



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Ramiro Quaresma da Silva

**O SITE CINEMATECAPARAENSE.ORG
E A PRESERVAÇÃO VIRTUAL DO PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL:
UMA CARTOGRAFIA DE VIVÊNCIAS CINEMATográfICAS**

Belém-Pará

2015



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Ramiro Quaresma da Silva

**O SITE CINEMATECAPARAENSE.ORG
E A PRESERVAÇÃO VIRTUAL DO PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL:
UMA CARTOGRAFIA DE VIVÊNCIAS CINEMATográfICAS**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora no Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a orientação do Professor Doutor Joel Cardoso.

Belém-Pará

2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Silva, Ramiro Quaresma da, 1975-

O site cinematecaparaense.org e a preservação virtual do patrimônio audiovisual: uma cartografia de vivências cinematográficas / Ramiro Quaresma da Silva. - 2015.

Orientador: Joel Cardoso da Silva.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2015.

1. Cinematografia. 2. Cinema - Pará. I.
Título.

CDD 23. ed. 777



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos dezesseis (16) dias do mês de Junho do ano de dois mil e quinze (2015), as dezesseis (16) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência do orientador professor doutor Joel Cardoso da Silva ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Ramiro Quaresma da Silva, Intitulada: **O SITE CINEMATECAPARAENSE.ORG E A PRESERVAÇÃO VIRTUAL DO PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL: UMA CARTOGRAFIA DE VIVÊNCIAS CINEMATográficas**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Joel Cardoso da Silva, Benedita Afonso Martins e Rosângela Marques de Britto da Universidade Federal do Pará. Dando início aos trabalhos, o professor doutor Joel Cardoso da Silva, passou à palavra ao mestrando, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito EXCELENTE, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação de parte ou capítulos da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Joel Cardoso da Silva, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 16 de Junho de 2015.

Prof. Dr. Joel Cardoso da Silva

Profª. Dra. Benedita Afonso Martins

Prof. Dra. Rosângela Marques de Britto

Ramiro Quaresma da Silva

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho só existe devido às dezenas de realizadores paraenses, nativos e de coração, que desbravaram o celuloide com seus olhos de câmera e imprimiram luzes e imaginação, vencendo todas as adversidades e fizeram um cinema possível e imprescindível para compreender nosso mundo.

Agradeço minha esposa Deyse e meus filhos Miguel e Vicente, meu acervo cinematográfico de amor.

Minha mãe Sara Quaresma por todo o axé, pesquisa se faz também com fé.

Aos professores do Programa de pós-graduação em Arte do Instituto de Ciências da Arte a UFPA onde a pesquisa desta dissertação pode se desenvolver.

Ao meu orientador Joel Cardoso e sua paciência e sabedoria para definirmos a montagem deste filme neste corte final, porém não definitivo.

O Brasil se interessa pouco pelo próprio passado. Essa atitude saudável exprime a vontade de escapar a uma maldição de atraso e miséria. O descaso pelo que existiu explica, não só abandono em que se encontram os arquivos nacionais, mas até a impossibilidade de se criar uma cinemateca. Essa situação dificulta o trabalho do historiador, particularmente o que se dedica a causas sem importância como o cinema brasileiro.

Paulo Emílio Salles Gomes, in *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*.

RESUMO

Este trabalho propõe uma cartografia do cinema paraense para uma visão rizomática e multidimensional desta cinematografia. A pesquisa se apresenta em três etapas. Na primeira, o método cartográfico (Deleuze/Guatarri) com ênfase no cinema (Kastrup), refletindo sobre a instituição *cinemateca* como guardiã da memória cinematográfica de um lugar (Le Goff e Ferro) e uma revisão da bibliografia e de fontes diversas sobre a memória do cinema paraense. Em seguida, na segunda e mais extensa etapa, um inventário da filmografia realizada no estado do Pará de 1960 aos dias atuais, identificando os principais realizadores e filmes, descrevendo seus modos de criação e produção fílmica a partir de entrevistas e questionários aplicados, a diversidade temática de seus roteiros, desenvolvendo uma análise dessas obras identificando os momentos históricos, sociais, culturais e tecnológicos em que foram realizadas. Por último, na terceira etapa, uma reflexão sobre as ações em prol da preservação de arquivos fílmicos no estado, o dilema dos arquivos contemporâneos de cinema, analógico *versus* digital e a experiência do site Cinemateca Paraense em preservação, catalogação e difusão virtual da cinematografia paraense no ciberespaço.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema Paraense, Preservação, Conservação, Patrimônio Audiovisual, Ciberespaço.

ABSTRACT

This project proposes a cartography of the estate of Pará (Brazil) movies for a rhizomatic and multidimensional view of this cinematography. The research is presented in three stages. At first, the cartography method (Deleuze / Guattari) with emphasis on cinema (Kastrup), reflecting on the institution Cinematheque as guardian of the cinematographic memory of a place (Le Goff and Ferro) and a review of the literature and from sources on memory the Para cinema. Then in the second and longest stage, an inventory of filmography held in the state of Pará from 1960 to the present day, identifying the most relevant filmmakers and movies, describing their methods and filmic production from applied interviews and questionnaires, diversity theme of his scripts, developing an analysis of these works by identifying the historical, social, cultural and technological moments. Finally, the third stage, a reflection on the actions for the preservation of film archives in the state, the dilemma of contemporary cinema files, analog versus digital and Cinematheque of Pará site experience in preservation, cataloging and dissemination of virtual cinematography in cyberspace.

KEYWORDS

Movies of Pará-Brasil, cartography, history, preservation, memory.

LISTA DE FIGURAS

- Figuras 01 a 04: *frames* do filme ***Brinquedo Perdido***, Pedro Veriano (1962).
- Figuras 05 a 08: *frames* do filme ***Vila da Barca***, de Renato Tapajós (1964).
- Figuras 09 a 12: *frames* do filme ***Um dia qualquer...***, de Líbero Luxardo (1965).
- Figuras 13 a 16: *frames* do filme ***Marajó: barreira do mar***, de Líbero Luxardo (1967).
- Figuras 17 a 20: *frames* do trailer do filme ***Um diamante e cinco balas***, de Líbero Luxardo (1968).
- Figuras 21 a 24: *imagens* do filme ***Brutos inocentes***, de Líbero Luxardo (1973).
- Figuras 25 e 26: *imagens* de produções em 16 mm de Chico Carneiro. (1970).
- Figuras 27 e 28: *frames* do filme ***Perseguição***, de Ronaldo Moraes Rêgo (1970).
- Figuras 29 e 30: *frames* do filme ***O Jacaré já era***, de Giovanne Gallo (1977).
- Figuras 31 e 32: *frames* do filme ***Elegia para uma cidade***, de João de Jesus Paes Loureiro (1970).
- Figuras 33 e 34: *Frames* do filme ***Matadouro***, de Vicente Franz Cecim (1975).
- Figuras 35 e 36: *Frames* do filme ***Permanência***, de Vicente Franz Cecim (1976).
- Figuras 37 e 38: *Frames* do filme ***Sombras***, de Vicente Franz Cecim (1977).
- Figuras 39 e 40: *Frames* do filme ***Malditos mendigos***, de Vicente Franz Cecim (1978).
- Figuras 41 e 42: *Frames* do filme ***Rumores***, de Vicente Franz Cecim (1979).
- Figuras 43 e 46: *frames* do filme ***Ver-O-Peso***, de Januário Guedes, Peter Roland e Sônia Freitas (1984).
- Figuras 47 e 48: *still* do filme ***Carro dos milagres***, de Moisés Magalhaes (1991) e da sua equipe de produção: da esquerda para direita, Moisés Magalhães e Diógenes Leal.
- Figuras 49 e 50: *Frames* do filme ***Marias da Castanha***, de Edna Castro (1987).
- Figuras 51 e 52: *Frames* do filme ***Fronteira Carajás***, de Edna Castro e Simone Raskin (1992).
- Figuras 53 e 54: *Frames* do filme ***Cenesthesia***, de Jorane Castro, Toni Soares e Dênio Maués (1988).
- Figuras 55 e 56: *Frames* do filme ***Anjos sobre Berlim***, de Nando Lima (1992)
- Figuras 57 e 58: *Frames* do filme ***Chuvvas e trovoadas***, de Flávia Alfinito (1994).
- Figuras 59 e 60: *Frames* do filme ***Antonio Carlos Gomes***, de Flávia Alfinito (1998).
- Figuras 61 e 62: *Frames* do filme ***Lendas Amazônicas – O Boto***, de M. Magalhães e R. Passarinho (1998).
- Figuras 63 e 64: *Frames* do filme ***Lendas Amazônicas – Belém, mitos e mistérios***, de Moisés Magalhães e Ronaldo Passarinho (1998).
- Figuras 65 e 66: *Frames* do filme ***Lendas Amazônicas – Cobra grande***, de M. Magalhães e R. Passarinho (1998).
- Figuras 67 e 68: *Frames* do filme ***Lendas Amazônicas – Matinta Perera***, de Moisés Magalhães e Ronaldo Passarinho (1998).
- Figuras 69 e 70: *Frames* do filme ***Açaí com jabá***, de Alan Guimarães, Marcos Dabes e Walério Duarte (2002).

Figuras 71 e 72: Frames do filme *Mulheres Choradeiras*, de Jorane Castro (2000).

Figuras 73 e 74: Frames do filme *Invisíveis prazeres cotidianos*, Jorane Castro (2004).

Figuras 75 e 76: Frames do filme *Quando a chuva chegar*, de Jorane Castro (2000).

Figuras 77 e 78: Frames do filme *Ribeirinhos do asfalto*, de Jorane Castro (2013).

Figuras 79 e 80: Frames do filme *Mãos de outubro* de Vítor Souza Lima (2009).

Figuras 81 e 82: Frames do filme *Quero ser anjo*, de Marta Nassar (2000).

Figuras 83 e 84: Frames do filme *Origem dos nomes*, de Marta Nassar (2005).

Figuras 85 e 86: Frames do filme *Chama Verequete*, de Luiz Arnaldo Campos e Rogério Parreira (2000).

Figuras 87 e 88: Frames do filme *Pássaros andarilhos, Bois Voadores*, de Luiz Arnaldo Campos (2000).

Figuras 89 e 90: Frames do filme *Dias*, de Fernando Segtowick (2000).

Figuras 91 e 92: Frames do filme *Dezembro*, de Fernando Segtowick (2004).

Figuras 93 e 94: Frames do filme *Matinta*, de Fernando Segtowick (2011).

Figuras 95 e 96: Frames do filme *No movimento da fé*, de Fernando Segtowick (2014).

Figuras 97 e 98: Frames do filme *Eretz Amazônia*, de Allan Rodrigues (2004).

Figuras 99 e 100: *Frames do filme A descoberta da Amazônia pelos turcos encantados, de Luiz Arnaldo Campos (2005).*

Figuras 101 e 102: *Frames do filme O homem do balão extravagante ou As desventuras de um paraense que quase voou, de Horácio Higuchi (2005).*

Figuras 103e 104: *Frames do filme Chupa-chupa: a história que veio do céu, de Adriano Barroso e Roger Elarrat. (2006).*

Figuras 105 e 106: *Frames do filme Serra Pelada: esperança não é sonho, de Priscila Brasil (2007).*

Figuras 107 e 108: *Frames do filme Saudade da minha terra, de Nêlio Palheta (2009).*

Figuras 109 e 110: *Frames do filme Camisa de onze varas, de Walério Duarte (2010).*

Figuras 111 e 112: *Frames do filme Visagem!, de Roger Elarrat (2006).*

Figuras 113 e 114: *Frames da série Miguel Miguel, de Roger Elarrat (2006).*

Figuras 115 a 116: Frames do filme *Juliana contra o jambeiro do diabo pelo amor de João Batista* de Roger Elarrat (2012).

Figuras 117 e 118: Frames do filme *Filhas da Chiquita* de Priscilla Brasil (2012).

Figuras 119 e 120: Frames do filme *Salvaterra: terra de negro* de Priscilla Brasil (2012).

Figuras 121 e 122: Frames do videoclipe *Devorados* de Priscilla Brasil (2006).

Figuras 123 e 124: Frames do videoclipe *Vela* de Priscilla Brasil (2007).

Figuras 125 e 126: Frames do videoclipe *Japan Pop Show* de Priscilla Brasil (2008).

Figuras 127 e 128: Frames do videoclipe *Xirley* de Priscilla Brasil (2011).

Figuras 129 e 130: Frames do documentário musical *Live in Jurunas* de Priscilla Brasil e Vincent Moon (2012).

Figuras 131 a 132: Frames dos videoclipes *Velocidade do eletro, Proposta indecente, Legal ilegal e Preciso*

ouvir musica sem você de Carolina Matos (2014).

Figuras 133 e 134: Frames dos documentários musicais *Música e Imagem* (2012/2013).

Figuras 135 e 136: Frames do filme *D. Juan* de Mateus Moura (2012).

Figuras 137 e 138: Frames da série *JAMCINE* de Qualquer Quoetivo (2012).

Figuras 139 a 142: Frames do filme *A ilha* de de Mateus Moura (2013).

Figuras 143 e 144: Frames dos filmes *Entre Portas* de Rafael Samora (2013) e *Do amor* de Rodolfo Mendonça (2013).

Figuras 145 e 146: Frames dos filmes *Fotodramas* de Tiago Freitas (2013) e *Em* de Raquel Minervino (2013).

Figuras 147e 148: Frames dos filmes *Espelho e Silêncio* (2103) e *Eu do ato* (2014) de Vince Souza.

Figuras 149 a 152: exposição *Cinema no Pará: História e Memória*, Galeria Theodoro Braga (FCPTN - Centur, Março-2012)

Figuras 153 a 156: 2ª Semana de preservação do patrimônio audiovisual, *outubro de 2014*.

Figura 157 a 162: páginas de acesso ao conteúdo do Cinemateca Paraense

SUMÁRIO

ROTEIRO	13
LATA 01 / APONTAMENTOS PARA UMA PESQUISA CARTOGRÁFICA EM CINEMA	17
LATA 02 / UMA CARTOGRAFIA DE VIVÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS	41
ROLO 01/ DÉCADA DE 1960	41
ROLO 02/ DÉCADAS DE 1970 E 1980	53
ROLO 03/ DÉCADA DE 1990	74
ROLO 04/ DÉCADAS DE 2000 E 2010	94
LATA 03 / A CINEMATECA NO CIBERESPAÇO: SOLUÇÃO POSSÍVEL DE PRESERVAÇÃO E DIFUSÃO DO PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL	119
TO BE CONTINUED	143
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	146
ANEXOS	153
CATÁLOGO DE FILMES PARAENSES	
ENTREVISTAS	
DOCUMENTÁRIO	

ROTEIRO

Quando comecei a pensar em fazer o mestrado em artes refleti muito sobre o que é ser “mestre” em algo. Surgiam cenas de filmes de cineastas como Alfred Hitchcock, François Truffaut e Glauber Rocha. Os grandes cineastas na minha concepção pré-acadêmica eram os meus mestres. Ser mestre, neste sentido, era ter o domínio tão grande de uma linguagem a ponto de reinventá-la criando um estilo, um signo, o que os grandes cineastas conseguiram criar com seu processo cinematográfico de escrita, captação e edição de imagens em movimento.

Então, em que eu seria mestre? Nenhuma de minhas realizações audiovisuais era digna de entrar num rol de grandes filmes, mas elas foram e são importantes para mim profissionalmente. Será que foram, de alguma forma, importantes para Belém, para o estado do Pará, o Brasil e o mundo? A resposta é sim, pois toda imagem em movimento realizada pelo homem é fundamental para contar a história de um lugar, de um momento. E por que tenho tanta certeza disso? Acredito que é por conta deste pensamento de preservação das imagens em movimento e pelo meu trabalho independente e obstinado em que consiste minha possível e desejada qualificação de “mestre”.

Em setembro de 2008, depois de uma busca com poucas referências, pesquisando cinema paraense em escassas fontes, criei inicialmente um *blog* para organizar esta pesquisa, que começou com o objetivo de escrever projetos de captação para o Museu da Imagem e do Som do Pará (doravante MIS-PA) que possui o maior acervo de filmes do Estado Pará. Depois continuei a pesquisa sem objetivos institucionais, pelo puro prazer de descobrir e revelar os achados. Passei a aglutinar no blog todas as informações e vídeos encontrados na web, compartilhados pelos produtores, realizadores ou pessoas comuns que se dispunham a “subir” essas informações audiovisuais para a rede mundial de computadores.

As pesquisas tinham como referência os procedimentos indicados pela Federação Internacional de Arquivos de Filmes, doravante FIAF¹, da qual participei de um congresso

¹ Federação Internacional de Acervo de Filmes. fundada em Paris em 1938 pelo British Film Institute, o Museu de Arte Moderna de Nova York, a Cinémathèque Française e o Reichsfilmarchiv em Berlim e compreende mais de 150 instituições em mais de 77 países - um reflexo do grau em que a preservação da herança imagem em movimento se tornou uma preocupação mundial.

internacional em 2006 em São Paulo, e os manuais da Cinemateca Brasileira, onde fiz estágio em 2007 enviado pelo MIS-PA e para identificação e catalogação de filmes. Não possuía acervo físico para o site. Todo acervo era digital em DVDs, HDs e pequenos servidores virtuais disponíveis no momento. Esse passou a ser mais um dos objetivos desta iniciativa de preservação do patrimônio audiovisual na web, como guardar e difundir esses acervos cinematográficos captados, finalizados, convertidos e reproduzidos em plataformas digitais.

Quando pesquisava cinema no acervo no MIS-PA, um objeto marcou minha memória. Muitos itens do acervo do museu são fragmentos de filmes em película e pequenos rolos, que por não constituírem um item de acervo isoladamente, são guardados, vários deles em uma lata de filme, para identificações futuras. Não usamos mais as latas de ferro, por motivos de preservação hoje elas são feitas de polietileno (plástico) e são chamadas de estojos, mas ainda se referem a elas como latas, pois nelas os filmes iam de um cinema a outro desde sua invenção. A imagem destes fragmentos de rolos dentro de uma lata foi minha inspiração para narrar essa pesquisa, pois muito do que encontramos são pontas, fragmentos de histórias que, a primeira vista, não se encadeiam para formar o grande filme da história do cinema paraense. Estes rolos, porém, devem ser registrados, preservados e exibidos, são a nossa história em imagens e movimento.

Depois de muitas referências, idas e vindas, teorias e teóricos, consolidei a pesquisa para esta dissertação em três capítulos, que em alusão ao suporte mencionado chamaremos de “latas”, nas quais junto os fragmentos que serão analisados como um todo. A primeira lata (capítulo um) descreve as questões metodológicas da pesquisa cartográfica como foi definido o objeto tendo com referência o rizoma de Deleuze e Guatarri, e as questões norteadoras que me motivaram nesta incursão pelo *ethos* cinematográfico do estado do Pará, e tentar responder perguntas como: existe um cinema paraense e quais as diferenças e semelhanças com outras cinematografias regionais? O que impulsiona os realizadores locais a criar suas obras e o quanto o locus influencia em suas narrativas fílmicas? Qual a pertinência estética e cultural deste cinema e qual o legado artístico dessa cinematografia paraense que torne premente suas preservação e difusão?

Na segunda lata (capítulo dois) segue a cartografia crítica da cinematografia paraense, utilizando as entrevistas realizadas e retiradas de outras publicações e mídias, os dados coletados e as referências teóricas e críticas do objeto, onde os principais momentos da cinematografia do estado do Pará, marcos históricos, principais realizadores, filmes, acervos,

movimentos, estéticos, modos de produção, realização, exibição e preservação serão mapeados, descritos e estudados em sua dimensão social, cultural e artística, em uma sequência cronológica, mas com uma estrutura narrativa não linear, com idas e vindas, *flashbacks* no tempo, em personagens e fatos que fazem necessário retroceder e avançar no texto. Essa segunda parte foi dividida em quatro sub-capítulos:

- Rolo 01-Década de 1960: onde encontro o marco inicial desta cartografia, o filme ***Brinquedo Perdido*** (1962) de Pedro Veriano, analiso a obra ***Vila da Barca*** (1964) de Renato Tapajós e percorro a cinematografia de Líbero Luxardo em seu ciclo Amazônico de quatro longas-metragem e uma série de curtas-metragem e cinejornais.

