

CINEMA DE BEIRAS: NARRATIVAS AUDIOVISUAIS, MEMÓRIA E AGÊNCIA NO BAIXO RIO TAPAJÓS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.
gis.2023.203168

ORCID
<https://orcid.org/0000-0002-5725-0778>

LIENDRIA MARLA MALCHER SILVA

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05580-000 –
ppgas@usp.br

RESUMO

Neste artigo, apresento a ideia de *cinema de beiras*, por meio do documentário *Memórias de velho*, do cineasta Carlos Bandeira Júnior (2020), refletindo sobre a agência do filme enquanto objeto de arte. O média-metragem reúne relatos de idosos da região do baixo rio Tapajós. Na análise fílmica, reflito sobre as potencialidades das paisagens nas narrativas orais presentes. Em seguida, discorro sobre a performatividade do olhar do cineasta-antropólogo. Por fim, dedico-me às experiências de *comunidades de cinemas* do filme, com pessoas que estão na tela e outras que se conectam ao filme por compartilharem memórias comuns com as histórias visibilizadas por ele. O rio desponta como um agente importante nas narrativas, ele é uma *pessoa-personagem* convocada dentro e fora dos filmes. Assim, volto-me à imagem da margem do rio para tecer a metáfora de um *cinema de beiras*, apontando as potencialidades dessas imagens para o aprofundamento da ideia de Amazônia.

PALAVRAS-CHAVE

Narrativas audiovisuais;
Agência; Memória; Baixo
Tapajós; Antropologia
audiovisual.

ABSTRACT

In this article, I develop the idea of *riverside cinema* by analyzing the documentary *Memórias de velho* (2020), by filmmaker Carlos Bandeira Júnior (2020), and its agency as an art object. The medium-length film gathers testimonials from the elderly living near the lower Tapajós river. After reflecting on the potential of landscapes in the featured oral narratives, I discuss the performativity of the filmmaker-anthropologist's gaze. Finally, I address experiences of the *cinema communities*, made up of those who appear on screen and others

KEYWORDS
Audiovisual narratives;
Agency; Memory; low
Tapajós; Audiovisual
Anthropology

who connect to the film by sharing common memories with the filmed stories. In these narratives the river emerges as an important agent, a *person-character* recalled inside and outside the films; thus, I draw on the image of the riverbank to weave the metaphor of a *riverside cinema*, highlighting their potential to deepen the idea of the Amazon.

O Tapajós é um rio manso, assim como o Arapiuns, é limpo, é velho, tem sua memória compactada na sua bacia, corre mais devagar, se remexe pouco. Sua água é mais cristalina porque seus sedimentos não ficam dispersos no corpo d'água. Ele é menos denso, menos turvo e mais quente, porque a luz do sol penetra mais fundo. Sua calma faz na sua beirada praias e coroas de areia. O vizinho, Amazonas, por sua vez, é um rio novo e bravo, é feito de água misturada com barro, devora suas ilhas erodindo suas margens, que derrapam ao fundo, terras caídas, assim se diz. *Beiras de rios são beiras do possível*. Há muitos sentidos para beiras, mas a primeira imagem que quero evocar é a beira de rio. Sempre relacional, ela existe enquanto antecede o curso d'água. Pode ir ao fundo ou insurgir de acordo com a sazonalidade das cheias e vazantes. É uma fronteira muito particular, sua constância é o deslocamento. Se não é possível banhar-se em um mesmo rio duas vezes, tampouco se anda numa mesma beira. Ela mesma se apresenta em formas variadas, como pedras, praia, barreira de cimento, entre tantas outras. A beira de rio é uma imagem comum para quem vive na Amazônia, o rio é uma de nossas mais importantes referências. Esta pesquisa foi feita na microrregião do baixo rio Tapajós, no oeste do Pará, que se estende nas margens dos rios Tapajós, Arapiuns e Maró, abrangendo os municípios de Santarém, Belterra, Aveiro, Itaituba e Rurópolis, onde filmes, realizadores e personagens vivenciam e narram suas histórias.¹

Neste artigo, abordo o filme *Memórias de velho*,² de Carlos Bandeira Júnior (2020). Primeiramente, no seu espaço plástico, apresento o filme por meio da análise fílmica que produzi, refletindo sobre as narrativas orais e paisagens nele presentes. A seguir, abordo o percurso do cineasta, que também é fotógrafo e antropólogo, pensando em sua *performance do olhar* (MacDougall 2009), nas relações tecidas pelo audiovisual e, por fim, nas *comunidades de cinema* (Guimarães 2015) promovidas pelo filme. O documentário tematiza o fenômeno da memória, rendendo um prolongamento

1. Em minha dissertação, parti de uma série de documentários, em formato de curta e média-metragem, produzidos entre os anos de 2007 e 2020 por cineastas da região do baixo rio Tapajós, para pensar sobre produção, circulação e efeitos dessas imagens. Dedico-me, especialmente, a seguir três documentaristas pioneiros na região: Clodoaldo Corrêa, Carlos Matos e Carlos Bandeira Júnior, que juntos compõem uma filmografia com 15 filmes. Para mais, ver: Malcher (2021).

2. O filme tem direção de Carlos Bandeira Júnior, produção de Barbara Caetano, imagens de Carlos Matos, som direto de Felipe Bandeira, edição de Igner Juan, tradução em libras de Kellen Garcia e ilustração de Diego Godinho. Realizado por meio do Prêmio Preamar de Arte e Cultura 2020, da Secretaria de Cultura do Pará (Secult). Disponível em: <http://bitly.ws/FmT8>.

da discussão e das possibilidades de lembranças e esquecimentos para além dele. O rio desponta como um agente importante e constante nas narrativas, ele é uma *pessoa-personagem* convocada dentro e fora dos filmes. Assim, volto-me à imagem elementar da margem do rio para construir a metáfora que subjaz à ideia de um *cinema de beiras*.³ Nesse sentido, os contornos desse documentário são imprevisíveis e permeáveis: eles são invadidos pela vida em seu entorno e se deixam transbordar por ela. Filmes, cineastas, espectadores, discursos e memórias se atravessam e compartilham universos simbólicos em comum com muitos elementos, e isso tem implicações interessantes na forma como esses filmes são produzidos e recebidos nas comunidades em que vivem seus/suas produtores/as e sua plateia.

O dispositivo fílmico é um dos objetos de análise que, segundo Jacques Aumont (2002), reúne um conjunto de dados materiais e organizacionais elaborados na relação entre filme e espectador. Ele tem, sumariamente, três dimensões: espacial, temporal e ideológica. A primeira tem a função de separar o espaço do espectador e o espaço da imagem, denominada *espaço plástico*. Nela encontramos o conjunto de formas visuais, “a superfície da imagem, a gama de valores, a gama de cores, os elementos gráficos simples e a matéria própria da imagem” (Aumont 2002, 136). A segunda se refere ao estabelecimento da relação dessa imagem, compreendendo que tanto ela quanto o espectador estão definidos de modo variável no tempo. A última se atém à dimensão simbólica, que trata da relação entre técnica e ideologia e do dispositivo como instrumento de representação em um contexto cultural e social específico. Gostaria, ainda, de propor pensarmos o filme como objeto de arte dotado de agência, reportando-nos à teoria da antropologia da arte sugerida por Alfred Gell (2009): “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” (Gell 2009, 252).

