia, portanto: “*identificar os processos pelos quais abduções de agência se estabelecem por intermédio de índices materiais capazes de produzir relações assimétricas entre produtores e recipientes, suficientemente potentes para capturar pessoas em relações sociais*” (CESARINO, 2017, p. 5).

O filme *A margem*, pode ser percebido enquanto artefato cultural que agencia relações e intencionalidades complexas. A pesquisa buscou alguns dos fios dessa rede ativada no seu contexto de produção, circulação e recepção. Assim, o meu campo é virtual, sustentado pelos eventos e conexões entre agentes que o filme proporciona, isto é, ele se faz na presença dos produtores do curta-metragem, do dispositivo fílmico e dos moradores que expõem suas narrativas.

Segundo Jacques Aumont (2002), teórico do cinema, o dispositivo fílmico é o conjunto de dados, materiais e organizacionais que se dá na relação entre imagem e espectador. As imagens e sons, que imprimem uma representação da realidade social, acumulam o olhar de quem as produz. As técnicas e tecnologias empregadas na sua produção, circulação, reprodução, difusão e, por outro lado, um conjunto de determinações sociais na qual o objeto e o espectador estão inseridos, também resultam na maneira pela qual o objeto imagético é apreendido por quem interage com ele individualmente: “*é o conjunto de fatores “situacionais”, fatores que regulam a relação do espectador com a imagem que chamamos de dispositivo*” (AUMONT, 2002, p. 15.)

O dispositivo fílmico tem, sumariamente, três dimensões: espacial, temporal e ideológica. Tais dimensões são complexas e será importante destrinchá-las ao logo dos próximos capítulos. A primeira tem por função separar o espaço do espectador e o espaço da imagem — denominado, *espaço plástico*⁵. A segunda cabe ao estabelecimento da relação dessa imagem, definida de modo variável no tempo, com um sujeito espectador que também existe em seu próprio tempo. E a última se atém na dimensão simbólica, que trata da relação entre técnica e ideologia, e o dispositivo como instrumento de representação dentro de um contexto cultural e social específico.

A pesquisa de campo me conduz à, principalmente, três problemáticas, que se desdobram nos três capítulos dessa etnografia:

1) No capítulo I “À Margem do documentário”, proponho desenvolver a ideia de marginalização social, assim como propor alguns debates incipientes, a partir das imagens do curta-metragem, e características dos limites do campo e do antecampo fílmico.

2) A produção do *olhar* que articula, através da criação do espaço de alteridade do filme, também os sujeitos por trás das câmeras. No capítulo II (Imagens de Chibungu), pretendo imergir nas narrativas da equipe que produz o curta-metragem a fim de estabelecer as pontes que os levam a realizar esse filme, bem como, perceber quais os efeitos que o *fazer fílmico* são acionados por eles.

3) O filme enquanto dispositivo na relação entre imagem e som com os espectadores, durante a re-exibição do mesmo, dez anos depois de sua feitura, aos moradores do bairro. O

⁵ Segundo Aumont: “*Os elementos propriamente plásticos da imagem (representativas ou não) são o que a caracterizam como conjuntos de formas visuais e que permitem constituir essas formas: a superfície da imagem, a gama de valores, a gama de cores, os elementos gráficos simples e a matéria própria da imagem.(...) São esses os elementos que fazem a imagem e com os quais o espectador se defronta.*” (AUMONT, 2002. pg. 136)

capítulo III (O documentário contra a parede) foca na recepção do filme pelos moradores. Por outro lado, também dá conta de outros momentos, além da re-exibição, nas visitas que a antecedem, procurando abarcar certa amplitude dos efeitos do filme nos moradores. Percebe-se que a presença do filme ativa performances e constrói uma comunidade de cinema.

1.1.METODOLOGIA

A pesquisa metodologicamente estruturada se iniciou em novembro de 2017. Organizando o cronograma, no mês de novembro dediquei-me à construção do projeto, re-assistindo o filme, empreendendo pesquisa sobre dados do filme, do local e bibliografia básica inicial. Entre os meses de Dezembro e Abril, realizei o trabalho de campo. Em maio se deu a organização do material de campo e revisão da bibliográfica, e, por fim, de Junho a Agosto dediquei-me a escrita da monografia em diálogo entre as informações do campo e os aportes teórico-conceituais sugeridos por ele.

A pergunta-chave que conduziu a pesquisa foi: “De que maneira os sujeitos da região estariam utilizando o audiovisual para pensar o lugar em que vivem?”. Como já mencionado, chego a essa pesquisa por acaso, entre conversas com minha amiga Keké,. Compreendo que não à toa essa percepção é instigada, pois enquanto estudante de antropologia, um dos ofícios da antropóloga é desenvolver o “*olhar e ouvido etnográfico*” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2000). A percepção para encontrar pontos para análises de interesse antropológico, em situações do cotidiano, está imbricada nas leituras do curso e as diversas experiências no mundo. Assim, entende-se como válido e enriquecedor para a elaboração da etnografia incluir as experiências anteriores da própria pesquisadora no processo de descoberta do seu campo, de acordo com Mariza Peirano:

O processo de descoberta antropológica: uma descoberta que é um ‘diálogo’, não entre indivíduos –pesquisador e nativo- mas, sim, entre a teoria acumulada da disciplina e o confronto com uma realidade que traz novos desafios para ser entendida e interpretada; um exercício de ‘estranhamento’ existencial e teórico, que passa por vivências múltiplas e pelo pressuposto da universalidade da experiência humana (PEIRANO, 1992, p. 09).

Assim, houve dois períodos de percepção das narrativas: um direcionado e um outro não, posto que a relação com os sujeitos envolvidos na pesquisa existia antes da proposição desta etnografia. Faço essa diferenciação, já considerando que os momentos não-metódicos habitam dentro de um método pretensamente estabelecido, isto é, há um excedente de significação que escapa a qualquer método, como discorre Oliveira:

O método, não conseguindo abrigar sob seus parâmetros toda a realidade sociocultural, deixa escapar algo cujo sentido ou cuja significação esse método não está (pré) determinado a dar conta. É esse excedente de significação que somente um momento não-metódico pode apreender (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2000, p.88).

O filme que analiso é um curta-metragem de 11 minutos de duração. O Transcrevi e fiz o levantamento de notícias na internet e em jornais sobre o bairro Uruará na época de produção do filme, além de outros materiais acadêmicos interdisciplinares sobre a geografia, história, cultura e dados socioeconômicos do local. Ao longo da pesquisa de campo, tive acesso à versão estendida do filme, de 21 minutos, mas dado o avançar do cronograma não foi possível utilizá-la, especificamente, na análise fílmica. Entretanto, no capítulo III, essa versão será mencionada, já que ela é utilizada na re-exibição do filme.

Para pensar o filme recorro a um roteiro de análise fílmica, que se estende desde o início do projeto ao fim da etnografia, pois demanda de todas as etapas do campo e escrita, tendo como principais aportes teóricos os livros *Introdução ao Documentário*, de Bill Nichols (2005), e *A imagem*, de Jacques Aumont (2002). Na análise procuro interpretar as imagens, pensando os elementos técnicos da imagem-som, tais como: roteiro, enquadramento, fotografia, montagem, recursos narrativos, etc. e a contextualização socio-histórica de produção, movimentos estéticos e repercussão das imagens. Ou seja, nos fatores que compõem os elementos plásticos do dispositivo fílmico. Sem, contudo, abster-me da relação intersubjetiva em que sou posta em relação ao filme, afinal, nesse momento não deixo de ser uma espectadora com a carga da minha trajetória pessoal e acadêmica interagindo e enviesando o tratamento das imagens.

O filme, o espaço geográfico-social e as trajetórias pessoais da equipe de produção dão corpo para essa rede. De início, pretendia-se aprofundar o relacionamento com os moradores, mas o campo se mostrou inviável dado o seu prazo limite. O aprofundamento se deu mesmo com a equipe. Para a coleta das narrativas, realizei entrevistas semi-abertas e observação-participante junto aos membros da Bandeira filmes — Seu Carlos, Macarrão, Keké e Felipe. Pude conviver significativamente com os sujeitos da equipe, visitando as duas casas da família Bandeira e participando de eventos e datas comemorativas, como natal e aniversários, por exemplo, no período proposto de campo. Acompanhei a Bandeira filmes em ação, gravando um documentário sobre comunidades quilombolas à margem do Lago do Maicá, encomendado pela ONG Terra de direitos. Além disso, também visitamos, algumas vezes, o Porto dos Milagres e re-exibimos o filme no bairro. Apesar de não ter convivido extensivamente com os moradores, entendo que as experiências que tivemos foram interessantes para a pesquisa, posto que foram mediadas pelo filme. Atenho-me a especular sobre os efeitos que certa “presença” do filme

causa naqueles que foram os protagonistas dele, tanto nas conversas antes, como durante e depois da sua re-exibição.

Quanto às entrevistas, em todas elas Keké esteve comigo. A de Seu Carlos, em especial, pude gravar e transcrever, seguindo um método de entrevista clássico. Já as demais, menos formais, meu principal instrumento foi o caderno de campo, escrito sempre em seguida ao encontro. Contar com participação de Keké nesse momento foi fundamental, considerando que eu, uma pessoa de fora, fazia perguntas com característica mais técnicas, junto à proposta do projeto, e ela instigava as memórias conjuntas, alargando o campo de possibilidades e dando mais profundidade às entrevistas, coisas que sozinha e em um tempo tão limitado de pesquisa jamais especularia.

A produção de narrativas está articulada aos conceitos de experiência, vivência e ação. Segundo Minayo (2001), o termo experiência diz respeito ao que o ser humano apreende no lugar que ocupa no mundo e nas ações que realiza. A experiência se expressa por meio da linguagem, e o sentido dela é a compreensão que o ser humano tem de si mesmo e do seu significado no mundo e na vida. A linguagem nunca traz uma experiência pura, isto é, uma descrição detalhada do fato, mas se organiza em esquemas de reflexão e interpretação realizada pelo próprio sujeito e que será repassada na narrativa. O narrador opera essa organização de forma involuntária, sendo precedido pela cultura.

Já a vivência é produto da reflexão pessoal sobre a experiência. Apesar de idiossincrática, a vivência faz parte de uma história coletiva, que imprime as marcas da cultura e condiciona as experiências dos sujeitos em contexto de tempo, lugar e história, orientadas, basicamente, por um senso comum, isto é “*um corpo de conhecimento provenientes das experiências e das vivências que orientam o ser humano nas várias ações e situação de sua vida*” (MINAYO, 2001, p. 662.) A ação é um conceito ligado à ideia de liberdade de agir e transformar o mundo, definido por “*não constitui um lugar e sim um complexo formado pela significação das experiências que fazem do ser humano um ser histórico*”. (MINAYO, 2001, p. 663.)

Neste projeto, uso tais conceitos para compreender os relatos coletados, considerando que suas vivências são subjetivadas e únicas, e ao mesmo tempo, engendradas em relações sociais. Além disso, para elaboração de dados qualitativos, Minayo pontua três verbos, que serão utilizados nos procedimentos destas análises: compreender, interpretar e dialetizar. Detalhadamente, a compreensão é um exercício de empatia, de se colocar no lugar do outro,

considerando que a sua subjetividade é particular, mas parte de uma história coletiva. Atentando-se para as contradições e limitações da linguagem:

Toda compreensão é parcial e inacabada, tanto a do nosso entrevistado, que tem um entendimento contingente e incompleto de sua vida e de seu mundo, como a dos pesquisadores, pois também somos limitados no que compreendemos e interpretamos (MINAYO, 2001. p. 665).

Para expandir as narrativas, ao longo da etnografia, os dados qualitativos foram contextualizados geográfica e historicamente. Além disso, cabe ressaltar, que, ao mencionar citações de falas do filme e das entrevistas, procuro respeitar o modo como essa fala é construída, entendendo que elas carregam traços dos discursos de seus respectivos locutores.

Portanto, pensando a arte como um elemento próprio da cultura, de maneira pragmática, a minha escolha por esse filme não é tanto sobre a “beleza”, sobre uma técnica inovadora de se produzir filme, nem é sobre a fotografia, a trilha sonora ou a montagem serem de um apreço estético que serve aos críticos e cinéfilos. O que me interessa nesse filme é o sobre o que ele diz e porquê diz, quem fala em frente e atrás das câmeras. Não estou com isso desmerecendo a estética do filme, pelo contrário, ela se apresenta em toda a sua concretude a esse trabalho. Mas, o que me apego é nas *razões* para a sua feitura e as relações sociais que se constroem ao redor de sua existência.

Considerando que esse curta-metragem não ganha repercussão dentro de Santarém, muito menos em circuitos externos. Marcadamente sofre um processo quase total de invisibilização, em curso na invisibilização dos próprios sujeitos que constituem sua rede, onde diversos fatores se encontram para tal efetivação, como a falta de incentivo às produções por parte de investimento público local, inacessibilidade às leis de incentivo nacionais, ausência de um espaço de formação e de circulação, e o esmagamento pelas produções exógenas, que acionam discursos de autoridades tecnológicas, financeiras e estéticas, ligadas, sem dúvida, a discursos de colonialidade, em múltiplas instâncias. Sua existência espontânea e suas reverberações, são como “imagens-vaga-lumes” que sobrevivem *apesar de tudo* em meio a escuridão ou sob luzes fortes de grandes holofotes — como diria o filósofo francês Georges Didi-hubermam (2011), que se debruça sobre as imagens produzidas e negligenciadas, da perspectiva dos *vencidos*, nos campos de concentração na segunda guerra mundial. Ele diz “*luz pulsante, passageira e frágil*”, uma *luz menor*, em analogia a literatura menor de Deleuze & Guattari, sob o peso da circulação das narrativas dominantes:

Não vivemos em apenas um mundo, mas entre dois mundos pelo menos. O primeiro está inundado de luz, o segundo atravessado por lampejos. No centro da luz, como nos querem fazer acreditar, agitam-se aqueles que chamamos hoje—por uma cruel e

hollywoodiana antifrased—alguns poucos *people*, ou seja, as *stars* ~ as estrelas, que, como se sabe, levam nomes de divindades—sobre as quais regurgitamos informações na maior parte inúteis. Poeira nos olhos que faz sistema com a glória eficaz do “reino”: ela nos pede uma única coisa, que é aclamá-la unanimemente. Mas, nas margens, isto é, através de um território infinitamente mais extenso, caminham inúmeros povos sobre os quais sabemos muito pouco, logo, para os quais uma contrainformação parece sempre mais necessária. Povos-vaga-lumes, quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do “reino”, fazem o impossível para afirmar seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 155).

Mas é, por outro lado, na sua própria condição de marginalização que reside seu potencial político e seu valor coletivo. O *A margem* não atua como a forma ideal de representar a cidade ou a cultura que está inserido, mas é apenas uma das múltiplas formas de olhar, em contraste aos discursos hegemônicos e homogeneizante do estereótipo “Amazônia”. Fala sobre as identidades tensionadas em um contexto complexo híbrido, característico dos países que passaram por períodos de colonização do território e das paisagens mentais. Luz menor, lampejos inesperados destinados ao desaparecimento. A sobrevivência dos vaga-lumes depende de depormos nosso olhar sobre eles, como indica Didi-huberman, e é sob esse propósito que se constrói esse trabalho:

Para conhecer os vaga-lumes é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo. Ainda que por pouca coisa a ser vista: é preciso cerca de cinco mil vaga-lumes para produzir uma luz equivalente à de uma única vela (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 52).

CAPÍTULO 1: À MARGEM DO DOCUMENTÁRIO

Nesse capítulo trataremos do *A margem* em suas dimensões de dispositivo fílmico. Portanto, coloco-me também enquanto espectadora em relação ao filme. Considero que meu olhar tem uma forma específica de vê-lo, moldado por uma série de elementos simbólicos que passam pela minha vivência na cidade antes, durante e depois da pesquisa, bem como pela minha formação dentro do curso de antropologia. Portanto, esse olhar analítico se vale dos artifícios teóricos e empíricos pelo qual sou engendradora no mundo e de que maneira repouso este olhar sobre tal material. Apresento e analiso o filme, suas características técnicas e estéticas mobilizadas pelos realizadores do filme. Por outro lado, buscarei descrever, ainda que sem grandes pretensões, o espaço geográfico-social, os personagens que compõem a narrativa fílmica e o momento específico temporal em que o filme é produzido.

O *A margem* é um curta-metragem de cerca de onze minutos que acompanha as narrativas dos moradores e das moradoras do bairro Uruará sobre a mudança na paisagem e as consequências em suas vidas que os empreendimentos do Programa de Aceleração do Crescimento- PAC1 causava. As obras visavam dois eixos: moradia e urbanização; e saneamento básico, respectivamente através dos projetos “Minha Casa, Minha Vida” (MCMV) e da construção de uma Estação de Tratamento de Esgoto (ETE). Caracteristicamente, o bairro Uruará é tido como um bairro periférico e esse é um dos sentidos importantes sobre a ideia de margem que surge nesta etnografia.

1.2. O CENÁRIO

Figura 2-Divisão entre as casas construídas pelo MCMV e a região que não foi abarcada pelo empreendimento.



Fonte: Google Maps, 2012.

Alguns dados são importantes para se entender o bairro Uruará na oposição, geográfica-social, centro versus periferia. Localizada às margens do rio Tapajós, Santarém possui

características típicas de uma cidade de porte médio. Segundo o censo do IBGE, em 2010, a população total da cidade era de 294.280 mil habitantes, distribuída em seus 17.898,388 Km². Sua população urbana somava 215.790 mil habitantes, equivalente a 73,25% da população total. Ao longo das últimas décadas, sofreu um processo intenso de urbanização e, decorrente dela, também, um notável processo de segregação espacial. Silva (2017) define que “*segregação socioespacial é produzida pelo acesso desigual ao solo urbano pelos agentes modeladores do espaço*”(2017, pg. 66). Nessa conjuntura, atores/atrizes sociais com pouco poder econômico e político são compelidos a ocupar áreas de riscos– sejam eles naturais, tecnológicos ou sociais. Assim, paulatinamente as áreas inundáveis de Santarém “*passaram a ser ocupadas pelas populações mais pobres, especialmente aquelas vindas das áreas rurais dos municípios.*” (SILVA, 2017, p.170)

O bairro Uruará, localizado na porção sudeste da cidade, é considerado um bairro periférico tanto por sua distância espacial do centro comercial da cidade, como por seus índices, na época, de elevada pobreza. Sazonalmente atingido por inundações, a região de frente para o rio Tapajós, conhecida como Porto dos Milagres – onde se localiza um dos mais importantes mercados de peixe da cidade e de cultura tradicionalmente pesqueira – é o espaço mais alterado do bairro pela subida do rio. Desconsiderando tais fatores socioambientais, para a construção da ETE, a Praia do Osso (antes uma área balneável pelos moradores) foi aterrada. Em seguida, as obras foram paralisadas após serem constatadas irregularidades tanto no planejamento do projeto como de desvios de verbas, na gestão da, então prefeita, Maria do Carmo.