- Rolo 02 – Décadas de 1970 e 1980: as experiências em super 8 de realizadores como Vicente Cecim (Kinemandara), Ronaldo Moraes Rêgo e Giovanna Gallo, o surgimento do Centro de Referência Audiovisual da Amazônia (C.R.A.V.A.) que produziu obras de Januário Guedes, Edna Castro e Moisés Magalhães, chegando até o início das experiências em vídeo com Jorane Castro e Nando Lima.

- Rolo 03 – Década de 1990: uma retomada cinematográfica com Flávia Alfinito, o filme *Lendas Amazônicas* (1998) e surgimento do primeiro edital de curtas-metragens de Belém que possibilitou a realização de filmes de cineastas como Fernando Segtowicki, Marta Nassar, Luiz Arnaldo Campos, e do edital de curtas do MINC onde surgiram obras de Jorane Castro e outros realizadores locais.

- Rolo 04 – Décadas de 2000 e 2010: com o advento na produção de documentários pelo programa DOC TV, o surgimento de realizadores como Roger Elarrat, Priscila Brasil e Mateus Moura em uma nova abordagem da produção cinematográfica de forma independente e colaborativa.

A terceira lata (capítulo três) guarda a experiência em preservar e conservar os filmes para a posteridade, os dilemas da substituição da película sensível pelos dispositivos de captura e armazenamento digital e desdobramentos da pesquisa no ciberespaço, no site Cinemateca Paraense. Um portal no ciberespaço é o resultado proposto como solução possível deste projeto de pesquisa em dissertação, um rizoma aberto em hiperlinks que levam do passado ao presente, nas narrativas de seus realizadores e filmes, sua arquitetura da informação e interatividade, e a preservação virtual do patrimônio audiovisual do Estado do Pará.

Este roteiro de abordagens faz a vez de uma introdução, uma ficha inicial desta pesquisa em processo, que nunca chega ao fim, como o trabalho de preservação de um acervo audiovisual. A continuidade é a chave para a pesquisa e expandir essa discussão é fundamental para que esta cartografia rizomática audiovisual seja expandida por instituições e pesquisadores que dela podem se servir para desdobramentos futuros. Nesta perspectiva de preservação e difusão todos os dados levantados na pesquisa, as entrevistas e questionários aplicados e a catalogação dos filmes paraenses constam na íntegra na versão final da dissertação como forma de colaborar com as pesquisas futuras que tenham como objeto os filmes e realizadores que apesar de todas as dificuldades criaram e criam o cinema paraense.

LATA 01

APONTAMENTOS PARA UMA PESQUISA CARTOGRÁFICA EM CINEMA PARAENSE

*“Cartografar é acompanhar um processo, não representar um objeto.”
(Kastrup, 2008, p. 469).*

Nesta primeira etapa descrevo a metodologia e os procedimentos adotados na pesquisa em Arte, o método cartográfico adotado (Deleuze/Guattari) no estudo do cinema no Pará para dar conta de um processo artístico de forma rizomática, que pretende construir um mapa com vários platôs no chão da Amazônia cinematográfica em um cinema de arquivo textual. Uma epistemologia para a pesquisa em artes para sustentar as questões norteadoras acerca de um objeto multidimensional como o cinema em suas interfaces de criação, difusão e preservação. As escolhas teóricas e métodos de coleta de dados qualitativos em entrevistas com realizadores cinematográficos e audiovisuais de vários períodos históricos e tecnológicos. O porquê de aplicar vinte questionários a realizadores e produtores e depois realizar longas entrevistas com quatro cineastas de períodos diversos da cinematografia paraense, de catalogar a filmografia paraense, das escolhas das referências bibliográficas e documentais e os filmes que apresentam em sua sucessão de imagens e sons a memória desse lugar.

A escolha do método cartográfico de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997) para nortear a pesquisa foi para construir caminhos e conexões que ajudem a compreender os percursos da cinematografia no nosso estado, método que permite questionar e ultrapassar outras abordagens sobre este objeto. A cartografia acompanha os processos se abrindo para a compreensão e problematização, compreendendo os fluxos que estão em jogo em vários planos, rupturas e conexões. Identificar a partir de pequenos detalhes o que cria um cinema de identidade paraense, o que nos difere e aproxima de outras cinematografias regionais, quais nossas particularidades, o que nos funde num todo como analisa Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*:

O que resta às almas, contudo, quando já não se aferram a particularidades, o que as impede então de fundir-se num todo? Resta-lhes precisamente sua “originalidade”, quer dizer, um som que cada uma emite, como um ritornelo no limite da linguagem, mas que só emite quando toma a estrada (ou o mar) com o próprio corpo, quando leva a vida sem buscar a salvação, quando empreende sua viagem encarnada sem objetivo particular e então encontra o outro viajante, a quem reconhece pelo som. [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 114-115).

Esse método denominado por Deleuze e Guattari de esquizoanálise, uma análise da micropolítica, da pragmática, em forma rizomática do objeto de estudo, consiste no estudo das linhas de força de um determinado campo social, um território, que no caso desta dissertação é a cinematografia realizada no Estado do Pará e o sistema da arte cinematográfica como seu campo de estudo, os realizadores, técnicos, atores, produtores, críticos e pesquisadores. O território cinematográfico é formado de movimentos ora desterritorializantes, que o impelem em linhas de fuga para fora de seus limites, ora reterritorializantes, que o conduzem ao interior de novos limites.

Uma concepção que englobe, ao mesmo tempo, seus aspectos tecnológicos, biológicos, informáticos, sociais, teóricos, estéticos. [...] O maquinismo, como entendemos neste contexto, implica um duplo processo autopoiético-criativo e ético-ontológico (a existência de uma “matéria de escolha”) estranho ao mecanismo, de modo que o imenso encaixe de máquinas, em que consiste o mundo de hoje, se acha em posição autofundadora [...]. (GUATTARI, 2012, p. 124)

Esta pesquisa realizou uma cartografia da produção audiovisual paraense entre as décadas de 1960, século XX, e 2010, século XXI, abordando aspectos cinematográficos da produção de filmes, com o intuito de estudar o seu impacto no processo de produção de uma cultura cinematográfica no Estado do Pará. Esse recorte temporal marca o início com a produção de *Brinquedo Perdido* de 1962, realizado em filme 16 milímetros por Pedro Veriano, o representante inicial de uma cinematografia realizada no Pará por seus cineastas locais, e o final com a realização *A ilha* de Mateus Moura, 2013, que sem qualquer financiamento realiza um média-metragem de qualidade cinematográfica e com os signos visuais de uma Amazônia paraense.

A investigação foi conduzida a partir da observação do site Cinemateca Paraense², da análise deste objeto empírico e virtual: a estrutura, organização e processo de trabalho de equipes de audiovisual. Como recorte de produção utilizei os principais realizadores de cada período e seus filmes, Pedro Veriano, Renato Tapajós, Líbero Luxardo, Januário Guedes, Chico Carneiro, Vicente Cecim, o coletivo CRAVA, Edna Castro, Flávia Alfinito, Moisés Magalhães e Ronaldo Passarinho, Luiz Arnaldo Campos, Walério Duarte, Fernando Segtowick, Jorane Castro, Marta Nassar, Roger Elarrat, Adriano Barroso, Priscilla Brasil, Mateus Moura e o coletivo Quadro-a-quadro.

² <http://cinematecaparaense.org/>

A metodologia escolhida para a coleta de dados sobre a cinematografia paraense foi a de questionários padronizados aplicados com fins de, num primeiro momento, fazer um levantamento do cenário audiovisual do estado do Pará. Nesta etapa foram entrevistados a partir de questionário estruturados 20 realizadores e produtores, o que não cobre na totalidade, mas apresentam um recorte significativo, e outros 04 realizadores em entrevistas presenciais gravadas escolhidos a partir das reflexões advindas dos questionários que são Januário Guedes, Nando Lima, Priscilla Brasil e Mateus Moura, representando respectivamente as décadas de 1980, 1990, 2000 e 2010 onde a tecnologia analógico/digital modifica as relações dos realizadores com a produção cinematográfica.

A primeira etapa do trabalho primou pela pesquisa empírica, descobrindo e cartografando o espaço audiovisual do estado e as principais referências bibliográficas e documentais sobre o assunto. Um dos fatores significativos que apontamos em nossa pesquisa é a passagem do processo de realização em película para o processo digital que atinge quase todos os realizadores entrevistados e que diminuiu o custo de produção, e aumentou a possibilidade de inserção de novos cineastas no mercado de trabalho e de difusão deste conteúdo audiovisual no ciberespaço. Assistir e catalogar os filmes paraenses foram processos que já vinham sendo feito no site Cinemateca Paraense desde a sua criação e que foi intensificado para esta dissertação, pois a primeira fonte de referência de informação sobre um filme está contida em sua ficha técnica e nos dados de produção na abertura e nos créditos finais e, principalmente, em suas imagens em movimento e as informações visuais que carregam.

Os pressupostos teóricos sobre a análise do estudo do método cartográfico de Deleuze e Guattari como um processo teórico-metodológico aberto e multidimensional para os estudos do audiovisual foi base para a elaboração deste mapeamento da cinematografia local devido a seu caráter rizomático de obtenção e apresentação de resultados. Para preparar os questionários e levantar os dados históricos necessários foi realizada anteriormente uma pesquisa bibliográfica de todas as publicações sobre o cinema paraense em bibliotecas e no ciberespaço para fundamentar as entrevistas e os dados da catalogação da filmografia.

Deve-se ter em conta que o cinema pode ser entendido a partir de várias perspectivas que se inter-relacionam e se articulam nos processos de investigação. O ponto de vista mais comum associa o uso de som e imagem na composição de produtos midiáticos que requisitam os sentidos da audição e da visão para sua percepção. O audiovisual é facilmente identificado

aos meios de massa que transmitem som e imagem, cinema, televisão aberta e fechada e internet, e esses meios de audiovisuais direcionam ainda para os suportes audiovisuais de cada época como películas, VHS, DVDs, mídias digitais e o ciberespaço. Enfim, todo o patrimônio audiovisual, pra todos os suportes e meios, se constitui como linguagem e discurso, numa complexa relação entre a técnica e a cultura, atravessadas pela estética e pela ética.

Pode-se considerar o cinema como um campo que alimenta e é alimentado por outros campos, engendrando inter-relações constantes de tensão e distensão sobre a técnica, os discursos e culturas em potencial. Nesse processo, é possível prever espaços para consensos, divergências, padronizações, sociabilidades e trocas simbólicas, mas também para usos, apropriações, configurações, convergências, experimentações e inovação sobre formatos, suportes e tecnologias. Enfim, o audiovisual é uma esfera de virtualidade e atualizações que potencializa devires de diversas ordens.

Para sustentar as colocações lançadas até aqui, é preciso tangenciar considerações sobre os conceitos de ciência, método e metodologia na perspectiva da pesquisa qualitativa. De acordo com Nísia Martins e Lisiane Aguiar (Revista Comunicacion, Nº 10, 2012) nessa trilha de argumentos também se pretende preparar o campo para falar da perspectiva metodológica da cartografia. Segundo as autoras o termo método se refere ao caminho percorrido, indicando os passos que o pesquisador vai adotar para realizar seu estudo. Entretanto, a visão que desenha o método como ordenamento sobre preceitos e regras rígidas, imutáveis e sistemáticas, leva a um paradigma do método e determina um modo de agir do cientista que é previamente padronizado, estabelecido a partir de modelos ordenados e aceitos no campo.

É importante dizer que a cartografia, como é entendida por mim e utilizada nesta pesquisa, ultrapassa o sentido etimológico de ‘carta escrita’, e não fica restrita ao campo das ciências geográficas, adentrando as ciências da arte e mais especificamente no que trata dos estudos cinematográficos e audiovisuais. A cartografia é utilizada neste processo teórico-metodológico de pesquisa acadêmica como uma via para diferentes perspectivas de estudo da imagem e suas múltiplas representações. A especificidade desse uso acadêmico é a de invocar a partir das concepções de Gilles Deleuze e Félix Guattari para utilizá-la como um método e/ou procedimento de pesquisa para compor assim uma epistemologia.

Os autores, para compor o conceito de rizoma, enumeram seis características aproximativas que são chamadas de princípios. Desse modo, tal conceito é constantemente

ativado em muitos trabalhos para ajudar a pensar as mais diversas questões científicas. É comum, ao falar sobre o rizoma, citar seus princípios que são de conexão, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura a-significante, cartografia e decalcomania.

A cartografia foi ativada por Deleuze e Guattari como um dos princípios do rizoma e a partir dela buscamos desenvolver as conexões que ajudam a melhor compreender esse movimento de transição dos períodos do cinema paraense que aparentemente estavam desconectados uns dos outros, interrompidos por questões pessoais ou políticas, mas que a partir de um olhar multidimensional pudemos refazer em parte essas conexões perdidas no tempo.

A cartografia não é apenas um dos princípios da construção do rizoma, é um método e serve para esclarecer que ao se utilizar um método dependemos da sua própria definição, e repensar a noção de método, que nessas abordagens desestabilizam o conceito positivista de método. É crescente uso teórico-metodológico da cartografia de Deleuze e Guattari no campo dos estudos do cinema e audiovisual, sobre o mapa-rizoma Deleuze esclarece:

(...) O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. ”(DELEUZE, 2000, p.22).

A cartografia permite ver o objeto cinematográfico e audiovisual e seu sistema de arte por outras perspectivas que as técnicas e os procedimentos costumeiramente usados em pesquisas em comunicação, por exemplo, que têm a característica de criar evidências de uma práxis, ela cartografia permite verificar as diferenças, observar ou capturar elementos da duração, dar espaço para as heterogeneidades, pois o cinema é formado de múltiplos platôs de conceitos e teorias, os elementos minoritários e as linhas de fuga, reconhecendo o espaço da subjetividade na pesquisa, uma vez que a subjetividade é inerente a qualquer pesquisa.

Para exemplificar esse rizoma cinematográfico proposto vamos traçar uma das linhas-raiz que surgiram desta pesquisa. Em 1994 o cinema paraense vive uma retomada com a volta da cineasta Flávia Alfinito à Belém para realizar *Chuvas e trovoadas* (1994), que foi inspirado em um conto de Maria Lúcia Medeiros, escritora que também inspirou *Escritura veloz* (1996) de Mariano Klautau que nos anos 1980 fazia parte do grupo *Caixa de Pandora* do qual fazia

parte Jorane Castro que começou na produção de filmes logo após o *Festival Internacional de Cinema da Amazônia* produzido por Flávia em 1998, que foi produtora-executiva de *Açaí com Jabá* (2002) com direção de arte de Armando Queiroz e que também fez a arte de *Mulheres choradeiras* (2000) de Jorane Castro. Existe um rizoma evidente nos meandros da produção cinematográfica que neste trabalho objetivo trazer à tona demonstrando essas conexões.

Outros exemplos de rizoma para exemplificar essa cartografia é o que conecta *Vila de Barca* (1964) de Renato Tapajós que se materializa no mesmo ambiente cinematográfico que o videoclipe *Devorados* (2007), de Priscilla Brasil, ambos pioneiros em suas linguagens no Pará. A lenda amazônica da Matinta representada três vezes no cinema paraense por Ronaldo Passarinho e Moisés Magalhães (1998), de Jorge Vidal (2004) e Fernando Segtowick (2012), todas com participação do ator, roteirista e diretor Adriano Barroso.

Os devaneios poético-audiovisuais do Qualquer Quoletivo em *JamCine* (2012) seguem uma narrativa fílmica semelhante ao *Ver-O-Peso* (1984), do coletivo C.R.A.V.A. com coordenação de Januário Guedes, cuja trajetória tem início em experimentações em 16 milímetros com o cineasta Chico Carneiro. Esse é apenas alguns dos exemplos dessas conexões invisíveis identificadas pela pesquisa que ajudam a compreender o *ethos* cinematográfico do Pará.

Na pesquisa cartográfica o objeto audiovisual não fica limitado apenas a uma análise do que é observado, mas que ele se constrói processualmente com as teorias e concepções metodológicas, buscando os devires, os acontecimentos, o exercício do pensamento ao mesmo tempo em que ele se processa, sem nunca fechar, sem modelos. Quando falamos na cartografia audiovisual ampliamos e diferenciamos do que seria um mapeamento da produção audiovisual no estado do Pará e de seus realizadores, pois um mapeamento prevê quase que exclusivamente uma contagem junto com uma pontuação de aspectos relevantes em um território, além de um registro documental que serve de ferramenta de orientação de quem quer se deslocar pelo território mapeado.

A cartografia vai além do simples apontamento ou da descrição dos pontos encontrados, ela reconhece aspectos sociais, influências de grupos que povoam o território, analisa e prospecta possibilidades de mudanças da paisagem do mesmo, e, principalmente, reconhece e analisa em um contexto macro, cada marcação de um mapa, tornando esse instrumento muito mais complexo e relevante do ponto de vista do entendimento do território audiovisual. As entrevistas criaram as conexões entre as raízes desse pensamento

cinematográfico em forma de cartografia. Elas foram direcionadas aos temas discutidos pelo projeto, com questões sobre a problemática da realização cinematográfica em vários níveis, a convergência digital pelo qual o cinema passou nas últimas décadas e como isso impactou em suas produções e qual a situação de preservação de suas obras cinematográficas.

A escolha desse método também se deve ao compreender o pesquisador como parte da pesquisa, seus percursos e experiências em relação ao objeto. As experiências e contatos com o cinema salas de exibição e em arquivos, as conversas com realizadores antes e durante a pesquisa, as leituras sobre cinema e, principalmente, o site Cinemateca Paraense (cinematecaparaense.org) que sou idealizador, curador de projetos e pesquisador e é o início e continuidade deste projeto de dissertação, que apesar de ser amplo em seu objeto faz escolhas, e sobre esse processo de escolhas, inserindo minha própria trajetória na preservação do cinema paraense, cito Le Goff na perspectiva da releção entre o cinema e a memória (1996):

O que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores. Estes materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os monumentos, herança do passado, e os documentos, escolha do historiador (LE GOFF, 1996, p.535).

As escolhas que definem uma cinematografia a ser preservada são feitas, em geral, por uma instituição chamada de *cinemateca*. A palavra *cinemateca* surgiu pela primeira vez na minha vida quando encontrei a Cinemateca Portuguesa³ e residindo em Lisboa por um breve período vivenciei esse ambiente de preservação e difusão de uma cultura cinematográfica, para além da simples exibição e fruição que conhecia como espectador, no ano de 2004. A instituição criada na década de 1950 me chamou a atenção pela imponência de seu prédio, um templo do cinema português, com uma intensa programação diária de filmes de todos os países em cinco salas de cinema e uma varanda que exibia filmes ao ar livre. Uma imersão em ciclos de filmes grandes cineastas, novas produções e filmes históricos. A instituição se compreende e se intitula como “Museu do Cinema” e possui uma grande exposição permanente de projetores e cinematógrafos ocupa um grande salão nobre onde o visitante compreende os percursos tecnológicos do cinema desde a lanterna mágica até o cinematógrafo.

A partir do surgimento do cinema como arte e ciência, que utilizou primeiro a câmera

³ <http://www.cinemateca.pt/>

que registrava e projetava e depois com a câmera para registrar e o cinematógrafo para projetar, que no decorrer do século XX se estabeleceu como a arte da imagem em movimento. Sua linguagem e características bem definidas dominaram o entretenimento popular. O cinema se apresentou como uma organização sequencial de planos que, em seu encadeamento, conta uma história com começo, meio e fim, como escreve Arlindo Machado:

Isso que hoje nós chamamos, por exemplo, de a “linguagem” do cinema – um tipo de construção narrativa baseado na linearização do significante icônico, na hierarquização dos recortes de câmera e no papel modelador das regras de continuidade – é o resultado de opções estéticas e de pressões econômicas que se deram na primeira década do século, quando a geração de Griffith surgiu no cenário (MACHADO, 1997, p. 191).