Centrada na ação, em detrimento da interpretação simbólica, o objeto de arte, capaz de mediar relações sociais complexas, estabelece uma rede criada na “vizinhança do objeto”, isto é, em seu contexto relacional de produção, circulação e recepção. Além disso, a noção de “tecnologia do encanto” também se mostra importante. Com ela, Gell aponta que a arte deve ser considerada um sistema técnico: “o poder dos objetos de arte provém dos processos técnicos que eles personificam objetivamente a tecnologia do encanto é fundada no encanto da tecnologia” (Gell 2005, 45). Sob essa perspectiva, o documentário ser considerado como objeto fílmico é parte do processo de práticas técnicas, na própria relação entre

3. O conceito de *cinema de beiras* é também inspirado por outros circuitos de filmes fora do *mainstream*, como o cinema de bordas criado por Bernadette Lyra (Lyra e Santana 2006) e o cinema de quebrada (Hikiji 2009).

sujeito, câmeras e microfones – e depois, na etapa de pós-produção, com os computadores – e, ao mesmo tempo, nas relações éticas e estéticas conjecturais com aqueles que estão sendo fotografados/filmados. Tendo em vista que essas imagens passam por uma série de escolhas de uso de linguagem (luz, ângulo, distância, foco, o que mostrar e o que não mostrar), que são fundamentais na elaboração de um testemunho do real, o momento, apreendido como signo em sua condição material, torna-se um agente ativo no encontro com o espectador. A partir de sua dimensão sensorial, a imagem tem um poder de captura, provocando emoções, afetos, reações e relações, o que Roland Barthes chamou de *punctum* na fotografia (Barthes 1984). No mesmo sentido, um caráter importante do objeto de arte são as abduções da agência, que “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, 5). É a partir da capacidade de abdução que se pode compreender a eficácia de uma imagem, que é ao mesmo tempo autoimagem, extensão daquele que a produziu:

As imagens, ao mesmo tempo que produtos criativos de uma pessoa, são também pessoas distribuídas (Gell 1998: cap. 7) e, assim, é possível uma teoria dos efeitos da imagem. As imagens-pessoas, impregnadas de agência humana, podem não apenas influenciar outras pessoas (como no caso das referências dominantes), mas também transformar aqueles que criam as imagens na medida em que representam autoimagens. (Dias 2010, 13).

Entendendo que os filmes podem ser percebidos como artefatos culturais que agenciam redes de relações e intencionalidades complexas, encontro alguns dos fios dessa rede no seu contexto de produção, circulação e recepção do filme *Memórias de velho*. A análise do filme é resultado dos procedimentos de transcrição das narrativas dos personagens e decupagem detalhada. Além da narrativa audiovisual, o trabalho de campo incluiu os lugares em que o documentário foi exibido durante suas primeiras semanas de divulgação. Três dessas sessões foram etnografadas: duas presenciais, na comunidade do Tipizal e no bairro Santo André, em Santarém, e um lançamento virtual aberto ao público, na plataforma virtual Google Meet. Também realizei duas entrevistas virtuais semiabertas com Carlos Bandeira Júnior. Os processos migratórios e o tema do garimpo, que são assuntos do filme, se associam às lembranças de infância do cineasta, permeadas pela câmera e por sua relação com o pai, também documentarista, fatores que influenciam na forma como ele busca representar o mundo. Vemos ainda que, durante o filme, não apenas interrogamos as imagens, como também somos interpelados por elas, refletimos e nos afetamos por histórias que nos rodeiam e que podem também ser nossas.

MEMÓRIAS DE VELHO: PAISAGENS EM NARRATIVAS ORAIS

O filme *Memórias de velho* apresenta histórias de vida de onze pessoas idosas, entre 60 e 99 anos. Encontraremos, por ordem de aparecimento: Felizardo Freitas, também conhecido como Seu Babi, Francisco Souza ou Chico Zuza, Eunice Colares Vaz, Joana Andrade Dutra ou Tia Luci, Napoleão Lopes, Antônio Joaquim ou Seu Toim, Raimundo Pereira e Raimunda Oliveira ou Vó Senhorinha.⁴ O filme transcorre substancialmente a partir de uma montagem de primeiros planos e planos americanos, com cada pessoa-personagem ocupando a maior parte da tela. Uma parte das entrevistas acontece durante a pandemia, mediante um encontro com distanciamento social. Outra, porém, deriva de gravações anteriores, registros de família guardados pelo cineasta e material produzido em campo de pesquisa, algo que veremos melhor à frente. Reside nas narrativas orais a principal matéria e potência do filme.



FIGURA 1
Seu Babi. Frame
do filme *Memórias
de velho*. Fonte:
Bandeira Júnior
(2020).

Ouvimos ao fundo sons dos pintinhos, e a primeira fotografia do filme nos surge: um senhor negro, com cabelos grisalhos, vestindo uma camisa polo amarela, sentado em uma cadeira de plástico. Vemos ao fundo seu quintal: folhagens, uma bacia de alumínio encostada, tijolos dispostos como fogareiro. Trata-se de Seu Babi, que logo nos alerta que estaremos diante do inusitado, porquealaria de suas aventuras dentro da mata, caçando onças, gatos-do-mato, ariranhas, pacas e tatus. Natural da cidade de Frecheirinha, no Ceará, ele chegou no Pará em 1958, passando a atuar

4. Este artigo se origina do capítulo 4, “Lugar de memórias: de velho às memórias de infância nos documentários de Carlos Bandeira Júnior”, de minha dissertação de mestrado. Aqui, no esforço de sintetizar o artigo, não será possível descrever todas as cenas do filme e todos os personagens. Para análise fílmica completa, ver Malcher (2021).

como *gateiro*.⁵ Por onde andava, sua fama mágica se espalhava, em razão de ter sobrevivido a cinco ou seis mordidas de cobra sem nunca recorrer a antídotos, o que ele nos prova mostrando as cicatrizes em suas pernas. Conta que, certo dia, caçando sem destino, subiu um rio chamado Zarraia, que hoje é atravessado pela Rodovia PA-370, desceu o rio Curuá, depois o rio Xingu, passando pela terra indígena Baú, onde navegou por um grande igarapé chamado Barracão Velho, até chegar em Altamira, a cerca de 403 km de distância de Santarém. Ele nos informa localizações precisas, nos contextualiza igualmente sobre a economia e a política da época, nos lembrando a cotação da moeda, o valor de mercado desses produtos e a posterior proibição da caça de onças no governo do presidente militar Emílio Garrastazu Médici (1969 a 1974). Ao fim do filme, Seu Babi retorna para lembrar sua saudade de viver no mato, concluindo sua passagem com uma reflexão emblemática sobre sua relação com a cidade, o mato, os bichos, seus medos, o conhecimento do outro e de si.

Eu na cidade sou homem apagado, não sei, todo acanhado. Que toda a vida eu tive medo do outro ser humano, eu tive medo das ações dele, né? Mas o bicho que não faz plano, ele vem pra te atacar, mas ele não fez o plano, “bem cedo eu vou pegar ele”, não! Ele não fez esse plano. Ele vem ali, naquela hora, né? Então, tu viu ele e tu já sabe o que que pode fazer com ele. E o ser humano, não, se não deu certo hoje, ele espera para o outro dia, né? Não, eu tenho medo do ser humano, mas de onça eu nunca tive medo. (Bandeira Júnior 2020, 46’22)



FIGURA 2
Eunice Vaz. Frame do filme *Memórias de velho*. Fonte: Bandeira Júnior (2020).

5. Caçadores de felinos, onças e gatos-do-mato, cujo objetivo é obter a pele do animal para venda (Bandeira Júnior 2019).