Ocorre que, com a chegada do inverno amazônico, o rio, como era esperado, encheu. E no verão não tendo para onde escoar, transformou-se em uma grande poça de lama, em que, sem o mínimo de saneamento básico, os rejeitos humanos eram despejados. A população passou a viver em palafitas, habitações estruturadas sobre estacas de madeira em condições precárias, construídas sobre áreas alagadas ou alagáveis, por tempo indeterminado. Esse cenário não é novidade na região amazônica, em cidades como Laranjal do Jari, no Amapá e Miritituba, na região oeste do Pará, o combo pobreza e palafitas também são comuns.

As moradoras e os moradores já conheciam e conviviam com o fenômeno natural de cheia e vazante do rio, construindo pontes improvisadas de madeira e palafitas quando as casas submergiam. Esse fato já os caracterizava em condições de risco e vulnerabilidade socioambiental.

Figura 3- Fotograma Caminhando na ponte.



Fonte: Filme A margem, 2008. min 04'15

De acordo com Silva, condições de risco e de vulnerabilidades socioambiental são configuradas pela “ausência de assistência do Estado por meio de políticas de elevação de renda, de regularização fundiária e oferecimento de equipamentos e serviços urbanos básicos” (2017, p. 217).

As características da população, a infraestrutura e serviços são os dados que ela utiliza para informar sobre a vulnerabilidade de uma determinada região da cidade, ou de acordo com a escala de análise. Nesse cenário, o PAC I viria para amenizar os efeitos das cheias do rio no bairro, logo que era recorrente a necessidade das prefeituras decretarem estado de emergência nas áreas alagáveis, incluindo o bairro do Uruará. Decretos de estado de emergência na cidade e na zona rural do município ocorreram nos anos de 2008, 2009, 2012 e 2017, de acordo com os dados da COMDEC- Coordenadoria Municipal de Defesa Civil de Santarém⁶. Percebe-se, contudo, que mesmo após a conclusão das obras, a situação de emergência do bairro permanece similar.

O Programa de Aceleração do Crescimento, em sua primeira fase, iniciou-se no segundo mandato do ex-presidente do Brasil, Luís Inácio Lula da Silva, no ano de 2007. O programa, sob o discurso do desenvolvimento imediato e sustentável das cidades brasileiras, pautava seu planejamento e execução em três eixos, ligados à infraestrutura: energética, logística, social e urbana. As obras do PAC 1 em Santarém, entre 2007 e 2010, voltaram-se para infraestrutura

⁶ A COMDEC foi criada apenas em 2011, por conta disso, seus dados sobre anos anteriores a 2008 são escassos. Porém, em diálogo com as informações dos próprios moradores, esses decretos fazem parte de um ciclo anterior as construções do PAC I.

social e urbana dos bairros Mapiri e Uruará. Juntos, os investimentos nos bairros somavam R\$ 54.307.512,15 de reais (SILVA, 2017).

Figura 4- Notícia do jornal Gazeta de Santarém, sobre as principais doenças verificadas nas áreas afetadas pelas inundações, de 2 a 8 de junho de 2012.



Fonte: SILVA (2017)

Entretanto, com o início das intervenções do PAC I, os transtornos da enchente se agravaram. O que ficou claro é que não houve um planejamento específico, ou pelo menos a efetividade dele, para regiões alagáveis amazônicas. Obrigadas/os a conviver com os contratempos sociais, econômicos e ambientais gerados por obras inapropriadas as moradoras e os moradores estavam sujeitos a uma série de doenças causadas pelas condições insalubres de contato direto com a lama parada, tais como hepatite e leptospirose, e o risco iminente de afogamento.

Figura 5-Foto encontrada no Blog de Carlos Matos, do ano de 2008, com a seguinte legenda: "Crianças brincam no porto dos Milagres, no bairro do Uruará. As obras do PAC estão servindo para alguma coisa..."



Fonte: Blog Carlos Matos, 2017

Percebe-se, ao longo do filme, a esperança da população do bairro de melhorias com a realização do empreendimento, apesar de, notadamente, ser permeada pela desconfiança dos projetos políticos públicos. Acrescidas pelos escândalos de corrupção, que acarretaram em constantes paralisações e atrasos do projeto.

1.3.O FILME

De início, como de praxe, são mencionados os nomes da produtora, da equipe, e dos “apoiadores”, no caso, o único apoiador é a Ancine - Associação Nacional de Cinema do Brasil, em um fundo de tela preta, enquanto escutamos uns burburinhos infantis. Supomos que logo veremos imagens de uma molecada correndo em um campinho improvisado. Mas, o que surge, em seguida, são crianças brincando em meio a maquinários pesados de construção.

Figura 6- Fotograma Crianças e maquinas. Abertura do filme.



Fonte: Filme A margem, 2008, min 00'22.

A música de abertura e a trilha sonora completa do filme cabem a Sebastião Tapajós, violonista e compositor nascido em Alenquer, criado em Santarém e com formação internacional em música. Além da Bandeira filmes ter participado da cobertura de diversos eventos com apresentações dele, os trabalhos de Tapajós tem grande importância na região. A colagem de imagens curtas em cores distópicas, o nome da cidade e do ano com animação de digitação de computador, são alguns dos recursos experimentados por um editor iniciante, na época aos 14 anos e cursado o primeiro ano do Ensino médio, Felipe Bandeira, ou o *Goia* como a família costuma chamá-lo, curti a certa liberdade artística para explorar os programas de edição. Ele era o editor oficial da produtora de audiovisual *Ideia filmes*, primeira fase da Bandeira filmes.

Figura 7- Fotograma Retroescavadeira.



Fonte: Filme A margem, 2008, min 00'44.

Durante o filme percebemos que esse é um dos traços na montagem. Outros elementos caminham nesse sentido, como as cenas dívidas em quadros menores com diferentes efeitos de cores, com tons de roxo, p&b e as cores da *pop art*, como azul, amarelo e vermelho. Há uma estética por trás disso: estamos no fim dos anos 2000, a tecnologia dos computadores e eletrônicos era uma novidade nos países, ditos de terceiro mundo, ainda mais na região amazônica. De acordo com os dados do IBGE em 2010, interpretados por MIRANDA (2012, p. 06):

Os dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE – revelam que o número de computadores cresceu nos últimos dez anos. Hoje, são quase três vezes mais que o registrado em 2000, alcançando quase 22 milhões de residências no Brasil (A REDE, 2012) dos quais 31% estão conectados à rede. De acordo com a pesquisa, dos quase 4 milhões de residências da região Norte, apenas 22,7% possuem computador, mas o acesso à internet alcança 68% das moradias, um índice baixo se comparado com São Paulo, onde o acesso alcança 84% das moradias, com banda larga, ou com o Nordeste, penúltima colocada entre as regiões brasileiras, com um acesso pouco superior à 70%.

A acessibilidade às novas máquinas digitais de mídia se encontrava restrita aos ambientes de trabalho ou como artigo de luxo. Para um jovem, que destoava dos seus contemporâneos, existe certa magia que envolvia as experiências estéticas proporcionadas pelas tecnologias da cibercultura.

Como falei no início, o filme não contou com apoiadores. O apoio da Ancine é figurativo. Um pouco antes da edição deste curta, Seu Carlos teria recebido um e-mail da Associação Nacional do Cinema, aceitando-o como associado. Ninguém da família sabia sequer desse interesse. Descobriram quando ele saiu pulando e gritando pela casa que agora era “Diretor, Cineasta!”. Na prática, isso não mudou muita coisa de imediato, a produtora até se submeteu a alguns editais, mas nunca tiveram sucesso. O registro se tornou uma espécie de condecoração para ostentar nas suas obras.

Casas de palafita, retroescavadeiras, pescadores, crianças brincando, o rio de um lado e uma poça de lama do outro. Chegamos ao Porto dos milagres do ano de 2008. A canoa é o meio tradicional de se locomover por aqui, mas outros materiais flutuantes vão servir de embarcação, como no casco de uma geladeira velha que serviu de barco para o menino navegar pela inundação, e que ri ao perceber que está sendo filmado. É uma das imagens mais emblemáticas do filme, que conta com a aparição constante de crianças e da relação rio/poça/imaginação/infância. Mais que isso, esse sorriso responde à câmera e àqueles que filmam:

Figura 8-Menino sorrindo no seu barco de geladeira.



Fonte: Filme A margem, 2008, min 01'08.

A principal suspeita que norteava Seu Carlos e a equipe era se aquela água parada causava doenças nos moradores. O roteiro, grosso modo, se resumia a esse questionamento. Nessa expectativa, a primeira entrevistada é dona Jucelina Pires. Ela diz nunca ter adoecido como naquele agora... Só que o seu mal, no caso, era diabetes:

Figura 9-Fotograma Dona Jucelina.



Fonte: Filme A margem, 2008, min 1'55.

Nós tamo aqui há muito tempo, sabe? E aí nós têm adoecido, mas nunca adoecemos como agora eu adoeci...tô doente dessa diabete. E vivo assim... nós aqui e acolá melhora, aqui acolá nós piora, porque aqui a gente não tava sabendo o que é que eu tinha que era doença, aí foi descoberto agora que era diabete né (Filme A margem, 2008, min. 1'55)

Na relação direta, a doença não teria ligação com a poça, o que parece um tanto decepcionante para a pergunta inicial da direção. Mas indo além da proposição simples, a resposta de dona Jucelina diz um tanto de coisas sobre o adoecer. Seu diagnóstico recente está totalmente relacionado com o modo de vida que vem levando. Primeiramente, pela falta de acesso aos equipamentos de saúde - tanto os estatais que são demorados, e muitas vezes sequer chegam a procurá-los exatamente por partir desse senso, quanto pela falta de dinheiro pra bancar um tratamento médico privado. Em um nível antropológico, que aqui só me cabe suscitar, a questão do adoecer é apropriada de uma maneira muito específica pelos os moradores ribeirinhos dessa região. Há um hibridismo do adoecer dos conhecimentos tradicionais e do espaço urbano, considerando que o processo de ocupação da região se deu, em grande parte, pela chegada de moradores de comunidade tradicionais de regiões próximas.

As pontes de palafita eram as ruas e o improvisado a regra daquela época. *“Madeira, cadê pra gente fazer? Não aguenta uma maromba”* (A margem, 2008, min. 2'22), pergunta de forma retórica uma das seis mães que aparecem no filme, com seu filho no colo caminhando pela casa inundada. Ela é uma das personagens que não é possível identificar pelo nome. Nesse dia, as crianças não tinham ido para escola porque as roupas estavam todas molhadas, ou melhor, *buiadas* pela casa.

Figura 10- Fotograma Varrendo a Lama.



Fonte: Filme A margem, 2008, min 2'32.

As esperanças são poucas, isso se vê quando ela tenta empurrar aquela água com uma vassoura, ou quando mostra o guarda-roupa feito de moveis antigos de mdf, pedaços de madeira improvisados e caixa de papelão, diminuído as possibilidades de salvar os uniformes depois de uma chuva. Afinal, como estruturar e mobiliar uma casa sem dinheiro?

Há mais duas cenas com ela. Na segunda passagem, três crianças se deitam na cama durante a entrevista em que ela conta a rotina da família. Algumas delas adoecem, frequentemente, de anemia, que a mãe associa à água suja, pois sempre que os filhos “caem” nela no dia seguinte amanhecem inchados. Aqui é uma das poucas vezes que a pergunta tema do filme encontra uma resposta direta. Além disso, ela relata a dificuldade em se manter com as crianças em fase escolar.

Na cena posterior, um dos filhos maiores chega com um cartão de orelhão: conta que sobraram duas unidades, e que com apenas uma teria rendido meia hora de conversa. Uma economia de se contar vantagem e fazer média com a mãe, que mesmo assim, mostra-se pouco interessada. Mas o menino insiste em comentar a conversa que teve no telefone, que pela forma como se refere aparenta ser com alguém próximo, talvez seu pai. Ele conta que o tal homem não poderia vir e nem poderia fazer nada sobre aquela situação. O motivo: ele se reunia, naquele momento, com um grupo que se organizava para ir a prefeitura verificar uma doação de madeira para os atingidos. “*Mas sabe quando*”, ela responde desacreditada sobre as reais possibilidades de conseguirem o feito.

Mais uma vez, percebemos que a demora é pressuposta nas ações do poder público em situações de gravidade e urgência para os moradores dali. O filho com a esperança de criança, mas com o conhecimento empírico daquela realidade, a interpela com uma obviedade dramática: “*mas nós vai precisar quando nós for no fundo de novo...*”. (A margem, 2008, min 5’31)

Figura 11-Fotograma A mãe e as crianças na cama.



Fonte: Filme A margem, 2008, min 4'37.

O olhar dela se intercala entre com quem conversa fisicamente com ela e diretamente para a lente da câmera. Não se pode dizer que seja intencional, mas seu olhar conversa com quem a assiste no filme.

Outra mãe, também não identificada, aparece no vídeo, catando a cabeça de sua filha em frente de sua casa e contando que seus meninos pulam com frequência naquela água. Nesse momento, Macarrão tenta redirecionar a entrevista para a pergunta central: se as crianças já tiveram alguma doença causada pela água.

Figura 12-Fotograma Mãe catando a filha.



Fonte: Filme A margem, 2008, min 02'59.

Mas ela responde que não, e com “a graça de deus”, em seus filhos a doença mais grave que apareceu foi catapora. E novamente, a pergunta-roteiro é frustrada.

A quarta entrevistada é Dona Maria.

Figura 13-Fotograma Dona Maria apontando para sua casa.



Fonte: Filme A margem, 2008, min 3'19.

A senhora, por volta de seus 60 anos, brinca quando perguntada sobre seu tempo de estadia no bairro “*faz pouco tempo que eu moro aqui... uns 20 anos*” e /aponta pra sua casinha com o biquinho de boca, expressão muito comum aqui na região. Ela mora sozinha, isso quer dizer, sem um marido, mas junto com seu filho, nora e neto. Uma família pequena, segundo ela.

No fim do filme, reitera que não é casada, e, sorrindo se diz solteira. Fala baixinho, como se fosse um segredo, mas faz questão de dizer que está querendo arranjar um (marido), e todos riem. Mas em seguida impõe sua condição: “*um que tenha dinheiro, pra poder ajudar*”. Keké me contou que Dona Maria estava jogando um chaveco para Seu Carlos no dia da gravação. Nós a reencontramos na re-exibição do curta, muito receptiva e carinhosa, passados dez anos não mudou quase nada, inclusive o humor.

Já este senhor de azul, na casa dos 50 anos, conta que quatro famílias moram na sua casa. Tem oito filhos pequenos, e doze se contar os maiores que já não moram mais com ele. Algumas das crianças pequenas aparecem no vídeo, e ele deixa claro que sua preocupação a respeito da lama é o cuidado necessário que ele deve ter com as crianças. Em cena posterior, conta que a renda da casa gira em torno de 400 reais, do auxílio do programa social Bolsa Família, com acréscimo do que a sua esposa ganha trabalhando em “casa de família”.

Figura 14-Fotograma Senhor de Camisa Azul.



Fonte: Filme A margem, 2008, min 3'31.

Seguindo, um velho pescador, sentado na sua rede, fala sobre o “aperreio” visível em que eles vivem. Suas canoas estavam paradas na beira do cás, ele e a mulher ficaram doentes e impedidos de sair de casa, conseqüentemente, sem produzir renda. Na sua casa, que também mora o filho com a esposa, aguardavam a promessa que iriam “julga-los” e realocá-los para as casas que o governo construía.

Figura 15- Fotograma Velho pescador e sua rede.



Fonte: Filme A margem, 2008, min 8'20.

Depois, tricotando sua rede de pesca, fala que a pescaria por ali não tem rendido muito. Às vezes passando noites e dias para pescar uma ou duas cambadas de peixe: *“e então a gente vai vivendo devagar né, eu tenho malhadeira aí. Todo esse monte que tem aí é malhadeira fina, grossa, a gente vai vivendo a vida...”* (8'10). Já no final do filme, ele é perguntado sobre a idade, coisa que até se esforça, mas não consegue responder. Pede para esposa procurar o seu documento, mas ela não o encontra e diz que só o filho deles que poderia saber, mas não estava em casa.

Na próxima cena, aparecem algumas crianças brincando com um sofá velho sob a poça d'água. Uma delas grita: *“olha o Titanic afundando!”*. O sofá era, portanto, o navio “inafundável” construído em 1912, e consagrado pelo filme de mesmo nome de James Cameron (1997). Parece que um dos maiores sucessos de bilheteria do mundo no século passado, chegou lá no interior do Pará, afundando na lama deixada por uma construção parada e pelo descaso do governo.

Figura 16-Crianças brincando com o Titanic.



Fonte: Filme A margem, 2008, min 5'15.

Tal momento explicita como aquele estado de insalubridade é apropriado pela imaginação das crianças. Uma imaginação mediada, ou organizada, também pela produção cinematográfica de massa. Ao longo da montagem do filme, as imagens constantemente interpelam sobre a experiência da infância. Seu Carlos me disse que, na época, nesse, e nos bairros adjacentes, era comum o trabalho infantil e a venda de crianças - tema pertinente em algumas fotos que veremos adiante. A equipe do filme volta e meia coloca em foco as demandas da infância.