Além desse cinema entretenimento de massas, que foi logo vinculado ao modo de produção industrial, sempre houve um tipo de cinema diferente, que era pensado e realizado fora do ambiente do cinema clássico, como as cinematografias de vanguarda de Georges Méliès ou movimentos estéticos como o expressionismo alemão, a vanguarda francesa e a soviética, todas aconteceram e se desenvolveram fora dos domínios da indústria cinematográfica. Eram abordagens da linguagem cinematográfica que se diferenciavam da linguagem clássica. Estes movimentos divergiam do que estava se estabelecendo no sistema industrial com seu aparato tecnológico. Assim como se diferenciavam também e principalmente por apresentarem outra forma de tratar a linguagem cinematográfica e suas possibilidades expressivas. Eram experiências que justamente propunham uma forma diversa de usar os elementos que compunham o cinema, que estava se institucionalizando e se sistematizando, tanto em seu aspecto de produção quanto na sua forma narrativa.

Dessa forma a margem das regras do capitalismo internacional surgiu o cinema no Brasil e no Pará. Aqui citamos Morin sobre essa máquina-cinema:

Essa máquina, votada, não à fabricação de bens materiais, mas à satisfação de carências imaginárias, vem suscitar uma indústria de sonho. Foi devido à isso que todas as determinações do sistema capitalista presidiram à origem e expansão da economia do cinema... as carências afetivas penetraram, com maior amplitude, no circuito da mercadoria industrial” (MORIN, 1970, pg. 13).

O cinema é uma indústria capitalista e as primeiras iniciativas de sua preservação estão ligadas ao seu valor de mercado. Preservam-se os filmes para que estejam em condições de serem vendidos ou alugados para as salas de exibição de todo o mundo. O início das

cinematecas se dá neste processo de armazenar, catalogar e transportar os filmes em suas latas de forma correta evitando dano ao material sensível realizado primeiramente pelos próprios estúdios e distribuidores entre os anos 1920 e 1940 como escreve Morin:

Este fenômeno espantoso retém pouco a atenção dos historiadores do cinema, os quais encaram, segundo uma finalidade ingênua, o período de gênese do cinema como um período de aprendizagem, durante o qual se elaboram uma linguagem e os meios, por assim dizer, predestinados à formação da “sétima arte”. Ninguém se espanta que o cinematógrafo tivesse sido, desde o início, radicalmente desviado dos seus fins aparentes, técnicos ou científicos, que o espetáculo tivesse tomado posse dele transformando-o em cinema (MORIN, 1997, p. 25).

A Cinemateca Francesa⁴, de acordo com informações do site da instituição, foi fundada em 1936 por Henri Langlois, que recolheu ao longo dos anos uma grande coleção de filmes, arquivos e equipamentos criando desta coleção uma história do cinema e um método de trabalho que influenciou a criação de outros arquivos de filmes ao redor do mundo. As sessões de cinema da Cinemateca Francesa foram o embrião para o surgimento do movimento *Nouvelle Vague* cujos principais representantes eram Jean Luc-Godard e François Truffaut.

Neste contexto a Cinemateca Brasileira, na cidade de São Paulo (SP) é a instituição referência no Brasil. Existem outras importantes como a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a Cinemateca de Curitiba, mas nenhuma com a importância da instituição criada por Paulo Emílio Salles Gomes. Em uma iniciativa dos membros do Clube de Cinema de São Paulo, entre eles Paulo Emílio, instalou-se no em 1940 a Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o embrião da futura Cinemateca Brasileira⁵, uma ação que refletia um início de conscientização internacional para a questão da preservação do patrimônio audiovisual e procurou recolher o restante das produções fílmicas brasileiras, em consonância com as práticas da FIAF criada em 1938. Após um período de reestruturação, a antiga Filmoteca do MAM-SP torna-se Fundação Cinemateca Brasileira em 1949.

Sem uma sede única, teve que se expandir para vários espaços em São Pulo e para se organizar financeiramente foi criada a Sociedade dos Amigos da Cinemateca, que é até hoje o esteio da Instituição. Em meados de 1960, a Fundação Cinemateca Brasileira consolidou o seu prestígio junto à comunidade cinematográfica e com o grande público, participando dos movimentos dos cinemas de arte, que foi o responsável esse pela divulgação dos cinemas

⁴ www.cinematheque.fr

⁵ “A história da Cinemateca Brasileira”. Catálogo da exposição “Cinemateca Brasileira: 60 anos em movimento”

novos e dos cineastas pouco conhecidos no Brasil, em particular do antigo Leste Europeu. Neste período a Cinemateca Brasileira começou a manter uma infraestrutura de produção, dedicada principalmente à finalização de filmes, montagem e sonorização, apoiando decididamente o surgimento de um novo cinema brasileiro.

O cineasta paraense Renato Tapajós, que realizou o curta-metragem premiado *Vila da Barca* em 1964 credita grande parte de sua formação à Cinemateca Brasileira neste período:

Na verdade, quando digo que sou autodidata em cinema, isso inclui um longo período, dois ou três anos em que frequentei quase diariamente, a Cinemateca Brasileira. Na época, a Cinemateca não tinha sede própria e funcionava num dos barracões do Parque do Ibirapuera. Dizer que funcionava era muito. Na verdade, o barracão servia de depósito para os filmes e livros. Alguns abnegados voluntários cuidavam de não permitir que as coisas se estragassem e mantinham uma certa ordem no acervo. Eu ia para lá praticamente todos os dias, nos intervalos de minhas aulas na faculdade. Lá eu vi tudo o que havia dos clássicos (Eisenstein e os russos, expressionismo alemão, escola de documentário britânica, os franceses etc.). Também tive acesso aos textos dos mais básicos teóricos do cinema. (TAPAJÓS – entrevista concedida em outubro de 2014)

A Fundação Cinemateca Brasileira se transformou nos anos 1980 em uma autarquia pública e passou a ser a atual Cinemateca Brasileira, ligada ao Instituto de Patrimônio Histórico Artístico Nacional – IPHAN e ao Ministério da Cultura e começou sua transferência para as instalações atuais, com uma sede única localizada no Largo Senador Raul Cardoso, 207, Vila Clementino, antigo matadouro municipal. Projetada como um grande centro dedicado ao audiovisual, a sede passou a abrigar tanto a preservação do acervo como cinemas, museu e laboratório, e passou a desenvolver ampla catalogação de seus acervos, bem como a incorporação de arquivos particulares como o de Paulo Emílio Salles Gomes e o do cineasta Glauber Rocha. Seu acervo hoje tem aproximadamente de 130 mil latas de filmes - entre ficção, documentários, cinejornais, filmes publicitários e registros familiares, nacionais e estrangeiros, produzidos desde 1895, vídeos e mais 150 mil documentos, como roteiros, revistas, cartazes de cinema, fotos e enciclopédias do cinema brasileiro.

A película, principal acervo filmico de cinematecas ao redor do mundo, e mídia icônica do cinema, é um material relativamente frágil e necessita de um acompanhamento permanente em ambiente específico que responda às normas de controle de temperatura e de umidade, dentre outros e por isso é tão dispendioso seu processo de conservação. Os filmes 35 mm produzidos entre 1895 e 1950 têm por base o nitrato de celulose, inflamável e tóxico que libera gases nocivos em sua fase de decomposição, e o triacetato de celulose, que sucedeu ao nitrato, e decompõe-se libertando forte odor de ácido acético (síndrome do vinagre), além disso, as emulsões em filmes utilizadas entre 1960 e 1980 apresentam problemas com a perda

gradual da sua pigmentação original. Para preservação deste material sensível a Cinemateca Brasileira precisa manter funcionando 24h uma gigante câmara frigorífica que mantém a temperatura ambiente a -10° graus célsius.

A conservação dos filmes, portanto, precisa de condições próprias de armazenamento a cada um dos suportes, da película como suporte tradicional aos novos suportes surgidos com a evolução tecnológica, VHS, DVD, chip de memória e nuvem de dados, por exemplo. e dos elementos que compõem um acervo fílmico, e deve ter seus espaços planejados e concebidos destas exigências, com controle permanente do ambiente (climatização contínua, controle de pragas e infestações) e a manutenção rigorosa das construções permitem otimizar e prolongar a vida dos filmes.

Para criar uma unidade deste trabalho de preservação em todo o mundo a instituição referência é a FIAF (Federação Internacional de Acervos de Filmes), da qual fazem parte as cinematecas já citadas neste trabalho, e que regulamenta uma série de procedimentos que foram definidos ao longo de mais de 70 anos de estudos sobre acervos cinematográficos e estabelece quatro como fundamentais para a conservação do patrimônio audiovisual: a preservação, a conservação, a duplicação e a restauração. Sobre documentos de memória, como os filmes e artefatos em geral, afirma Le Goff (1996):

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa. (LE GOFF, p.545).

Na tese “A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil” de Carlos Roberto de Souza (São Paulo – 2009), orientada por Ismail Xavier, o autor elenca os quatro processos chave para a permanência de arquivos fílmicos: preservação, conservação, duplicação e restauração. De acordo com Souza (2009) a preservação é um conjunto dos procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessárias para a manutenção da integridade do documento audiovisual e garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual, e ela tem três dimensões: garantir que não sofra mais danos ou alterações em seu formato ou em seu conteúdo; devolver o artefato à condição mais próxima possível de seu estado original; possibilitar o acesso a ele de uma forma coerente com a que o artefato foi concebido para ser exibido e percebido. A respeito da conservação diz que:

“engloba todas as atividades necessárias para prevenir ou minimizar o processo de degradação físico-química de um artefato, seja ele produzido pelo arquivo ou um

objeto anteriormente existente, incorporado pelo arquivo com possíveis sinais de dano ou instabilidade. Um princípio constitutivo do processo de conservação é que ele deve ser realizado com o mínimo de intervenção ou interferência no objeto”. (SOUZA, 2009)

Já no caso da duplicação escreve que é conjunto de práticas relacionadas à criação de uma réplica de uma obra audiovisual, seja uma cópia de segurança a partir do original ou de elementos de preservação existentes, ou como forma de possibilitar o acesso à obra. Embora o processo de duplicação seja realizado com o objetivo de se obter uma cópia a mais próxima possível do original, esse processo é uma exigência necessária, mas não suficiente para o processo de restauração. Por fim o autor cita a restauração que abrange procedimentos técnicos e intelectuais com o objetivo de compensar a perda ou a degradação do acervo filmico, devolvendo-o ao estado mais próximo possível de suas condições originais quando criado e exibido. Faz parte do trabalho de restauração a remoção de alterações, recuperação de elementos e reversão dos efeitos do tempo, do uso ou do dano no conteúdo de imagem e som.

Duas instituições são as grandes responsáveis pela preservação do patrimônio audiovisual do mundo, uma é a Association of Moving Image Archivists (AMIA) e a outra já citada a FIAF - Federação Internacional dos Arquivos de Filme. A AMIA é uma associação profissional sem fins lucrativos estabelecida para o avanço no campo de arquivamento de imagens em movimento, promovendo a cooperação entre indivíduos e organizações preocupadas com a aquisição, preservação, exibição e uso da imagem em movimento como documento passível de guarda. Os membros da AMIA variam desde aqueles que trabalham unicamente com a organização das imagens em movimento, na qual estas são somente parte pequena de sua coleção, aos indivíduos que querem proteger sua coleção pessoal (filmes caseiros ou vídeos); todos, porém, preocupados com a perda do patrimônio visual.

Desde o final dos anos de 1960, os representantes dos arquivos de imagens em movimento reconheceram o valor de reuniões regulares para a troca de informações e experiências práticas. Com o passar dos anos, esse grupo de arquivistas - conhecidos originalmente como Film and Television Archives Advisory Committee (F/TAAC) - expandiu do pequeno grupo de participantes a diversas centenas de arquivistas em mais de 100 instituições nacionais, regionais e locais. Em 1990, o nome do grupo mudou para a então “Associação de Arquivistas de Imagens em Movimento”. Em 1991, a AMIA votou pela formalização da associação profissional individual baseada unicamente no campo do arquivamento de imagens em movimento. A AMIA é a maior associação profissional do mundo de arquivistas de imagem em movimento, atualmente representada por aproximados

750 profissionais e instituições filiadas nos Estados Unidos e em outros 30 países, e seus membros lidam com amplo cruzamento de materiais provindos dos mais diversos setores do cinema, televisão, vídeo e mídias interativas.

Fundada em 1938, na cidade Paris, a FIAF - Federação Internacional dos Arquivos de Filme - reúne as mais importantes instituições dedicadas à salvaguarda das imagens em movimento e a defesa do patrimônio cinematográfico como expressão artística do século XX. Sua tarefa consiste em recuperar, colecionar, preservar e projetar imagens em movimento, consideradas como obras de arte, expressão cultural e documentos históricos. Quando fundada, possuía quatro membros apenas. Na atualidade agrupa mais de 120 instituições instaladas em mais de 65 países, que trabalham em prol do resgate e da restauração de obras cinematográficas e documentos relacionados à história do cinema, de sua origem aos nossos dias. São objetivos da FIAF, descritos em seu Código de Ética⁶ (1993):

O estabelecimento de código ético de preservação cinematográfica e de normas práticas para todos os setores profissionais de um Arquivo; 2. Favorecer a melhora do contexto legal das atividades desempenhadas por arquivo; 3. Promover a cultura cinematográfica e facilitar a pesquisa histórica em níveis nacional e internacional; 4. Desenvolver programas de formação e aperfeiçoamento em matéria de preservação e outras técnicas de arquivos; 5. Assegurar o acesso permanente do público interessado às coleções, com fins de estudo e pesquisa; 6. Propiciar o recolhimento e a preservação de documentos e outros materiais vinculados ao cinema; 7. Favorecer a cooperação entre membros com vista a assegurar a disponibilidade de filmes e documentos em escala internacional. (Cinematoteca Brasileira/FIAF)

Os filmes são importantes e imprescindíveis como memória de uma sociedade e fonte de pesquisa científica e tecnológica e em sua dimensão artística e cultural. Os filmes de Líbero Luxardo, por exemplo, mostram uma Belém que se transformou em sua arquitetura e dinâmica social ao longo dos anos e os documentários de Luiz Arnaldo Campos que trazem a tona uma cultura popular e manifestações folclóricas relegadas à margem. Não há como negar sua representatividade no contexto macro da cultura humana e sua significativa contribuição como fonte de informação. É importante, porém, perguntar se essa produção cinematográfica paraense, que é a nossa história imagética, encontra-se devidamente resguardada e preservada como documento para ser acessado por precise deles, estudantes e pesquisadores.

Vamos refletir a partir do Decreto-lei nº 25 da Legislação Arquivística Brasileira, de 30 de novembro de 1937, que dispõe sobre a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional a partir do qual foi criado o IPHAN, Instituto de Preservação do Patrimônio

⁶ http://www.cinematoteca.gov.br/content/docs/Codigo_Etica_FIAF.pdf

Histórico e Artístico Nacional. Citemos:

Art. 1º Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, que por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, que por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. § 1º Os bens a que se refere o presente artigo só serão considerados parte integrante do patrimônio histórico e artístico nacional, depois de inscritos separada ou agrupadamente num dos quatro Livros do Tombo, de que trata o art. 4º desta lei.

Continuemos:

Art. 4º O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional possuirá quatro Livros do Tombo, nos quais serão inscritas as obras a que se refere o art. 1º desta lei, a saber: [...] 2) no Livro do Tombo Histórico, as coisas de interesse histórico e as obras de arte histórica; 3) no Livro do Tombo das Belas-Artes, as coisas de arte erudita nacional ou estrangeira; 4) no Livro do Tombo das Artes Aplicadas, as obras que se incluírem na categoria das artes aplicadas, nacionais ou estrangeiras.

No intuito de guardar e preservar o patrimônio cinematográfico, as cinematecas surgem como resposta à perda significativa de filmes e documentos afins, determinantes para o entendimento da arte cinematográfica e suas relações possíveis com as outras artes, a ciência e todos os outros campos do conhecimento humano. Como podemos perceber, preservar os filmes como documentos passíveis de recuperação e pesquisa é fortificar as bases de referência e pesquisa para o crescimento do homem dentro do seu tempo e história. Como cita a *Carta de recomendação sobre a salvaguarda e a conservação das imagens em movimento*⁷, da Carta da UNESCO (1980):

As imagens em movimento são uma expressão da identidade cultural dos povos e que, devido a seu valor educativo, cultural, científico e histórico, formam parte integrante do patrimônio cultural de uma nação [...]; constituem também uma forma fundamental de registrar a sucessão dos acontecimentos e, como tal, são testemunhos importantes e muitas vezes únicos de uma nova dimensão de história, modo de vida e cultura dos povos e da evolução do universo.

Um exemplo importante é Henri Langlois, colecionador que defendeu o objetivo da cinemateca como o de “coleccionar tudo e mostrar tudo”, fazendo de seu acervo particular o núcleo da Cinemateca Francesa, fundada em 1936. Esses colecionadores em suas ações por vezes impedem que muitos dos filmes e outros documentos relacionados a esses se perdessem durante os mais de cem anos de cinema.

O que seria da memória do cinema paraense sem uma figura como Pedro Veriano, médico e crítico cinematográfico que desde a década de 60 narra e preserva histórias do

⁷ *Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images* no portal <http://portal.unesco.org>.

universo cinematográfico local? Mesmo com todos esses esforços de pessoas e arquivos de filmes ao longo dos anos muito se perdeu, mas muito se preservou e podemos acessar nos dias de hoje filmes de mais de 100 anos atrás, segundo Nogueira (2004):

O período do pré-cinema até 1900 é uma época de poucas perdas; os filmes desse período - pelo menos na Europa e nos EUA - foram bem preservados e documentados, incluindo os experimentos de Marey e Demeny, os trabalhos de Eastman e os primeiros filmes de Edison e dos Lumière, posteriormente restaurados pelo Arquivo do Filme do Centro Nacional das Cinematografias e pela Cinemateca Francesa". (NOGUEIRA, p.46)

A preservação do suporte físico da película está estabelecida e seus procedimentos bem sedimentados, o novo desafio que este texto dissertativo tenta responder é o desafio de preservar vídeo digital, processo que envolve dar conta de todo o ciclo de vida deste conteúdo, desde a pré-produção até a captura, edição, arquivamento e acesso. As decisões tomadas no momento da geração têm implicações em outras etapas ao longo do caminho. É importante entender essas implicações e tomar decisões ao longo do fluxo de trabalho que permitam um arquivamento eficiente, que tenham bom custo-benefício e que sejam acessíveis em um longo prazo.

Em junho 2006 depois de participar como representante do MIS-PA do 26º Congresso Internacional da FIAF em São Paulo e conhecer relatos de experiência de projetos em acervos filmicos do mundo inteiro, inclusive da Cinemateca Brasileira, comecei a pensar junto com a equipe do Sistema Integrado de Museus da Secretaria de Cultura do Pará (doravante SIM-PA) os projetos para o MIS-PA, que estava em processo de ressignificação de sua missão e objetivos. Estava em andamento o projeto de registro das manifestações que adquiriu uma série de equipamentos para registro e migração do conteúdo em formato magnético VHS. Neste momento o MIS-PA se aproximou da Cinemateca Brasileira para normatizar os procedimentos de preservação e conservação do acervo filmico tanto em película quanto analógico-magnético e digital.

Um encontro neste período foi com a cineasta Priscilla Brasil que pesquisava em 2006 no acervo Waldemar Henrique do MIS-PA para um documentário que estava realizando sobre o maestro e compositor paraense, fotografias, cartas e documentos doados anos antes pelo pesquisador Sebastião Godinho. O acervo ainda estava em tratamento para a criação de um DVD-Rom em um projeto patrocinado pelo Banco da Amazônia através da Lei Rouanet⁸.

⁸ A Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991) lei de proteção e valorização das expressões culturais nacionais através de incentivos fiscais que possibilita as empresas e cidadãos aplicarem

Priscilla (2014) lembra em entrevista sobre como foi acessar o acervo para seu filme e sobre pesquisar em acervos, segundo Priscilla ela sempre teve interesse pelos arquivos, mas sempre foi complicado acessá-los, pois sempre estavam indisponíveis, em sua maioria. (BRASIL, 2014).