Eunice Vaz se apresenta como do Tapajós, do município de Aveiro, da comunidade de Pinhel. Sua mãe concedeu que a madrinha a levasse, aos 11 anos de idade, para morar junto dela em Santarém. Passou a infância trabalhando no cuidado dos filhos da tutora e cursou até a quinta série na escola Frei Ambrósio, a mais antiga da cidade. Eunice lembra que, na época, os meios de se locomover pela região eram precários, havia embarcações lentas e poucos carros do tipo *jeep*, o que a impossibilitou de regressar aos estudos. Durante esse tempo, perdeu contato com seus familiares, retornando somente aos 18 anos, quando começou a trabalhar como professora e se casou em Pinhel. Quando os filhos cresceram, voltou a Santarém para dar continuidade às séries escolares das crianças. Conta que vive uma relação de assombro com o *boto*, que sempre a encontra: “Eu tenho medo do boto e ele me gosta”. São inúmeras as aproximações com o encantado, nas margens do rio, de igarapés e na passagem pela *casa do boto*, que ela narra no seguinte diálogo com um canoieiro:

Porque a senhora sabe que ali na parte tal tem um buraco que chamam que lá é a “casa dos boto”, toda vez que passa uma canoa, passa um barco, diz que é aquela agonia de boto, eu digo: “ai meu Deus do céu”. [...] quando chegamos lá, ele disse assim: “é ali”, aí fomos, o boto tava *pua pua* [...] eu morrendo de medo do boto, até que nós passamos, aí ele disse “a senhora tem medo de boto?”, “ah, eu tenho” – “Não, boto não faz mal, não, não faz nada”. (Bandeira Júnior 2020, 41’40)

FIGURA 3
Tia Luci. *Frame* do filme *Memórias de velho*. Fonte: Bandeira Júnior (2020).



Tia Luci nasceu na colônia Madeira, na região do rio Marajó.⁶ Sua família trabalhava no plantio de mandioca. Ela nos diz que na infância tinha muito medo do rio. Órfã de mãe, foi criada pelo pai e pelos irmãos, casou-se aos 23 anos e no ano seguinte deu à luz seu primeiro filho. Após nove

6. O rio Marajó é um afluente do rio Amazonas. Localiza-se no município de Gurupá, no nordeste do estado do Pará, na mesorregião do Marajó.

anos, seu marido faleceu de ferrada de arraia, deixando-a com quatro filhos nascidos e um em gestação. Oito anos depois, em 1975, surgiu um novo companheiro que a convidou para se mudar para Santarém, uma viagem penosa de 13 dias de canoa entre rios, da qual se lembra com detalhes: “Mano, foi coisa, foi ruim, era chuva, era vento, a bajara quase não andava, teve uma parte que um homem deu acari pra nós, nós cozinhamos a bordo, viemos, viemos, até que vencemos, em nome de Jesus”. Ela carrega o sofrimento pela morte de dois de seus filhos e, ao fim do filme, diz que liga para parentes e conhecidos quando se sente carente por causa do isolamento social decorrente da pandemia de covid-19.

FIGURA 4
Raimunda Oliveira. Frame do filme *Memórias de velho*. Fonte: Bandeira Júnior (2020).



Raimunda Oliveira, também conhecida como Vó Senhorinha, também é órfã de mãe. Quando menina, morou em casas de parentes até retornar à casa de seu pai, em Gurupá, onde começou a trabalhar com lenha para navio, posteriormente com corte de seringa, colheita de murumuru e roçado. Casou-se, teve sete filhos e foi abandonada pelo companheiro. Na velhice, aposentou-se e recebeu o cuidado dos filhos. Ela reflete:

Eu lutei muito, mas muito mesmo, trabalhava muito, era inverno, era verão, botando seringa na água grande pra dar o que de comer pros meus filhos pra criar eles, mas graças a Deus, eu trabalhei muito na minha vida, mas eu criei meus filhos, graças a Deus. (Bandeira Júnior 2020, 37'27)

De acordo com José Roberto Pellini, as paisagens são agentes dinâmicos apreendidos sensorialmente através de práticas, memórias e contextos. As formas como vivenciamos as experiências são predeterminadas por

modelos sensoriais articulados em discursos sobre a materialidade, estão calcadas na maneira como os sentidos são estruturados, gerando uma “noção específica, particular e historicamente situada de mundo, de memória, de identidade e de cultura” (Pellini 2014, 88). Segundo Rafael Devos, paisagens evocadas nas narrativas orais tornam-se densas à medida que, além de oferecer uma contemplação visual, são praticadas “nos gestos presentes às práticas cotidianas desses narradores e nas muitas ações narradas dos ‘antigos’ nesses espaços repletos de sons, de cores, de cheiros e, sobretudo, de rupturas temporais que conferem nome e sentido aos lugares aludidos” (Devos 2006, 40). Entre um repertório de memórias, algumas vêm ao fluxo do pensamento porque foram convocadas pelo entrevistador, que tinha como roteiro básico as questões relacionadas ao trabalho, enquanto outras são despertadas por gatilhos, sensações e sentimentos latentes esperando para serem recontados e revividos. Tomando distância analítica dessas memórias, o/a narrador/a pode interpretá-las, questioná-las, organizá-las de acordo com uma coerência que lhe permita situar essa experiência em relação às suas outras e às de outras pessoas:

O narrador vale-se de um saber compartilhado por uma “comunidade narrativa” (Langdon, 1999) para interpretar sua trajetória, na medida em que o tempo de vida é transformado em “tempo pensado” (Bachelard, 1988), ou melhor, tempos pensados, na ação narrativa. (Devos 2006, 36)

O filme, então, desloca-se de seu roteiro predeterminado e caminha junto aos pontos que a entrevista solta, atento ao desenrolar de cada um. Por meio de certas marcações presentes nas falas, montam-se cadeias simbólicas que fluem desde as linhas de expressão do rosto até o caminhar. As mãos gesticulam uma *performance* diante da câmera para fazer ver o invisível, ouvir o inaudível, que é imaginado por nós ouvintes/espectadores. Se concentramos nossos olhos e ouvidos nesses oradores, como nos propõe o filme, somos tomados pelas mãos e guiados entre matas, rios e estradas, compomos uma cartografia de sentidos, traçando mapas de lugares, de relações com o meio, com outros, com recordações e sentimentos, localizados em experiências que se expressam por meio de seus corpos inteiros. Neles, nos corpos, é que essas histórias estão sendo apanhadas, porque, para nos contar, eles as reviveram outra vez de um lugar muito privilegiado e incomunicável e, ao se apegar a essa matéria instável da memória – que para ser alcançada pela linguagem precisa ser ficcionada –, as descrevem como uma fábula do gênero “juro para vocês que é verdade”, como nos diz Seu Babi. Seguimos agora para o outro lado da imagem.

DO CONTRACAMPO: MIGRAÇÕES, GARIMPO E PERFORMANCE DO OLHAR

David MacDougall propõe que pensemos os filmes como produtos do corpo. Os filmes e as fotografias são, antes de tudo, gerados a partir de um encontro, de uma experiência física. O olhar, embora atravessado pela cultura e por condicionamentos neurológicos, projeta-se sobre o significado que reconfigura a percepção, ao mesmo tempo que a percepção altera o significado, uma tensão ambígua e integrada que acontece no campo do inconsciente. As imagens resultantes, como artefatos desse processo, são extensões da experiência de quem as produziu, são imbuídas das intenções que se pretende comunicar:

Elas são, em certo sentido, espelhos de nossos corpos, replicando o todo das atividades do corpo, com seus movimentos físicos, sua atenção que vai mudando de foco e seus impulsos conflitantes no sentido da ordem e desordem. Uma construção complexa como um filme ou uma fotografia tem uma origem animal. Imagens corporais não são apenas imagens de nossos corpos; elas são também imagens do corpo atrás da câmera e de suas relações com o mundo. (MacDougall 2009, 63).