Na entrevista da quinta mãe, esse tema permanece. Ela aparece com uma menina de colo e mais quatro filhos na cama, conta o quanto ama os filhos e que, mesmo com proposta de vendê-los, jamais faria isso. Ela cita um ditado que ouviu por aí: “*É como dizem, eu posso passar o que passar com meus filhos, mas não quero tá fora deles nem pensar*”. Sua fala remete ao mesmo tino sobre a banalidade do comércio de crianças da qual Seu Carlos se mostrava preocupado. Perguntada como mantém financeiramente a casa, ela responde:

Eu não vivo de nada aqui, o negócio de lavar uma roupa eu não posso por causa dos meus filho... só filho miúdo, aí não tenho como deixar eles, não tenho como quem deixar né, aí não saio pra lavar roupa nem trabalhar na casa de ninguém (A margem, 2008, 7'37min).

A principal renda deles também é o Bolsa família, que na época estava bloqueado desde fevereiro. Tomando que a gravação do filme foi em abril, ultrapassava três meses sem receber o auxílio. Sem a quantia, a mãe não fazia ideia do que seria dela e das crianças.

Figura 17-Fotograma mãe com seus filhos.



Fonte: Filme A margem, 2008, min 06'09.

Aquele esse senhor da figura 14, é quem encerra o filme. Com entusiasmo e alegria, ao som de fundo da música instrumental de Sebastião Tapajós, sua fala conversa sobre a presença

da equipe, a importância e a responsabilidade de reciprocidade de se ter alguém documentando a história deles. Ele diz:

agora a coisa importante é vocês estarem do nosso lado, aqui, sempre! Vendo aqui essas coisas bonita que papai do céu nos deu, pois é isso que quero, moço, pode vir! A hora que quiserem. A casa, é um barraquinho meio veio aí, mas aguenta, parece coração de mãe, tudo vai lá dentro, tá bom?(...) Um prazer grande mesmo (A margem, 2008, min. 9'42).

Entre os créditos finais, ele chama os filhos, dão as costas e vão embora. Uma de suas filhas pequenas, com o enquadramento de zoom, fecha o portão e as letrinhas começam a subir. Temos ao total seis mães e dois pais nesse filme, a questão do adoecer como roteiro inicial, e outras que o ultrapassam no processo de realização: como o envelhecer da dona Maria e do velho pescador, um que não sabe a sua idade e a outra com a esperança de que mais alguém entre para a família para ajudar com a renda da casa; a questão da pesca, seja por conta do período do defeso, seja pela falta de peixe na região; a banalidade da demora e da ausência do estado; a infância engendrada em um cenário físico e híbrido complexo; abordagens sobre trabalho e gênero, que, geralmente, de acordo com as mulheres que aparecem no filme, são mães com muitos filhos, o que se apresenta como a principal dificuldade de conseguir emprego, e além disso, quando pensam nas possibilidades de trabalho, voltam-se aos empregos ditos “domésticos”.

O que também está presente é uma grande dependência das assistências públicas, na forma do programa de bolsa família, característicos do governo Lula marcado pelo efeitos do populismo. Tal conjuntura é de extrema complexidade, mas se atendo às narrativas específicas do filme, as bolsas são tomadas como um dos principais recursos para o sustento da família. A organização popular se expressa, mesmo que tangencialmente, na ligação do menino, quando ele conta sobre um grupo de sujeitos que estariam em reunião para reivindicar os direitos e assistência para os locais.

Ainda em termos de análise fílmica, faz-se necessário caracterizar a performatividade do antecampo neste curta-metragem. De acordo com Brasil (2013), o antecampo é uma espécie de fora de campo mais radical situado atrás das câmeras, “*um espaço ético sem deixar de ser recurso estilístico e recurso estilístico sem deixar de ser um espaço ético*”(BRASIL, 2013, p. 600), funcionando de forma diferente nos filmes de ficção e no documentário:

No primeiro caso, ele constitui um espaço de natureza totalmente diferente, heterogênea em relação ao espaço da cena (da representação); no segundo, será um lugar – marginal, mas constituinte – de permeabilidade entre o real e a representação. Quando aqueles que habitam o antecampo (o diretor, a equipe de filmagem) adentram a cena, o efeito é duplo: de um lado, estes sujeitos – antes, fora de campo –

ficcionalizam-se um pouco, compõem, de um modo ou de outro (mas de dentro), a *representação*. Por outro lado, a representação é fendida, passa a abrigar, processualmente, uma relação de mútua implicação e alteração entre quem filma e quem é filmado, entre mundo vivido (extradiagético) e mundo fílmico (diagético) (BRASIL, 2013, p. 579).

Tal conceito de campo apoia-se nas definições do dispositivo fílmico proposto por Aumont (2002). As imagens em movimentos, originalmente cinematográficas, por encurtar a percepção entre o real e o virtual, ressaltam a complexidade entre imagem, espectador e dispositivo. O campo e o fora-de-campo, ou como propõe Brasil, o antecampo, são delimitações entre o que cabe dentro do quadro da imagem, e que é apreendido pelo espectador, e o que se mantém, propositalmente, fora de cena. A noção de campo, como Aumont define, portanto:

designa, no cinema, o pedaço de espaço imaginário com três dimensões que é percebido na imagem fílmica. Sabe-se que essa noção, de origem empírica, está ligada à impressão muito forte de realidade produzida pela imagem de filme, que leva a acreditar sem dificuldade na realidade do campo como espaço profundo—e também a acreditar que esse espaço, como o espaço visível real, não para nas bordas do quadro, mas se prolonga indefinidamente além dessas bordas sob a forma de fora-de-campo (AUMONT, 2002, p. 220).

Brasil (2002) aponta que nos documentários modernos a aparição do antecampo, historicamente, tem articulado estratégias dialógicas e reflexivas. Revelando, em diferentes graus, a equipe e os equipamentos de filmagem dentro de cena. Um exercício de efeito anti-ilusionista⁷, em contrapartida aos documentários clássicos expositivos. Filmes como *Cabra marcado para morrer*, entre outros de Eduardo Coutinho (1964/1984), são claros nesse movimento de que o filme trata de uma atividade mediada e parcial:

O processo dialógico (a tentativa de aproximação) e seu contraponto reflexivo (os impasses, as cisões, os entraves desta aproximação) funcionam no filme como se um fosse o tensor dialetizante do outro: como se o desejo de aproximação à história fosse constantemente atravessado pela suspeita acerca de sua possibilidade. Trata-se de uma tentativa de diálogo que encontra seus limites na distância que a mediação – da linguagem, da classe, e da própria história – impõe (BRASIL, 2013, p. 582).

No *A margem*, o antecampo é convocado diversas vezes pelo olhar direcionado a quem realiza a entrevista. Recurso do método tradicional do documentário participativo, a entrevista, é constantemente assuntada como o “feijão com arroz” do documentário brasileiro: “a

⁷Os debates sobre o ilusionismo da cultura cinematográfica de massa, surgem após os conflitos de maio de 1968, na França, e se espalha pelos documentários vanguardistas, os meta-filmes e de modos reflexivos e participativos e os cinemas-novos que aparecem, na mesma época, em outros países, como o próprio Cinema Novo brasileiro. Em contrapartida, propunha-se desnudar o processo de produção da imagens: “*Se o cinema-espetáculo oculta o trabalho de produção de significados, é preciso responder com um cinema que traga em si a marca do processo de produção, ao invés de tentar apagar os traços que o denunciam como objeto trabalhado e como discurso que tem por trás uma fonte produtora e seus interesses.*”(DA-RIN, 2004, pg. 169)

conversação como espaço polêmico — efetivamente dialógico — cede lugar à entrevista como protocolo apaziguador, no qual a mediação deixa de ser um problema e a relação se acomoda a uma questionável, mas não questionada, simetria” (BRASIL, 2013. p. 584). Contudo, em *A margem*, o antecampo, apesar de tímido, não deixa de construir um espaço marcadamente de alteridade, não só na resposta do olhar, que conversa constantemente com a equipe e com a lente da câmera, mas nas próprias falas e nos silêncios que pressupõem a fala de outrem.

No fim do curta, um dos senhores fica agradecido pelo filme e acredita que ele possa ser um instrumento útil na causa deles. Creio que nesse ponto, precisamente, o antecampo toma forma definida, como uma imagem ao avesso. Subentende-se que, as intenções do filme estão em harmonia com as intenções daquele é filmado. Como se houvesse uma contiguidade entre o mundo filmado e o mundo vivido. As hipóteses sobre a construção dessa relação entre equipe e as/os moradoras/moradores são desenvolvidas no capítulo II, que procura conjecturar os pontos de conexão que fazem dessa relação polifônica.

Como já dito, as protagonistas desse filme vivem na beira do rio, e o rio tem um efeito sobre a cultura local: dita o ritmo de vida sazonalmente, a disposição e arquitetura das casas, as possibilidades de trabalho, os meios de locomoção e de acesso a bens materiais e equipamentos públicos. Quando se considera, além disso, que o filme trata de uma obra de infraestrutura, de um processo, cujo o momento passageiro, geralmente, é engolido pelo antes e o depois da obra, fadado a ser esquecido. São, portanto, diversas as implicações que são postas nas narrativas desses sujeitos ao longo do filme. São, em prática, narrativas contra-hegemônicas. Histórias do esquecimento. Caberia nesse audiovisual, como propõe Walter Benjamin “escovar a história a contrapelo”(Benjamin, 1985b, p.225. *apud* Dawsey), cuja a colocação de Dawsey (1999) é ilustrativa:

Num registro benjaminiano, “descrição densa” (Geertz, 1978a) também vira uma “descrição *tensa*” – carregada de tensões – capaz de produzir nos leitores um fechar e abrir dos olhos, uma espécie de assombro diante de um cotidiano agora estranhado, um despertar. (Dawsey, 1999, f. 64).

2. CAPÍTULO 2- IMAGENS DE CHIBUNGO

Aqui veremos de que forma o olhar de Seu Carlos e da Bandeira filmes se constrói em relação aos seus trabalhos. E por outro lado, como o filme e a fotografia também produzem os sujeitos por trás das câmeras. Falamos sobre o filme, as questões que ele trata e sua relação com o contexto local. Mas, para entendermos como esse lugar e essas pessoas se tornam as protagonistas do *A margem*, precisamos traçar as conexões entre a equipe de produção e os moradores. Conhecendo um pouco das trajetórias e performances que habitam no fora-de-campo, das histórias de vida, pretende-se apontar quais as razões que levam a realização desse filme. Comparando as narrativas desses dois grupos de sujeitos, isto é, os moradores e a equipe, e os espaços geográficos-socais, e como esses elementos são organizados dentro do espaço fílmico.

A equipe de produção do *A margem* é composta, essencialmente, por uma família: O pai, Carlos Matos, seus filhos Carlos Jr. Bandeira e Felipe Bandeira, Cinegrafista e Editor de imagem respectivamente, e sua filha Keiliane Bandeira, assistente de produção, todos vinculados a produtora Bandeira Filmes que tem por slogan “Formigando ideias”. Com exceção do operador de áudio, João Catunda Jr.⁸ Começo por definir a minha relação com Keké, que é a primeira e media as demais. Ela atua como minha principal interlocutora.

Conheci Keiliane Bandeira em novembro de 2016, na mobilização de ocupação da Ufopa, na qual ela trabalha como técnica administrativa. Na época, as três categorias da universidade (técnicos administrativos, docentes e discentes) uniam-se — considerando os dissensos de toda organização política — contra a Proposta Emenda Constitucional 241/2016, posteriormente, ao ser direcionada ao senado, passou a ser conhecida como PEC 55/2016. Tal proposta “congelaria” as verbas para educação, entre outras demandas públicas por 20 anos:

Em seu auge, no final de outubro, mais de 1.000 instituições estavam ocupadas, sendo que 222 eram campi universitários (MATHIAS, 2016, OLIVEIRA; SHAW, 2016). Servidores (técnicos e docentes) também declararam greve em ao menos 25 IES federais, no início de novembro, segundo o Sindicato Nacional dos Docentes das Instituições de Ensino Superior (ANDES-SN, 2016) (GROPPO, L. 2017, p. 7)⁹.

É difícil computar quantas pessoas conviviam nas dependências da universidade, mas em média 50 pessoas dormiam no campus Boulevard, por cerca de um mês. Já tínhamos nos

⁸ Atenho-me a história da família, posto que João Catunda era um amigo de infância de Macarrão, mas teve uma participação ocasional no processo do filme, parecendo-me de pouca relevância a proposta da etnografia.

⁹ Na pesquisa que fiz encontrei poucas informações precisas sobre essa mobilização. Entretanto, o artigo que cito aqui faz um pequeno panorama sobre as ondas de ocupações nacionais do período, focando na experiência dos estudantes que participaram da ocupação em Universidade estadual no Sul de Minas. (GROPPO, L. 2017)

esbarrados por outros atos de movimentos sociais e cantos da cidade, mas foi convivendo na ocupação, dado a nossa participação ativa, que nossa relação ficou mais próxima. Ao longo dessa etnografia, chamo-a pelo apelido de “Keké”, que não necessariamente denota proximidade (apesar de termos), mas é como a conhecem de forma geral na cidade e até nos espaços políticos:

Lembro que um dia pichei na cadeira do Álvaro Adolfo¹⁰: “Keké”. A professora me chamou no canto, disse que era feio pichar, e que com aquele nome ninguém ia me respeitar...ela me disse: “já imaginou alguém chamado ‘presidenta Keké’? pois então. Com esse nome todo mundo pega intimidade, até quem eu não gosto me chama de Keké, é chato na hora de alguma discussão com macho escroto ou sojeiro, porque eles já começam com ‘bem, como a senhora Keké disse, blá blá blá’, eu sei que com esse nome ninguém me leva a sério porque é meio fofo, mas fazer o quê.” (Keké. Trecho do caderno de campo, 09 de abr. de 2018)

Keké sempre escreveu, desde pequena sempre sonhou em fazer faculdade de letras, tanto que, na época do vestibular passou em primeiro lugar para o curso, na antiga UFPA campus Santarém, hoje Ufopa. Mas ela não só escreve muito bem, como fala que é uma beleza. Keké poetiza sua vida em cada pequeno detalhe. E cada encontro, praticamente diários, nos rendia horas de conversas sobre coisas banais. Volta e meia, me contava alguma história da família e do pai. Mal sabia eu, que tantos desses momentos de ócio era também um fazer antropológico e renderia essa etnografia.

Sabia que Seu Carlos, o pai, e o Carlos Junior, vulgo “Macarrão”, irmão dela, trabalhavam com fotografia e vídeo. Com Macarrão sempre tive contato, por fazermos o mesmo curso. Com Seu Carlos eventualmente nos encontrávamos pela casa da Keké. Quando ela me mostrou pela primeira vez o *A margem*, achei as imagens muito fortes, intrigantes, e logo quis entender como — conhecendo as condições da família e o cenário de produções audiovisuais locais — eles teriam feito e o porquê.

Narro agora o pouco do que sei sobre Seu Carlos, sujeito que introduz a câmera nessa história. Sua trajetória é aglutinadora das demais trajetórias individuais da equipe de produção, influenciando diretamente nos rumos que os demais membros da família irão tomar. A primeira história que ouço sobre ele, é de uma suposta troca de um revólver por uma máquina fotográfica. Uma lembrança muito forte de Keké sobre essas histórias do pai, são das noites em que faltava energia, período que coincide com a época da “crise dos apagões”, entre 2001-2002. Ela me conta que o pai narrava aos filhos contos de literatura de cordel e suas histórias mundo a fora

¹⁰ Escola Estadual de Ensino médio, tradicional da cidade de Santarém.

antes de nascerem. Numa delas, o roteiro era sobre a sua juventude no garimpo, um lugar tenso onde todos andavam armados e eram acometidos por surtos epidêmicos de doenças tropicais. Resumidamente, certo dia, cansado do garimpo, trocou sua arma por uma câmera e saiu por ai tirando fotos e vendendo quadros até chegar à Santarém e se estabelecer na cidade.

Nesse ínterim, antes de Seu Carlos se tornar fotografo, aconteceram um tanto de coisas, obscuras até para os filhos. Mas, essa história do revolver pela máquina, aparentemente, é uma das suas fabulas incríveis sobre a sua própria vida. Seu Carlos é uma daquelas figuras dramáticas, transforma um pequeno caso numa grande aventura com um viés tragicômico. De repente, não se sabe mais o que é história vivida e o que é história criada. Independente do teor de “real”, a minha matéria concreta e viva é aquilo que ele me diz. A memória tão suspensa e, ao mesmo tempo, tão presente em quem as tem, releva-se a nós e ao agora como uma literatura de cordel sobre o passado. É certo que as histórias que contou a mim, ou a seus filhos, ou a outro sujeito qualquer que encontrou na fila do banco, é tão absurdamente plausível quanto qualquer outra história que a gente escuta nos jornais ou nas novelas.

A literatura de cordel é uma dos pontos que sempre aparece no meio das narrativas, é um elemento importante na construção da personalidade dele e de toda a família. Inclusive os filmes da cultura nordestina eram muito mais consumidos do que os hollywoodianos, da propagação em massa. Assistiam inúmeras vezes os filmes que se passavam no sertão, em seu videocassete, como o *Auto da compadecida*¹¹ — que Keké recita as falas sempre que tem oportunidade — e mais, *“tudo que é filme de cangaço”* como Seu Carlos diz. De acordo com ela: *“se botarem Britney e Beyonce do lado, eu não sei quem é quem, só fui ouvir falar delas na universidade e nem me interessei muito, antes não ouvia nada em inglês em casa”*(Keké, Trecho de Caderno de Campo, 10 de fev. de 2018)

É que na terra do cangaço, faroeste não tem vez. Seu Carlos é emigrante do Maranhão, da cidade de Vitorino Freire¹², aos 14 anos chega de pau-de-arara “Chibungando” a Itaituba com os pais e mais oito irmãos, onde é radicalizado. Encontrei o termo “Chibungo” em alguns dicionários informais. Ele é usado de forma pejorativa, no interior da Bahia, para se referir a pessoa com comportamento “afeminado”. Chibungar é usado, por ele, com o significado

¹¹ O *Auto da Compadecida* é um filme brasileiro de comédia dramática lançado em 2000, pela produtora Globo Filmes. Dirigido por Guel Arraes e com o roteiro de Adriana Falcão e João Falcão, o filme é baseado na peça teatral “*Auto da Compadecida*” (1955) de Ariano Suassuna. É o filme brasileiro de maior bilheteria do ano 2000, sendo visto por mais de dois milhões de espectadores.