Passei a pesquisar o acervo com mais interesse e em 2006 identifiquei uma série de fitas Betacam resultado de um projeto de migração de conteúdo feito em uma gestão anterior onde projetavam o filme em tela e capturavam em câmeras Betacam essa projeção. Os filmes de Líbero Luxardo, todos em cópias únicas em 16 mm, passaram por este processo. As fitas em Betacam foram migradas também para VHS e neste formato eram disponibilizadas aos pesquisadores. Ao voltar do estágio que fiz na Cinemateca Brasileira em 2007 elaborei um projeto para o edital *Preservação do Acervo Nacional em Branco e Preto* para a própria Cinemateca e conseguimos o escaneamento em 4K⁹ de *Homenagem póstuma a Magalhães Barata* (1959), *Um dia qualquer...*(1965), *Belém do Pará* (1966) e *Marajó: Barreira do Mar* (67). O Laboratório de Identificação e Catalogação de Películas do MIS-PA foi criado a partir de um projeto elaborado por mim juntamente com a equipe do MIS-PA e do SIM-PA e patrocinado pelo edital de Adoção da Entidades Culturais da CAIXA e por problemas de liberação de recursos o Laboratório só foi viabilizado em 2007.

Fui convidado para trabalhar em outro projeto do SIM-PA, a reinauguração do Museu do Estado do Pará, e deixei o MIS-PA em 2008. Já havia elaborado um projeto de site para o museu mas que nunca pude viabilizar, a proposta era compartilhar os filmes do acervo e informações sobre o cinema paraense no ciberespaço. A projeto ficou engavetado e até hoje o MIS-PA não possui um site institucional.

Criei em 2008 primeiramente como um blog o Cinemateca Paraense (cinematecaparaense.wordpress.com) e dei continuidade à pesquisa iniciada no MIS-PA. A parceria com o MIS-PA continuava, era minha maior fonte de pesquisa fílmica e colaborei com a instituição elaborando projetos para serem elaborados em parceria, como a exposição *Cinema no Pará: História e Memória*, que descrevo melhor mais a frente, e a *Semana de Preservação do Patrimônio Audiovisual*, em alusão ao dia mundial de preservação do patrimônio audiovisual da UNESCO.

uma parte do imposto de renda devido em ações culturais.

⁹ 4k refere-se ao número de pixels horizontais, 4.096 (multiplicados por 2.160 pixels verticais gerando os 8.847.360 pixels) uma imagem 4 vezes mais definida que a HD e 24 vezes mais definida que a da televisão tradicional.

Criado pela UNESCO em 2004 o dia mundial de preservação do patrimônio audiovisual é uma data simbólica para a importância da salvaguarda, conservação e difusão de arquivos fílmicos para que as futuras gerações possam ter acesso às imagens de tempos passados. Os arquivos de filmes nesse sentido passam ser a “memória do mundo” e os governos e a sociedade civil responsáveis por preservar seus arquivos fílmicos, sejam eles artísticos, comerciais, documentais ou, até mesmo, domésticos. O dia 27 de outubro é o Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual, uma data aprovada pela Conferência Geral da UNESCO em 2005, para chamar a atenção para a necessidade de se adotar medidas que estimulem e implementem programas de conservação dos arquivos audiovisuais no mundo inteiro, e para discutir a importância dos arquivos fílmicos para a construção da identidade cultural das nações.

Segundo Le Goff (1990, p. 49) o historiador Marc Ferro mostrou como o cinema acrescentou ao estudo da história um fonte fundamental, que o cinema é agente e fonte da história, reflexão que vale também para todas as mídias de massa como a imprensa, rádio, televisão e, mais adiante, em seu livro “História e Memória” (1990) que o objeto da história é bem este sentido difuso do passado, que reconhece nas produções do imaginário uma das principais expressões da realidade histórica e nomeadamente da sua maneira de reagir perante o seu passado.

Em “Cinema e História” (1992, p. 79) Marc Ferro afirma que na verdade, o cinema ainda não era nascido quando a história se constituiu, aperfeiçoou seus métodos, parou de narrar para explicar, para a linguagem do cinema revela-se ininteligível como a dos sonhos e de interpretação incerta, mas para o historiador, segundo Ferro “isso não é suficiente e essa junção de cinema e história não é satisfatória para o infatigável ardor dos historiadores, obcecados por descobrir novos domínios, sua capacidade de fazer falar até objetos inanimados e sua aptidão para considerar como essencial àquilo que até então julgavam desinteressante”.

Arlindo Machado (2007, p. 25) por sua vez, sobre cinema e história, afirma que a história efetiva do cinema deu preferência à ilusão em detrimento do desvelamento, a regressão onírica em detrimento da consciência analítica, a impressão de realidade em detrimento da transgressão do real e que o poder da sala escura de revolver e invocar nossos fantasmas interiores repercutiu fundo no espírito do homem de nosso tempo e este homem foi esmagado pelo peso das máquinas e das técnicas. Arlindo continua dizendo que antes mesmo que o capital financeiro disciplinasse os seus mergulhos nas regiões mais obscuras do espírito, antes mesmo que ele resultasse numa próspera indústria da cultura, o cinema já era visto

como um local suspeito, onde alguma espécie de iniquidade corrosiva ameaçava vir à tona e se insinuar por toda parte e que talvez fosse o caso de apagar um pouco as “luzes” que explicam o cinema e que no escuro, quem sabe, o filme pode ser visto melhor.

Esta pesquisa das referências bibliográficas e documentais do cinema paraense, que é um cinema brasileiro, tem como principais referências os estudos sobre o cinema brasileiro de Alex Viany, na obra *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), Jean Claude Bernadet em publicações como *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História* (1978) e *Cinema e História do Brasil* (1988), Paulo Emílio Salles Gomes de *Cinema e seu obrigatório Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1986), e Arthur Autran, pesquisador de cinema que pesquisou os pesquisadores e historiados do cinema brasileiro, que durante décadas coletaram, interpretaram e escreveram sobre o percurso histórico do cinema em nosso país.

Baseado nestas informações foi feita uma revisão das referências bibliográficas e documentais sobre o cinema paraense até os dias de hoje e foi a primeira etapa da pesquisa e visou delinear o percurso historiográfico sobre a cinematografia realizada no estado do Pará. São poucas as publicações em livro e revista sendo a principal fonte de referência às obras memorialistas de Pedro Veriano, os livros de artigos e crônicas de Acyr Castro, a revista *Asas da Palavra* (1992) publicada pela UNAMA em comemoração aos 100 anos de cinema, a revista do projeto *Processos comunicacionais, cinema e identidade: subsídios para políticas culturais* (2006), alguns poucos artigos, como do professor Pere Petit, trabalhos de conclusão de curso, dissertações com de Advaldo Castro sobre Líbero Luxardo (2013) e teses como de Relivaldo Oliveira¹⁰ (2013) que perpassa filmes como *Ver-O-Peso* (1984) e *Um dia qualquer...* (1965), os jornais e revistas que pontualmente noticiam as realizações cinematográficas locais sem profundidade.

Essa escassez de estudos, e até de memórias, da cinematográfica em publicações é recorrente em todos os estados do Brasil, uns mais outros menos. No Ceará, por exemplo, que tem uma produção cinematográfica com uma grande quantidade de curtas e longa-metragem por ano, somente este ano realizou uma publicação que desse conta de sua história cinematográfica de forma mais universal e abrangente. Esse livro é *Cartografia do Audiovisual Cearense* (2012), organizado pelo professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará Luiz Bizerril, conta com uma coletânea de artigos sobre a cinematografia do estado e um levantamento de dados da cadeia produtiva de produção e

¹⁰ Professor no PPGCOM - ILC-UFPA

exibição cinematográfica.

No Pará o cinema chegava no mesmo período como narra o professor Pere Petit¹¹ em seu artigo intitulado Filmes, Cinemas e Documentários no fim da *Belle Époque* no Pará (1911-1914) que tem como objeto as origens do cinema no Pará, e afirma que “seguramente foi o italiano Nicola Parente, em 1897, o primeiro a exhibir filmes em Belém com o *Cinematographo* dos irmãos Lumière. Apesar de que não foram ainda encontradas fontes documentais e hemerográficas, nem outros pesquisadores do cinema paraense confirmem essa hipótese” (PETIT, 2011, p. 3).

Petit descreve em seu artigo depois a empreitada do empresário da borracha Joaquim Llopis que ajuda de Ramon de Baños, cinegrafista espanhol, e possuindo equipamento e os filmes comparados na Europa pretendiam construir em Belém um cinema mais moderno, com maior capacidade de público e que funcionasse diariamente foi daqui que surgiu a Sala Rio Branco inaugurado em 16 de março de 1912 e situado numa das laterais do Teatro da Paz, ao lado do Café da Paz. Meses após foi inaugurado o Cinema Olympia, de propriedade da empresa Teixeira & Martins, para onde Ramon de Baños iriar trabalhar depois de se desvincular da empresa de Llopis. Petit foca sua escrita na figura de Ramon de Baños, e utiliza com referências Pedro Veriano, Ary Bezerra Leite (historiador cearense) e os escritos biográficos do próprio pioneiro do cinema no Pará.

Este período histórico do pré-cinema e a chegada do cinema é narrado no documentário *Olhos D'Água: da lanterna mágica ao cinematógrafo* (2014) do cineasta Eduardo Souza, que percorreu cinematecas e acervos de filmes na França e no Brasil para contar através de depoimentos, fotografias de época e animações a chegada dos viajantes e suas máquinas de imagens. Sobre a pesquisa Eduardo Souza (2014) conta que há dez anos coleta referências para o documentário, que foi lançado no Cinema Olympia no mês de março de 2015. Todo o período da pesquisa foi feito de forma independente e com descobertas significativas na narrativa dos pioneiros do cinema no Pará, confirmando com documentos a realização de filmes por Ramon de Baños na primeira década do século XX.

Até os anos 1960 Belém tem uma história da cinematografia ligada quase que exclusivamente à exibição. Logo o principal trabalho criativo em prol do cinema surgido por aqui foi a crítica cinematográfica que se fortalece nos anos 1950 com os cineclubes voltados

¹¹ Professor do IFCH - UFPA

às exibições de filmes fora do circuito comercial, o cinema de arte:

Esse cinema, chamado "cinema de arte" ou "cinema de autor", era um dos principais materiais dos cineclubes. Em Belém, essa entidade, composta de sócios, representava a oportunidade para os membros de ver, rever e discutir filmes ausentes ou com rápidas passagens pelo circuito comercial, tendo uma evolução e uma presença sempre ratificada pelos que se dedicavam a escrever sobre filmes. Manoel Wilson Santos Penna informava em 1956 que "*ontem a noite no auditorium da sociedade Artistica Integracional, realizou-se a esperada sessao cinematográfica em deu o Cine Club Os Espectadores deu sequência a sua campanha de divulgação da arte cinematográfica. O filme exibido foi Alemanha, ano zero de Roberto Rosselini*". A programação de "Os espectadores" prometia ainda filmes como *A besta humana* de Jean Renoir e *bela e a fera* de Jean Cocteau. (OLIVEIRA, 2004. P. 62, grifo do autor) .

Belém possui a associação de críticos de cinema mais longeva do Brasil, com mais de 50 anos de existência, a Associação de Críticos de Cinema no Pará e dela foram membros fundadores Luzia Álvares, Pedro Veriano, Alexandrino Moreira e Acyr Castro. Na década de 1980 o crítico Pedro Veriano coletou esse conteúdo de críticas cinematográficas publicadas e jornais e revistas na cidade de Belém e organizou o livro *A Crítica de cinema em Belém* (1983) organizado que é uma coletânea de críticas, o primeiro volume do que pensou em publicar como uma série de livros, mas que ficou no primeiro e único volume. Artigos dos cineclubistas da APCA já citados e outros nomes como Adolfo Gomes, João de Jesus Paes Loureiro, Vicente Cecim, Edwaldo Martins entre outros.

Os cineclubes formariam uma cultura de espectadores de cinema, interessados na apreciação dos filmes que se diferenciavam da proposta e da fórmula consagrada do cinema anterior (melodramático, com narrativas e linguagem repetitivas) que se transformaria - confirmando a trajetória da produção artística que se influencia pelo modelo anterior - em cultura de produção durante as décadas de 1960, 1970, 1980. Não que os cineclubes fossem os únicos responsáveis por esse florescer da cultura cinematográfica em Belém. É que essas entidades se tornariam centros de irradiação cultural, com a diferenciação do cinema comercial - que também apresentava os chamados clássicos - por proporcionarem o espaço de uma exibição intimista, o debate e a realização de cursos". (OLIVEIRA, 2004. P. 63)

O livro *Crítica de cinema em Belém* (1982), organizado por Pedro Veriano é uma importante referência sobre a escrita sobre cinema em nossa região, nele o organizador cria sessões temáticas, como a que trata das questões envolvendo o filme *Um dia qualquer...* (1964) de Líbero Luxardo, onde um grande debate se deu nos jornais locais contra e pró o filme pioneiro em longa-metragem do cineasta paulista radicado no Pará, onde os críticos paraenses aproveitaram a primeira oportunidade em fazer crítica sobre um filme paraense e

não pouparam críticas em vários aspectos do filme de Luxardo. O livro seria o primeiro de uma série de publicações que ficou apenas no volume um.

O livro *Cinema no Tucupi*, obra fundamental com memórias da cinematografia no Pará, de Pedro Veriano, editado pela SECULT-PA, segundo o autor é:

(...) uma colaboração modesta à pesquisa histórica específica. Com os dados de quem viveu a maior parte dos fatos mencionados. Por isso, um livro pequeno de bibliografia nanica. Quase uma confissão. A culpa da teimosia de querer trazer muito do cinema para a selva sem se conformar com uma só estrela, como Carraldo ou Caruso". (VERIANO, 1999, p. 11)

Cinéfilo e colecionador de informações sobre o cinema em geral, mais especificamente sobre o cinema exibido ou realizado no estado do Pará, Veriano é a minha grande referência em pesquisa em cinema. Sempre indo além da crítica, com um tom memorialista diz na conclusão do *Cinema no Tucupi*:

Não foi o meu propósito esgotar o assunto. A pretensão foi muito mais modesta, usando a História como cenário de lembranças agradáveis de uma geração. Essas lembranças ficariam no meu travesseiro ou na cadeira de pano que uso quando vou à praia do Farol, na ilha do Mosqueiro, ver o pôr-do-sol. Mas é possível que elas digam alguma coisa a quem se interessa por cinema. Até porque há quem se admire de uma cidade da Amazônia ter uma tradição cinematográfica, quando, aos olhos estrangeiros, seria, apenas, um cenário cinematográfico. Por outro lado, há os que buscam dados sobre o assunto e sofrem a inexistência de uma bibliografia específica. Por isso ouvi pessoas ligadas ao meio. Elas relataram as suas próprias lembranças, que juntei as minhas, em tom brincalhão, com o provincianismo que me parece o sal da comida paraense. Sem deixar de levar em conta a minha dieta de colictico, que aliena temperos picantes. O pato no tucupi inclusive. Ironia que pode parecer maldosa, mas revela urna trégua no velho egoísmo de "curtir" sozinho as emoções das imagens em movimento. (VERIANO, 1999, p. 129)

Cinema no Tucupi é dividido em capítulos que narram histórias sobre o início do cinema no Pará (A primeira sessão; O cinematographo; Os pioneiros; Olympia; Olímpia e Syn de conde), sobre nosso primeiro realizador de longa-metragem e sobre os futuros cineastas (Líbero Luxardo; Cinegrafistas e cineastas), sobre as salas de cinema da capital e do interior (Mudanças; Cinema em Icoaraci e Mosqueiro; Novos cinemas), sobre a prática cineclubista (Cineclubes; Sessões especiais) e outros sobre curiosidades e pequenas histórias em tom bem humorado e melancólico abordando o universo cinematográfico que ele acompanhou desde pequeno.

Publicado em 2006 pela Editora da UFPA, em parceria com o Cine UNAMA, o segundo livro de memórias de Pedro Veriano é uma nova incursão pelo acervo de vivências cinematográficas do autor. *Fazendo fitas* é dividido em quatro partes: "Fazendo fitas", "Vendo fitas", "Tocando fitas" e "Comentando fitas". "Fazendo fitas" fala sobre as

realizações cinematográficas em solo paraense, por locais e produções de passagem, com Nicola Parente, Líbero Luxardo e os curta metragistas como Chico Carneiro, Milton Mendonça, Januário Guedes e a geração 2000 de Jorane Castro e Fernando Segtowick. Destaca também a produção rodada em Belém pelo cineasta Jorge Bodanszky com o ator Paulo César Pereio e a atriz paraense estreante Edna de Cássia.

Em “Vendo fitas” o autor narra as histórias dos primórdios da exibição cinematográfica em Belém, os cinemas tradicionais de rua na capital e no interior do estado e a experiência cineclubista, cena da qual ele é um precursor e o maior incentivador em formação de plateia, bancando do próprio bolso a vinda de títulos que exibia em seu cineclube na garagem de casa, o Bandeirante. Sobre a APCC, Associação Paraense de Críticos de Cinema, grande responsável pela exibição de cinema de arte fora do circuito comercial de Belém, Veriano diz:

Os anos da APCA formaram plateia. Muitos cursos foram administrados, muitas sessões especiais realizadas, muitos ciclos de diretores, gêneros e países produtores; um universo de cinema tratado de forma artesanal: eu comandando os projetores de 16 mm, Luzia, minha mulher, funcionado de bilheteira; e as nossas colunas nos jornais noticiando a programação. (VERIANO, 2006. p. 76)

O livro continua com os capítulos “Tocando fitas”, o mais curto deles, narra o início da TV em Belém e as revoluções tecnológicas trazidas pelo advento do VHS e o DVD e o impacto dessas mídias no público dos cinemas locais, seguido por “Comentando fitas” onde descreve sua história como crítico de cinema e inclui uma seleção de críticas de várias épocas. O tom memorialista é o mesmo do livro anterior Cinema no Tucupi, sem compromisso com uma escrita de cunho acadêmico, em tom nostálgico e saudosista. As obras de Pedro Veriano servem como referência obrigatória para todas as pesquisas sobre o cinema no Pará e o cinema paraense.

O Projeto *Processos comunicacionais, cinema e identidade: subsídios para políticas culturais na Amazônia* (2004) coordenado pelo Prof. Dr. Relivaldo Oliveira, composta de ensaios, artigos e depoimentos - uma forma que enriquece o tema fornecendo vários ângulos da observação – inéditos em material impresso, e ricamente ilustrado a obra traz o levantamento histórico (uma das etapas previstas), feito através da pesquisa das imagens e textos de jornais e revistas, entrevistas com personagens (realizadores, pesquisadores, críticos), que pode ser observado na maioria dos textos, sendo importante destacar aqueles em que se unem as imagens pesquisadas com o comentário e a análise feitos sobre os primórdios

do cinema paraense e a década de 1930 especialmente.

O projeto deu origem ao livro *Cinema na Amazônia* (2004), e traz em primeiro o texto “Em cartaz: um cineasta, uma cidade, uma época” de Relivaldo de Oliveira que narra a chegada de Ramon de Baños em Belém, onde:

Águas da Baía rebentam no mercado de ferro, trazidas pela brisa acalentadora. Próximo dali, o bonde elétrico passa e suas cortinas deixam entrever senhores com suas bengalas e senhoras com seus chapéus. No boulevard, alguém, distraidamente, abre o jornal e lê “Entre as idas e vindas das notícias de Portugal, as viagens, encontros e telegramas do “eminente Dr. Lauro Sodré”, existe, na maior coluna do jornal, uma nota como as que existiam sobre a partida ou chegada de alguém- Estamos no início do século XX, mais precisamente em 1911. (OLIVEIRA, 2004, P. 11)

São quatro textos de Pedro Veriano que montam um panorama da exibição cinematográfica “A arte de vender cinema”, “Anos de censura” “Cinema no interior” “Um cinema bem perto de você”, Raphael Silveira escreve “Líbero Luxardo e a representação do cotidiano amazônico em Um dia qualquer”, O texto “Notas sobre o cenário super-8 e 16 mm em Belém do Pará” de Glaucio Lima, Vicente Cecim em “Sombras Chinesas”, “A poética do real: as representações da Amazônia em Ver-0-Peso” de Relivaldo de Oliveira fala sobre a realização coletiva do filme *Ver-O-Peso* que depois se tornaria objetivo em sua tese de doutorado. “Depois do super-homem, a mulher maravilha? produção de sentidos de identidades femininas no cinema paraense” da professora Keyla Negrão. *Cinema na Amazônia* possui dois capítulos que denomina “Clipping histórico” onde imagens de anúncios de jornal e revistas de Belém divulgam os filmes em cartaz na cidade. Clipping histórico de 1911 e 1912, Clipping histórico de 1930 e 1931, com cartazes e anúncios de cinema antigos.