Ao introduzir a câmera na mediação com o mundo, as imagens produzidas passam a ser fragmentos do real, um recorte de algo incomensurável que não pode ser apreensível, o fluxo da vida. As opções de enquadramento são fundamentais para compreender o que o autor quer enfatizar ou o que escapa da cena. Porém, na realidade, o vivido pelo cineasta no acontecimento de uma imagem ultrapassa o que ele consegue registrar por meio dos recursos da câmera. Os filmes, ficcionais ou não ficcionais, são formas de transmitir significados, produzindo um conhecimento visual, tal qual outras formas de conhecimentos sensoriais, nos oferecendo “um de nossos meios primários de compreender a experiência sentida por outras pessoas” (MacDougall 2009, 66). Os sentidos desses significados, portanto, não são condicionados à intenção do cineasta. Por causa disso é que há maior valorização do conhecimento escrito e falado, com suas potencialidades de discursos direto e conclusivo, em comparação a uma narrativa em imagens ou a outros tipos de conhecimentos sensoriais, considerados puramente individuais e abstratos. Todavia, o ato de filmar exige que se olhe, e o olhar está além do instinto de ver, é uma *performance do olhar* (MacDougall 2009, 71) que enfrenta o desafio de transformar o que é visto em uma mensagem, a partir de um lugar liminar entre o ver e o pensar:

Nossas faculdades de imitação precedem o julgamento e a categorização, preparando-nos para um tipo diferente de conhecimento. Nós aprendemos a habitar o que vemos.

Inversamente, pensar sobre o que vemos, projetar nossas ideias sobre isso, nos faz retornar a nós mesmos. (MacDougall 2009, 68).

Apresento uma das experiências de assistir ao filme junto a um dos personagens que faz parte dele, um caminho para pensarmos a forma narrativa de Carlos Bandeira Júnior pela via de retorno. Fomos exibir o filme na comunidade do Tipizal, a cerca de 40 minutos do centro de Santarém, no quilômetro 25 da Rodovia Estadual Santarém-Curuá-Una, onde mora Seu Babi. Ele nos esperava sentado em frente de sua casa, junto de sua neta. Ele fora orientado a convidar somente seus parentes que compartilham a mesma casa, evitando aglomerações. A exibição foi feita em um antigo estabelecimento comercial de sua propriedade, onde recentemente funcionava um açougue e que agora estava desativado por causa da pandemia. Assistimos ao filme com máscaras e, entre os sons dos carros e caminhões que passavam pela estrada, as/os netas/os gravaram a fala do avô no celular. Ao fim, surgiram alguns breves comentários mencionando a importância do registro das histórias do pai e da avó como memória da família, que muitos desconheciam. Após o desmonte, de volta à casa de Seu Babi, ele se senta reflexivo, lembra-se bem do tempo da grande seca em 1958, de sua chegada ao Pará. Mostra para mim novamente suas cicatrizes das mordidas de cobra em sua perna, revive boa parte do que contou para o filme, com novas minúcias:

Na época, tinha muito cearense vindo pra cá, naqueles trem, como na música do Gonzagão, “comendo lenha”, não tem aquela música? Mais ou menos, “Bom dia, Caxias, terra morena de Gonçalves Dias [...]” como é [...] “Avisa lá no Maranhão, que eu tô muito avexado, dessa vez não vou ficar”. Eu ouvia muito o Gonzagão nesse tempo. O povo todo. Vindo nos trem, nas estradas. E ele também fala muito da gente. Isso ninguém tira de mim. Como era? “atravessei o Paranaíba, os cearenses acabam de chegar”. Tudo era uma seca danada, era ali pras bandas de 57, 58 quando pegou forte, que num teve jeito, mas começou mesmo em 55. Tinha outra dele, do Gonzagão, né? É porque ele via [...] ele via a gente e falava, cantava [...] naquela secura danada [...]. (Seu Babi, caderno de campo, 2020)

7. Canção “De Teresina a São Luís”. Intérprete: Luiz Gonzaga; composição: Helena Gonzaga e João do Vale.

A década de 1950 foi marcada por intensas secas nas zonas semiáridas do Nordeste,⁸ e os grandes movimentos de migração nordestina motivados pelo trabalho, associados ao garimpo e à agricultura na Amazônia, são questões evocadas no filme e que também podemos observar nas narrativas de Chico Zuza, Seu Toim e Napoleão, vindos do Ceará, e de Raimundo Pereira, natural do estado do Piauí. Os três primeiros participantes foram filmados no fim de 2017 e início de 2018, a partir da pesquisa de mestrado de Carlos Bandeira Júnior (2019), intitulada “*Em busca do bamburro*”: *memórias do trabalho, reciprocidade e a construção da masculinidade em garimpos amazônicos*. O gatilho do garimpo foi fundamental para Carlos Bandeira Júnior desenvolver sua rede de pesquisa para a dissertação e para o filme. Seu ponto de partida foi seu pai, Carlos Matos, que lhe indicou outros ex-garimpeiros conhecidos. Ele é também a primeira e principal influência na fotografia do cineasta, que ainda hoje diz sentir dificuldade para distinguir suas fotos das de seu pai, as quais, em grande medida, registram situações cotidianas de trabalho. Portanto, vemos que a temática do garimpo já fazia parte de sua vida e está intrinsecamente relacionada ao seu fazer fotográfico. No início do seu texto, ele fala sobre seu começo na fotografia, ofício aprendido com o pai:

Nesses encontros, durante saídas fotográficas na cidade de Santarém e nas conversas com desconhecidos, era comum surgir alguma história relacionada ao garimpo. Esses relatos foram reforçando minha curiosidade experimentada na infância através das memórias de meu pai. (Bandeira Júnior 2019, 21)

É fato que o filho construiu uma história muito diferente e isso desponta também na sua forma de produzir imagens. Não obstante, é também ao longo desse percurso que a memória, para o realizador, torna-se a matéria sobre a qual ele se debruça. Pensar seu modo performático de olhar é pensar em como ele tem articulado suas próprias memórias e de sua família de modo reflexivo, como um imenso quebra-cabeça:

8. Área que ficou conhecida como polígono das secas, compreendendo partes dos estados do Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco. A década de 1950 se iniciou com um período de seca intermitente de três anos, entre 1951 e 1953, mas os cenários mais desoladores são relatados nos anos de 1955 e 1958 (Duarte 2003).

FIGURA 5
Carlos e o
negativo. Fonte:
Caderno de
campo 2021.



Memória faz parte de mim também, assim, de questionar, de sempre gostar de ouvir histórias, de fotografar, de gravar, acho que todos os meus trabalhos têm uma relação com a memória, narrativas, desde o Gambá de Pinhel que eu gravei em 2014. Eu gosto, assim, me atrai. [...] eu sentindo o cheiro aqui, agora, eu lembrei da época que eu ficava folheando os álbuns com o papai, sabe? vinham vários negativos e folheava os álbuns, tinha a química também do papel, a química do negativo que tem um cheiro que é bem específico [...] ainda faz parte ainda, égua [...] é invocado também isso! (Carlos Bandeira Júnior, caderno de campo, 2021)

“Os ‘rascunhos’ da nossa infância são provavelmente os mais importantes. Serão, um dia, os labirintos de nossa memória e os caminhos de nossa história” (Samain 2003, 49). Sua trajetória se fez primeiro pela imagem, iniciando na fotografia aos 12 anos, enquanto seu primeiro contato com a antropologia foi em 2011, convidado para produzir com seu pai as fotografias do livro *Memória de trabalho: balateiros de Monte Alegre*, de autoria da professora Luciana Carvalho, docente do curso do Programa de Antropologia e Arqueologia da Universidade Federal do Oeste do Pará (Ufopa). No ano subsequente, ele ingressou no curso. A dedicação ao trabalho do fenômeno da memória é também comum ao fazer antropológico. No entanto, nesse caso, as ligações com os temas escolhidos são atravessadas por processos singulares da trajetória do documentarista-antropólogo. Assim, a *performance* do olhar do documentarista é situada pelas suas diversas escolhas de aprimoramento de sua técnica reflexiva de materialização da memória.