¹² Localizada no Oeste do Estado do Maranhão, na microrregião de Pindaré, a 300km da capital São Luís, e população de 51,301mil habitantes segundo dados do IBGE, 2015.

relativo à um estilo de vida, não opcional, de andarilho. De um sujeito sem rumo, na maioria das vezes motivado pela pobreza, mas outras também associado a falta de conhecimento de causa sobre determinada situação, aquele/a, portanto, que segue o fluxo dos acontecimentos sem pretensões imediatas ou claras. O *chibungo* é um personagem assumido que atravessa a toda sua trajetória. Seu Carlos me diz que, a princípio, o seu pai veio trabalhar *junquira* (roçando mato na fazenda), coisa que já faziam no estado de origem, porém:

Seu Carlos: Nós morava numa colônia lá também, num sítio, naquela época o então governador de Pernambuco comprou todas as terras e expulsou nós de lá, e tinha até pistolagem, aí nós fomos obrigados a vender a sair de lá, já era final de 79, chegamo a miritituba, e já fomo pegando o barco pra fazenda São Tomé, descendo o rio, hoje é São porto Vitor, e eu fico é besta de ver como eu achava aquilo tudo tão grande, aí fomo roçar junquira lá. De lá nos tiramo um lote invadido... “invadido” não, né, keké? Keké: “ocupado”.

Carlos: Aí conseguimos um lotezinho na beira do rio e lá nos ficamo até 81, 82...

Sofia (neta, filha do Macarrão): mas vocês eram pobre, hein?!

Carlos: Bem pobrezinho... aliás eu era de uma situação que nos pedia pro povo fazer campanha pra nós, pra doar roupa veia. Keké, eu escolhia as roupas e ficava embolado dentro da rede, agarrado, fazendo parafuso nelas.” (Keké, Seu Carlos e Sofia. Trecho do Caderno de Campo, 08 de mar. de 2018)

Mais detalhes sobre as memórias de Seu Carlos encontro registrado na monografia produzida por Macarrão (BANDEIRA JÚNIOR, 2018). Inspirado nas histórias que ouvia desde criança, sobre a época em que o pai trabalhava no garimpo, ele produz uma etnografia que analisa as memórias de oito ex-garimpeiros, hoje residentes em Santarém, entre as décadas de 1960 e 1980. Na introdução conta um pouco sobre suas próprias lembranças de infância:

Quando criança, época do racionamento de energia no país, papai deitava em uma rede ao fundo do quintal e contava várias histórias da sua vida para mim e meu irmão, éramos embalados pelo balançar da rede e as narrativas de nosso pai.(...) Ele contava numa riqueza de detalhes impressionante a sua época de criança no Maranhão. Relatava muitos episódios de sofrimento e pobreza. Lembrava do trabalho que a tinha ao cuidar de sete meninos. Dizia que a “munganga”¹³ o acompanhava desde à infância. Contava que devido à fome que passou quando criança, certa vez, entrou em estado de alucinação e via o coração voando e gritava para a mãe: “Olha, mãe, está voando, o meu coração!” (BANDEIRA JUNIOR, 2018, p. 14).

Seguindo a entrevista que Seu Carlos me concedeu, ele fala sobre a sua ida, propriamente, ao garimpo:

Depois eu fui pra itaituba, cheguei lá e fui trabalhar com junquira pra pagar a passagem de avião pro garimpo, que era caro.. Depois que eu paguei a passagem, eu fui explorar ouro. Lá, eu achei uma coisa amarela... chamada malária! ai foi que eu decidi ficar perambulando vendendo quadro de foto de casa em casa (Seu Carlos, Trecho do Caderno de Campo, 08 de mar. de 2018).

¹³ “Ele descreve a muganga como um mal estar, com sensação de aceleração do coração, uma agonia.” (BANDEIRA Jr.,C. 2018, p.14)

Esses quadros de fotos podiam ser tanto as fotos que ele tirava dos moradores, como fotos de santos, ou algumas fotos pequenas que as pessoas guardavam em casa, que ele, então, as ampliava e emoldurava. É ainda no garimpo que Seu Carlos tem o primeiro contato com uma câmera, e aprende o básico do seu manuseio. Fotografar, naquele momento, era uma rota de fuga daquele lugar e daquela vida:

Eu comecei a fotografar em Itaituba isso na década de 80, pelo laboratório fotográfico do Seu Mané, um grande garimpeiro, o primeiro da região a botar um laboratório que revelava colorido, porque até então era de Belém pra lá, e mandava pelo correio. Aí então, ele montou o laboratório e convocou. Naquele tempo eu era jovem, né, claro, na década de 80! eu fui. Aí ele deu uma máquina pra cada um, e veio um japonês lá e deu a dica lá, e aí eu comecei (...) era uma “nikos” 35mm. Deram a máquina e uma bolsa pra tirar foto sem compromisso. Desse jeito e desse, bota noite aqui e de dia aqui, me disseram os número fixos e pronto (Seu Carlos, Trecho do Caderno de Campo, 08 de mar. de 2018).

Na época com a sua Olimpikus 35mm, andou por diversas cidades da região, morando um pouco mais em Belém, capital do Pará, e em Sinop, cidade do norte do estado do Mato Grosso. Dizem que ele serpenteou até pela Bolívia, mas é depois dessas andanças, por volta de 1987, que ele chega a Santarém. Entretanto, é Dona Socorro e Keké que me contam melhor sobre esse momento, pois Seu Carlo muito apocado¹⁴ sobre o assunto, prefere não comentar, durante a entrevista, detalhes sobre esse época, pois foi nela que conheceu sua ex-esposa e mãe de seus dois filhos e a filha, Dona socorro. Acontece que, ela é parte fundamental para o envolvimento da família com o audiovisual, portanto, vou entrar um pouco nesse assunto espinhoso. Durante a entrevista Keké brinca com ele: “*Foi lá que tu começou a dar golpe nela, né?!*”.

O romance começa pelo ano de 1987, quando Dona Socorro trabalhava em uma loja de roupas no centro comercial de Santarém, e Seu Carlos vendia quadros de fotos. Keké conta que o pai sempre teve a fama de dar “pino”, coisa de que tem que se virar na vida. Do que sei, nessa loja, Seu Carlos abriu um crediário e fez algumas compras, mas nunca pagou. O golpe rendeu mais do que roupas: um casamento. No ano seguinte, “*Junio*” (apelido que o pai chama Macarrão) nascia. Os dois alugaram uma casinha na Rua Rosa Maria, no bairro periférico São José Operario: “*Quando o macarrão nasceu não tínhamos acesso a nenhum bem, só a casa mesmo.*” (Keké, Trecho do Caderno de Campo, 10 de fev. de 2018)

¹⁴ Em seu vocabulário significa tímido, envergonhado. Apesar de se apocado sobre o tema, sua relação com Dona Socorro não é um tabu. Na própria entrevista, ele ri do deboche de Keké sobre o assunto. Na minha convivência com a família, o assunto é mencionado constantemente pelos filhos, que brincam com a situação. Consultei Keké, Dona Socorro e o próprio Seu Carlos, que permitiram o uso dessas passagens.

Em dezembro de 1991 nasce Felipe, e em outubro do ano seguinte, Keiliane. A diferença entre esses dois é tão pouca, que eles estudaram sempre na mesma turma durante o colégio. Enquanto Seu Carlos não se dava com o trabalho, digamos, formal, posto que não se conformava em ter um patrão, Dona Socorro sempre esteve ali dando o suporte, sustentado a casa enquanto Seu Carlos investia na profissão — e no sonho — de produzir imagens: “*todo o dinheiro que o papai pegava era pra comprar câmeras e computadores*” (Keké, Trecho do Caderno de Campo, 10 de fev. de 2018).

Apesar de ser um trabalho instável, cobrir festas de casamento, “Quinze anos” e ser o fotógrafo oficial da “casinha do Papai Noel” no fim do ano, fazia a câmera render um dinheirinho, em uma época que não havia tantos fotógrafos pela cidade. Depois de um tempo, mais ou menos pelos anos 2000, eles vão morar no bairro do Santíssimo, onde residem até hoje, numa casa de canto, onde de um lado é o Salão de Beleza da Dona Socorro e do outro, um estúdio de fotos 3x4, de Seu Carlos.

A razão de tal comentário íntimo sobre a relação de Dona Socorro e Seu Carlos é necessária pela seguinte frase de Keké: “*Ele só voava porque ela tinha pé no chão.*” (Keké, Trecho de Caderno de Campo, 10 de fev. de 2018). É possível inferir, a partir disso, que, para se construir uma possibilidade de trabalho com o audiovisual em circunstâncias desfavoráveis, necessitava-se de alguém que desse o suporte prático e financeiro, para que, do outro lado, se fizesse os investimentos em equipamentos. Portanto, Dona Socorro é uma agente fundamental nesse processo.

O *A margem* surge cerca de oito anos depois, mas não é a primeira vez que Seu Carlos usa a câmera para denunciar o cotidiano, e conseqüentemente, a pobreza que o cerca. A temática da periferia e dos lixões sempre estiveram presentes nas suas fotografias de viés “artístico”.

Percebo dois momentos distintos do uso da câmera: um profissional e um outro, que ele denomina, *involuntário*. Não que exista uma barreira intransponível entre eles, mas é notável essa separação. Abaixo seguem algumas fotos do trabalho de Seu Carlos. Nesse caso, são registros que ele fez de trabalhadores em um Lixão a céu aberto, localizado no Bairro Santo André. Hoje, o mesmo se encontra desativado:

Figura 18-A carroça, Fotografia tirada na Carvoaria do Lixão do Santo André.



Fonte: Carlos Matos, 2008

O uso Profissional é aquele no qual se faz na pretensão do retorno financeiro. Expressa-se nos contratos de cobertura de eventos em geral, na produção de vídeos encomendados e no estúdio de fotografias 3x4. Ele define sua saída para fazer esse tipo de tarefa como “*sair para trabalhar*”. Já o *involuntário*, abarca a função do fotógrafo enquanto artista, sem fins lucrativos como motivação *a priori*. São fotos e audiovisuais realizados sem financiamento e sem produção de renda imediata. O prazer reside na ação, e não na recompensa. Ele fala, nessas circunstâncias de “*sair para caçar fotos*”. Acontece de algumas dessas mídias, posteriormente, serem valoradas de forma direta ou indireta, como quando vendidas a jornais ou submetidas a concursos e festivais. Porém, num primeiro momento não foram feitas com esse intuito, sua razão de existência é a necessidade do registro.

Victor Turner (2012) utiliza os três conceitos-chave: trabalho, brincadeira e lazer, para pensar os processos de *liminaridade* típicos das sociedades não-modernas, e os gêneros “*liminóides*¹⁵”, que ocorrem, notadamente, nas sociedades industrializadas. Essa proposição é interessante para pensarmos a distinção entre o que é trabalho e o que é livre demanda artística

¹⁵ De acordo com Turner: “o ‘-óide’ vem do grego *-eidos*, uma forma, um modelo, e significa ‘semelhante’; ‘liminoide’, semelhante sem ser idêntico ao ‘liminar’.” (TURNER, 2012. p. 228)

que Seu Carlos opera. De acordo com Turner, o trabalho, nas sociedades não-modernas está imbricado entre sagrado ou profano:

Mais cedo ou mais tarde, ninguém é isento dos deveres rituais, do mesmo modo que ninguém é isento dos deveres econômicos, políticos e legais. A participação comunal, a obrigação, a passagem de toda a sociedade pela crise, coletiva e individual, diretamente ou por proximidade, são as marcas do “trabalho dos deuses” e do trabalho humano sagrado – sem o qual o trabalho humano profano seria, para a comunidade, impossível de se conceber, embora sem dúvida, como a história tem cruelmente mostrado para aqueles conquistados pelas sociedades industriais, possível de viver ou, pelo menos, existir (Ibidem. p. 226).

Além disso, o elemento da “brincadeira” é fundamental em ambas dimensões. Nos processos de liminaridade, a brincadeira tem efeito lúdico ao mesmo tempo em que de sanção social, e o trabalho tem por princípio a obrigação. Por outro lado, nas sociedades industriais, o trabalho se caracteriza em oposição ao lazer. Turner considera a influência da “ética protestante”, da qual Max Weber concebe como a condição favorável ao desenvolvimento do capitalismo moderno e racional, fundamental para a formação da dicotomia trabalho-lazer:

Alguma coisa nesse caráter sistemático e vocacional da ética protestante atingiu até mesmo os gêneros do lazer industrial. Coincidindo com o termo, o lazer torna-se mesmo *ergic*, “a natureza do trabalho”, mais do que *ludic*, a natureza da brincadeira. Desta maneira, temos uma *séria* divisão do *trabalho* no negócio do *entretenimento*, atuação, dança, canto, arte, literatura, composição etc., que se tornam “vocações” profissionalizadas (Ibidem. p. 235).

Tais associações trabalho-brincadeira/trabalho-lazer são fundamentais na ideia de estrutura e anti-estrutura, assim como no campo que interessa a Turner (2012), a produção de simbologias e códigos que surgem nas margens da estrutura, que ele chama de liminal. A abordagem que nos cabe, no caso da Bandeira filmes, é o que ele chama de “gênero liminóide”, já que se trata de uma sociedade no fluxo do hibridismo industrial, da qual já caracterizamos como sociedade tecnologicamente mediada. Na tabela abaixo coloco as principais diferenças entre o fenômeno liminal e os fenômenos liminóides, definidos por Turner:

Tabela 1. Diferenças entre fenômenos liminais e fenômenos liminóides.

Fenômeno liminal	Fenômeno Liminóide
Sociedades com o predomínio da Solidariedade Mecânica	Sociedades de “solidariedade orgânica”
Sociedades tribais e agrárias	Sociedades pós “revolução industrial”
Representações Coletivas	Caracteristicamente produtos individuais e idiossincráticos
“Quebras naturais”- Cíclicos	Generalizados continuamente
Brincadeira imbuída no trabalho	Trabalho/lazer

Integrados ao processo total social	Desenvolvem-se à parte da Economia central e dos processos políticos.
Um todo completo e coeso	Plurais, fragmentados e de caráter experimental
Aparentemente inversos da estrutura social	Parte da crítica social
Obrigações	Opções

Fonte: MALCHER, L. 2018.

O filme, a fotografia, entre as outras artes do universo do entretenimento das sociedades tecnologicamente mediadas, em Turner assumem o caráter de gênero liminóide. Funcionam como produtores de espaços complexos contínuos de crítica social. Como se desenvolvem nas margens da economia central, multiplicam-se em diversos gêneros especializados de entretenimento artístico, cada um interagindo e gerando seus próprios microcosmos, que articulam valores simbólicos crítico e subversivo.¹⁶ Entretanto, quando o gênero liminóide se desgarra da obrigação, como no ritual liminal cíclico, e se difunde em diversas formas experimentais de montagem de símbolos, sua produção passa da esfera coletiva para a individual:

Nas ditas sociedades complexas de “alta cultura”, o liminoide não é apenas retirado de um contexto de *rite de passage*, é também “individualizado”. O artista solitário *cria* o fenômeno liminóide, a coletividade *experiência* símbolos liminais. Isso não significa que o produtor de símbolos liminóides, ideias, imagens, faz apenas em *ex nihilo*; significa apenas que ele é privilegiado ao usar livremente sua herança social, de modo impossível para os membros de culturas cuja liminaridade é vista como sacrossanta (TURNER, 2012. p. 249).

Na comparação entre o grau de liberdade de produzir expressões simbólicas, tal como desenvolve Turner, nas sociedades individualizantes ele se faz mais expressivo. Entretanto, dentro da estrutura destas sociedades é necessário perceber como se desenvolve os “*privilégios de usar livremente sua herança social*” (Ibidem, p. 249). Simploriamente, a/o artista, de maneira geral, necessita de tempo (para o aprendizado e para a execução) de materiais e ferramentas, além de considerar as censuras estatais. No que concerne a fotografia e o cinema, na primeira década dos anos 2000, — década em que o *A margem* é realizado — tempo, materiais e ferramentas demandavam privilégios financeiros e circunstanciais. Ou seja, um série de “acidentes” são importantes na formação de um sujeito semianalfabeto a se tornar cineasta

¹⁶ “Por outro lado, há produtos artísticos que buscam legitimar o status quo, e a dominação social, entretendo, de acordo com Turner, as artes conservadoras, estariam em paralelo aos mitos tribais e rituais constituindo um outro espaço que ele chama de ‘pseudoliminal’. Diferentemente dos fenômenos liminóides que são caracteristicamente produtos da margem da estrutura social.” (TURNER, 2012. p. 236.)

no interior da Amazônia. Desde a ocasião do encontro com a máquina, em um garimpo, até suporte de Dona Socorro, pagando boa parte das contas da casa.

Quero dizer com isso, que, a estrutura aqui serve muito mais como imagem de oposição ao caos que se estabelece em suas margens, que é na qual essa etnografia se debruça. *A margem*, por outro lado, é parte da estrutura quando se refere ao centro. Ela é efeito da estrutura apesar de parecer anti-estrutura. Sua metáfora é permeável em um fluxo contínuo de símbolos, mas são precisamente “*lugares dos quais se observam o mundo*” (DAWSEY, 2005, p.26). Nesse sentido, penso que, Seu Carlos separa o trabalho de fotografia profissional e o trabalho de fotografia *involuntária*. No primeiro, opera na ordem da obrigação, dado que não possui os privilégios de se abster de produzir renda. No segundo, no entanto, experimenta a sensação de liberdade artística, com objetivo norteador de *caçar* imagens, sem orientações ou determinações externas.

Figura 19-O homem, fotografia tirada no Lixão de Santo André.



Fonte: Carlos Matos, 2008.

Sob essas colocações, os sentidos do *fazer fotográfico*, na família bandeira, obedeceria à seguinte estrutura: 1- tomada de forma pragmática, enquanto vocação profissionalizada, dado a função social da imagem no mercado capitalista moderno, portanto, dentro do lugar característico do trabalho na sociedade industrial - o que chamamos de *uso profissional*. 2- o registro como atividade intuitiva, marginal em relação ao mercado, ocupando assim o espaço, que resta na estrutura, de lazer; que chamamos de *uso involuntário*, que apesar do termo sugerir amplas interpretações, atendo-me ao termo nativo e os discursos que são produzidos no seu uso.