Relivaldo Oliveira lança em 2012 o ensaio “Amazônia, cidade e cinema em Um dia qualquer e Ver-O-Peso”, premiado pelo Instituto de Artes do Pará na categoria Prêmio Vicente Salles, e foca na relação entre os filmes das décadas de 1960 e 1970, de Líbero Luxardo e do coletivo CRAVA respectivamente, e suas relações sociais, culturais e políticas. O livro é dedicado ao crítico Acyr Castro que compartilha com Relivaldo uma leitura filosófica e crítica do cinema, em contraponto com as memórias afetivas de Pedro Veriano. Uma visão das obras que, na visão do autor, que “relacionam suas experiências, não como molduras que afastam os fatos, os discursos, mas como formas que com eles dialogam”. O ensaio busca estudar as formas e suas realidades.

Outro trabalho no âmbito acadêmico importante sobre a história do cinema no Pará é a dissertação de Mestrado de Advaldo Castro para o programa de pós-graduação em artes do

ICA-UFPA sobre O cinema ficcional de Líbero Luxardo. A pesquisa aborda questões artísticas, culturais e históricas sobre os filmes *Um dia qualquer* (1965), *Marajó: Barreira do Mar* (1967) e *Brutos inocentes* (1973), deixando de fora *Um diamante e cinco balas* (1965), pois dele só sobrou um trailer insuficiente para compreender o filme como um todo, e o segundo episódio de *Brutos*, a *Promessa*, que só existe em película e não fora digitalizado. Uma pesquisa bem detalhada que esmiúça os filmes abordados cena a cena, ampliando reflexões específicas de suas produções como as pinturas de Augusto Morbach utilizadas nos créditos de *Marajó* e a trilha sonora de Pulo André Barata para *Brutos*.

Essas referências bibliográficas e documentais forneceram as bases para o levantamento cartográfico proposto pela presente pesquisa. Poucas obras que não justificariam uma seção específica de cinema paraense em nenhuma biblioteca, a pouca produção poderia até justificar essa escassez de estudos, porém escrita com aquela essência de que são feitos os sonhos e capazes de despertar e servir de ponto de partida para um futuro de (re)conhecimento de uma cinematografia. Para Le Goff (1990) a história é a ciência do tempo, e nesta história do cinema do Pará o tempo é narrado em textos e sobretudo em filmes que tentamos dar conta na próxima lata desta pesquisa em cinema.

LATA 02

UMA CARTOGRAFIA DE VIVÊNCIAS CINEMATográfICAS

ROLO 01 – DÉCADA DE 1960

Faz-se importante aqui neste ponto uma brevíssima incursão pelas origens da prática cinematográfica no Brasil e no Pará. O cinema chega ao Brasil pelas mãos do italiano Afonso Segreto que do navio já registrava com a câmera Lumière, que comprara em Paris, sua chegada à Baía da Guanabara no Rio de Janeiro. Essas câmeras eram de dupla função, além de registrar projetavam os filmes, ou seja, a história da realização cinematográfica se confunde e se entrecruza com a história da exibição. Bernardet (2009) divide a história do cinema brasileiro em duas vertentes, da realização de filmes no Brasil e da exibição de filmes, afirmando que a primeira é hipervalorizada no país em detrimento da segunda, daí a data do nascimento do cinema nacional pertencer ao primeiro grupo, o da realização.

Pedro Veriano conta (VERIANO, 1999) que inicia sua trajetória como crítico e exibidor, escrevendo para jornais e exibindo filmes em cineclubes e em seus cinemas caseiros em Belém e Mosqueiro. No início dos anos 1960 com uma câmera 16 milímetros buscou a realização cinematográfica e realiza em 1962 o primeiro curta-metragem de ficção realizado por um paraense: *Brinquedo Perdido*¹². Um filme de inspiração neorrealista filmado em 16 mm¹³ tardia narra à saga de um vendedor de tapioca que durante um dia ganha e perde um carrinho de puxar. Realizado em montagem direta, sem edição posterior, é um patrimônio audiovisual, imagens de uma Belém perdida na memória, da sua gente comum e invisível.

Por imagem, entendo de modo bem geral tudo aquilo que a representação na tela na

¹² **BRINQUEDO perdido.** Direção: Pedro Veriano. Elenco: Assis Miranda, Esther Barros, Douglas Álvares. Belém. 1962. 7 min. Mudo. p&b. Filmado em 16 mm. Fonte de consulta: DVD do autor.

¹³ O filme 16 mm foi introduzido pela Kodak em 1923 para o mercado de cinema amador, doméstico. Terminou sendo, durante décadas, a bitola mais utilizada em documentários, filmes experimentais, filmes de treinamento e por cineastas independentes. O formato em 16 mm contribuiria de um modo decisivo para o futuro do cinema directo. Durante muito tempo, cópias 16 mm de filmes rodados em 35 mm eram distribuídas no chamado circuito alternativo (cineclubes, escolas, sindicatos, grupos de estudo, etc). Com a popularização do vídeo a partir dos anos 1980, o interesse pelo formato praticamente deixou de existir, as cópias de filmes em 16 mm tornaram-se raras e o uso de projetores de 16 mm foi abandonado.

tela pode acrescentar a coisa representada. Tal contribuição é complexa, mas podemos reduzi-la essencialmente a dois grupos de fatos: a plástica da imagem e os recursos da montagem (que não é outra coisa senão organização das imagens no tempo). (BAZIN, 1991. p. 67)

Veriano busca esse ambiente humilde, o pequeno vendedor de tapioca, como na clássica história infantil, como a *Pequena vendedora de fósforos* de Hans Christian Andersen, que circula pela periferia de Belém com chão de terra batida até o Ver-O-Peso e seus barcos atracados e nas palafitas da beira-rio, nossa favela fluvial. O curta-metragem de Veriano é inspirado em filmes como *Ladrões de bicicleta* (Vittorio de Sicca, ITA, 1948) que narra a jornada de um trabalhador em busca de sua bicicleta roubada e tem na figura do filho pequeno o drama mais potente do filme. Outra referência evidente é *Rio 40°* (Nelson Pereira dos Santos, BRA, 1955), de forte inspiração neorrealista é pioneiro em retratar a favela carioca e os dramas diários de seus habitantes, que influenciou grandemente o Cinema Novo, sobre o filme carioca Salles Gomes diz:

Rio 40 graus, a fita de estreia de Nelson Pereira dos Santos, foi considerada na época principalmente uma utilização das lições do neorrealismo italiano. Prossegue crescente o interesse despertado por esse filme, não se cogitando mais hoje em vincula-lo a qualquer tendência estética estrangeira; ao contrario, o que surpreende agora em Rio 40 graus é constatar a profundidade da impregnação brasileira, tanto nos personagens como nas situações. (GOMES, 1996, p. 79)

O neorrealismo é uma grande influência para o cinema ao redor do mundo, sem os recursos hollywoodianos. A temática neorrealista retrata principalmente os excluídos, em locações reais, em branco e preto para baratear os custos, utilizando atores amadores, conteúdo de forte crítica social e política, foram a tônica deste cinema social que influenciou movimentos posteriores como a *Nouvelle Vague* na França e o Cinema Novo no Brasil. Sobre o neorrealismo italiano:

No plano do roteiro, esse tipo de tema corresponde a um roteiro inteiramente fundado no comportamento do ator. Já que o tempo verdadeiro do relato não é o do drama, mas a duração concreta do personagem, tal objetividade não pode se traduzir em mise-en-scène (roteiro e ação) senão através de uma subjetividade absoluta. Quero dizer que o filme se identifica absolutamente com aquilo que o ator faz, e somente com isso. (BAZIN, 1991, p. 293).

A produção amadora em formato 16 milímetros em sua grande maioria utiliza a edição direta, ou seja, capturar imagens na sequencia em que elas serão exibidas sem edição posterior em moviola. A linearidade da filmagem neste filme serviu bem para retratar uma rotina, do

começo ao fim do dia. Uma espécie de plano-sequência limitado pela quantidade de filme na câmera, suficiente para menos de 10 minutos de captura contínua. Veriano utiliza inclusive a “câmara fantasma”, recurso teorizado por Dziga Vertov, consiste na utilização de um transporte (carro, bonde, etc.) capturando imagens na perspectiva de um “fantasma” que flutua pelas ruas.

Figuras 01 a 04: *frames* do filme *Brinquedo Perdido*, Pedro Veriano (1962).



Fonte: DVD do autor.

Em 1964 o santareno Renato Tapajós, já residindo em São Paulo e estudando cinema, vem a Belém com uma câmera 16 mm e rolos de filmes emprestados roda o primeiro documentário paraense e único exemplar de cinema político em nossa cinematografia: *Vila da Barca*¹⁴. Um filme que retrata a desigualdade social do bairro de mesmo nome, com história de Acyr Castro e Isidoro Alves, o filme registra o dia-a-dia de dificuldades dos moradores da favela de palafitas, cujo grande problema é a água poluída onde convivem diariamente com

¹⁴ **VILA da Barca.** Direção: Renato Tapajós. Produção: Abílio Couceiro. Montagem: Maurice Capovilla, João Batista de Andrade, Renato Tapajós. Assistente de Direção: Lais Furtado. Imagem: Fernando Melo / Cinematográfica Bandeirantes. Som: Odil Fonobrasil. Montagem do Negativo e Som: Sylvio Renoldi. Narração: Cláudio Mamberti. Colaboração: Cláudio Barradas, Isidoro Alves, Acyr Castro, Poty Fernandes, José da Silva Marreco. Belém. 1964 10 min. Belém/São Paulo. p&b. Son. Filmado em 16mm.

doenças e morte, e apesar dessas mazelas as crianças brincam livremente se banhando nas águas da Baía do Guajará que cerca toda a orla principal da cidade de Belém.

Em 1964 fui de férias para Belém (onde meus pais moravam) e conheci um publicitário chamado Abílio Couceiro. Conversando sobre cinema, eu disse que estava interessado em fazer um documentário sobre a Vila da Barca. Ele se interessou e me disse que tinha uma câmara 16 mm e alguns rolos de negativo PB. Também me emprestou um gravador de rolo, grande e incômodo de usar. Fui para Vila da Barca sozinho com a câmara e eu mesmo fiz a fotografia (primeira e última experiência no ramo). Depois voltei para gravar um depoimento que havia me chamado a atenção. Quando voltei para São Paulo, mandei revelar o material e fiquei com aqueles rolos na mão, sem saber muito bem o que fazer. Discuti a proposta com os companheiros do Grupo Quatro e depois de muita discussão, um cineasta que não era do grupo, mas era conhecido, o Maurice Capovilla se ofereceu para montar o filme. Ele tinha acesso a uma moviola da Aliança Francesa e lá trabalhamos durante as madrugadas (que era quando havia horário livre e gratuito) até chegar à versão final do filme. (TAPAJÓS, entrevista realizada em 2014)

Figuras 05 a 08: frames do filme *Vila da Barca*, de Renato Tapajós (1964).



Fonte: DVD do acervo do MIS-PA.

O documentário *Vila da Barca* dois platôs, em sua narrativa fílmica, uma é a locução jornalística e a outra é a locução poética. A primeira narra ao estilo dos cinejornais, porém com um viés mais político e crítico que descreve as péssimas condições de moradia dos moradores da invasão. A locução poética é a uma narrativa em primeira pessoa de um morador que vive as dificuldades do dia-a-dia da Vila, as doenças, a busca por alimentar aa

família a luta pelo direito a moradia. O tom político dos dois discursos se completam em seus aspectos racionais e emocionais em um formato de documentário engajado com uma tese e motivação bem definida: luta social.

No ano em que a ditadura militar tomou o poder Renato Tapajós finaliza *Via da Barca* em São Paulo como ajuda de amigos da Cinemateca Brasileira, entre eles Joaquim Pedro de Andrade, do emblemático *O homem que virou suco* (1970?). O filme é proibido de exibição no Brasil e é enviado para a Europa onde ganha uma série de prêmios em festivais. Renato realizou outros filmes políticos como *Universidade em crise*, *Um por cento* e *Em nome da segurança nacional*, e no ano de 1982 em *Linha de montagem* onde Lula ainda é um jovem sindicalista em greve por melhores condições de trabalho. Filmes políticos e engajados na luta contra o regime militar que levam a prisão e tortura de seu realizador, episódio que será narrado em seu primeiro longa-metragem de ficção *Corte seco*, em fase de finalização a ser lançado em 2015.

Brinquedo Perdido e *Vila da Barca* são obras que juntas mostram um momento político, cultural e econômico de Belém no início dos anos 1960. Um cinema com uma abordagem política e social bem diferente da urbana e cosmopolita de Líbero Luxardo seu primeiro longa-metragem amazônico e único que tem a cidade de Belém como cenário de uma narrativa filmica. Pedro Veriano fez filmes de forma caseira, como um hobby durante as últimas décadas, mas sem exibir publicamente, deixando *Brinquedo Perdido* como um marco histórico de um cinema possível feito com recursos próprios e sem grandes expectativas de mercado. Renato Tapajós deixa o Pará por questões políticas e se instala em São Paulo, depois em Campinas (SP) seguindo uma carreira como documentarista, professor e escritor e está para lançar (2015) seu primeiro longa-metragem de ficção inspirado em suas memórias no porão da Ditadura militar. Os filmes que Pedro e Renato só vieram ser (re)vistos pelo público paraense nos anos 2000, deixando o reconhecimento de criar um cinema paraense para o cineasta paulista Líbero Luxardo.

Toda imagem tem portanto, uma forma de expressão, e isto é linguagem cinematográfica, ordenada e coordenada que assume e dá força à narrativa, mantendo a necessária unidade do filme e a verdadeira expressão da ideia central da obra, e a sua comunicação ao espectador que de tal modo colhe sua poesia, a sua emoção, o seu enredo enfim. (LUXARDO, apud OLIVEIRA, 2012, p. 35)

Líbero Luxardo chega a Belém em 1939 para documentar um evento de medicina. Já era um cineasta com três longas-metragens no currículo, realizados em seu ciclo mato-

grossense, *Alma do Brasil* (1932), *Aruanã* (1935) e *Caçando Feras* (1936), os dois últimos com produção da Cinédia de Adhemar Gonzaga. *Alma do Brasil*, realizado em parceria com Alexandre Wulfes, está preservado no Museu da Imagem e do Som do Mato Grosso, *Aruanã* está na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e *Caçando Feras* foi perdido. Líbero consta nos catálogos de cinema brasileiro com um dos pioneiros do cinema, sobre seu primeiro filme Paulo Emílio Salles Gomes diz:

Alma do Brasil, de Libero Luxardo e Alexandre Wulfes, filmado em Mato Grosso, moderniza o gênero de reconstituição histórica, associando habilmente um documentário sobre as Forças Armadas a evocação da Retirada da Laguna. (Gomes, 1996, pg. 65)

Com a chegada de Líbero Luxardo, o cinema em sua forma semi-industrial, captação, revelação e edição de imagens, surge no Pará com sua produtora a Lux Filmes em parceria com o empresário Felix Roque. Trabalhou como cinegrafista oficial do Coronel interventor no estado do Pará Magalhães Barata¹⁵ e através deste ingressou na carreira política sendo deputado estadual por dois mandatos. O paulista de Sorocaba, filho de um fotógrafo e exibidor de cinema com quem aprendeu a fazer cinema, sonhou e realizou cinema nestas paisagens amazônicas, documentou em filme as ações de Magalhães em cinejornais que eram exibidos antes das sessões de cinema. Uma síntese deste trabalho como cinegrafista do poder estadual está no filme *Homenagem póstuma a Magalhães Barata* (1959) onde é mostrado funeral do então governador e em flashback suas ações no governo.

Foram realizados quatro filmes longa-metragem pelo cineasta e uma série de cinejornais em sua carreira amazônica. Os longas-metragens são *Um dia qualquer...* (1965), *Marajó: barreira do mar* (1966), *Um diamante e cinco balas* (1968) e *Brutos inocentes* (1973). O único que Líbero realizou com recursos públicos foi *Brutos inocentes* que foi patrocinado pela Embrafilme e foi seu último filme, todos os anteriores foram realizados com recursos próprios e pequenos apoios locais. O cinema novo brasileiro estava conquistando o mundo:

E a erupção do chamado 'Cinema Novo, movimento notadamente carioca, que engloba de forma pouco discriminada tudo o que se fez de melhor - em matéria de ficção ou documentário — no moderno cinema brasileiro Seu quadro de excelentes diretores de fitas de enredo já é grande, rendendo sempre a aumentar dia a dia:

¹⁵ Interventor federal no Pará, de 12 de novembro de 1930 a 12 de abril de 1935. Estava no exercício do segundo mandato como governador, eleito por voto direto, quando morreu, em 1959.

Glauber Rocha, Paulo Cesar Sarraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Luiz Sérgio Person, Leon Hirzman, Carlos Diegues, Sérgio Ricardo, Walter Lima Junior... (GOMES, 1996, p. 81)

Em *Um dia qualquer...*¹⁶ a proposta de Líbero era mostrar uma Belém em toda a sua complexidade humana e cultural. Além da história central onde o depressivo protagonista Carlos (Hélio Castro) revive a memória dos encontros e desencontros de seu romance com Maria de Belém, vagueia pela cidade, entre os caminhos das lembranças, até ser atropelado por um carro de bombeiros. Existem outras histórias paralelas no filme, da moça que vai para o meio da floresta viver um romance amazônico, do rapaz que no terreiro de macumba decide que vai roubar a igreja, do monge que pede a paz no mundo, da menina que sofre violência sexual na saída de uma boate. As histórias paralelas são observadas pelo protagonista, mas não se entrelaçam com a trama principal.

No filme de 1965, Carlos vive o sentimento de uma perda que não é iminente, mas que já fora deflagrada; ele não possui nenhum tipo de consolo que possa lutar com esse sentimento, seu sentimento, quando se confunde com o real, é apenas para reforçar o tormento, apenas para ratificar a dor. Suas andanças pela cidade não aplacam tal condição, apenas a memória fugaz pode diminuí-la para, em seguida, fazer retornar para o vazio de sua existência, existência representada pelas imagens atestadoras, na lógica de: uma dor angustiante em uma cidade plasmada através de fatos incompreensíveis. Motivo e imagem não se separam, não representam uma transfiguração poética do seu sentimento privado. (OLIVEIRA, 2011, p. 108)

Para Relivaldo Oliveira (2012, p. 34), Carlos (o protagonista interpretado por Hélio Castro) e sua vivência se contemplam em uma narrativa que pouco nos diz, pouco verossímil, uma narrativa que não mantém sua comunicação com o espectador. Essa falta de comunicação causou um distanciamento do público paraense que não se identificou com o filme, que ficou pouco tempo em cartaz e não fez carreira fora de Belém. A crítica foi impiedosa com o filme, principalmente Acyr Castro que demoliu o filme com pesados argumentos técnicos e estéticos. Conta Januário Guedes (2015) sobre uma sessão de *Um dia qualquer...* que assistiu no Rio de Janeiro à época de seu lançamento:

Vi na época que estava lá foi lançado do Líbero “Um dia qualquer”, e convidei o pessoal para ver o filme da minha terra. A gente estava num momento de filmes do Bergman. Eu sempre digo que o Líbero passou muitos anos sem fazer cinema desse o

¹⁶ **DIA qualquer, Um.** Direção e Argumento: Líbero Luxardo. Produção: Líbero Luxardo e Teixeira de Melo. Fotografia: Ruy Santos. Câmera: Meldy Melinger. Som: João S. Nunes. Cenografia: Hélio Alencar. Montagem: João Silva. Música: Waldemar Henrique. Canções: Pixinguinha. Produtora : Líbero Luxardo Produções Cinematográficas. Distribuição: U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira. Elenco: Lenira Guimarães, Hélio Castro, Gelmirez Melo e Silva, Conceição Rodrigues, Raimundo Silva, Eduardo Abdelnor, Cláudio Barradas, Maria Gracinda, Luiz Mazzei, Zélia Porpino. Belém. 1965. p&b. 100 min. Filmado em 35mm. Fonte de consulta: DVD Projeto Restauro do Acervo Líbero Luxardo / MIS-PA.

cinema mudo e muita coisa mudou e na época que ele retoma, já existia a Nouvelle Vague, o Cinema Novo, e ele estava defasado com uma narrativa muito primária. E o pessoal comigo dizendo que o cinema da minha terra estava atrasado e eu fui afundando na cadeira. E eu fiquei puto na época, hoje eu reconheço que o filme tem outras qualidades, de mostrar a cidade. (GUEDES, entrevista realizada em 2015)

Figuras 09 a 12: frames do filme *Um dia qualquer...*, de Libero Luxardo (1965).