ENTRE O FILME, AS FOTOS E AS MEMÓRIAS: VENDO ENTRE AS FRESTAS DO VISÍVEL



FIGURA 6
Exibição *Memórias de velho* em Santo André. Fonte: Caderno de campo, 2020.

Proponho pensarmos agora os efeitos difusos de um filme de memória em sua relação com os espectadores/as. Entre afetos e tensões, esse documentário alcança lugares imprevisíveis. Acompanho essas interações do filme e procuro compartilhá-las, como propõe Georges Didi-Huberman, a partir dos “lugares de onde ardem”, isto é, segundo o modo como diferentes pessoas experienciam distintos sentidos, sentimentos e deslocamentos, discernindo por onde essas imagens as afetam e incitando a latente disposição das imagens a provocar incêndios,

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclado de vários braseiros mais ou menos ardentes. (Didi-Huberman 2012, 214)

A segunda exibição que realizamos do *Memórias de velho* foi no bairro Santo André, na casa de Lamica Dutra, tio-avô de Carlos, filho de Raimunda Oliveira – a quem a família se refere como Vó Senhorinha. Passamos um bom tempo conversando antes da sessão, que, na verdade, era uma reunião de família. Conheço duas filhas de Lamica, as gêmeas dizigóticas chamadas Preta e Branca. Elas comentam que estão ansiosas para ver o filme, em especial ver Vó Senhorinha. Preta me diz que a avó veio a Santarém em

2015, somente para dizer o último adeus às/aos netas/os que moravam por esses lados, porque sentia que a hora de sua partida estava chegando. Mais tarde, na plateia, escuto também outros/as parentes comentando que essa visita teria sido uma despedida. Foi a única oportunidade que Carlos teve para gravá-la, sendo essa a primeira gravação do que viria a ser esse documentário. A família Dutra é grande, a casa é toda de madeira, onde mora cerca de dez pessoas, entre filhos, sobrinhos, netos e bisnetos. Nessa sessão, os/as espectadores/as foram mais numerosos. Além dos residentes da casa, vieram parentes e vizinhos, além da filha, da esposa e do irmão de Carlos, que, contando comigo, somavam 23 pessoas. Muitos olhos atentos aguardando com o celular para gravar a fala de Vó Senhorinha. O filme é encerrado com aplausos. Carlos comenta que encontrar esse registro da bisavó foi o que lhe motivou a produzir o documentário. Em seguida, instiga uma conversa sobre a história da família com os parentes. Em particular, seu diálogo com Lamica é muito significativo:

M: Ela se conectou num momento muito importante da nossa história [...] ela chegou a ser soldada da borracha, ela trabalhou na coleta de seringa. O vovô também conta que trabalhou. Esse é um momento muito importante da nossa região também [...]. Naquela época da Vó Senhorinha, o senhor trabalhava na coleta de lenha pra navio ou era pequeno?

L: Cheguei a carregar [...] era um trabalho cansativo, mas o que eu trabalhei mesmo era no murumuru, que tinha que juntar ele debaixo da árvore. Igual semente, semente, assim, comprida [...]

M: E o senhor sabe o que eles faziam com essas sementes?

L: Ah, não [...] levava pra Belém, levava tudo pra Belém.

M: Isso era no Marajó, né? Do Marajó pra Gurupá fica quantas horas de barco?

L: Olha, de primeiro, era de seis horas, agora parece que já são três horas. Tá com uns 20 e poucos anos que eu não vou no Marajó [...]

M: Hoje tem uma economia forte do açaí lá, né?

L: Tem [...] mas antes era mais pra comer. Todo dia eu tomava açaí com peixe assado, com caça, que eu matava muito, aí esse homem que a mamãe casou com ele, ele queria bater em nós [...]

M: Era o seu padrasto?

L: Era. É muito difícil viver longe da mãe da gente, na casa dos outros, os pequenos ficaram, mas eu não, já tava moleque [...] só que ele era ruim. Quando eu voltei, já tinha 16 anos [...] ele já tinha deixado a casa, mas eu já não tinha mais me acostumado em casa. Eu vinha em casa, passava uns

dias, passava um mês e voltava. Andei muito, muito! dessas cidades daqui até Belém. Eu conheci 26 cidades, muitas ali no rumo de Anapu, eu bolei muito por aí. Mas não é como a casa da gente, mãe da gente. Não é fácil! (Caderno de campo, 2021)

O filme percorre histórias sensíveis e dolorosas de crianças. As *performances* dos narradores são desenvolvidas em uma espécie de espelho no qual se refletem suas imagens infantis, compartilhando situações traumáticas, como de afastamentos compulsórios, caso de Eunice Vaz, e de orfandade de Vó Senhorinha e Tia Luci, por parte de mãe. Talvez por isso o documentário abra espaço para o mesmo movimento daqueles que o assistem. Tia Luci, importante dizer, é uma das matriarcas que fazem parte da árvore genealógica da família Dutra, é também tia-avó de Carlos. Sua biografia nos convida a adentrar, pelo lado da família materna, nesses caminhos migratórios vindos do Marajó rumo ao Tapajós.

A Tia Luci, por exemplo, é uma pessoa próxima, é irmã da vovó, é também muito forte. E as histórias da família, que eu acho que também esse filme é uma forma de refletir a história da minha família, que eu acho que faz parte de várias outras, que são pessoas que vieram de outros lugares num processo de migração dos interiores. (Carlos Bandeira Júnior, caderno de campo, 2021)

O filme também me toca de maneira surpreendente. Sempre que assistia, ficava intrigada com a presença de Dona Eunice, como se eu tivesse uma recordação muito antiga com ela, que associo ao fato ver repetidamente o *Memórias de velho* e outro documentário do qual ela também participou, em 2018, o *Festa de São Benedito*, de Carlos Matos. Durante as conversas com Carlos Júnior e lendo sua dissertação, ele reforça como foi importante para sua pesquisa o uso metodológico de álbuns de fotos para ativar as memórias de seus interlocutores. Procuro os meus e encontro essa foto:

FIGURA 7
Bairro Jardim
Santarém nos anos
1990. Fonte: Acervo
pessoal.



Vemos jogando dominó meu tio, Ademir, minha tia, Graciete, e meu avô materno, Pedro Malcher, que segura um bebê recém-nascido. De acordo com minha mãe, trata-se de meu primo Igor, portanto, a fotografia deve ser de 1995. Estão em frente à casa dos meus avôs, na rua Alameda Sete, no bairro Jardim Santarém, lar em que morei até cinco anos de idade com meus pais. Demoro-me olhando a foto, vou acreditando que vi Dona Eunice nessa paisagem. Era uma lembrança tão distante, parecia-me tão frágil. Interesse-me pela foto como uma ferramenta para imaginar a paisagem da Santarém de antigamente. Para Etienne Samain (2012), toda imagem é um fenômeno, “algo que vem à luz”, na medida em que o seu aparecimento decorre de uma gama de processos, como os procedimentos físico-químicos que ocorrem na câmera, as condições externas ao que ela registra, como luz/sombra, ambiente, formas etc. e um terceiro momento, em que a imagem cumpre sua função sensível na interação com o/a espectador/a. A foto, portanto, é o “lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante” (Samain 2012, 158). E esse pensar não é abstrato, é um fluxo de significados contínuos, com múltiplas saídas, dependendo necessariamente da nossa participação, já que a foto se reporta a quem a olha. Se a imagem é afirmativa enquanto ícone, seus sentidos são instáveis, sendo sempre algo inacabado.