Porém, tal formula torna-se ainda mais complexa dada as performances que são experimentadas na relação trabalho, brincadeira (lúdico) e trabalho/ lazer.

Pergunto a ele, qual o interesse em fazer tais registros:

“Seu Carlos: Isso era *involuntário* mesmo, saia caçando coisa pra gravar.

Keké: Porque tinha o Bascu tour, nera...

Seu Carlos: sim! porque eu nunca gostei de todo mundo: ‘ah, alter do chão!’ Todos fotografo faziam foto de lá. Não, eu vou fotografar outra coisa, todo mundo só mostra o lado bonito, eu vou mostrar outra lado, é mais isso.” (Conversa durante a entrevista entre Seu Carlos e Keké, Trecho do Caderno de Campo, 08 de mar. de 2018).

O “Bascu Tour”, que Keké cita durante a fala de Seu Carlos, tinha um duplo proposito: serviço de trabalho, e ao mesmo tempo, uma atividade lúdica com os filhos. Antes de falar dele, falarei da atividade que o precede e o engendra. Ele atuava (e ainda atua) como “fotógrafo de cavalinho”, como assim define, com teor irônico, o personagem que assume nessas circunstâncias.

Figura 20- Cenário do "fotógrafo de cavalinho".



Fonte: Carlos Matos, 2018.

O “Fotógrafo de cavalinho” tem como público alvo as crianças. Passa-se em lugares como parques de diversão, ou eventos temáticos anuais da cidade como “A casinha do Papai Noel”, em épocas natalinas, a Feira Agropecuária e Arraiais juninos. A tarefa consiste em três etapas: primeiro, na montagem do cenário infantil — os cenários clássicos são o de cowboy e a montagem da criança-modelo em um pônei (deriva daqui o “cavalinho”); e o da motocicleta, onde a criança monta, claro, em uma moto de brinquedo, combinando com os respectivos

figurinos — segundo, na execução da fotografia e, por último, na entrega posterior das fotos nas residências, onde o pagamento é efetuado pelo responsável que encomendou o registro.

O “Bascu tour” surge nesse terceiro momento da atuação do “fotógrafo de cavalinho”. Mas agora assume outra persona, a do “Bascu”, um dos apelidos de Seu Carlos. Em sua moto, Bascu rodava a cidade inteira de casa em casa entregando as fotos dos eventos. Essa experiência lhe deu uma vivência na cidade diferenciada, conhecendo cada bairro e nome de rua. Em dias de “Bascu tour”, para aplacar o tédio, levava um dos filhos para dar uma volta de moto, narrava o caminho contando histórias dos lugares que passavam, sempre em tom de divertido, como um guia turístico. Só que as viagens que o “Bascu tour” oferecia, eram, quase sempre, pela periferia da cidade, nos lugares mais longínquos do centro e de pobreza escancarada:

A nossa criação foi observando e vivendo uma realidade parecida com aquela do Uruará. (...) Foi desse jeito que a gente conheceu uma boa parte da cidade e principalmente as regiões mais periféricas, de extrema pobreza. Fora que a gente mesmo morava numa região dessas, então víamos isso tudo de perto desde sempre. Eu mesmo, já na universidade, fazia o ‘Goia Tour’, levando os amigos e amigas que eu conheci no curso e que moravam no centro da cidade, pra conhecer esses bairros mais afastados... (Goia, Trecho do Caderno de Campo, 03 de jan. de 2018).

Analiso o Bascu tour, Fotógrafo de cavalinho e o “Chibungo”, tanto como drama social quanto como drama estético, do qual encontro paralelo no Teatro dos “Bóias-Frias”, proposto por John Dawsey (2005). À luz dos principais teóricos da antropologia da performance como Victor Turner (1974;1982;1987), Erving Goffman (1985) e Richar Schechner (1985;1988), e análises de Walter Benjamin (1985;1993) sobre o teatro brechtiano, ele realiza uma etnografia com os “bóias-frias” do interior paulista nos anos de 1980, focado na experiência dessas pessoas com o trabalho nos canaviais. A figura liminar do “boia-fria”, de acordo com Dawsey, se localiza entre o drama social do trabalho extenuante de cortar-cana, e o drama estético de estranhamento do cotidiano, ativando performances múltiplas. Considerando a atitude reflexiva como elemento central na definição da performance, Schechner (1985) sugere que seria como um “comportamento do comportamento”. Dawsey, todavia, percebe enquanto traços de um *estado performático*:

Nas saídas de caminhões da cidade para os canaviais, rapazes da turma sentiam prazer especial em provocar transeuntes em calçadas e ruas, em pontos de ônibus ou a caminho de um serviço na cidade. Uma de suas provocações favoritas, que produzia o efeito carnavalizante de inversão de papéis, nesse caso, com efeitos de paralisia colaterais, era a de chamá-los, justamente a *eles*, os seus *outros*, os transeuntes – de “bóias-frias” e “pés-de-cana”! Isso, ao mesmo tempo em que se faziam de *sheiks* árabes, índios apaches, cangaceiros, santos, bandidos, prefeitos, penitentes, *boys*, *cowboys*, etc. Às vezes, também se faziam de “bóias-frias”. Eram “bóias-frias” em estados de performance. Nessa “apresentação do eu na vida cotidiana”, o *eu* estranhado apresenta-se enquanto *não não-eu*. Trata-se de um eu

vendo-se sendo visto pelo outro, como outro. (...) Nesses momentos, encenando-se a si mesmos, “bóias-frias” encenavam suas relações, iluminando o teatro da vida cotidiana (DAWSEY, 2005, p. 22).

Isto porque no caso dos “boias-frias” a teatralização surge enquanto caso-limite entre o teatro do *eu na vida cotidiana*, e o metateatro da vida social, ou seja, entre as abordagens de Eving Goffman e de Victor Turner, respectivamente. Apresenta-se, então, como um *metateatro cotidiano* (Ibidem, p. 22). Desenrolando esse emaranhado de performances, o caso do “Chibungo” também se configuraria enquanto um *metateatro do cotidiano*, um estado de performance sob a condição do “sem-eira-nem-beira”, persona do drama social do emigrante, aquele que vaga distante do seu lugar em direção ao desconhecido. Mas o “Chibungo” é visto de forma distanciada, como um “*não-eu*”.

Nesse caminho, o “Chibungo” quando encontra a função social da fotografia, deixa em parte de sê-lo, já que passa a ocupar um espaço de trabalho legitimado. Porém, na performance do *eu-fotógrafo* na vida cotidiana, o “Chibungo” se difunde em encenações difusas. Para tanto, procuro uma abordagem a partir das margens da estrutura do trabalho-lazer, permitindo ver uma montagem de diversas imagens que intercalam entre o real e o ficcional, como Dawsey passa a chamar de “real maravilhoso” (Ibidem, p. 24):

Para captar a intensidade da vida social é preciso compreendê-la a partir de suas margens. Trata-se de um olhar atento e de uma abertura calculada, tal como o cálculo de um risco, do antropólogo em relação aos movimentos surpreendentes das sociedades que, ao recriarem cosmos a partir de elementos do caos, brincam com o perigo e sacaneiam a si mesmas. Experiências de liminaridade podem suscitar efeitos de estranhamento em relação ao cotidiano. Trata-se mais do que um simples espelhamento do real. A subjuntividade que caracteriza um estado performático, liminar, surge como o efeito de um “espelho mágico” (Turner, 1987b, p. 22). Trata-se de um tempo e espaço propícios para associações lúdicas, fantásticas. Figuras alteradas, ou mesmo grotescas, ganham preeminência. Abrem-se fendas no real, revelando o seu inacabamento. Tensões suprimidas vêm à luz. Estratos culturais e sedimentações mais fundas da vida social vêm à superfície. Assim, nos espaços liminares, se produz uma espécie de conhecimento: um abalo. (Ibidem, p. 26)

A atuação do “Fotógrafo de cavalinho” convoca o deboche na experiência do drama social do *fazer fotográfico* enquanto *não-arte*, enquanto uma obrigação financeira. Traços do “Chibungo” aparecem quando em oposição ao “fotógrafo de cavalinho” tem-se o fotógrafo que produz as imagens que evocam prazer, “que sai para caçar” cenas a esmo. Enquanto a atuação do “Basco tour” é uma peça que se contrasta ao papel das agências de turismo da região, que, também está articulado ao próprio entendimento do papel do fotógrafo na região. De um lado as fotografias de paisagens paradisíacas, que dão o nome de Santarém ao quadro de viagens de turismo ostensivo. De outro, aquilo que ele chama de “o outro lado”, “a outra coisa”. O lado negado, a parte “feia” da cidade. Ambas atuações são reflexivas, irônicas, tragicômicas,

brincam e zombam de quem as incorpora. O “chibungo” volta o seu olhar sobre a experiência da própria marginalidade em diversas dimensões, mesmo que no seu contraste.

De uma forma ou outra, na fotografia profissional ou na fotografia *involuntária*, Seu Carlos, e, conseqüentemente, a família, experimentavam seus mundo pela câmera ou por meio dos eventos que ela agenciava. A trajetória de Seu Carlos é plenamente envolvida pelo ato de produzir imagens, financeira ou “chibungamente”. Fotografar a cidade é mostrar aquilo que ele vê e julga que outros deveriam ver também. As imagens que ele produz, em maioria, retratam a pobreza, o descaso governamental, e as pessoas que sofrem os efeitos desses processos na carne. Invisíveis aos olhos de outros fotógrafos, que procuravam a beleza dos cartões postais, protagonistas aos olhos de quem já se viu nessas circunstâncias, a quem teve o senso estético moldado em meio a realidades semelhantes:

Na verdade, o papai sempre fez isso. Ele tirava fotos de trabalhadores do lixão e de outras cenas de exploração e mandava pra um amigo dele blogueiro que publicava as fotos. Então sempre que ele via algo assim, ele já planejava registrar e denunciar. Com esse documentário também foi assim. Naquela época ninguém tava fazendo isso, ninguém tava produzindo esses filmes sobre a periferia de Santarém (Goia, Trecho de Caderno de Campo, 03 de jan. de 2018).

Figura 21- Mãe e Filha, Carvoaria do Lixão de Santo André.



Fonte: Carlos Matos, 2009.

Outro evento que marca a história da família Bandeira com a fotografia e a denúncia social é o caso do *Greenpeace*. Em 2003, a Cargill Inc., uma das maiores empresas de capital privado do mundo, de origem estadunidense, construiu o terminal fluvial de granéis sólidos na frente da cidade de Santarém, na antiga praia conhecida como Vera Paz. Segundo informações

do Site da Cargil¹⁷, o investimento custou cerca de 20 milhões de dólares, e contaria à época com a capacidade de recebimento, armazenamento e exportação de dois milhões de toneladas de grãos por ano.

Por outro lado, sua inauguração e funcionamento causou indignação aos movimentos sociais locais, como o Sindicato dos Trabalhadores e Trabalhadoras Rurais de Santarém-STTRS, a Comissão Pastoral da Terra- CPT, a Frente de Defesa da Amazônia- FDA, entre outros, que recorreram ao Ministério Público Estadual e Federal. A questão era a ausência dos devidos processos de concessões legais, tais como a realização do Estudo de Impactos Ambientais e o Relatório de Impacto Ambiental (EIA/Rima), material juridicamente necessário para a construção do porto. Em 2006, o clima tencionou com a paralisação do funcionamento do porto, determinada pelo Tribunal Regional Federal da 1ª Região.

Como era de intensão dos políticos e da empresa, o empreendimento fomentou o avanço da soja na região, causando impactos que já eram sentidos violentamente ao longo do caminho do grão. Somente entre 2002 e 2003, a área cultivada com soja no município cresceu 130%, e o número de produtores saltou de 180 para 320, segundo dados do site do *Greenpeace*.¹⁸ Em maio deste mesmo ano, o navio do *Greenpeace*, *Arctic Sunrise*, atracou em Santarém, realizando uma série de manifestações pacíficas que culminaram no bloqueamento do porto da Cargill por cerca de três horas.

As manifestações foram duramente reprimidas por um grupo que ficou conhecido como “sojeiros”, produtores de grãos em larga escala que cultivam no solo da região. Os objetivos tanto do *Greenpeace*, quanto dos movimentos locais, eram claros: lutar contra o desmatamento na Amazônia, que tem por principal motivação a plantação de soja para exportação. Seu Carlos e Macarrão, passam a documentar as manifestações realizadas pelos “sojeiros” que tinha como grito de ordem “Fora *Greenpeace*” em resposta ao “Fora *Cargill*” entoado pelo lado oposto.

¹⁷ Informações disponíveis em: < https://www.cargill.com.br/pt_BR/santar%C3%A9m> Acesso: 15 de jun. de 2018.

¹⁸ Disponível em: < <https://www.greenpeace.org/archive-brasil/pt/Noticias/mais-de-mil-pessoas-protestam/>> Acesso: 15 de jun. de 2018.

Figura 22- Manchete de Capa do Jornal Gazeta de Santarém.



Fonte: Blog Jeso Carneiro, 2006.

Em uma dessas manifestação, Seu Carlos foi vítima de violenta repressão dos “sojeiros”, sendo agredido e tendo sua câmera danificada. No dia seguinte, dia 17 de maio de 2006, as fotos do ocorrido estampavam um dos principais jornais da região, bem como era notícia em blogs, no site do *Greenpeace* e até foi noticiado em rede nacional pelo Fantástico, programa de televisão exibido aos domingos pela Rede Globo:

O papai foi fotógrafo do Greenpeace, o macarrão também na época da construção do porto da Cargil, os sujeiros bateram neles e saiu em tudo que é jornal, a gente era pequeno, mas acompanhava também (Goia, Trecho do Caderno de Campo, 03 de jan. de 2018).

Como nos retratos de pobreza, o interesse por fotografar os movimentos sociais também era visto por Seu Carlos como *involuntário*, do ato de *caçar*, de procurar as imagem. Situações como esta marcam a trajetória da Família Bandeira, tanto pela repressão do uso da câmera, como por certa emoções de se tornar notícia na mídia nacional. Em seguida, Seu Carlos foi contatado pelo *Greenpeace* para fazer a cobertura das manifestações locais:

Eu fotografava os protestos que os sujeiros fazia aqui, até então não era pro Greenpeace, era fotografia involuntária também, e aí como tava aquele protesto na orla, os caras pegaram a gente de taca, eu mais o Junio (Macarrão), o Celivaldo Carneiro fotografou e colocou no jornal dele, aí o Greenpeace veio e quis me ouvir,

dei a entrevista pro Greenpeace e ele me contratava quando era o negócio pra fazer as fotos (Seu Carlos, Trecho do Caderno de Campo, 08 mar. 2018).

A performance do Chibungo, articula-se não só como expressão, mas como parte de uma experiência. Assim, como o olhar dos “bóia-frias”, localizava-se “*às margens, ao descartado, ao esquecido ou preste a ser esquecidos*”(DAWSEY, 2005, p. 26), o olhar do “Chibungo” caminha por espaços similares. Para analisar a performance em termos de antropologia da experiência, Turner caracteriza cinco momentos:

1) um desafio apresenta-se no plano da percepção, colocando a pessoa e seus esquemas de interpretação em estado de risco; 2) imagens do passado são evocadas; 3) emoções associadas a essas imagens são revividas; 4) imagens do passado articulam-se ao presente “numa relação musical”, possibilitando a criação do significado; e 5) uma expressão completa e realiza o processo da experiência. Enquanto a etimologia do termo “experiência” tem a ver com a idéia de risco, ou perigo, como Turner (1982a, p. 17; 1986, p. 35) ressalta, a palavra “performance” nos remete ao francês *parfournir*, “completar”, “realizar totalmente”. (Turner, 1982b, p. 91 *apud* DAWSEY).

Assim, as “imagens de Chibungo”, como passo a chamar as imagens produzidas pela família Bandeira quando evocam o “Chibungo”, são pensadas em seu conteúdo, possuem características socialmente produzidas, evidenciando o lado dos menos favorecidos economicamente nos impasses sociais, seja nos imponderáveis do cotidiano ou em movimentos sociais organizados. Por outro lado, acionam as memórias de “Chibungo”, entendendo que a pobreza atua como um elemento formador do imaginário. Essas memórias são rotineiramente revisitadas através de cenas do presente, operando memórias antigas e recentes dentro da conjuntura atual, que apesar de diferente, permanece muito próxima do passado.

As relações familiares também são construídas através dessa experiência da câmera. O improvisado é a primeira técnica usada por Seu Carlos e repassada a seus filhos. De início todos aprenderam o básico na prática, experimentando os ajustes nas câmeras, enquadramentos, lentes, programas de edição e investido em equipamentos melhores, “*eles acompanhavam, tinham interesse, a keke tinha interesse por foto antes, agora virou uma fresca veia...*”(Seu Carlos. Trecho do Caderno de Campo, 08 de mar. 2018). Claro que, depois de inseridos, no meio tiveram acesso a outros tipos de formações. Goia, por exemplo, pouco antes do A margem, participou de um curso de *stop-motion* e animação promovido pelo Serviço Social do Comercio (SESC- Santarém), na mesma época Keké também participou de um concurso de poesia e ganhou. Macarrão se especializou, fez cursos, e hoje, trabalha e ministra oficinas de produção de audiovisual, inclusive a prática compartilhada por Seu Carlos foi determinante na profissionalização, e linha de pesquisa, do filho:

Já na adolescência, quando comecei a trabalhar com fotografia profissionalmente (ofício ensinado por ele) e, sempre com um olhar fotográfico voltado para cenas do cotidiano, foi que comecei experimentar outros contatos, com outras pessoas. Nesses encontros, durante saídas fotográficas na cidade de Santarém e nas conversas com desconhecidos, era comum surgir alguma história relacionada ao garimpo.” (BANDEIRA JUNIOR, 2018, p. 15).

Nas narrativas sobre si mesmos de Seu Carlos, Keké, Goia e Macarrão, embora dentro de suas individualidades variem o grau de intensidade, dois traços se destacam: a comicidade e o anseio por transformação social. São permeadas por um humor (quase) pastelão e ativismo político de esquerda dentro dos movimentos sociais e na formação acadêmica, no caso do Goia, Macarrão e Keké. A crença que reverbera é da superação das desigualdades através da imagem e da voz da periferia e de grupos historicamente invisibilizados. Articula-se através da criação do espaço de fala para “o outro”, isto é o espaço da produção do audiovisual, uma espécie de *eterno retorno* a condição de invisibilização, de marginalidade e de silenciamento, mesmo que agora ocupem outros espaços sociais. A sensibilidade e a estética que são acionadas aqui estão na margem, na terra movida pela correnteza do rio.