Fonte: DVD do acervo do MIS-PA.

Quando o pesquisador Advaldo Castro conseguiu uma cópia de *Marajó: barreira do mar*¹⁷ (1967) com o pesquisador e crítico Pedro Veriano foi alertado por este: "prepare-se para ver o pior filme de sua vida". Filmado em branco e preto o filme contava com a equipe de *Um dia qualquer*, o fotógrafo Fernando Melo e com trilha sonora do maestro Waldemar Henrique e grande parte do elenco. O roteiro narra uma história recorrente nas terras do Marajó, pesquisadores estrangeiros que chegam coletar estudar artefatos arqueológicos de origem marajoara e levar para coleções em museus e instituições em seus países. Haveria segundo

¹⁷ **MARAJÓ: barreira do mar.** Produção, Direção, Argumento e Roteiro: Libero Luxardo. Produtora: Libero Luxardo Produções Cinematográficas. Gerente de Produção: Teixeira Melo. Fotografia: Fernando Melo. Montagem: Anibal Hasba. Iluminação: Tony Robell. Som: Celso Muniz. Assistente de Câmera: Meldy Mellinger. Cenários: Hélio Alencar. Figurino: Amassi Palmeira. Montagem: João Silva. Música: Sebastião Tapajós, Waldemar Henrique. Distribuidora: U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira. Elenco: Milton Vilar, Luiz Mazzei, Lenira Guimarães, Eduardo Abdeonor, Maria Gracinda, Zélia Porpino, Conceição Rodrigues, Raimundo Silva, Cláudio Barradas, Hélio Castro, Gelmirez Melo. Belém. 1967. 82 min. p&b. Son. Filmado em 35mm. Fonte de consulta: DVD Projeto Restauo do Acervo Libero Luxardo / MIS-PA.

relatos de Veriano (2004) um búfalo mítico que apareceria destruindo tudo, mas que por falta de recursos não foi possível materializar para a película.

Figuras 13 a 16: frames do filme *Marajó: barreira do mar*, de Líbero Luxardo (1967).



Fonte: DVD do acervo do MIS-PA.

Marajó: barreira do mar nos créditos iniciais apresenta gravuras do marabaense Augusto Morbach com cenas marajoaras como búfalos e fazendeiros e nas primeiras, como um cinejornal, localizando a Ilha do Marajó para o espectador com uma locução e texto no estilo ufanista peculiar de Luxardo. Na fazenda do Marajó o filme adota tons de western americano com traições e armadilhas entre os vaqueiros marajoaras, nossos cowboys amazônicos. O filme usa imagens de paisagens da ilha que haviam sido captadas por Luxardo para o seu primeiro projeto cinematográfico em Belém, *Amanhã nos encontraremos*, que teve suas filmagens interrompidas em 1942.

O filme *Um diamante e cinco balas*¹⁸, realizado por Líbero Luxardo em 1968 na

¹⁸ **DIAMANTE e cinco balas, Um.** Produção, direção, argumento, roteiro e montagem: Líbero Luxardo. Gerente de produção: Mário Luxardo. Fotografia: Fernando Melo. Som: Celso Muniz. Cenários: Hélio Alencar. Música: Waldemar Henrique. Regência: Milton Calzans. Instrumental: Sebastião Tapajós (Violão). Produtora: Líbero Luxardo Produções Cinematográficas e Mundial Filmes. Distribuição: U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira. Elenco: Luiz Linhares, Maria Gladys, Angelito Melo, Helena Velasco, Fernando Neves, Cláudio

cidade de Marabá com roteiro original do próprio cineasta e estrelado por Luiz Linhares, que no ano anterior interpretou o Delegado Cabeção no filme *O Bandido da luz vermelha* (1968, de Rogério Sganzerla) e por Maria Gladys, atriz carioca que entre outros cineastas trabalhou com Rui Guerra em *Os fuzis* (1964) e Domingos de Oliveira em *Todas as mulheres do mundo* (1967).

De *Um diamante e cinco balas* só restou um trailer de 5 minutos, o longa-metragem foi perdido. A estória gira em torno dos garimpos do sul do Pará aonde o aventureiro João Goiano (Luiz Linhares) vai atrás de fortuna e encontra uma série de percalços por causa do diamante do título. O filme foi realizado nos arredores da cidade de Marabá em mais um dos empreendimentos cinematográficos de Líbero, que conseguiu o investimento de empresários da região. Segundo Pedro Veriano (1999, pg. 30), o filme é cheio de problemas de roteiro e edição, e outros de continuidade, que segundo o crítico se deram pela pressa como o filme foi produzido. Hoje nos resta muito pouco para confirmar as afirmações do crítico.

Figuras 17 a 20: frames do trailer do filme *Um diamante e cinco balas*, de Líbero Luxardo (1968).



Fonte: DVD do acervo do MIS-PA.

Barradas, Hélio Castro, Zélia Porpino, Roberto Soares, João Silva, Nilza Maria, Paulo de Tarso. Belém. 100 min. 1968. p&b. Son. P&b, Filmado em 35mm. Fonte de consulta: MIS-PA.

*Brutos inocentes*¹⁹, de 1973, financiando pela Embrafilme é o único filme de Líbero em cores. Depois de editar o filme com as cenas gravadas no Xingu, o corte final do filme ficou com cerca de 60 minutos e o financiamento da Embrafilme previa um longa-metragem de mais de 70 minutos no mínimo. Qual foi a solução de Líbero Luxardo? Filmar uma espécie de segundo episódio que chamou de *Promessa*, estrelado por Cláudio Barradas e Zélia Porpino contando uma história de um menino de pais brancos que nasce negro.

O primeiro episódio de *Brutos Inocentes*, o filme propriamente dito, foi realizado em uma fazenda às margens do Rio Xingu, com atores do sudeste contratados por Luxardo. Rodolfo Arena e Leila Cravo interpretam o pai e a filha que vivem miseravelmente da renda obtida pela coleta da borracha que vendem para o capataz negro feito pelo ator Zózimo Bubul. Críticos paraenses como Pedro Veriano consideram esse episódio como a melhor obra da cinematografia de Luxardo.

Figuras 21 a 24: imagens do filme *Brutos inocentes*, de Líbero Luxardo (1973).



¹⁹ **BRUTOS inocentes.** Direção, Argumento e Montagem: Líbero Luxardo. Produtora: Líbero Luxardo Produções Cinematográficas. Roteiro: Líbero Luxardo e Geraldo Gonzaga. Fotografia: Roland Henze e Fernando Melo. Som: Júlio Luxardo. Cenários: Mário Luxardo. Música: Paulo André Barata. Distribuição: Embrafilme. Elenco: Zózimo Bubul, Rodolfo Arena, Eduardo Abdenor, Leila Cravo, Geraldo Gonzaga, Fernando Neves, Roberto Sores, Zélia Porpino, Iracema Oliveira, Hélio Castro, Cláudio Barradas, Raimundo Silva, Luiz Mazzei, Lenira Guimarães, Conceição Rodrigues, Maria Gracinda, Gelmirez Melo e Silva, Eunith Nauar. Belém. 1973. Cor. 95 min. Filmado em 35 mm. Fonte de consulta: película de 35 mm acervo do MIS-PA.



Fonte: Revista Espaço, 1977.

Líbero descreve os processos cinematográficos de seus filmes em uma série de artigos na revista Espaço, publicada nos anos 1970 em Belém. Um desses artigos é “Onde está o busílis?” onde além de ilustrar com fotos de seus filmes comenta fatos de suas produções e coloca a questão de porque não existir uma indústria do cinema no Pará com todo esse potencial imagético. Luxardo pergunta, no fundo, porque ninguém além dele teve a iniciativa de realizar cinema em um ideal utópico que o levou a falência financeira. Essa pergunta se faz ainda hoje e não existe resposta. O que existe como um fato histórico é a cinematografia de Líbero Luxardo e tudo que ela conta sobre ele e sobre nós.

Dessa forma, não se trata de justificar (talvez) uma deficiência técnica em detrimento de uma possibilidade estética à arte cinematográfica brasileira. O que não se pode é querer aferir tal beleza estética (artística) de um exemplar tendo como referência a arte modelada numa cultura cinematográfica industrial moderna e com todos seus recursos técnicos e humanos à disposição. (CASTRO, 2013. Pg. 58)

Líbero Luxardo queria filmar a Amazônia, seus rios sua gente, não apenas a capital que serviu de pano de fundo para seu primeiro filme no Grão Pará, depois seguiu para o arquipélago marajoara atravessando a Baía do Guajará para continuar a filmar, depois para os garimpos à margem do rio Tocantins em Marabá e concluindo sua quadrilogia amazônica no rio Xingu trazendo em imagens a lida com a borracha. Uma jornada cinematográfica até hoje não superada e nosso maior patrimônio cinematográfico, sob a guarda do MIS-PA que em 2008 comemorou o centenário de nascimento daquele que ficou conhecido como o “Cineasta da Amazônia”.

ROLO 02 – DÉCADAS DE 1970 E 1980

*Esse est percipi/Ser é ser percebido - nos diz Berkeley.
E quando o olho humano vem fazer companhia a esse Olho mecânico,
vem humanizá-lo, digamos assim, no sentido pleno
das visões, intuições, carências, indagações, ilusões, possíveis saberes,
esperanças, miragens, que fazem dele um olho humano?
Esse est percipere/Ser é perceber - nos diz Berkeley.“*

Vicente Franz Cecim (abertura dos filmes do Kinemandara)

As câmeras que capturavam imagens em movimento em formato Super 8 milímetros²⁰ chega ao Brasil em um momento politicamente delicado e de grave crise econômica. Foi em plena ditadura e logo após a instauração do Ato Institucional Nº 5, decretado pelo então presidente Costa e Silva, em dezembro de 1968, que o Super-8 terminou por reorientar o fazer cinematográfico, com a simplificação do processo de produção, em que qualquer um teria condições de manusear uma câmera. Com o surgimento dessas câmeras em bitola Super 8 milímetros, mais compactas e baratas, artistas e cinéfilos passam a criar obras neste formato. Chico Carneiro, Paes Loureiro, Ronaldo Moraes Rêgo, Vicente Cecim, Paul Albuquerque e Giovanni Gallo, entre outros, adotaram o formato como possibilidade de produzir um cinema autoral, em ficção e não ficção, sem qualquer recurso para a produção e sendo exibidos em seu próprio circuito cineclubista. Sobre sua formação cinematográfica o cineasta paraense Chico Carneiro, que hoje realiza documentário e reside em Moçambique, diz:

Nasci e cresci em um ambiente cinematográfico. Meu pai era exibidor de cinema no interior do Pará. Eu vivenciava Cinema. Grande parte da minha formação cultural deve-se ao cinema. Desde menino eu já sabia o que queria fazer quando crescesse: filmes! (...) Como amador filmava cenas familiares, festas de aniversário idem, desfiles escolares e realizei curtas experimentais, mudos, nas bitolas de 8, Super-8 e 16 mm. Isso na fase do meu aprendizado em filmar. Ou melhor: de ter contacto com as câmeras, de ir descobrindo sua mecânica e segredos. (CARNEIRO, entrevista realizada em 2014)

²⁰ Super-8 (ou Super 8 mm) é um formato cinematográfico desenvolvido nos anos 1960 e lançado no mercado em 1965 pela Kodak, como um aperfeiçoamento do antigo formato 8 mm, mantendo a mesma bitola. O filme tem 8 milímetros de largura, exatamente o mesmo que o antigo padrão 8 mm, e também tem perfurações de apenas um lado, mas as suas perfurações são menores, permitindo um aumento na área de exposição da película, e portanto mais qualidade de imagem. O formato Super-8 ainda reserva uma área, no lado oposto ao das perfurações, onde uma pista magnética permite a gravação sincronizada do som.

Figuras 25 e 26: imagens de produções em 16 mm de Chico Carneiro. (1970).



Fonte: acervo Chico Carneiro

Chico Carneiro aproveita atualmente suas férias para realizar seus documentários sobre o Pará em sua busca é pelo homem comum que vive e trabalha pelos rios da Amazônia. Realizou nesta fase de retorno ao cinema no Pará os filmes *Casa do Gilson*, *Nossa Casa* (2004) e *Pescadores da Amazônia* (2003), e a pentalogias sobre trabalhadores do rio onde constam *Seu Didico: paraense velho macho* (2006), *Balsa boieira* (2006), *Nos caminhos do Rei Salomão* (2008), *Das barrancas do Rio Cariá* (2010) e *Pescadores da Amazônia* (2014). Sobre esta cinematografia realizada com recursos próprios, em nada diferente das suas primeiras experiências nos anos 1970, em sua terra natal conta:

Ao mesmo tempo essa dinâmica (de me obrigar a fazer sempre um filme nas viagens de férias ao Pará) e sem depender de apoios externos, tem-me permitido ser bastante profícuo em praticar um cinema autoral e documental na sua forma mais profunda, ao mesmo tempo em que demarco minha participação/contribuição na solidificação de uma cinematografia amazônica-paraense. (CARNEIRO, entrevista realizada em 2014)

Diferente de Chico Carneiro, que seguiu a carreira da produção cinematográfica depois das experimentações em Super 8 e 16 milímetros outros realizadores não deram prosseguimento em criar obras cinematográficas. Em nossa pesquisa identificamos inúmeros cineastas paraenses com apenas uma obra cinematográfica em todas as épocas. Dentro do universo do Super 8 podemos citar duas obras relevantes para o estudo desse caso, Ronaldo Moraes Rêgo e Giovanni Gallo.

O acervo de Ronaldo Moraes Rêgo foi doado para o projeto do professor Flávio Nassar, o UFPA 2.0²¹, plataforma experimental mantida por uma equipe multidisciplinar dentro da pró-reitoria de relações internacionais da UFPA. Quando finalmente conseguiu tratar o material, Nassar se deparou com uma profusão de imagens que não retratam só parte de uma cidade e seus costumes, mas o cotidiano de uma família e suas andanças, emolduradas por um tempo do qual muitos nós sempre falamos, mas que poucos são os que de fato a conheceram. As imagens do Círio são dos anos 1950 e foram tomadas da residência de Rodolfo Steiner, em frente a atual Codem. As imagens do Promesseiro são dos anos 1960 e foram feitas da Vila Leopoldina, tomadas da Avenida Nazaré, depois do interior da Basílica.

Figuras 27 e 28: frames do filme *Perseguição*, de Ronaldo Moraes Rêgo (1970).



Fonte: acervo UFPA 2.0

Um filme de Ronaldo Moraes Rêgo em Super 8 é *Perseguição* (década de 1970), um filme policial protagonizado pelo autor e pelo fotógrafo Luiz Braga. É um título que nunca fez parte de nenhuma pesquisa sobre o cinema paraense e de um autor que também não constava no rol de nossos realizadores. É uma prova que os olhos dos pesquisadores são condicionados a percorrer a “história” oficial e ignorar os realizadores a margem dos processos. Ronaldo Moraes Rêgo é arquiteto e professor da Faculdade de Artes Visuais da UFPA, sua carreira como artista plástico foi bem destacada nos anos 1980 e 1990 tendo na gravura sua técnica principal.

²¹ <http://ufpadoisponzero.wordpress.com/o-projeto/>

Figuras 29 e 30: frames do filme *O Jacaré já era*, de Giovanni Gallo (1978).



Fonte: acervo MIS-PA

Giovanni Gallo não constava em nenhuma lista de realizadores deste período. Seu trabalho social como pároco na ilha do Marajó, em uma iniciativa que depois se tornaria o Museu do Marajó, era mais conhecido fora do Brasil que no estado do Pará. Gallo era italiano de nascimento e chega ao Marajó com sua atitude revolucionária, suas câmeras fotográficas e de super 8 e realiza um positivo trabalho social com as comunidades e registra tudo com suas lentes. De sua obra importantíssima como registro único da ilha do Marajó no período, doado pelo autor para o MIS-PA, destacamos o filme *O jacaré já era* (1978), que documenta a caça ao jacaré por marajoaras.

Gallo faz um cinema direto como teoriza Fernão Ramos, que discute o conceito esclarecendo a diferença entre as terminologias cinema verdade e Cinema Direto, como o de Jean Rouch, que segundo o autor, “em seus filmes mais significativos, para além do etnólogo, Rouch trabalha o outro na forma do cinema, tornando-se também cineasta no sentido pleno da palavra: aquele que nos remete a uma tradição estilística e narrativa particular” (RAMOS, 2008, p. 310).

Um caso interessante na pesquisa é encontrar um filme dentro de um filme. Realizado em 2007 o filme experimental *Preterito imperfeito*²² de Flávia Mutran tem como personagem um fotógrafo, interpretado por Mariano Klautau, que perdido em suas lembranças projeta em super 8 na sala de casa um filme que nos créditos descubro ser *Elegia para uma cidade* de João de Jesus Paes Loureiro. Sem data definida mas certamente da década de 1970 é, para mim, uma elegia aos filmes perdidos de todas as épocas e simbólico para este capítulo que

²² **PRETERITO imperfeito.** Direção, Roteiro e Argumento: Flavya Mutran. Edição: Flavya Mutran, Alberto Bitar, Paulo Almeida. Fotografia: Alberto Bitar, Paulo Almeida. Som: Leo Bitar. Belém. 2004. 8 min. Filmado em HDV. Realizado com recursos da bolsa de criação, pesquisa e experimentação do IAP.

versa sobre uma produção quase toda perdida ou composta por fragmentos encontrados ali e acolá pela cidade. Uma cidade perdida em pedaços de filmes.

Figuras 31 e 32: frames do filme *Elegia para uma cidade*, de João de Jesus Paes Loureiro (1970).



Fonte: excerto do filme *Pretérito Imperfeito*, de Flávia Mutran (2004)

Na produção em Super 8 milímetros uma obra cinematográfica se destaca em discurso poético e estético. Idealizado pelo publicitário e escritor Vicente Cecim, realizados entre 75 e 79, o ciclo *Kinemandara*, o cinema de Andara, é uma série de cinco filmes sobre o mundo imaginário que o autor descreveria em seus livros futuros. Os filmes são *Matadouro* (1975), *Permanência* (1976), *Sombras* (1977), *Malditos mendigos* (1978) e *Rumores* (1979). Cecim criou o Manifesto Curau para dar conta dessa utopia amazônica que reinterpreta a partir de seus filmes e livros. Sobre esse imaginário ele escreve:

Nesse imaginário, é esta região na verdade quem fala, e, através dela, falaremos todos nós. Bastará deixar que ela nos diga algo. E escutar. Com muita humildade. Muita radical exasperação também. E sonhando bastante os nossos sonhos, a todo instante. E deixando que esses sonhos, os individuais, se misturem com os sonhos da região. Porque, no fundo, só uma coisa sonha e nos sonha: a vida. É preciso dar-se, deliberadamente, a ela. E é preciso insistir:- Nossa História só terá realidade quando o nosso Imaginário a refizer, a nosso favor. A Amazônia é uma irrealidade, então? Uma utopia? Um fantasma geográfico habitado por fantasmas humanos? É? (CECIM, 1983 – trecho V do Manifesto Cural)

Com uma câmera extremamente limitada Cecim começou a pensar um cinema possível e capturar imagens desse mundo imaginário de Andara, sem uma formação específica em cinema e subvertendo do manual de procedimentos da câmera que tinha em mãos, utilizou a precariedade das imagens como potência poética, como relata em texto:

A necessidade do desvelar realidades submersas, subentendidas, ignoradas, para os outros olhos, pelos olhos da câmera do filmar - mesmo que fosse, como era, o minúsculo olho do diafragma do minha câmera super-8 - era um Minolta Autopak, a mais ridícula, a mais barata, a mais pobre em recursos dentro as que nos usávamos nos anos 70: mas eu a usava muito bem, porque a usava muito mal fazia exatamente o oposto do que o manual para turistas da Kodak recomendava, e acabava por obter essas imagens que para mim mesmo eram inacreditáveis - o pessoal me perguntava “Mas como tu consegue essa imagem? Qual a câmera que tu usas?” “Uma Minolta Autopak”, eu respondia. E ninguém acreditava. mas o segredo estava todo ali, apenas nisso: desobedecer ao manual das boas-maneiras do filmar da Kodak - que revelava automaticamente todos os nossos filmezinhos, em São Paulo. (CECIM. 2004. p. 56)

Figuras 33 e 34: Frames do filme *Matadouro*, de Vicente Franz Cecim (1975).