É por essa razão que a imagem pode se tornar um clarão numa noite profunda, a aparição de uma espécie fantasmal esquecida, que, de repente, se desvela por um curto instante, se revela, nos lembra de outros tempos e de outras memórias. O tempo das imagens é um pouco como o tempo dos rios e

das nuvens. Ele rola, corre, murmura, quando não se cala.
(Samain 2012, 158)

A foto me dizia algo que eu não conseguia entender. Por via das dúvidas, mandei mensagem ao professor Florêncio Vaz – filho de Dona Eunice e que foi meu professor na graduação – perguntando se ele lembrava o endereço em que sua mãe se estabeleceu quando veio morar em Santarém. Ele me diz: “Mamãe morava ali perto das mangueiras na Barjonas, faz muitos anos, era vizinha de uma avó tua”. Envio-lhe a foto, mas ele não se lembra de ninguém e me aconselha a falar com sua irmã, Floracy. Envio, então, mensagem a Floracy com a mesma pergunta. Ela me responde: “Quando ela veio para morar em Santarém por causa dos filhos, que estudavam aqui, ela morou na Barjonas de Miranda, entre Borges Leal e Marechal Rondon”. Ela diz que lembra de mim criança, mas adulta não me reconhece. Enquanto escrevo uma mensagem agradecendo, ela completa: “Atualmente, nós moramos na Alameda Sete, onde sua mãe morava, desde 1994”. Encaminho a foto e ela reage: “Nossa! Minha casa é a que aparece essa árvore na frente, com o banquinho, cerca de madeira, mas não lembro dessa árvore. Segunda casa, passando a casa dos teus avós”.

Tem lembranças que a gente percorre aos poucos, parece que vai pisando devagarinho, descobrindo um lugar novo. Recordo-me que numa das casas ali perto tinha uma escolinha, um jardim de infância. Ela me confirma, havíamos estudado lá, eu e meus primos. Dona Eunice e Floracy eram as educadoras. Ela me dá notícias que Dona Eunice segue bem e forte. Para mim, o filme se torna ainda mais especial, porque por meio dele reconheço, ainda que de forma fragmentada, o primeiro espaço escolar em que estive e como a trajetória de Dona Eunice se cruza com a minha. Lá atrás, compartilhamos um cotidiano, que foi fundamental para eu estar escrevendo este texto. Compreendo também um pouco mais sobre o exercício da fotografia e da memória, como metodologia aplicada por Carlos no filme. Certas provocações que as imagens nos fazem – quando aceitamos embarcar nelas – contribuem para produzir reflexões sobre experiências anteriores e futuras, deslocando-nos de contextos situacionais e temporais e amplificando processos cognitivos alicerçados no nosso imaginário coletivo.

Descobrir o tempo da imagem, o tempo na imagem. Falar do tempo plural presente na imagem, em todas as imagens quando, fortes e firmes, nos colocam em relação com elas, quando, humanas, nos convocam a olhar nossa história e nosso destino como sendo este tempo heterogêneo composto de passado, de presente e de futuro (Samain 2012, 153).

Samain pensa esse “trabalho da memória” em analogia ao “trabalho do mar”, como movimentos permanentes de ondas, fluxo e refluxos, mas também com mistérios, segredos, histórias e memórias que ele guarda. Ele descreve o papel de arquivo da fotografia, e tomo licença para incluir o audiovisual: “O arquivo, penso, é uma memória em latência, uma memória que cochila, que, encoberta, poderá ser, amanhã, descoberta, re-aberta” (Samain 2012, 160). Os arquivos não são coisas do passado, pelo contrário, são do futuro, eles denunciam seu desejo de vir a ser, de reconstrução, de ressignificação, de um conhecimento outro sem previsibilidade, assim, as imagens “[...] são nossos pequenos refúgios, os envelopes que guardam nossos segredos. As pequenas peles, as películas, de nossa existência” (Samain 2012, 160).

O lançamento virtual do filme *Memórias de velho* aconteceu no dia 2 de dezembro de 2020, acessado pelo Google Meet e transmitido ao vivo pelo YouTube. Após sua exibição, houve um cinedebate, primeiramente com os comentários de professoras/es convidadas/os da Ufopa e da Universidade Federal do Pará (UFPA): Raimundo Valdomiro de Sousa, Andrea Bittencourt, Rubens Elias, Luciana Carvalho e Florêncio Vaz. Os comentaristas se debruçaram sobre questões relativas à dimensão do trabalho na Amazônia, à velhice, à infância, à construção da memória, às narrativas de mulheres e mães, entre outros apontamentos – que escuto atentamente e que passam a ter influência também em minha escrita. Em seguida, o público é convidado a participar. As percepções de dois/duas espectadores/as, Claudete e Silvio, chamam atenção pelo entrelaçamento de seus relatos com as histórias contadas:

Claudete: Me emocionou muito, porque elas contando, eu via a história de vida da minha mãe também. Do interior do Lago Grande, que trabalhou muito na roça pra criar os filhos até uma certa idade, teve que vir para a cidade para poder os filhos estudarem, e desde pequeno os filhos começaram a ajudar, vendendo coisas nas ruas [...] meu pai foi pro garimpo também, na época do famoso ouro, e largava a família aqui, que foi o que fez com que ele se separasse da minha mãe e ela ficasse com cinco crianças menores pra criar, lutando, lavando roupa pra fora. E a minha mãe também lecionou no interior, como a mãe do Frei Florêncio, tinha só também o ensino fundamental, o “primário”, mas foi professora no Lago Grande, eu vi nesse filme a história de muitas mulheres que saem dos interiores e vêm pra cidade, pra ter um futuro melhor pros filhos.

Silvio: [...] eu lembrei do meu pai, que viveu nessa área de Altamira, do rio Iriri, rio Xingu, lá no Baú, também fez esse trajeto do rio Altamira até Castelo dos Sonhos de barco, e

aqui mesmo onde eu estou, aqui em Santarém, tem uma pele de um gato, que foi o meu pai mesmo que matou no mato.⁹

De acordo com César Guimarães, as comunidades de cinema percebidas aqui, presenciais e virtuais, acontecem devido ao potencial do documentário para criar vínculos por meio da partilha de um comum. Essas cenas de constituição do comum não são previsíveis de antemão, são os filmes que as inventam em sua forma de visibilidade. A comunidade não se define por um espaço, como uma casa ou cidade, “uma tarefa demasiada humana para os filmes” (Guimarães 2015, 50), elas surgem à medida que constituem um *ser-com* entre espectadores, criadores e pessoas na tela. Isso implica que a imagem partilhada é a mesma que é cindida, liga-se a situações subjetivantes e, ao mesmo tempo, à reciprocidade. A comunidade não é objetivada, representativa ou homogeneizante, nem individual e subjetiva, ela é da ordem da intersubjetividade, dos liames que conectam sem preencher as distâncias, sem suprimir a multiplicidade de olhares. O lugar possível para essa comunidade é a própria imagem.

Sem perder a distância que os separa, a imagem produz um efeito sobre o real, colocando-se na sua orla, e torna-se, ela mesma, espaço coabitado pelos vivos e mortos, conhecidos e estranhos (ou estrangeiros), crianças e adultos, desaparecidos e sobreviventes. Mas, nesse movimento, ela menos funda o comum do que o entrega a uma destinação incerta, em devir, que enlaça, sem fechar, o que se vê e o que não se vê. Somente assim as imagens podem fazer apelo à comunidade dos espectadores, reunidos sem fusão, preservados os lugares distintos de onde cada um vê, essa “nuca” do mundo que escapa a todos, e que ninguém vê. (Guimarães 2015, 54)

No filme *Memórias de velho*, Carlos escreve a história de sua família, entendendo que ela reflete a história de várias outras, e explora as experiências vividas por seus parentes. É interessante como as pessoas envolvidas nessas comunidades de cinemas são atravessadas pelos gatilhos evocados. Como propõe o cineasta, as narrativas no audiovisual flexionam histórias comuns, que são, essencialmente, materiais da memória social. Lélia Gonzalez (1984), ao discutir o mito da democracia racial e como ele gozou de ampla aceitação, divulgação e se mantém tão vivo até os dias de hoje nas bases da cultura brasileira, qualifica dois conceitos que considero fundamentais para pensarmos essas ressonâncias das lembranças no baixo Tapajós: consciência e memória. A estrutura do mito para Gonzalez é dialética: se, por um lado, o mito apresenta uma

9. Cinedebate e lançamento do filme *Memórias de velho*, transmitido ao vivo em 2 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3WhLqWs>.

narrativa e seus personagens, por outro, ele oculta e invisibiliza todas as personas que habitam seu contraste. Esses mitos são narrativas ficcionais que esteiam os campos do que é ou não conhecimento, constituídos por meio de forças discursivas. Desconstruir os fundamentos desses mitos perpassa por observar nas “mancadas da consciência” a presença daqueles que a narrativa hegemônica pretendia negligenciar.

Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como a verdade. Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura: por isso, ela fala através das mancadas do discurso da consciência. (Gonzalez 1984, 226)

As histórias dos povos que passaram por violentos processos de colonização, de seus territórios e paisagens mentais, que persistiram em ser transmitidas por meio da oralidade, dos corpos, das danças e das comidas – e que hoje o vídeo, as imagens, a escrita, na arte e na academia, também constituem seu registro –, são essencialmente feitas de memórias ativas na produção de conhecimento. Os arquivos de imagens e filmes nos interpelam e cabe a nós acercá-los e procurar entender por meio do seu ardor o que eles nos dizem.

Finalmente, a imagem arde pela memória, quer dizer que de todo modo arde, quando já não é mais que cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo. 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 esplendor, seu perigo. Como se, da imagem cinza, elevara-se uma voz: “Não vês que ardo?”. (Didi-Huberman 2012, 216)

CONCLUSÃO

O audiovisual é uma forma de expressar narrativas sobre como esses cineastas vêm experimentando lugares específicos, sobretudo de forma

relacional, enquanto corpos entrelaçados com o mundo e em suas relações com as pessoas que vivem nesses locais. Isso é evidenciado, em especial, quando tratamos de filmes do gênero documentário, que são produzidos necessariamente através do encontro e das responsabilidades de lidar com ele e com a vida das pessoas captadas no campo imagético. Nichols afirma que “a definição de ‘documentário’ não é mais fácil que a de ‘amor’ ou de ‘cultura’” (2005, 47), um conceito vago porque é um gênero que lida com a multiplicidade de suas manifestações. Comumente, a definição se dá a partir de seu oposto, os filmes ficcionais, mas há algum tempo a dicotomia ficção *versus* realidade na cinematografia foi minada. Ambos os gêneros confluem no sentido do que poderiam ser formas de engajamento com o mundo a partir da produção de imagens e sons, o que resulta disso é uma narrativa sobre algo ou alguém, enquanto ser subjetivo e social ao mesmo tempo. Partindo dessa pressuposição, o documentário pouco difere de qualquer outro filme de gênero ficcional e, de fato, não é isso que se busca com esse recorte. Tais alcunhas são dadas pelos próprios cineastas, o que resta é saber como eles procuram lidar com uma realidade insubmissa e de que forma a compartilham dentro das narrativas. Por outro lado, Comolli (2008) aponta para uma especificidade que é própria aos documentários, eles “não são apenas ‘abertos para o mundo’; eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitante, os funda” (Comolli 2008, 170). Falamos, então, em diferentes condições de abordagem: enquanto os roteiros de filmes de ficção são geralmente bem amarrados, o documentário lida com as fissuras da realidade e com a imprevisibilidade do que pretende narrar.

O cinema, na sua versão documentária, traz de volta o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – lacunas ou contornos que logo nos são dados para que sintamos, os experimentemos, os pensemos. Sentir aquilo que, no mundo, ainda nos ultrapassa. As narrativas ainda não escritas, as ficções não esgotadas. Ao mesmo tempo em que se entrega, a matéria do cinema documentário lhe escapa. (Comolli 2008, 177)

Nesse sentido, o filme *Memórias de velho* tem linhas de fuga que ultrapassam a matéria da imagem, é feito por relações que o antecedem e outras que emergem na sua feitura e recepção, é propositivo à conexão com determinado grupo de pessoas. Aqui vemos como cada história contada é importante, como marca a vida de cada um dos personagens e como se conecta a muitas outras biografias. Dessa forma, ora olhamos para o campo diegético, ora olhamos para o que ronda a cena, para a vizinhança do objeto, como diria Gell, e percebemos que há usos qualitativos para a

câmera, que o olhar é performático, que há teorias nativas sobre modos de fazer filmes e engendramentos sociopolíticos dessas imagens.

Cabe ainda pontuar que o alcance das tecnologias de produção de imagens ocorre de formas muito distintas em cada país e região e que a influência dessas tecnologias deve ser considerada de acordo com cada caso. Em municípios como Santarém, com o porte de uma cidade média no interior da Amazônia, podemos dizer que a chegada da câmera e das tecnologias de produção de imagem aconteceu tardiamente, tendo como referências, por exemplo, a primeira loja do ramo de fotografia da cidade, a Foto Society, fundada apenas em 1960,¹⁰ e o primeiro filme, *Gambá de Pinhel*, de Clodoaldo Corrêa, feito somente em 2007. Ainda hoje, o acesso a câmeras e a outros equipamentos e suportes ideais para a produção de vídeo existe de forma limitada e a custos altos. Recentemente – sobretudo no fim dos anos 2010, com a propagação dos *smartphones* –, estão surgindo possibilidades mais acessíveis para a produção de audiovisual e há uma nova e maior geração de realizadores.¹¹ Na produção cinematográfica de países do norte global, que se estende também para as grandes produções realizadas pelos polos da indústria do cinema nacional localizados no eixo São Paulo-Rio de Janeiro, há um posicionamento expressivo, salvo as devidas exceções, voltado para a construção da imagem do *outro* como exótico. Nesse sentido, a Amazônia foi e ainda é retratada como uma floresta imaculada e as pessoas que vivem aqui, quando não são ignoradas, são frequentemente representadas como povos nativos intocados pela história. Se considerarmos que o cinema é um artefato importante na formação do imaginário sobre a Amazônia, é ainda mais suspeito que haja tão poucos cineastas na região e um circuito cinematográfico tão restrito.

O que procuro afirmar, apesar da necessidade de mencionar as condicionantes adversas, é que há filmes feitos aqui e, com eles, existem também formas de *fazer cinema* que partem das concepções desses cineastas, além de um tanto de pessoas envolvidas nessa rede. Nesse sentido, como procurei exemplificar com o *Memórias de velho*, percebo que o rio aparece constantemente como agente convocado no arranjo das histórias. Os filmes de beira – assim como as trajetórias que deles fazem parte – são, sobretudo, cinema feito *nas beiras* – nos limiares, nas fronteiras, nas margens, nas bordas – do rio – do espaço plástico, da imanência das subjetividades de seus realizadores em suas produções, da indústria cinematográfica, do regime de memória hegemônico. Mas as beiras desses documentários não são limites intransponíveis, pelo contrário, são zonas permeáveis, tal como a areia da praia, em que se constroem espaços possíveis de

10. Para mais, ver Malcher (2021).

11. Esses apontamentos têm como base um levantamento que produzi em minha dissertação de cenas audiovisuais amazônicas, como das capitais Belém, Manaus e Macapá. Para mais, ver trabalhos de Belo (2013), Lima, Pinho & Vasconcelos Neto (2014) e Lopes (2017; 2018).

produção e de circulação. A permeabilidade é uma característica de cada um desses filmes, reciprocamente, o audiovisual é invadido pela vida em torno dele e se deixa transbordar por ela. Acredito que isso aconteça porque os realizadores, os filmes e os espectadores compartilham universos simbólicos com muitos elementos em comum e isso tem resultados interessantes na forma como esses filmes são produzidos e recebidos. Fazer filmes nas beiras reafirma que ali há espaços férteis, são lugares habitados, onde pessoas vivem, pensam, falam, trocam e produzem. No começo desta pesquisa, eu não tinha ideia de como seria atravessada pelos acontecimentos que vivi durante o campo, no lugar onde nasci, cresci e vivo. E não apenas porque me vi dentro da pesquisa, em situações que me levaram às minhas memórias e às de minha família, mas também pela responsabilidade de pensar e escrever sobre sentimentos tão profundos de outras pessoas. Afinal, é isto que acontece quando essas imagens tocam o real: elas ardem na gente.