2.1.PONTES ENTRE AS MORADORAS E A EQUIPE DE PRODUÇÃO

O Porto dos Milagres, mesmo antes da construção do mercado pelas obras do PAC, sempre foi um ponto de referência de vendas de peixe barato e fresco. Seu Carlos, freguês dos vendedores de lá, caminhava com seus filhos com frequência sobre as pontes improvisadas, construídas nos anos anteriores a gravação do filme. Observador e com a câmera nas mãos, fotografava quando podia e comentava a ideia de filmar as histórias do lugar e dos/as ribeirinhos/as.

Profissionalmente, Seu Carlos já tinha há tempos sentido a necessidade de fazer, além das fotografias, vídeos de eventos, principalmente, festas de casamento e aniversários. Sua produtora se chamava “Ideia produções”, ao fim desse curta, se tornaria “Bandeira Filmes”, com o slogan “*Formigando ideias*”. Ele e todos os filhos mexiam com a câmera, mas a divisão de tarefas consistia geralmente em: Goia como editor, Keké assistente de produção, Macarrão e Seu Carlos como fotógrafos oficiais, posteriormente, com a compra da filmadora, ambos se tornaram, também, cinegrafistas.

Enquanto a Ideia Produções dava conta de colocá-los no mercado, em paralelo continuavam o seu projeto de registrar o mundo a sua volta, com o outro lado da produtora que internamente chamavam de “Na tora produções”. Essa separação remete ao que comentava anteriormente sobre a divisão entre os trabalhos que tinham por intuito gerar renda, e daqueles

que tinham por propósito o registro *involuntário*. “Na tora” é como define o método que era utilizado durante as gravações: “*Porque as coisas eram feitas ‘na tora’ mesmo, do jeito que dava e como a gente conseguia, sem estrutura ou dinheiro*” (Goia, trecho do Caderno de Campo, 03 de jan. de 2018).

A decisão de filmar o *A margem* vem em seguida às paralisações das obras do PAC, com a formação de uma poça de lama permanente. Não se tem a data exata do início das filmagens, dizem que em meados de 2008 e duraram cerca de seis meses. Keké e Felipe tinham entre 14 e 15 anos, enquanto Macarrão chegava aos 18 e iniciava o curso de Comunicação Social-Publicidade em uma instituição privada. As filmagens aconteciam geralmente aos domingos, quando sobrava tempo. Seu Carlos exigia que os filhos participassem: “*enchia o saco, obrigava mesmo a gente ir, porque a gente tinha muito preguiça*”(Goia, Trecho de Caderno de Campo, 03 de janeiro de 2018). Os menores montavam na garupa do pai e do Macarrão (que também já tinha sua moto) e num *Bascu tour* iam para o Porto dos milagres:

Eu comprei a filmadora, ai fiquei trabalhando com casamento e festa... Os meninos já eram grande, A margem era de 2008, ali era um alagado, umas casas de palafita, e eu fotografava lá sempre, até que eu decide transformar isso em vídeo. No governo da Maria do Carmo, que foi a primeira etapa do PAC. Eles começaram a aterrar o lago, que lá era banhável, então eu resolvi fazer um filme-documentário, eu gravei vídeo e entrevistei algumas pessoas e se transformou no *A margem* (Seu Carlos, Trecho do Caderno de Campo, 08 de mar. de 2018).

O roteiro era produzido no modo “na tora”: chegavam gravando e pedindo para os moradores contarem suas histórias. O título do filme foi dado por Seu Carlos. Segundo ele, veio de seu “quengo”. O “quengo”, termo que ele e os filhos usam corriqueiramente, de origem nordestina, faz menção a sua própria cabeça. É como se fosse um conglomerado de *insights*. É usado dentro de uma resposta prática: “*tá tudo no meu quengo.*” Ou seja, não se pretende explicar. Ou por não saber, detalhadamente, cada etapa com clareza, ou por não haver disposição para explicar a outrem. Vale como um “fale menos e faça mais”. Pois bem, espremendo um pouco mais ele me diz que foi a primeira coisa que lhe veio à cabeça, posto que as pessoas da história moravam na beira do rio. Segundo ele: “*O roteiro vinha automático, ‘na tora’, como diz o Clodoaldo (um amigo também cineasta), na tora mesmo! Não foi escrito roteiro nenhum. Lá eu já fazia bastante dúvida. O roteiro era lá na hora, ouvia a pessoa e pronto*”.(Seu Carlos, Trecho do Caderno de Campo, 08 de mar. de 2018)

Antes, porém, Seu Carlos já havia preparado o terreno, puxando assunto com os moradores e os peixeiros de lá, (em nossas visitas ao Porto dos Milagres, foi possível presenciar essa forma de abordagem, mas isso é assunto para o capítulo seguinte). Então, quando resolvem

filmar, nos bastidores, os atores já tinham o entendimento do filme como um instrumento para denunciar a situação em que viviam. Assim, todos se mostraram bem dispostos a colaborar. A rede de pessoas que poderiam participar das entrevistas foi sendo tecida pelos próprios moradores, que, a cada depoimento indicavam outros sujeitos a serem convocados. Goia percebe que não era só a relação de freguês do porto que os tornava mais confortáveis, na relação entrevistado/entrevistador, mas a forma de falar e a abordagem do pai:

Eu acredito que eles se sentiam mais à vontade e que a gente os acessava com mais facilidade...porque o papai falava na língua deles. Quero dizer, ele não parecia ser alguém de fora, era alguém com uma linguagem e jeito mais simples, até o jeito de se vestir... E que queria ajudar, queria fazer as imagens, mas pra tomarem providência daquilo (Goia, Trecho de Caderno de Campo, 03 de janeiro de 2018).

As características que são percebidas dentro da produção do filme, de acordo com Bill Nichols (2005), colocam o *A margem* no grupo de filmes que giram em torno do *Modo participativo de representação do documentário*, em diálogo com outras produções que emergem de contextos e pretensões similares. O *A margem* tem elementos que ora se aproxima a tradição do cinema direto, ora se distanciam. A influência, entretanto, é assumida, e buscada pelos interessados, apesar de não ser a determinante:

Foi com a idéia do documentário que houve um estudo maior, pesquisei uns filmes documentários nacionais com temáticas sociais, os filmes do Eduardo Coutinho, como *Cabra marcado pra morrer* e do José Padilha, *o Garapa..* era meio intuitivo mas a gente tinha certeza que não queria colocar voz off, por exemplo (Goia, Trecho de Caderno de Campo, 03 de jan. de 2018).

Segundo Nichols (2005), cada documentário possui uma voz própria, como uma assinatura da individualidade do cineasta ou diretor, por vezes, também é marcada pelos interesses dos patrocinadores ou da organização diretora. O modo de representação do documentário é composto por modelos ou protótipos mais frequentes na linha histórica do desenvolvimento do gênero documentário no cinema. No caso do *A margem*, não há um modo manifesto a ser seguido pelos seus produtores, entretanto, a forma como a equipe do filme discorre sobre como se desenvolveu da sua gravação e seus interesses, acabam por aproximá-lo do modo participativo, um dos seis modos que Nichols identifica:

As características de um dado modo funcionam como *dominantes* num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade. (...) Assim como um conjunto mutável de circunstâncias, o desejo de propor maneiras diferentes de representar o mundo também contribui para a formação de cada modo. Modos novos surgem, em parte, como resposta às deficiências percebidas nos anteriores, mas a percepção da deficiência surge, em parte, da ideia do que é necessário para representar o mundo histórico de uma perspectiva singular num determinado momento (Ibidem, p.136).

Entretanto, cabe ressaltar que os modos de representação do documentário não estão dispostos em escala evolutiva, como se a cada novo modo houvesse o aperfeiçoamento do anterior, apesar de seus aparecimentos se darem em ordem cronológica. O que ocorre é que determinado modo, isto é, a forma dominante de organizar o filme, adequa-se melhor a determinada ideologia do grupo que o produz, a fim de explicar a relação entre a realidade e o conjunto de questões e desejos decorrente delas. Em linhas gerais, os seis modos do documentário propostos por Nichols (2005), são:

Figura 23- Quadro comparativo dos Modos do documentário

Modos do documentário	Principais características e	Deficiências
Documentário Poético	Anos 20; reúne fragmentos do mundo de modo poético;	Abstrato demais.
Documentário Expositivo	Anos 20; Trata diretamente de questões do mundo histórico;	Excessivamente didático
Documentário observativo	Anos 60; Evita o comentário e a encenação; observa as coisas conforma elas acontecem;	falta de história, de contexto
Documentário Participativo	Anos 60; entrevista os participantes ou interage com eles; usa imagens de arquivos para recuperar a história;	fé excessiva em testemunhas; histórias ingênuas; invasivo demais;
Documentário reflexivo	Anos 80; questiona a forma do documentário; tira a familiaridade dos outros modos;	Abstrato demais; Perda de vista das questões concretas;
Documentário Performático	Anos 80; Enfatiza aspectos subjetivos de um discurso classicamente objetivo	Perda de ênfase na objetividade pode relegar esses filmes à vanguarda; uso “excessivo” de estilo

Fonte: Autora.

O documentário poético¹⁹, nos anos 20, está geralmente vinculado às produções modernistas. Entretanto, seus traços não são limitados a esse período. Sua dimensão documental se expressa no grau em que os filmes modernistas tomavam o mundo histórico como fonte, sua construção se dá aos arranjos estéticos que a montagem proporciona. Enquanto no modo expositivo, tem por característica a interação direta com o espectador mediante legendas ou a voz de Deus²⁰, um modo de documentário objetivo e generalístico, agrupando imagens do “mundo real” em uma estrutura mais retórica, ou argumentativa, do que estética ou poética. Esse tipo de documentário é o que senso comum convencionou chamar de “documentário clássico” por conta da sua aparência conteudista e didática, assumindo a dicotomia documentário/ficção- real/imaginação.

Já nos anos 60 aparecem dois modos, que são importantes também para a antropologia. Nessa época, os equipamentos de gravação se aprimoravam em qualidade de imagem/som e mobilidade, possibilitando formas de incluir a experiência vivida dentro do filme. De um lado, há a tradição do documentário observativo, em que o cineasta procura tornar-se invisível em cena, acompanhando a vida dos atores “*como-ela-é*”, sem intervir ou provocar os acontecimentos. Nesse modo, recusa-se a voz *off*, músicas ou efeitos sonoros complementares, também está ausente legendas, reconstituições históricas e mesmo entrevistas. A câmera como uma “mosquinha na parede”, incita diversos debates éticos, como a autorização de uso das imagens por parte dos atores, situações que invitam a responsabilidade do cineasta de intervir, ou mesmo se aquelas cenas se passariam sem que câmera estivesse ali. Os filmes etnográficos de David MacDougal, por exemplo, colocam o espaço criado pelo ato de produzir o filme, como uma possibilidade de reflexão antropológica, entretanto, não deixando de ser um tipo de cinema observativo:

A presença da câmera “na cena” atesta sua presença no mundo histórico. Isso confirma a sensação de comprometimento ou engajamento com o imediato, o íntimo, o pessoal, no momento em que ele ocorre. Essa presença também confirma a sensação de fidelidade ao que acontece e que pode nos ser transmitida pelos acontecimentos, como se eles simplesmente tivessem acontecido, quando, na verdade, foram construídos para ter exatamente aquela aparência. Um exemplo despretenso é a “entrevista

¹⁹ Filmes, citados por Nichols, como *Chuva* (1929) de Joris Ivens ou *Kompositam in blau* (1935), de Oskar Fischinger, remontam a vanguarda modernista. Enquanto *N.Y., N.Y.* (1957) de Francis Thompson e *Scorpio rising* (1963) de Kenneth Anger, dão continuidade a aspectos do documentário poético em outros momentos. (Ibidem, p. 140)

²⁰ A voz de Deus, também conhecida como voz *off* ou voz *over*, é aquela que narra o filme, porém, a pessoa que a emite jamais é vista, segue um padrão de uma voz retórica que confira credibilidade, normalmente masculina. De acordo com Nichols: “A tradição da voz de Deus formentou a cultura do comentário com voz masculina profissionalmente treinada, cheia e suave em tom e timbre, que mostrou ser a marca de autenticidade do modo expositivo.” (Ibidem, p. 142)

mascarada”. Nesse caso, o cineasta trabalha de maneira mais participativa com seus temas, no intuito de estabelecer o tema geral de uma cena, e, em seguida, filma-a de modo observativo. David MacDougall fez isso com bastante eficiência em muitos filmes (Ibidem, p. 149).

Nessa esteira, surge também o modo de documentário participativo, que, por outro lado, passa a privilegiar a entrevista como forma de interação entre aqueles que são os atores do filme e o engajamento ativo dos documentaristas. O cineasta passa a compor a cena, e como se passa o encontro entre ele, o tema e os seus entrevistados vão compor a qualidade do filme:

O cineasta despe o manto do comentário com voz-over, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos).” (Ibidem, p. 154)

Daqui deriva outra corrente cinematográfica, e assim como o observativo é referência aos métodos de filmes etnográficos. O “cinema-verdade”, empregado por Dziga Vertov, Jean Rouch e Edgar Morin, por exemplo, acentuava o lugar ocupado pelo cineasta, que desempenha o papel de pesquisador ou repórter investigativo, onde a premissa de validade é que a verdade do documentário está centrada na forma de interação entre quem filma e quem é filmado. A exposição do antecampo varia, pode ser que o diretor aparece constantemente em cena, se escute a sua voz, os equipamentos sejam vistos ou a equipe passe no fundo da cena, entre outras maneiras de atestar um encontro físico, com o cuidado do antiilusionismo do documentário. Isso vai configurar a *performatividade* que o antecampo assume no filme. Mas independente da exposição do antecampo, caracteristicamente, os relatos através de entrevistas emergem como a parte central do filme, muitas vezes também incrementados por arquivos históricos:

Como espectadores, temos a sensação de que testemunhamos uma forma de diálogo entre cineasta e participante que enfatiza o engajamento localizado, a interação negociada e o encontro carregado de emoção. Essas características fazem o modo participativo do cinema documentário ter um apelo muito amplo, já que percorre uma grande variedade de assuntos, dos mais pessoais aos mais históricos. Na verdade, com frequência, esse modo demonstra como os dois se entrelaçam para produzir representações do mundo histórico provenientes de perspectivas específicas, tanto contingentes, quanto comprometidas (Ibidem, p. 162).

Os modos que nascem nos anos 80, documentários reflexivos e performáticos, trazem problematizações no próprio roteiro do filme, questões sobre os próprios os paradigmas vigentes do cinema documentário, tais como os discursos de verdade, e a forma de representação da realidade, bem como, as possibilidades de experiências cognitivas que o documentário possa se servir no fluxo de outras artes e estilos, respectivamente. Não pretendo me estender nessa discussão, pois penso que o *A margem* não tende a esses modos de

representação, sendo dominado pelo modo participativo, apesar de, inevitavelmente, colocar pequenas insinuações de cunho reflexivo.

Na conversa que tenho com Seu Carlos e Keké, pergunto a razão pela qual optaram por um modelo de documentário em que não apareciam em cena e o porquê optarem pela ausência da *voz off* :

Seu Carlos: Porque documentário num tem...quem que vai aparecer?... documentário já tem negócio do roteiro, que é as pessoas, ninguém vai aparecer em documentário, pra que?”.

Keké: E a ideia de não ter off? Eu lembro que a ideia foi tua.

Seu Carlos: não... porque não precisava a narração de fora, porque já tinha a narração das pessoas, né? Então não era necessário uma pessoa narrar a história, as pessoas já estava narrando as suas histórias (Trechos do Caderno de Campo, 08 de mar. de 2018).

Uma questão amplamente debatida no documentário moderno resolve-se de maneira direta e simples. A pergunta volta-se a si mesma. É claro que aqui há a ideia de um modelo de documentário, como nos filmes de Eduardo Coutinho que centraliza o protagonismo do filme nas pessoas em seus cotidianos. No *A margem*, o foco é o lugar ocupado pela falas, pelos relatos a partir daqueles sujeitos. Mesmo que em detrimento dos próprios objetivos de Seu Carlos e da equipe, o filme passa a ser conduzindo em respeito aos interesses dos moradores. Como se falou no capítulo anterior, a equipe vai a campo assuntar sobre o adoecer no bairro com relação à poça de lama, mas durante a gravação essa questão torna-se figurante, de acordo com as diversas demandas que são colocadas pelos atores locais. Nesse intuito, que volto a dizer como *A margem* atua como uma contra-narrativa às produções cinematográficas sobre a “Amazônia”.

Na construção do imaginário sobre a “Amazônia”, nenhuma outra mídia exerceu um papel tão importante nas narrativas e imagens da região para o exterior como o cinema. Contudo, como se é de imaginar, as produções desses filmes couberam a artistas estrangeiros ou do centro-sul, muitos dos quais, reproduziam e reforçavam estereótipos de exotismo, selvageria e natureza intocada, como desde os primeiros contatos entre o “velho e o novo mundo” vinham sendo engendrados no contexto de colonialidade. Selda Costa (2000), historiadora do cinema na Amazônia, analisa o cinema documental pioneiro na Amazônia, nas décadas de 1910 e 1920, produzidos por Silvino Santos, Thomáz Reis e Ramon Baños:

São três olhares distintos sobre a Amazônia. Enquanto o major Reis cobre o vaivém do lendário marechal Rondon aos territórios indígenas e seu polêmico papel de pacificador de índios, Ramon de Baños, no Pará, filma os acontecimentos políticos e sociais da cidade de Belém, em jornais da tela, através de sua produtora, a Pará Filmes. Silvino Santos, por sua vez, um português, que acaba se tornando amazonense, em Manaus, embora atrelado aos interesses de empresários da borracha, filma o que encanta seu olhar, com muita liberdade e com horizontes muito amplos. Ele filma a aventura, o poético, o majestoso do mundo amazônico, a hinterlândia e sua gente, a cidade e seu movimento. (...) O cinema dos pioneiros, às vezes fantasioso, às vezes

etnográfico, mas sempre fantástico para os olhos estrangeiros à região, acabou por encobrir, mais que revelar, sua realidade (COSTA, S. 2000, p. 1093).