Fonte: canal VIMEO do autor.

Matadouro, de 1975, para o crítico e pesquisador Mateus Moura (2011) é “a documentação de um dia de abate num matadouro no bairro do Jurunas em Belém do Pará. Podemos chamar Vicente Cecim de um documentarista então? Afinal, Cecim se situa entre os cineastas ficcionais ou entre os cineastas não-ficcionais?” E comparando a linguagem de Cecim com a do documentarista e teórico russo Dziga Vertov, de *Um homem com uma câmera na mão* (1929) “Se lembrarmos dos termos vertovianos de *kinok*, *cine-olho* e *cine-verdade* podemos vislumbrar, através da analogia, algumas semelhanças entre o cineasta amazônico e o soviético”. (MOURA, 2011). Mateus ainda descreve poeticamente e não objetivamente o filme, acredito também ser difícil tecer críticas aos filmes de Cecim, se faz necessário imergir nesta poesia em filme.

Figuras 35 e 36: Frames do filme *Permanência*, de Vicente Franz Cecim (1976).



Fonte: canal VIMEO do autor.

Em *Permanência*, de 1976, Cecim capta com sua Minolta Super 8 um plano fechado em um apartamento de onde se vê uma cidade sob um céu nublado com uma mulher que olha o horizonte que em um corte seco, o único corte possível para esse cinema precário de Cecim, para uma panorâmica em uma praia na ilha de Mosqueiro onde se vê um farol. Entre essas duas sequencias o cineasta insere filmagens de um livro de arte com a obra do surrealista Salvador Dali, onde um relógio derrete e o tempo se dilui.

Figuras 37 e 38: Frames do filme *Sombras*, de Vicente Franz Cecim (1977).



Fonte: canal VIMEO do autor.

Sobre o cinema e o tempo diz Tarkovski, que era um realizador e teórico do tempo no cinema, e se aplica a poética proposta por Cecim em *Sombras*:

Considera-se que o tempo, per se, ajuda a tornar conhecida a essência das coisas. Os japoneses, portanto, têm um fascínio especial por todos os sinais de velhice. Sentem-

se atraídos pelo tom escurecido de uma velha árvore, pela aspereza de uma rocha ou até mesmo pelo aspecto sujo de uma figura cujas extremidades foram manuseadas por um grande número de pessoas. A todos esses sinais de uma idade avançada eles dão o nome de *saba*, que significa, literalmente, ‘corrosão’. Saba, então, é um desgaste natural da matéria, o fascínio da antiguidade, a marca do tempo, ou pátina. *Saba*, como elemento do belo, corporifica a ligação entre arte e natureza” (Tarkovski, 1990, p. 66).

Nas palavras do próprio cineasta, sobre o filme rodado no antigo Asilo Dom Macedo Costa, que foi desativado em 2007 e transformado em uma escola da administração pública estadual, remanejando os idosos não se sabe para onde. Cecim diz:

Sombras, de 1977, eu havia descoberto que o Asilo Dom Macedo Costa tinha um túnel abandonado, esquecido, desabando aos poucos, muito, muito longo, que corria através do seu porão, de ponta a ponta do prédio, como uma serpente secreta, se estirando insidiosamente e justamente por baixo das camas e da Melancolia dos velhinhos que ocupavam o andar de cima. Eu quis tornar aquela serpente-túnel uma espinha dorsal para todo o filme: havia alguma coisa de terrível, inconsolável o misteriosa nela: uma metáfora visual espantosa de algo – que nunca soube exatamente o que – extremamente cruel: o Sombras então começava com um travelling lentíssimo o que só terminava no fim do filme: após 30 minutos de duração – e as imagens do cotidiano dos velhinhos iam sendo inseridos nele.

E Cecim continua, no mesmo texto, em comparação com seu filme posterior *Malditos Mendigos*:

Comparando o Malditos mendigos hoje em dia, através do Véu da Memória, com o Sombras, acho que os dois foram os filmes que realizaram ao máximo que me foi possível o que eu me propunha: olhar sondando as entranhas de diversas conformações da vida - com um olho físico, social, histórico, mas o outro já indo para o metafísico, o transtemporal, o transhistórico. Para mim, naquele tempo, o Cinema era isso - e continua sendo: é a sua essência esse olhar simultâneo com esses dois olhos interrogativos. (CECIM, 2004. p. 57)

Figuras 39 e 40: Frames do filme *Malditos mendigos*, de Vicente Franz Cecim (1978).



Fonte: canal VIMEO do autor.

Sobre *Malditos mendigos*, 1978, o cineasta o descreve, em forma de manifesto, como

“um filme propositalmente oposto em seu tom e linguagem ao Sombras: neste, Silêncios, morosidades, um onirismo volátil - já nos Mendigos a câmera na mão, alucinada, correndo pelas ruas do comercio de Belém, seguindo e perseguindo mendigos e desabrigados: penetrando pelas vastas portas, mas para eles e suas carências brutais, insensíveis, das igrejas da cidade: uma voz, na trilha sonora, sempre uivando um discurso de asco e repugnância pela degradação humana que as imagens mostravam, dizendo coisas, como: ”Minha mão estende para ti uma esmola com mais indiferença do que as mais distantes estrelas. Malditos mendigos, malditos mendigos” (CECIM, 2004. p. 55)

Figuras 41 e 42: Frames do filme *Rumores*, de Vicente Franz Cecim (1979).



Fonte: canal VIMEO do autor.

Última obra da série Kinemandara, *Rumores* (1979) é o mais elaborado cinematograficamente de toda a série. Nele observamos um ator em um casarão vazio que percorre, olha-se no espelho, senta à mesa e deita. Um percurso solitário e melancólico. Um filme-poema que encerra essa série de filmes.

O Kinemandara de Cecim foi transposto do super 8 milímetros para o digital em 2003 em um processo de projeção e captação da imagem projetada e sua posterior edição e ajustes. Neste processo o cineasta acrescentou aos filmes trilha sonora, inexistentes no suporte em super 8 milímetros, que envelhecido pelo tempo adquiriu uma pigmentação magenta que o cineasta poderia ajustar nesta pós-produção digital dos filmes, mas optou por não fazer este ajuste pois o efeito do tempo ampliava a potência onírica das obras, me contou em conversa em 2005. Fui responsável pela doação do acervo de Cecim para MIS-PA e hoje eles se encontram em seu acervo.

Os trabalhos nos formatos amadores de 16 e super 8 milímetros vistos nesse

distanciamento temporal adquirem uma aura de poesia, um cinema artesanal feito de forma rudimentar que era a tecnologia disponível no momento, e são os únicos registros imagéticos do período, já perdendo seus pigmentos da película sensível e precisando de preservação para que não se perca o pouco existente de uma década de nossa cinematografia.

Começa a abertura política no governo Figueiredo e é sancionada a Lei da Anistia. Nos últimos períodos da ditadura, o Brasil estava cheio de ordem econômica, a inflação era alta e o declínio do crescimento econômico gerou uma forte recessão e o povo ganha as ruas no Movimento das Diretas Já (1984). O cinema brasileiro ocupava as salas de cinema com as pornochanchadas e os filmes da Boca do lixo. Filmes como *O Homem que virou suco* e *Pixote*, ambos de 1980 e dirigidos respectivamente por João Batista de Andrade e Hector Babenco, sugerem um novo cinema sem a pressão da censura e sem utilizar o sexo como atração do público ao cinema. A Embrafilme está fortalecida e o cinema brasileiro ocupa 35% das salas de cinema do País.

A Casa de Estudos Germânicos (CEG) da UFPA, em 1982, ofereceu para interessados o *Curso Modelo de Treinamento Cinematográfico* e para ministra-lo trouxe o cineasta Pedro Jungmann (brasileiro naturalizado alemão), que trouxe para Belém lentes, microfones, câmeras 35 mm, 16 mm, moviola, uma produtora completa de filmes para utilizar na oficina e em trabalhos futuros. Jungmann vislumbrou essa possibilidade de um cinema nesta terra, assim como Líbero Luxardo nos anos 1960. Diógenes Leal, fotógrafo de dezenas de filmes paraenses, funcionário da CAG, foi chamado para a monitoria do curso.

O filme *Caieira* (dirigido por Sonia Freitas e Peter Roland) - um documentário sobre um chefe de família que vivia da produção de carvão na beira da pista, na região da Perimetral, próximo a Universidade Federal do Pará (UFPA), que era uma das primeiras invasões urbanas em Belém. A turma foi dividida em duas equipes: a outra foi a da produção do *Mala brasileira* (de Paulo Chaves) — filmes de importante registro que foram perdidos.

O curso teve duração de seis meses, primeiramente, depois pelo interesse dos participantes se estendeu durando um ano e meio, fazendo Jungmann crer ainda mais na possibilidade de continuar com sua produtora na cidade. Alguns filmes depois e como de sonho não se faz uma indústria de cinema colocou um fim em sua produtora e colocou os equipamentos a venda. A Semec (Secretaria Municipal de Educação e Cultura), comandada à época por João de Jesus Paes Loureiro conseguiu apoio da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes) e adquiriu os equipamentos do cineasta alemão.

Surgiu desse movimento pela compra dos equipamentos, feito pelos participantes do curso de Jungmann o *Centro de Recursos Audiovisuais da Amazônia CRAVA*, cujo primeiro diretor foi Januário Guedes. Alguns anos depois a sigla passa a significar *Coletivo de Realizadores Audiovisuais da Amazônia* e surge um segundo curso em parceria com a CEG em parceria com a SEMEC e Embrafilme visando profissionalização do cinema no Pará. O curso teve a participação de experientes profissionais do eixo Rio - São Paulo como Cezar Cavalcanti, Dominique Paris e o diretor de fotografia Chico Botelho e teve duração de três meses. O filme *Ver-O-Peso*²³, de 1984, uma realização coletiva dos participantes deste curso em que ocuparam as funções de equipe cinematográfica, cabendo a Januário Guedes, Peter Roland e Sônia Freitas as funções de direção. Sobre *Ver-O-Peso* Relivaldo Oliveira escreve:

Influenciado pela cultura cineclubista desenvolvida em Belém, pelas tentativas de profissionalização do ato de filmar, por uma ideia de representar uma identidade regional e pelos demais discursos (acadêmico, jornalístico, artístico) que se ocuparam de tomar a Amazônia como seu principal objeto/tema, *Ver-o-Peso* surge como um dos elementos exemplares na representação de uma cidade que sentia a possibilidade da perda de uma cultura que seria uma de suas principais características. A cultura amazônica, ou o modo como ela é representada no filme de 1984, surgiria através de um local citadino que incorporaria a Experiência não apenas da cidade, mas faria dessa Experiência a encarnação de seu *ethos*. (OLIVEIRA, 2011. P. 88)

Figuras 43 a 46: frames do filme *Ver-O-Peso*, de Januário Guedes, Peter Roland e Sônia Freitas (1984).



²³ **VER-O-PESO.** Direção: Januário Guedes, Sônia Freitas E Peter Roland. Produção: Crava, Semec, Embrafilme. Produção Executiva: Moisés Magalhães. Produção: Moises Magalhães, Ana Catarina, Aníbal Pacha. Poemas: João De Jesus Paes Loureiro, Illaise Mello. Argumento e Roteiro: Coletivo. Música: Albery Albuquerque. Continuidade: Ana Catarina. Elenco: Alberto Bastos, Peter Roland, Elaine Borges, Ana Maria Barbosa, Anselmo Feliz, Alex E Aristeu (figuração) Produtora: CRAVA/EMBRAFILME. Belém. 1984. Cor. Son. Filmado em 16 mm.



Fonte: DVD Curtas Paraenses

Em *Ver-O-Peso* (1984) um poeta interpretado por Alberto Bastos recita poemas em locações pelos arredores do principal ponto turístico de Belém, escolha óbvia e unânime quando se trata de captar as imagens símbolo de Belém, seu rio, os barcos e os homens que nele trafegam, os carregadores, as barracas de gêneros oriundos das matas, sobre esse referencial imagético, essa ilusão trazida pela imagem sobre o real Jaques Aumont diz:

Mas a ilusão que decerto nos interessa e a que foi produzida deliberadamente em uma imagem. Ora, além das condições psicológicas e perceptivas, essa ilusão funcionara mais ou menos bem segundo as condições culturais e sociais nas quais ocorre. Em regra geral, a ilusão será tanto mais eficaz quanto mais for buscada nas formas de imagens socialmente admitidas, até desejáveis — o que quer dizer que a finalidade da ilusão e claramente codificada socialmente. Pouco importa, aliás, o objetivo exato da ilusão: em muitos casos, trata-se de tornar a imagem mais crível como reflexo da realidade (e o caso da imagem cinematográfica, cuja força de convicção documental provém, em grande parte, da perfeita ilusão que é o movimento aparente: para os contemporâneos da invenção do Cinematografo, essa ilusão foi recebida, antes de tudo, como garantia do naturalismo da imagem de filme); em outros casos, a ilusão será buscada para induzir um estado imaginário particular, para provocar mais a admiração do que a crença etc. (AUMONT, 1995. p. 98- 99)

“Ei senhor, qual seu propósito, não se rouba a imagem de alguém impunemente” diz o mendigo-poeta para o turista que bate uma fotografia sua que assustado foge e ele continua a dizer “eu posso lhe revelar os segredos desta terra”. Para Relivaldo Oliveira o filme assume a perspectiva de que só se pode compreender a Amazônia a partir dessas características que a fundamentam. O turista foge com medo, não disposto a pagar o preço por este aprendizado e tem sua câmera roubada. A Amazônia não está a olhos vistos, ela surge apenas do imaginário, da poesia que transmuta as coisas em ideias. Neste sentido *Ver-O-Peso* tenta de certa forma documentar essa Belém invisível.

Eu tinha um sonho de fazer um filme sobre o universo do *Ver-O-Peso* era a até aquela

época um local síntese dessa cidade, o encontro do ribeirinho e a metrópole. Eu não queria que fosse documentário, é trazer um personagem que não é um mendigo é uma figura emblemática, um mendigo cinematográfico. Aí você tem a liberdade de criar mais. (GUEDES, 2015)

Com o período de transição política, e a extinção da Embrafilme pelo governo de Fernando Collor, o CRAVA chegou ao seu melancólico fim. Dos equipamentos desse período hoje existem uma câmera Arriflex 16 mm e um gravador NAGRA, o restante foi perdido com o tempo assim como o acervo estimado em 200 títulos na época. O CRAVA realizou no total cinco filmes de curta-metragem, *Carro dos Milagres*, *Caiera*, *Mala Brasileira*, *Ver-O-Peso*, *Marias da Castanha* e *Olympia*. Desses seis filmes apenas *Ver-O-Peso* e *Marias da Castanha* permanecem preservados, os outros foram perdidos.

Importante filme desse período onde o sonho de um cinema paraense foi realizado é *Carro dos milagres*²⁴, de 1991, dirigido por Moisés Magalhães e com a equipe do C.R.A.V.A. O roteiro baseado no conto homônimo de Benedito Monteiro conta a história de um promesseiro Miguel dos Santos Parazeres (Rui Guilherme) que vem a Belém pagar uma promessa feita para Nossa Senhora durante um temporal, depositar um barco de miriti no carro dos milagres. O Círio de Nazaré foi inúmeras vezes representado no cinema, em filmes como *Um dia qualquer* (1965, Líbero Luxardo), *O Círio* (1974, de Euclides Bandeira), *Lendas Amazônicas* (1998, R. Passarinho e M. Magalhães), *Quero ser anjo* (2000, Marta Nassar), *Filhas da Chiquita* (2007, Priscilla Brasil), *Mãos de Outubro* (2010, Vitor Lima) e *No movimento da fé* (2013, Fernando Segtowick), além de dezenas de outros documentários sobre a procissão e seus desdobramentos.

Carro dos Milagres teve em sua equipe os cineastas que vieram para ministrar os cursos de fotografia, o cineasta Chico Botelho do premiado *Cidade Oculta* (1986) e de roteiro, com André Klotzel, de *Marvada Carne* (1985). Botelho seria fotógrafo de outro filme do CRAVA, *Marias da Castanha* de Edna Castro e morreria meses depois em São Paulo de uma febre adquirida aqui no Pará.

²⁴ **CARRO dos milagres.** Direção: Moisés Magalhães. Roteiro: André Klotzel, Januário Guedes, Moisés Magalhães, baseado no conto de Benedito Monteiro. Direção de produção: Januário Guedes. Direção de fotografia: Chico Botelho. Produção executiva: Moisés Magalhães. Montagem: Maria Dora Mourão. Som direto: Sonia Freitas, Abdias Pinheiro. Elenco: Ruy Guilherme, Natal Silva, Roseana Nogueira, Alberto Bastos. Belém. 1991. 20 min. Cor. Son. Filmado em 16mm. Realizado com recursos da Secretaria de Cultura do Pará. Fonte de consulta: Cinemateca Brasileira.

Figuras 47 e 48: still do filme *Carro dos milagres*, de Moisés Magalhães (1991) e da sua equipe de produção: da esquerda para direita, Moisés Magalhães e Diógenes Leal.



Fontes: 45, jornal A Província do Pará, 1991, e 46, acervo pessoal Januário Guedes.

Outra realização que utiliza a infraestrutura do CRAVA é o filme documentário de Edna Castro *Marias da castanha*²⁵ (1987), desdobramento de sua pesquisa de doutorado, é um documentário que segue a tradição da escola antropológica, situa o tempo e espaço que serão abordados e dá voz aos pesquisados, que narram sua própria história. Sobre o documentário como linguagem cinematográfica e pesquisador e pesquisador Fernando Ramos diz:

[...] podemos afirmar que o documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das imagens-câmera e, principalmente, a dimensão da tomada através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados. (RAMOS, 2008, p. 104)

Em *Marias da Castanha* vemos através das lentes do mesmo Chico Botelho e o roteiro de Edna escrito a quatro mãos com Jorane Castro, o cotidiano das mulheres que trabalham na empresa de beneficiamento da castanha-do-pará, um trabalho temporário e incerto, mas que é única fonte de sustento de muitas famílias que nos anos 1980 residiam nas invasões urbanas

²⁵ **MARIAS da castanha.** Direção: Edna Castro. Produção executiva: Edna Castro, Jorane Castro. Roteirista: Edna Castro, Jorane Castro. Direção de fotografia: Chico Botelho. Direção de produção: Moisés Magalhães. Técnico de som: Alan K. Guimarães. Montagem: Cristina Amaral. Montagem de som: Mirella Martinelli. Música de: Marku, Quinteto Armorial, Wagner Tiso. Locução Marta Nassar. Belém. 30 min. 1987. Cor. Son. Filmado em 16mm.

da orla de Belém, que se estendem da Cidade Velha ao bairro do Guamá na periferia de Belém.

Figuras 49 e 50: Frames do filme *Marias da Castanha*, de Edna Castro (1987).



Fonte: <https://cinematecaparaense.wordpress.com/filmes/curta-metragem/decada-de-1980/marias->

A década de 90 inicia marcada pelo fim da dualidade mundial entre capitalismo e socialismo, já enfraquecida pelo advento da Perestroika. O neoliberalismo globalizado toma o lugar, e as referências são combinadas resultando num hibridismo que influencia a linguagem cinematográfica documental dos dias de hoje.

O que atraiu as primeiras multidões não foi a saída de uma fábrica, ou um comboio a entrar numa estação (bastaria ir até à estação ou até a fábrica), mas uma imagem do comboio, uma imagem da saída da fábrica. Não era pelo real, mas pela imagem do real, que a multidão se comprimia às portas do Salon Indien (MORIN, 1997, p. 33).

Figuras 51 e 52: Frames do filme *Fronteira Carajás*, de Edna Castro e Simone Raskin (1992).