Assim como Claudete, quando assisto ao filme também me vejo impelida a contar a história de alguém que conheci muito bem: Maria Andina Moda Silva, minha avó, nascida em 1933. Ela poderia estar nesse filme. Meu avô, Obir Silva, também, apesar de não o ter conhecido, mas sei que trabalhou no garimpo, que era costume passar meses sem dar notícias e que um dia foi à taberna e nunca mais voltou. Há cerca de 70 anos, quando sua mãe faleceu, minha avó veio com a família da comunidade do Aracuri, localizada na região do Projeto de Assentamento Lago Grande, para Santarém. Vó Andina criou seus 11 filhos trabalhando como zeladora na igreja do bairro, como lavadeira e com a ajuda das irmãs. Desde que o Alzheimer avançou, e ela passou a ter seu ir e vir restrito ao espaço de sua casa, minha avó, todos os dias, às seis da tarde, costumava arrumar suas roupas, fazia uma trouxa e dizia que ia pegar o barco que estaria lá na beira, esperando por ela, pronto para levá-la de volta para sua verdadeira casa, do outro lado do rio.

Durante o campo, visitei minha avó e propus folhearmos juntas seus álbuns guardados. Busquei e abri para ela, que pareceu desinteressada pela maioria das fotos. Entre as páginas, uma a fez sorrir. Pediu para retirá-la do plástico do álbum, queria tocá-la. Entreguei em suas mãos a fotografia em que ela está junto de meu pai, Marcos, e de minha tia, Cristina. Ela sorriu novamente, ficou admirada, concentrada, lembrou-se da missa de formatura do meu pai na graduação em matemática. Registrei o momento.



FIGURA 8
Maria Andina
revido suas
fotos. Fonte:
Acervo pessoal,
2020.

Por fim, tais imagens e sons ligam pessoas, contam histórias, ativam afetos e conhecimentos, são artefatos culturais e documentos de memória. Espero ter explanado como o filme *Memórias de velho* insere novas imagens sobre a ideia de Amazônia, a partir de narrativas produzidas por pessoas que habitam esse lugar, e como é possível pensarmos paisagens construídas a partir da forma como nos relacionamos com o espaço e com a temporalidade. Essas narrativas audiovisuais congregam uma pluralidade de olhares e vozes, e se faz necessário acompanhar suas circularidades como expressões de potencialidades criativas, estéticas, políticas e culturais.

À memória de Maria Andina Moda Silva.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Bandeira Júnior, Carlos de Matos. 2020. *Memórias de velho*. Pará, Brasil, cor, 48'. Disponível em: <<https://bit.ly/41U4k75>>. Acesso em: 2 dez. 2020.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aumont, Jacques. 2002. *A imagem*. Campinas: Papirus.
- Bandeira Júnior, Carlos de Matos. 2019. *“Em busca do bamburro”: memórias do trabalho, reciprocidade e a construção da masculinidade em garimpos amazônicos*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Oeste do Pará, Santarém.
- Barthes, Roland. 1984. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Belo, Geovane Silva. 2013. *O olhar estrangeiro estigmatizado(r) do cinema: Invenção, sustentação e reinvenção do imaginário sobre a Amazônia*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Pará, Belém.
- Cesarino, Pedro. 2017. Conflitos de pressupostos na antropologia da arte: relações entre pessoas, coisas e imagens. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 32, no. 93: 1-17.
- Comolli, Jean-Louis. 2008. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Devos, Rafael Victorino. 2006. Paisagens da narrativa oral: a descoberta da imagem. *Caderno de Antropologia e Imagem*, vol. 23, no. 2: 31-49.
- Dias, Diego Madi. 2010. Imagens que agem: produção audiovisual e o paradigma pós-interpretativo. *Proa*, vol. 1, no. 2: 1-20.
- Didi-Huberman, Georges. 2012. Quando as imagens tocam o real. *Pós*, vol. 2, no. 4: 204-219.
- Duarte, Renato. 2003. Os relatórios do Etene sobre a seca de 1958. *Cadernos de Estudos Sociais*, vol. 19, no. 1: 7-16.
- Gell, Alfred. 2005. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. *Concinnitas*, vol. 2, no. 8: 41-63.
- Gell, Alfred. 2009. Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte. *Poiésis*, vol. 10, no. 14: 245-261.
- Gonzalez, Lélia. 1984. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*: 223-244.
- Guimarães, César Geraldo. 2015. O que é uma comunidade de cinema? *Eco-Pós*, vol. 18, no. 1: 45-56.
- Hikiji, Rose. 2009. Imagens que afetam: filmes de quebrada e o filme da antropóloga. *Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Org. Gonçalves, Marcos & Head, Scott. 115- 135. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Lima, Regina; Pinho, Uriel & Vasconcelos Neto, Dilermano. 2014. Amazônia e o discurso da modernidade e urbanidade em filmes de ficção do estado do Pará. *Revista EcoPós*, vol. 17, no. 2: 1-16.
- Lopes, Rafael. 2017. Cine-manauara: no centro de um outro contexto. *Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade-RICS*, vol. 3, no. 1: 21-35.
- _____. 2018. Olhares de dentro: A reinvenção da Amazônia pelo Cinema Amazonense Contemporâneo. *Vozes e Diálogos*. vol. 17, no. 01, 88-101.
- Lyra, Bernadette & Santana, Gelson. 2006. *Cinema de Bordas*. São Paulo: Editora a lápis.

- MacDougall, David. 2009. Significado e ser. In *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*, ed. Andrea Barbosa, Edgar Theodoro da Cunha e Rose Satiko Gitirana Hikiji, 61-70. Campinas: Papyrus.
- Malcher, Liendria. 2021. *Cinema de beiras: produção de narrativas audiovisuais por documentaristas do baixo Tapajós*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Pará, Belém.
- Nichols, Bill. 2005. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus.
- Pellini, José Roberto. 2014. O jardim secreto: sentidos, performance, memórias e narrativas. *Vestígios – Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica*, vol. 8, no. 1: 67-91.
- Samain, Etienne. 2003. Antropologia de uma imagem "sem importância". *Ilha*, vol. 5, no. 1: 47-67.
- Samain, Etienne. 2012. As peles da fotografia: fenômeno memória/arquivo, desejo. *Visualidades*, vol. 10, no. 1: 151-164.

Liendria Maria Malcher Silva é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (PPGAS/USP). Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Pará (PPGA/UFPa). Bacharela em Antropologia pela Universidade Federal do Oeste do Pará e documentarista independente. É membro do Grupo de Antropologia Visual (Gravi/USP) e do Grupo de Pesquisa em Antropologia Musical (PAM/USP). Realiza pesquisas junto aos cineastas locais do Baixo Tapajós e suas narrativas desde 2017. liendriamalcher@usp.br

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 01/10/2022
Reapresentado em: 07/02/2023
Aprovado em: 19/03/2023