Os filmes posteriores seguiram no mesmo fluxo do cinema fantástico dos pioneiros, pelo menos, é o que se nota na recente dissertação de SILVA BELO (2013) sobre a intervenção do “olhar estrangeiro” na produção do imaginário acerca da Amazônia. Analisando uma gama de filmes realizados no século XX e início do século XIX, sobre os filmes documentários, Silva Belo conclui que:

Inevitavelmente, o documentário, como já asseguramos, foi o gênero mais produzido sobre e na Amazônia. Um dos diretores estrangeiros mais reconhecidos do gênero, Adrian Cowell, dedicou parte de sua vida a produzir imagens do cenário Amazônico. Este britânico, formado em história pela Universidade de Cambridge, conheceu a Amazônia em 1957. A partir de então, produziu, ao longo de seus 50 anos, mais de 30 documentários, a maioria para a TV britânica, muitos sem lançamento no Brasil. (...) O mercado dos filmes sobre a Amazônia é predominantemente internacional. Essa renúncia à veiculação no Brasil denota o desinteresse do estrangeiro em validar as imagens que produz no cenário local. Mesmo assim, grande parte dos brasileiros, ao invés da reprovação ou do questionamento, adere à estereotipação estrangeira, sente-se brioso e orgulhoso por ter ‘sua mata’, ‘seus hábitos’, ‘suas manifestações’ e sua ‘identidade’ apresentada ao mundo. (...) O famoso diretor José Padilha acatou, em *Segredos da Tribo* (2010) o lugar-comum do explorador malfeitor e do indígena vitimado (SILVA BELO, 2013, p. 139).

Além dos filmes responsáveis pela sustentação dos estigmas amazônicos, ou melhor, como propõe o Silva Belo (2013), uma reinvenção desses estereótipos, inserindo discursos de proteção à natureza intocada, desenvolvimento sustentável (sob o pressuposto de ausência demográfica), imaculação da figura do índio, etc. Há, também, um grupo menor de filmes documentários, no cenário nacional, que seguem um viés contestatório às “imagens enlatadas” (SILVA BELO, 2013, p. 139), como *Iracema, uma transa Amazônia* (1974) e *No meio do Rio, Entre as Árvores* (2009) ambos de Jorge Bodasky, *Nas Terras do Bem-Virá* (2007), de Alexandre Rampazzo, *Mensageiras da Luz-Parteiras da Amazônia* (2003), de Evaldo Mocarzel, *500 Almas* (2004), de Joel Pizzini, para nomear alguns desses filmes que remam contra a correnteza e trazem temáticas dos impactos locais da construção da Transamazônica, os conflitos agrários, os conhecimentos tradicionais e populações indígena residentes na área urbana, respectivamente. (BELO, 2013, p. 139)

Agora se deslocarmos o *locus* de enunciação, e partimos dos filmes produzidos por olhares endógenos, percebemos o quanto é pequena a cinematografia de realizadores locais que ganham destaque no século XX, e ainda latente atualmente. Contemporaneamente, uma pluralidade de imagens sobre a “Amazônia” tem sido produzidas por sujeitos que vivenciam, principalmente, a zona urbana da região. Isso se deve a disseminação de tecnologias digitais e

plataformas de circulação de imagens, como salienta LOPES (2016) ao observar o cinema amador produzido em Manaus:

Atualmente, até por meio de um aparelho de celular e alguns aplicativos é possível fazer filmes e ainda compartilhar nas redes sociais. Segundo Nogueira (2008) as tecnologias digitais democratizaram a produção audiovisual proporcionando ao cidadão comum criar o que antes era restrito a quem possuía grandes recursos financeiros ou aos estúdios profissionais. (...) Portanto, potencialmente, todo o sujeito com acesso à internet é um produtor e divulgador de conteúdo, independente do lugar onde esteja. Esse fenômeno comunicacional, característico da sociedade cibercultural é cada vez mais comum, e segundo Santaella (2003) modifica as formas de entretenimento e lazer assim como as relações sociais (LOPES, 2016, p. 6).

Cabe ressaltar, que o *A margem* é parte do início, incipiente, desse processo, onde, de acordo com campo, o acesso a tais ferramentas em uma cidade como Santarém, mantinha-se ainda restrita aos estúdios profissionais. Entretanto, considerando que este trabalho é apenas de caráter introdutório, é necessário aprofundamento e pesquisa mais extensa para inferir, sob bases sólidas, sobre a relação entre a população local e as tecnologias digitais, a cibercultura, desse período. Seguindo o recorte do cenário da cinematografia amazônica, festivais de cinema nos grandes centros urbanos, como em Manaus, Belém e Macapá, surgem no sentido de estimular o desenvolvimento dos cinemas no âmbito estadual, que caminhava a passos lentos em relação ao eixo Rio-São Paulo, e mesmo a outras regionalidades, como o cinema pernambucano ou gaúcho. No cinema amazonense, Lopes (2016) destaca que, nos últimos anos as promoções estatais tem sido fundamental para a produção de novos realizadores, porém, sem ainda conseguir consolidar um público no estado:

Conforme Siqueira (2011) a produção audiovisual amazonense articula-se num cenário de múltiplas construções, a partir de uma trama de inter-relações entre promoção e estímulo cultural, fomento estatal, produção independente, capacitação técnica e artística, formação de plateia, ambientes midiáticos e suas dinâmicas conexões. Siqueira (2011) destaca que o crescimento dos festivais de cinema na região pode ter servido como impulso e vitrine para a nova geração de realizadores, mas o diálogo com o público ainda é distante, pois nem mesmo a população local tem o hábito de assistir aos filmes regionais (LOPES, 2016, p. 09).

Em um recorte ainda menor — para chegarmos a Santarém, isto é, no contexto em do *A margem* — as capitais dos estados amazônicos tem concentram boa parte das produções audiovisuais da região. Os materiais acadêmicos desse cenário ainda são escassos, porém, há projetos nesse sentido dentro das Universidades federais do Amazonas e do Pará. De acordo com Uriel (2013), que realizou um levantamento dos festivais de audiovisuais na região da Amazônia Legal, apenas dois dos nove festivais de curta-metragem produzidos no Pará, entre 2010 e 2013, são realizados fora da região metropolitana de Belém. Nenhum deles no Oeste do Pará. O que reforça a ideia de inexistência de uma cultura audiovisual na primeira década dos

anos 2000 nessa porção do estado. Entretanto, falaremos em seguida sobre um festival de pequeno porte de curtas-metragens em Santarém, que, não por acaso, o *A margem* participa. Essas escalas percorridas, mesmo que resumidamente, corroboram não apenas no sentido de validar as hipóteses de invisibilização e marginalização de documentários como o *A margem*, e, portanto, dar sentido ao título dessa etnografia. Mas também, em se inserir no debate sensível sobre uma cibercultura produtora de visualidades na região, que como *A margem*, entre outros curta-metragens produzidos nessa época, dão sinais de sua existência. Nesse sentido, Oliveira (2009) coloca:

É verdade que a produção regional sempre foi intermitente, dependente de incentivos públicos e esforços pessoais e que ela é pequena se compararmos com outros estados. O fato é que ela existe e, acredito, pode ser um valioso artefato para o estudo dos modos de representação da região; como ela representa determinados temas, determinados lugares, determinados discursos; quais as ligações desses elementos com o ambiente no qual é produzido, com os discursos de sua época, com os locais, as ideias, os temas; como se dá determinada eleição desses temas e por que, quais suas simbioses, reverberações, interditos. (Ibidem, p. 2)

3. CAPÍTULO 3: O DOCUMENTÁRIO CONTRA A PAREDE

Cinco anos depois das filmagens do *A margem* houve o primeiro festival de curta-metragem na região oeste do Pará, o Festival de Vídeo da FIT²¹, em novembro de 2013. O *A margem* é um dos destaques do evento e ganha como melhor curta-metragem na categoria jornalística não-profissional. Durante nossas conversas, Seu Calos, ao falar sobre a prêmio, sempre demonstrou um misto de vaidade e embaraço. No entanto, no dia da premiação, Seu Carlos teve de perder a timidez e subir ao palco para falar sobre a sua produção:

Keké: Ele dizia “vem que eu to apocado”, ai eu me mandei da Ufopa pra ir falar lá, e quando eu cheguei, ele tava era no palco falando um monte de coisa!
Seu Carlos: mas eu não sei porque eu desapoquei naquele tempo... mas já apoquei de novo... Tem reportagem, tem foto, tem tudo disso aí. (Trecho de Caderno de Campo, 13 de mar. 2018)

Depois do festival, a Bandeira filmes voltou ao Uruará para exibir o resultado das gravações. Keké já trabalhava na Ufopa e através de um projeto requisitou o empréstimo dos equipamentos necessários da universidade. A divulgação ficou ao cargo de Seu Carlos, que contratou uma “bike de som” para rodar o bairro fazendo a chamada. A exibição foi projetada na parede de uma das casas construídas pelo projeto Minha Casa, Minha vida:

“Keké: ele ficou todo animado!
Seu Carlos: A gente voltou lá e amolou umas caixa de som, e passamo o filme lá, porque a gente tinha sido o vencedor e voltamo lá pra mostrar pra eles como tinha ficado, a keke até arranjou de ir pela Ufopa, no negócio lá de cultura. Rapaz, foi bastante gente, olha, e eles pediram pra repetir várias vezes” (Keké e Seu Carlos, Trecho do Caderno de Campo, 13 de mar. de 2018)

Durante a apresentação da versão estendida de 21 minutos, as pessoas comentavam “*perai, passa de novo que eu vou chamar fulano pra ver*”, e assim o filme foi repetido inúmeras vezes. Sugeri, então, que fizéssemos uma re-exibição do *A margem* para os moradores do Uruará, já que em 2018, o curta completaria 10 anos:

“pra ir vê lá a situação toda? Agora é difícil de achar o pessoal, mas é possível. eu vou ver se eu acho alguém de lá pra arrumar um lugar pra passar. O negócio é o seguinte, eu vou lá falar com o pessoal, mas quem vai fazer o discurso é vocês, ‘A margem 10 anos, pá pá pá.’” (Seu Carlos, Trecho do Caderno de Campo, 13 de mar. de 2018)

²¹ Instituição particular que oferece o curso de comunicação social-publicidade.

Neste capítulo, procura-se mais uma vez utilizar as propriedades do dispositivo. Mas, agora, acompanhando a recepção dada pelos espectadores, que são também personagens do filme, moradores e moradoras do bairro Uruará. A circulação do filme, apesar de restrita, alcança os principais interessados, e cria efeitos na “vizinhança do objeto” (GELL, 2009). A exibição do filme é entendida enquanto experiência de “partilha do sensível”, como propõe Jacques Rancière (2009), filósofo que discute a relação entre estética e política nas imagens. De acordo com ele:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009, p. 15)

Bem, sem dúvidas, isto acontece quando se realiza um evento onde o espetáculo são imagens e sons. Uma das forças das imagens de cinema é, portanto, a criação de uma *comunidade*. Segundo Guimarães (2015) o termo, como aqui será empregado, surge na primeira década do século XXI, fruto dos territórios políticos e afetivos de novas formas de “*viver junto*” (ibid., p.46) nos espaços urbanos. Ativistas, artistas e coletivos de arte, filósofos, cientistas sociais, críticos e curadores passam a reivindicar novas abordagens sobre a relação entre estética e política:

“impulsionadas pelo questionamento da divisão entre espaços privados e públicos e pela criação de formas de vida – ocupações, intervenções de coletivos autônomos, lutas pela mobilidade urbana – que confrontam os diversos mecanismos de exclusão e de segregação nas democracias atuais, produzidos e sustentados tanto pelo mercado quanto pelo Estado”. (GUIMARÃES, 2015. p. 46)

Nesse intuito, as imagens seriam capazes de proporcionar experiências comuns — estabelecendo um espécie de laço social. As “comunidades de cinema”, de acordo com Guimarães, ultrapassam as barreiras da comunidade física, implicando em uma partilha do “comum” agenciado pela própria imagem compartilhada, mesmo que entre espectadores distantes. Inspirado nas reflexões de Rancière, ele denomina as “comunidades de cinema” como:

os diferentes processos de constituição da visibilidade cinematográfica de todos aqueles que se encontram sob a condição dos sem parcela na distribuição vigente das parcelas e das ocupações configuradas por uma cena política determinada. Com suas imagens e discursos, isto é, por meio do agenciamento dos componentes de uma *mise en scène* singular, os sujeitos filmados viriam assim a inaugurar o dissenso em uma cena estabelecida. O advento da comunidade como invenção do comum só pode se

dar, entretanto, sob o modo de uma incessante demanda de formas cinematográficas sempre por criar, indeterminadas e indetermináveis, abertas em sua destinação. Não há como identificar, de antemão, as cenas de constituição do comum, que só podem existir à medida que são inventadas pelos filmes; não podemos distinguir *a priori* onde estão as cenas de dissenso que eles inventam; só podemos notar sua aparição imprevista em um campo social e, a partir daí, avaliar a perturbação que introduzem no sensível comum a uma comunidade. (GUIMARÃES, 2015. p. 49)

A comunidade de cinema, contudo, física, que se forma para assistir o *A margem*, composta pela presença dos espectadores-moradores se utiliza de cenas de constituição do comum, na verdade, são propriamente essas cenas responsáveis pelo encontro. Quanto ao que chamo de “espectador”, cabe aqui uma definição pormenorizada, posto que tal papel designa a maneira pela qual a imagem será apreendida, através de um olhar localizado, e a partir de esquemas perceptivos históricos e psíquicos prévios, conforme Aumont (2002) define:

“Esse sujeito não é de definição simples, e muitas determinações diferentes, até contraditória, intevêm em sua relação com uma imagem: além da capacidade perceptiva, entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que por sua vez são muito modeladas pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura).” (AUMONT, 2002, p. 77).

É através desse prisma analítico que passo a narrar os momentos que antecedem a exibição do curta, a própria exibição e o que ocorre depois.

3.1. PREPARANDO A EXIBIÇÃO:

Passado um pouco mais de duas semanas do combinado, fomos eu, Keké e Seu Carlos ao Porto dos Milagres comprar peixe e confirmar o evento. Seu Carlos já tinha cumprido o combinado e conversado sobre a exibição com alguns moradores. Ao chegarmos, o cenário é bem diferente do que vemos no filme. As casas entregues pelo Minha Casa, Minha vida já estão praticamente todas personalizadas. Na rua principal, agora asfaltada, há várias barracas de peixe fresco, de comidas prontas, e oferecendo serviço de tratamento do peixe — limpeza das escamas e dos órgãos, um trabalho feito somente por mulheres. Nessa rua há muitos carros estacionados, e de modelos variados, sinal que diversas classes sociais visitam o local. Por outro lado, muitas crianças rondam os carros em troca de moedas. Os/as vendedores/as que trabalham nas barracas e no mercado são chamados de *atravessadores*. Geralmente, eles/as apenas revendem os peixes. Porém, também é possível comprar diretamente dos próprios pescadores, que vendem seus pescados em suas canoas atracadas no cás.

Nos dirigimos até a cabine de uma das *tratadoras*²² conhecida por Seu Carlos, Dona Raimunda, que logo o reconhece e o cobra pelo sumiço. Ele pergunta se está de pé a exibição do filme, e ela confirma entusiasmada. Comenta que sua mãe estava muito ansiosa e perguntava sempre por ele, já que a exibição anterior havia sido realizada na casa dela. Enquanto conversava com a gente ticava freneticamente o peixe, a habilidade com a faca é tamanha que sequer olhava para suas mãos, o diálogo e as risadas pareciam não interferir em nada na execução do trabalho. Apesar de imaginar, claro, que as pessoas teriam interesse, confesso que a excitação dela me surpreendeu.

Damos uma volta pelo mercado e pelas canoas, enquanto Keké e Seu Carlos compram cambadas de peixe. Ele diz, então, que devemos voltar na mesma *tratadora*, para que ela os limpem, e para nós “ganharmos cartaz”, embora ela fosse uma das *tratadoras* com mais clientes. Fazemos como ele manda e caminhamos em direção a cabine de atendimento ao público do mercado. Percebendo do que se tratava, Dona Raimunda grita pelo nome do Diretor da associação dos pescadores- Z-20, que prontamente aparece para falar conosco. Ela explica nossa pretensão, e Seu Carlos complementa dizendo que eu sou antropóloga, e gostaria de conversar com os moradores depois do filme. O diretor aprova a ideia e pede para que fiquemos a vontade, pois somos muito bem-vindos.

Agora já tínhamos autorização de uma das lideranças comunitárias, mas nosso peixe ainda demoraria bastante até ficar pronto. Passeávamos pelo local até um menino, de no máximo dez anos, nos abordar pedindo para vigiar o carro em que estávamos. Seu Carlos passa a mão em sua cabeça, diz que não tem dinheiro, e pergunta se ele “ganhava bem” fazendo aquilo. O menino, sem pestanejar, tira do bolso algumas notas de dois reais:

“Seu Carlos: mas olha...e o que que tu vai fazer com esse dinheiro?

Menino: vou comprar comida, arroz, feijão...o resto vou dar pra mamãe.

Seu Carlos: Será mermo? Tu num vai gastar com outra coisa não?” (Trecho de Caderno de Campo, 04 de abr. de 2018)

O menino dá a negativa balançando a cabeça e reforça seu interesse por algum trocado. Seu Carlos, então, joga a responsabilidade para Keké que vasculha a bolsa e só encontra, de valor, um lápis. O pai o pega rápido e oferece ao menino:

“Seu Carlos: Tu quer? (o menino confirma com o balanço de cabeça) Então toma! mas é pra estudar viu? Tu vai estudar mesmo?”

²² A Bandeira Filmes realizou em 2013 um outro curta-metragem chamado “*Tratadoras de peixe do Porto dos milagres*” no qual documenta o trabalho feito por essas mulheres.

Menino: eu vou, vou sim! (e sai correndo, pulando e sorrindo).” (Trecho de Caderno de Campo, 04 de abr. de 2018)

Seu Carlos conta que da mesma forma como conversou com o menino conseguia as entrevistas para o *A margem*. Perguntava das coisas cotidianas, demonstrava interesse e as pessoas iam falando. Nessa volta acontecem outras situações semelhantes, em que ele, muito observador, puxava conversas fortuitas com outras *tratadoras* de peixe e pescadores desconhecidos. Prosseguimos andando, mas já sem muito a fazer, voltamos a planejar o dia da exibição: eu fiquei responsável por fazer o cartaz do evento, Keké de emprestar as caixa de som e o *data show* da Ufopa e Seu Carlos por entrar em contato com o rapaz da “bike de som” para circular durante o sábado da exibição, o mesmo veículo de comunicação usado na primeira vez. Voltamos à Dona Raimunda, mas ela ainda não havia finalizado nosso peixe. Ao menos teria repassado a *tratadora* do lado para agilizar o serviço. Conversamos mais um pouco e confirmamos com ela que o evento seria na casa do Irmão Cláudio, conhecido por todos no bairro e pai dela.

Durante a semana seguinte, fiz o cartaz com base na capa do DVD que a Bandeira Filmes havia feito em 2008, quando encaminharam o vídeo para o concurso da FIT. Keké conseguiu mais apoio, e o evento foi registrado como parte das ações de um projeto de cine-debate realizado pela biblioteca da Ufopa, também conseguimos fazer as impressões dos cartazes através do projeto. Colamos alguns nos murais da Ufopa e os demais no Uruará. Seu Carlos não conseguiu localizar o menino da “bike de som”, mas como contávamos com divulgação boca-a-boca, solicitei que ele contratasse o serviço de carro de som para rodar uma hora antes da exibição do filme, entre 17h-18hs, de acordo com o que eu poderia bancar. Até aí tudo corria dentro do planejado.

3.2. O DIA DA EXIBIÇÃO

É chegado o dia da exibição. Sábado, 21 de abril de 2018. Esse é o momento mais esperado por mim ao longo desse trabalho. Tudo parecia muito bem organizado, mas na hora diversos contratemplos brotaram. Afinal, se não houvesse, esse campo perderia seu verdadeiro contexto. Keké me busca em casa de carro às 18hs, para buscarmos o som e o projetor, a ideia era que seguíssemos direto para o Uruará. Como *não* era de se esperar, o *data-show* não estava disponível. De imediato, conseguimos emprestar de um amigo que morava do outro lado da cidade. Enquanto estávamos a caminho de sua casa, o celular não parava de tocar, revezavam nos ralhos o dono do carro de som — que tínhamos combinado de paga-lo às seis e meia —, e Seu Carlos, desesperado, pois uma pequena multidão se reunia e não tínhamos começado sequer

a montar os equipamentos. Dizia ele: “*keké, eu vou largar vocês sozinha aqui e vou me embora, fia de um rapariga, irresponsavel veia, quero nem saber não, o problema é de teu e da Lia, eu já vou, pilantra!*” (Seu Carlos, Trecho do Caderno de Campo, 21 de abr. de 2018). Pronto, estávamos com o modo *Na tora* ligado.

Só conseguimos chegar ao local às 18h50min. O filme seria exibido ali na rua mesmo, na parede da casa do Irmão Cláudio, recebida através do Minha Casa, Minha Vida. Nosso público já contava com, pelo menos, umas 50 pessoas. As crianças se espalhavam pelo chão, algumas maiores por cima dos muros, uns adultos traziam suas cadeiras, outros se ajeitavam em pé mesmo. Ocupavam a rua de forma espontânea e não parava de chegar mais gente. Mas claro, que, tudo que poderia dar errado, deu. Todos, absolutamente, todos os equipamentos falharam. Nossa agonia e tensão eram visíveis. Em vários momentos pensei que teríamos de comunicar o cancelamento do filme. Se resolvíamos um problema, logo nos aparecia outro. Era uma aflição só e na minha cabeça ressoava o bordão de João Grilo²³ no Auto da Compadecida: “*eu tô cansado dessa agonia, fica rico, fica pobre, fica rico, fica pobre*”. Pois bem, demos nosso jeito, dali e daqui, colocamos o notebook e projetor em cima de um isopor grande com um tijolo dentro para estabilizar...E, subvertendo as adversidades, às 19h30min, Keké anuncia em voz alta (já que os microfones se recusaram a funcionar), que o filme iria começar.

Figura 24- Exibição do dia 21 de abril



Fonte: Caderno de Campo, MALCHER 2018.

²³ Personagem fictício do filme “*Auto da Compadecida*” (2000)

Foram 30 minutos de atraso que valeram por 3 horas pelas *mugangas* de Seu Carlos e pela meia centena de pares de olhos ansiosos nos observando. Tinha de ser assim, para eu entender minimamente como se dava os bastidores do *A margem*. Na *tora*, regadas a uma boa dose de lei de *Murphy*, e com a pressão e o drama característicos da *pedagogia bascuniana*.²⁴

Figura 25- Comunidade de cinema do Uruará



Fonte: Macher, L. Caderno de Campo, 21 de abr. de 2018.

A tensão se desmontou na primeira cena. Gritaram do meio da multidão ao como: “*Olha fulano!*” que se seguiu com uma grande risada em uníssono. Nós três nos olhamos, e, sem dizer, sabíamos, que, aos troncos e barrancos, havia dado certo. Não havia nada de cômico nas cenas, pelo menos não propositalmente, mas todo mundo gargalhava. O que parecia engraçado era o simples fato de verem pessoas conhecidas em um espaço inusitado, como a tela de um filme – uma parede, no caso. O audiovisual pode ser, assim, pensado como fonte de afetos múltiplos, e de emoções não projetadas por quem fez o filme:

“Chama-se afeto hoje ‘o componente emocional de uma experiência, ligada ou não a uma representação. Suas manifestações podem ser múltiplas: amor, ódio, cólera, etc’ (Alain Dhote). Trata-se pois de considerar o sujeito espectador em sua dimensão subjetiva, mas não de maneira analítica, sem remontar as estruturas de seu psiquismo, permanecendo ao contrário nas manifestações de superfície que são as emoções.” (AUMONT, 2002, p.120)

²⁴ Como os filhos de Seu Carlos costumam chamar a relação com o pai.

Tomo distância do projetor e círculo na plateia, afim também de tirar fotos e passar a lista de frequência. Parei alguns minutos e observei de longe aquele estado de *partilha do sensível*, as pessoas estavam imersas no filme, ao mesmo tempo conectadas entre si, atentas aos pequenos detalhes e se divertindo. O passado interpelava o presente, as imagens interpelavam a realidade. Coisa própria das comunidades do cinema—“*capazes de ligar os separados sem preencher a distância que se abre entre eles, dando a ver, por isso, as muitas fraturas do comum*”(BRASIL, 2014). Reconheciam aquelas pessoas, ao mesmo tempo que os viam enquanto personagens a serem analisados, afinal, cumpriam o papel de espectadores daquelas narrativas. Uma das funções da exibição do filme é de fazer com que a imagem se aproxime de maneira reflexiva da realidade vivida, o que acontece ao final do evento.

As crianças eram um caso a parte, muitas delas, na época da gravação do *A margem* ainda não eram nascidas. Elas não reconheciam que outrora o Porto dos Milagres havia sido daquele jeito, eram imagens estranhas a suas realidades. No bairro, outras iniciativas de exibição de filmes de animação para o público infantil vinham sendo realizadas, as crianças estavam acostumadas a se reunir para assisti-los, confusas e perdidas nas risadas alheias, lidavam com o *A margem* de uma maneira semelhante.

Passados os 21 minutos do curta, a plateia se mantém firme, a espera de que mais filmes fossem exibidos. Percebendo, Seu Carlos tenta encontrar o outro curta-metragem gravado lá, o das *Tradoras de peixe* (2013), mas a procura é em vão. Passou, então, algumas de suas fotos do bairro. Enquanto isso, Keké abria os debates sobre o filme, mas, naquele momento, ninguém quis se pronunciar. Ouvi, inclusive, no meio do público, que o clima não estaria muito favorável aos comentários, pelo fato, de estarmos sem microfones e com uma acústica ruim.

Encerramos a atividade e começamos a guardar o material. Enquanto arrumávamos os equipamentos, a moradora da casa em que exibimos e seu vizinho vieram conversar conosco sobre a situação atual. A precariedade daquela época é vivida hoje, mas, em razão de outros problemas. Durante a conversa, parte da *comunidade de cinema* que se dispersava, ia chegando junto e acrescentava mais informações ao debate intimista: as casas entregues pelo programa foram mal planejadas; não há espaço entre uma e outra, posto que, para economizar dinheiro, o projeto “colou” as casas, isto é, os vizinhos tem agora de dividir a mesma parede; As famílias maiores foram computadas da mesma maneira que as pequenas, seguindo um padrão que ocasionou a superlotação de grande parte das casas; Nem todos cadastrados no programa, e que viviam à espera da residência prometida—como aquele velho pescador que aparece deitado em sua rede no *A margem*—as receberam. Depois de prontas, a comunidade viveu períodos tensos

entre ocupações espontânea das moradias, e posterior, expulsão violenta da polícia; Uma das razões é que a titulação da moradia não foi concedida, o que desemboca em um outro problema, de que, mesmo aqueles que receberam o convite de morar nas casa, não poderiam alterá-las até que a documentação estivesse completa. Acontece que praticamente todas as casas já foram reformadas, deixando todo mundo em situação de ilegal; Por fim, as construções, feitas para diminuir os efeitos das cheias do rio foram ineficazes, e até hoje parte das casas continuam indo por água abaixo.

O documentário foi posto contra a parede. Não em uma parede qualquer, mas naquela onde narrou sua construção. Posto contra a parede também pelos moradores, que se viram e analisaram como estavam sendo expostos. Expondo, por outro lado, a própria equipe em relação as responsabilidades éticas, estéticas e políticas de seu produto final. O A margem cumpriu o seu papel de um documento da memória.

Figura 26- Nova exibição, novas experiências.



Fonte: Caderno de Campo, 21 de abr. de 2018. Malcher, L.

4. CONCLUSÃO

A *margem* é um filme que expõe a situação de sujeitos ribeirinhos de baixa renda à margem do rio Tapajós e à margem, no sentido de viver nos limites, da sociedade capitalista, que se caracteriza pela segregação espacial e social, por razões de classe, raça e gênero. Trata-se de uma narrativa que se contrapõe ao fluxo de produções midiáticas nacionais e da região, majoritariamente controladas por sujeitos opostos, de grande poderio econômico e político.

É isto que as imagens nos convocam a refletir, mas esta é apenas uma das facetas de uma produção audiovisual. Busquei pensar o material fílmico enquanto um artefato cultural, isto é, elaborar uma etnografia preocupada com as relações sociais complexas que se constroem na “vizinhança do objeto”, compondo assim, uma rede. Nela, enveredei por três caminhos: o campo propriamente das imagens, a maneira como essas imagens são produzidas, e por fim, a recepção delas por um grupo de espectadores específico, os moradores do bairro Uruará.

Portanto, esse curta-metragem conta não apenas sobre as personagens que estão em frente às câmeras, mas muito da equipe que está por trás delas. No produto final, sensível e concreto, que é este audiovisual, há um grande potencial político, de construir um espaço de fala para sujeitos silenciados e invisibilizados, e mais que isso, há potencial na própria ideia de fazê-lo, já que estas imagens são mediadas pelo olhar de outros sujeitos, também historicamente marginalizados. Percebe-se nessa produção um respeito ético e tendências estéticas que valorizam o lugar de fala.

Por outro lado, ainda que em caráter embrionário, esse trabalho se insere nos debates sobre uma cibercultura produtora de visualidades na região, possibilitando a complexificação, por meio da visão endógena, do imaginário sobre a “Amazônia”, destacando as idiosincrasias do espaço e do tempo, como ocorre no caso do *A margem*. Em audiovisuais como este, articula-se uma gama de processos e discursos históricos, sociais e políticos que se propagam pela região decorrente do hibridismo do espaço.

Em *A margem*, rostos e vozes soterradas pelo acesso desigual aos meios materiais e de comunicação, passam ao protagonismo, dentro e fora de cena. Assim, pesquisar sobre esse curta-metragem tem se mostrado relevante enquanto produto da cultura, onde reverberam nas imagens fraturas sociais, históricas e políticas, de importância singular para refletir as produções artísticas sobre identidades, culturas e conflitos sociais na Amazônia.

REFERÊNCIA

Bibliografia:

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução Estela dos Santos. 7ª. ed. Campinas, SP: Papirus editora, 2002. 336 p. (Ofício de Arte e Forma).

BANDEIRA JÚNIOR, Carlos Matos. **Batear a Memória**: histórias e trajetórias da vida ex trabalhadores da garimpagem de ouro na Amazônia. Santarém, 2018. 83p TCC (Antropologia) - UNIVERSIDADE FEDERAL DO OESTE DO PARÁ, 2018.

BARBOSA, Andréa; DA CUNHA, Edgar T. **Antropologia e imagem**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. 70 p. (Ciências Sociais. Passo-a-passo).

BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. **FAMECOS**. Porto Alegre, v. 20, n. 3, p. 578-602, Set/Dez 2013.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto . **O trabalho do antropólogo**. 2. ed. Brasília: Editora UNESP, 2000. 220 p.

CARVALHO, José Jorge de. O olhar etnográfico e a voz subalterna. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, v. 7, n. 15, p. 107-147, Jul. 2001.

CESARINO, Pedro. Conflitos de pressupostos na Antropologia da Arte: Relações entre pessoas, coisas e imagens. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 93, p. 1-17, 2017.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**: Tradição e Transformação do Documentário. 1. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2004. 247 p.

DAWSEY, John Cowart. O teatro dos "bóias-frias": repensando a antropologia da performance. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, v. 11, n. 24, p. 15-34, jul/dez 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós: Belo Horizonte**. Tradução Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

_____. **Sobrevivência dos Vaga-Lumes**. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 160 p. Tradução de:Survivance des lucioles.

GALLOIS, Dominique T; CARELLI, Vicent. Vídeo e Diálogo Cultural: Experiência do Projeto Vídeo Nas Aldeias. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, v. ano 1, n. 2, p. 61-72, jul/set 1995.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: Armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilha. **EBA-Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais**. Tradução Marcia Martins Campos. Rio de Janeiro, v. 8, n. 8, p. 174-191, 2001.

_____. Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte. **Revista Poiésis**. Tradução Paulo Henriques Brito, n. 14, p. 245-261, Dez 2009. Tradução de: The problem defined: The need for an anthropology of art.

GROPPO, Luís Antônio. Ação Coletiva e Formação Política: Os coletivos juvenis e a Ocupação de uma Universidade no Sul de Minas Gerais. **38ª Reunião Nacional da ANPEd**. São Luís-MA, p. 1-16, Out. 2017.

GUIMARÃES, César. O que é uma comunidade de Cinema?. **Eco Pós**. Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 45-56, 2015.

HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do Século XX. In: TADEU, Tomaz (Org.). **Antropologia do Ciborgue**: As vertigens do pós-humano. Tradução Tomaz Tadeu. 2ª. ed. Belo Horizonte. MG.: Autêntica, 2009. cap. 3, p. 33-118. Tradução de: A cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in late twentieth century.

LOPES, Rafael de Figueiredo. Cine-manaura: no centro de um outro contexto. **Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade-RICS**. São Luís, v. 3, n. 1, p. 21-35, Jan./Jun. 2017.

_____. Olhares de dentro: A reinvencão da Amazônia pelo Cinema Amazonense Contemporâneo. **Vozes e Diálogos**. Itajaí, v. 17, n. 01, p. 88-101, jan./jun 2018.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Ciência, Técnica e Arte: : O desafio da Pesquisa Social. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). **Pesquisa Social**: Teoria, método e criatividade. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 09-31.

MIRANDA, Diogo Silva Miranda de ; LIMA, Regina Lúcia Alves de. A construção das identidades Amazônicas: levantamentos nod anais da Intercom. **Intercom- Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. Fortaleza-CE, p. 1-10, Set.. 2012. XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. 5ª. ed. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2005. 272 p. (Coleção Campo Imagético). Tradução de: Introduction to documentary.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Entre a harmonia e a tensão: as relações entre Antropologia e imagem. **Revista Antropológicas**. Porto, Portugal, v. 13, n. 20, p. 9-26, 2009.

OLIVEIRA, Relivaldo de. Antropologia, Cinema e Cidade: Representações de Belém do Pará em Dias. **Intercom- Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares em Comunicação**. Curitiba, PR, p. 1-11, Set. 2009. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

PEIRANO, Mariza. A favor da etnografia. In: A FAVOR da Etnografia. 1. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995. cap. 2, p. 31-58.

PENIDO, Stella Oswaldo Cruz (Org.); COSTA, Selda. O cinema na Amazônia: Debate. **História, Ciências, Saúde- Manguinhos**. Rio de Janeiro, p. 1073-1123, Set. 2000.

PINHO, Uriel Nascimento Santos; LIMA, Regina Lúcia Alves de. Pesquisa em Audiovisual na Amazônia: primeiras anotações. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. Fortaleza, CE, 2012. XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

SILVA BELO, Geovane. **O olhar estrangeiro estigmatizado(r) do cinema**: Invenção, sustentação e reinvenção do imaginário sobre a Amazônia. Belém, 2013. 159 p Dissertação (Instituto de Ciências da Arte) - UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ (UFPA).

SILVA, Marial Júlia Veiga da. **A Vulnerabilidade Socioambiental na Produção do Espaço Urbano da Cidade de Santarém-PA**. Rio Claro, f. 300 Tese (Instituto de Geociência e Ciências Exatas) - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO, 2017.

THOMPSON, John B.. **A mídia e a modernidade**: Uma teoria social da mídia. Tradução Wagner Oliveira Brandão. 5ª. ed. Petrópolis, RJ.: Vozes, 1998. 261 p. Tradução de: The media and modernity.

TURNER, Victor. Liminal ao Liminóide: Em Brincadeira, Fluxo e Ritual. Um ensaio de simbologia comparativa. **Mediações**. Londrina, v. 17, n. 2, p. 214-257, Jul./Dez. 2012.

Filmografia:

A MARGEM. Direção de Carlos Matos. Produção de Carlos Matos. Santarém: Bandeira Filmes, 2008. Curta-metragem (11min).

CABRA Mercado Para Morrer. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Gaumont do Brasil, 1984. Longa Metragem (119min).