Fonte: <https://cinematecaparaense.wordpress.com/filmes/curta-metragem/decada-de-1990/fronteira-carajas/dacastanha/>

Alguns anos depois de *Marias da Castanha*, em parceria com Simone Raskin, Edna

Castro dirige outro em 1992 o *Fronteira Carajás*²⁶, sobre o processo que o país vivia e as esperanças geradas pela mineração com a descoberta da mais jazida de ferro do mundo. Os filmes de Edna Castro trazem em sua equipe técnica dois nomes que vamos falar mais a seguir, Moisés Magalhães, que foi diretor de produção dos documentários, e Jorane Castro, produtora e roteirista.

As raízes do CRAVA mesmo enfraquecidas se estenderam até as décadas posteriores através do trabalho de seus participantes, e no seu principal filme *Ver-O-Peso*, que nas palavras do pesquisador Relivaldo Oliveira (2012, p. 84) “persiste como queriam seus realizadores como um documento vivo de uma história, de um lugar, de uma região, que fora tomado pelo cinema como tema de sua representação.”.

As pesquisas dos anos 1970 e 1980 em captura de imagens em movimento, a busca por formatos portáteis para esta nova tecnologia criou um engenhoso sistema portátil e relativamente leve de gravação batizada de UMatic e foi desenvolvida em 1971 pela empresa japonesa Sony. Fitas em Umatic compõem grande parte do acervo das TVs aqui no estado do Pará dos anos 1970 e 1980. Seu alto custo fez esse equipamento ser utilizado pelas emissoras de TV e produtoras de vídeo.

Para o usuário doméstico, a empresa Sony criou em 1975 um formato de mídia mais econômica, a Betamax. Até os anos 2000 TVs como a Liberal em Belém aceitavam para veiculação apenas comerciais televisivos nessas mídias, e até hoje algumas produtoras utilizam esse formato que tem excelente resolução de imagem e som. A também japonesa JVC conquistou o mercado com um produto inferior bem mais barato mas de enorme apelo comercial: o sistema VHS (Video Home System). Mais tarde foram criadas alternativas de maior qualidade para competir com o VHS em que se destacam o sistema 8 mm magnético, lançado pela Sony em 1977 com este nome para alcançar o mercado saudosos deste suporte em película. A JVC tentou uma alternativa ao caro Umatic, criando um sistema que gerava através de um único cabo as três cores primárias em separado, o cabo S-video, incorporado aos seus vídeos Super-VHS.

Sobre o impacto do vídeo na realização audiovisual a pesquisadora Christine Mello:

²⁶ FRONTEIRA: Carajás. Direção: Edna Castro, Simone Raskin Roteiro: Edna Castro, Jorane Castro, Produção executiva: Zita Carvalhosa, Simone Raskin, Direção de fotografia: Mário Cravo Neto, Técnico de som: Marian Van de Ven, Montagem: Paulo Silveiro, Montagem de som: Saulo Silveira, Música de: Roberto Ferraz, Belém. 16mm, COR. 30 min.

Assim, para compreendermos a presença do vídeo no Brasil entre os anos 1970 e 1980, em seus trânsitos e em seus diálogos, é preciso, antes de tudo, compreendê-lo como processo híbrido de significação e como pensamento, como uma manifestação que coexiste num fluxo contínuo em torno das circunstâncias de sua aparição eletrônica. As leituras críticas a seu respeito encontram-se, desse modo, em movimento, em processo, nos deslocamentos, saindo da observação das especificidades exclusivas tanto ao seu país de origem quanto à sua linguagem e entrando na análise de suas influências no campo geral da história da mídia, da arte e da cultura. (MELLO, 2007, p. 56)

O vídeo nasce incorporando formas de expressão do cinema, e a videoarte tomou dele as características que não estão diretamente relacionadas ao grande discurso estético formalizado pela narrativa clássica. A videoarte tem características do cinema vinculadas ao cinema experimental e de vanguarda do início do século XX, as que surgiram ao final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta, a *nouvelle vague* e as novas cinematografias independentes pelo mundo afora. Era nessas formas narrativas diferenciadas e poéticas que a videoarte buscou os referências para se transformar em uma nova expressão da imagem em movimento.

Segundo Arlindo Machado em “A Arte do Vídeo” (1990) a história do vídeo no Brasil possui três fases: a primeira nos anos 1970 em que o vídeo foi utilizado como linguagem por artistas visuais com o campo de repercussão restrito aos museus e galerias, a segunda que se deu nos 1980 e representou a geração do vídeo independente produzindo conteúdo para a televisão e a terceira do fim da década de 1980 e início da década de 1990 com um trabalho autoral e conceitual. São desse último período as obras abordadas neste capítulo sobre o surgimento do vídeo no Pará.

Figuras 53 e 54: Frames do filme *Cenesthesia*, de Jorane Castro, Toni Soares e Dênio Maués (1988).



Fonte: canal Vimeo da autora.

*Cenesthesia*²⁷ (1988) é vídeo arte experimental realizado em Super-VHS, uma das obras inaugurais do videoarte no Pará. Com direção de Jorane Castro, Dênio Maués e Toni Soares foi realizado com equipamentos cedidos pela TV Cultura do Pará. *Cenesthesia* é um exercício poético de experimentação em vídeo. O super-VHS era um formato que as TVs optaram para gerar sua programação em parceria com a TV Cultura captou e editou esse que é um marco no vídeo arte em Belém. O vídeo abriu perspectivas para uma nova forma de pensar o audiovisual sobre o qual fala Christine Mello:

Tanto nas circunstâncias relacionadas à televisão quanto nas circunstâncias relacionadas ao cinema, há em todas essas práticas a presença do vídeo em seu caráter de multiplicidade, descentralidade e mutabilidade por conta da desestruturação dos cânones clássicos dessas sintaxes e de suas narrativas. Nessas práticas há também a inscrição de uma linguagem desconcertante, essencialmente híbrida repercutida substancialmente por meio da invenção de novos matizes e saberes para os códigos da arte (MELLO, 2004, p. 68)

Cenesthesia utiliza em profusão várias trucagens de vídeo, muito comum neste período de experimentação de uma linguagem nova e com possibilidades que em película seria altamente complexas e dispendiosas, como a geração de caracteres, a posterização (redução da quantidade de cores) e solarização (inversão das cores) da imagem, distorção e espelhamento, balanceamento de cores, brilho e contraste, tudo era possível na ilha de edição analógica com fitas magnéticas Super-VHS.

Figuras 55 e 56: Frames do filme *Anjos sobre Berlim*, de Nando Lima (1990)



Fonte: canal Youtube do autor.

²⁷ **CENESTHESIA.** Roteiro, Direção e Edição: Jorane Castro, Toni Soares e Dênio Maués. Iluminação e Câmera: Diógenes Leal. Música Original: Toni Soares. Produção: Phungo – Imagens e Trilhas. Apoio Técnico: Diógenes Leal e Januário Guedes. Edição de VT : Tim Penner. Caracteres: Allan Pinheiro e Jaime Filho. Belém. 1988. 7 min. Filmado em Super VHS.

Com a invenção do vídeo uma nova possibilidade de realização surge. Artistas como Nando Lima, Aníbal Pacha, Jorane Castro, Dênio Maués e Mariano Klautau se apropriam desta técnica mais acessível e dinâmica de captura e edição de imagens e movimento. A obra *Anjos sobre Berlim*²⁸ de Nando Lima é a principal realização do período em técnica e poética, e o grupo Caixa de Pandora o princípio da criação coletiva em vídeo arte. De acordo com a pesquisadora Christine Mello:

O vídeo vive uma proliferação de expressões e impurezas de formas. Por se tratar de um meio heterogêneo, ele tem capacidade de transformar e influenciar as mais variadas manifestações da arte. As contaminações do vídeo dizem respeito às suas infiltrações semióticas nos diferentes campos da estética contemporânea. Neste sentido, é possível afirmar que o vídeo redefine as práticas de arte nas últimas décadas (MELLO, 2004, p. 137).

Anjos sobre Berlim foi criado originalmente para uma peça de teatro, em uma das primeiras experimentações multimídia do ator, diretor e cenógrafo Nando Lima. O filme se passa em um apartamento onde amigos conversam sobre a vida, festas, drogas e sexo. Nando Lima hoje é um dos mais importantes encenadores teatrais desde então insere audiovisual e multimídia em suas performances teatrais. Sua obra videográfica é híbrida e como diz Machado sobre esse discurso em vídeo “é impuro por natureza, ele reprocessa formas de expressão colocadas em circulação por outros meios, atribuindo-lhes novos valores, e a sua ‘especificidade’, se houver, está, sobretudo na solução peculiar que ele dá ao problema da síntese de todas essas contribuições (MACHADO, 1997: p. 190).

Sobre a realização de *Anjos sobre Berlim* conta o realizador Nando Lima (2015):

Ele na verdade foi construído, pensado em 1989, e aí realizado em 1990. De janeiro de 1990 em diante ele foi realizado. Porque ele estreado digamos assim como parte de um espetáculo, em setembro de 1990, esse período todo anterior foi da realização dele. Da história técnica assim é muito engraçado, primeiro que ele foi feito em VHS, segundo que era um momento que ninguém tinha nem câmera VHS, então a gente tinha conseguido uma. O Aníbal Pacha já vinha de uma história com o cinema, trabalhava em uma produtora de comerciais da família dele, tinha um conhecimento dentro da TV Liberal, por conta disso, ele tem vídeos inclusive desta época como realizador. E o UNIPOP, Universidade Popular, na época tinha acabado de comprar uma câmera VHS para trabalhos internos, realizar os registros e o Aníbal que era ligado a UNIPOP foi dar oficinas lá e teve acesso a essa câmera e foi a câmera que a gente usou para filmar e conseguimos ela por um final de semana. Tínhamos um sábado e um domingo para filmar tudo que a gente queria. E parece incrível pensar nisso hoje, mas era a realidade de 1989 e 1990. Ninguém tinha câmera e todo mundo queria fazer. Um objeto que alguém tinha que saber tratar dele. E o Anibal já vinha dessa experiência por conta da televisão. (LIMA, entrevista realizada em 2015)

²⁸ **ANJOS sobre Berlim.** Direção, Roteiro, Figurino, Cenografia e Contra-regra: Nando Lima. Fotografia, Câmera e Edição: Anibal Pacha. Produção: Oriana Bitar. Sonoplastia: Leo Bitar. Maquiagem: Uirande Mendonça. Contra-regra: Ronaldo Fayal. Operação de edição: João Freitas, Benedito Barbosa. Caracteres: Mario Cativo. Belém. Elenco: Alberto Silva, Betto Paiva, Claudio Melo, Josiane Dias, Oriana Bitar. 41 min. 1992. Filmado em VHS.

Um efeito e edição de vídeo muito utilizado por Nando Lima em *Anjos* é chroma-key, incrustação de uma imagem sobre a outra, o efeito inédito e específico no funcionamento eletrônico da imagem, um buraco na imagem onde pode ser preenchido por uma parte de outra imagem que nele se integra, combinação de dois fragmentos de imagem com origens distintas. A incrustação ou chroma-key é uma possibilidade exclusiva da imagem eletrônica por causa da sua formação em linhas de varredura, como explica Arlindo Machado:

Em vídeo, os contornos ou linhas de demarcação entre as figuras se definem segundo as variações dos sinais de luminância e crominância. Assim, ao copiar ou lançar ao ar uma imagem, é possível suprimir eletronicamente um dos componentes cromáticos e substituir o espaço que ele ocupa por fragmentos de uma segunda imagem mixada à primeira: esta segunda imagem só será reproduzida nos espaços correspondentes à cor suprimida da primeira. (MACHADO, 1988, p. 127)

Adentrando na questão da preservação desses acervos gerados pelo advento do vídeo podemos afirmar em relação a sua preservação e conservação que fitas de vídeo nunca foram projetadas para serem mídias de armazenamento de longo prazo. Sua curta expectativa de vida obrigou os arquivos na era pré-digital a migrarem periodicamente de um formato de vídeo para outro, em um esforço no sentido de prolongar a existência do conteúdo. Um agravante da migração repetitiva foi a obsolescência do formato de vídeo, que qualquer arquivo que tenha lidado com vídeo puderam vivenciar.

Há vinte anos, transferir para Umatic era o procedimento operacional padrão. O Umatic, atualmente um formato obsoleto, foi substituído pelo BetaSP como o formato analógico de destino padrão. O BetaSP está obsoleto atualmente. Os arquivos começaram a transferir para Betacam Digital, mas apesar de a mídia ter um sinal digital, o conteúdo continua em fita de vídeo, com suas questões de deterioração inerentes. O HDCAM é frequentemente utilizado por redes de radiodifusão e estúdios para conteúdo HD, mas, do mesmo modo, esse é um formato baseado em fita. A escassez das fitas HDCAM causada pelo terremoto de março de 2011 e pelo tsunami no Japão serviu como um alerta aos criadores de conteúdo para pararem de postergar o inevitável e fazerem a mudança para a produção *medialess* ("sem-mídia"), em cartões de memória ou em HDs internos.

Essas experimentação e contaminações entre o cinema e as artes visuais, como em *Cenesthesia*, e com o teatro em *Anjos sobre Berlim* ampliam as possibilidades de criação audiovisual e causam um interessante distúrbio na conceituação das artes, pois quebram fronteiras e se diluem por um novo território de confrontos e inserções poéticas. O vídeo arte

hoje em Belém tem grande repercussão nos salões de artes visuais e de arte e tecnologia, nomes como Armando Queiroz, Melissa Barbery, Alberto Bitar e Orlando Maneschy apresentam suas poéticas artísticas neste formato que é uma nova dimensão do cinema que é o videoarte.

ROLO 03 – DÉCADA DE 1990

Quando Fernando Collor chegou ao poder em 1989 após derrotar nas urnas Luís Inácio Lula da Silva ninguém imaginava o que viria a seguir com o cinema brasileiro. O fim da EMBRAFILME e o período que é conhecido como retomada do cinema brasileiro.

Depois de haver realizado *Chuvvas e Trovoadas* (1994) e *Antonio Carlos Gomes* (1998) a cineasta e produtora proporciona a chuva para a semente cinematográfica que viria a seguir. Em 1998 a cineasta paraense Flávia Alfinito, radicada no Rio de Janeiro, realiza em Belém o *Festival Internacional de Cinema na Amazônia*, e nele Belém recebe uma torrente de filmes do Brasil e do mundo. Este festival foi meu primeiro contato com um cinema feito para fora do circuito comercial, trazendo para Belém realizadores e filmes e curta, média e longa metragem de temáticas e estilos variados, lá foi também onde assisti o filme de Flávia Alfinito realizado em Belém alguns anos antes.

*Chuvvas e trovoadas*²⁹ (1994) tem o roteiro inspirado no conto de Maria Lúcia Medeiros, escritora paraense de Bragança, e é uma coprodução Belém e Rio de Janeiro, onde a cineasta paraense Flávia Alfinito estudou cinema e iniciou sua carreira. Em “Chuvvas e trovoadas”, Maria Lúcia Medeiros de maneira sutil evidencia múltiplos temas que se relacionam com essas duas minorias. A menina protagonista representa ao mesmo tempo a mulher e a criança e nos permite analisar, concomitantemente, a feminina e infantil diante de um mundo arrumado, costurado, cerzido, consertado. *Chuvvas e Trovoadas* de Flávia Alfinito tem narração de José Mayer e a participação das atrizes Patrícia França, Suzana Faine, Andréia Rezende, Andreia Paiva e Francis, circulou no circuito de cinema paraense em prévia de sessões regulares e recebeu o prêmio de Melhor Fotografia no Festival de Gramado (1995).

Dois trabalhos audiovisuais se inspiram em obras de Maria Lucia Medeiros, além de *Chuvvas e trovoadas*, outro *A Escritura Veloz*, direção de Mariano Klautau Filho filho da

²⁹ CHUVVAS e trovoadas. Direção e Direção de Arte: Flávia Alfinito, baseado no conto de Maria Lúcia Medeiros. Produtora: Osga Produções, Centro Artístico Cultural Belém Amazônia (Projeto Fellini). Produção: Flávia Alfinito, Alvarina Souza Silva. Fotografia: Guy Gonçalves. Edição: Sarah Yakhni, Carlos Cox. Assistente de direção: Shala Fellipe. Assistente de produção: Dênio Maués. Som Direto: Carlos Cox. Cenário: Marco Antonio Rocha. Figurino: Beth Filipeck. Maquiagem: Emílio Reck. Direção musical: Marco André. Música: Marco André, Paulino Chaves, Meneleu Campos. Elenco: Patrícia França, Suzana Faini, José Mayer (Narração), Andréa Rezende, Francy Moura, Andréa Paiva, Daniela Lima, Luana Soares, Alexandre Sequeira, Monica Soares, . Belém/Rio de Janeiro. 1994. 14 min. Cor. Son. Filmado em 35 mm. Realizado com recursos da FUMBEL/Prefeitura de Belém/CTAV/TABA/Secult-PA.

escritora, foi realizado em vídeo em produção independente no ano de 1994. O filme de Mariano é composto de comentários e imagens recortadas dos três livros, com a participação dos atores Valéria Andrade, Mariane Rodrigues, Alberto Silva, Fábio Pina e foi lançado durante a Feira de Frankfurt daquele ano, onde a escritora fez palestra.

Figuras 57 e 58: Frames do filme *Chuvvas e trovoadas*, de Flávia Alfinito (1994).



Fonte: <https://cinematecaparaense.wordpress.com/filmes/curta-metragem/decada-de-1990/chuvvas-e-trovoadas/>

O filme *Antonio Carlos Gomes*³⁰ (1998) surge como ideia no âmbito das comemorações alusivas ao centenário de morte do compositor, em 1996, que entre outras obras compôs O Guarani, natural de Campinas e que viveu seus últimos dias em Belém. Dirigido e roteirizado por Flávia Alfinito narra a viagem de uma atriz italiana ao Pará (Carla Camuratti) interpretar uma ópera de Carlos Gomes. O filme tem dois momentos, o primeiro quando ela chega a Belém e tem contato com a cidade e a informações sobre o maestro e um segundo onírico em que ela encontra o maestro (Cleodom Gondim) e seus personagens no palco do Theatro da Paz.

Ambos os filmes de Flávia Alfinito realizados estão sob a guarda do Centro Técnico Audiovisual (CTAV) do Rio de Janeiro onde reside e me foram cedidos para o mostra Cinema no Pará: História e Memória que realizei em março de 2012 no Cine Líbero Luxardo, me enviados via servidor virtual pela irmã da cineasta a produtora Fernanda Alfinito. Flávia parou de dirigir filmes e hoje é freira, semelhante ao que se sucedeu com o ator Cláudio Barradas, que trabalhou em todos os filmes de Líbero Luxardo, que fez seminário e se tornou padre.

³⁰ **ANTONIO Carlos Gomes.** Direção, Roteiro e Direção de Arte: Flávia Alfinito. Produtora: Osga Produções. Produção: Bianca de Felippes. Produção Local: Márcia Macêdo. Fotografia: Jorge Monclair. Assistente de direção: Hermínia Bragança. Edição e Som Direto: Carlos Cox. Trucagem: Marcelo Marssilac. Cenário: Nando Lima. Figurino: Anibal Pacha. Animação: Fernanda Alfinito. Casting: Walda Marques. Still: Octávio Cardoso. Elenco: Carla Camuratti, José Carlos Gondim, Tonico Pereira (narração), Belém. 13 min. 1996. Cor. Son. Filmado em 35mm.

Figuras 59 e 60: Frames do filme *Antonio Carlos Gomes*, de Flávia Alfinito (1998).



Fonte: <https://cinematecaparaense.wordpress.com/filmes/curta-metragem/decada-de-1990/antonio-carlos-gomes/>

Flávia Alfinito foi além de cineasta produtora através de sua empresa a Osga Produções. Em 1998 foi responsável pelo primeiro festival de cinema que vi na vida e o que mais me marcou, o *Festival Internacional de Cinema da Amazônia*. Realizado nos cinemas Líbero Luxardo, no teatro Margarida Schivasappa e no teatro Waldemar Henrique, trouxe dezenas de curtas e longa-metragem nacionais para mostrar ao público que nunca havia tido contato com esta cinematografia fora do circuito comercial. O festival teve uma segunda e última edição em 1999 e chegou a seu fim com um grande legado de reflexão da produção cinematográfica. Em seus encontros e debates foi idealizado e elaborado o projeto que se efetivaria como o I Prêmio Estímulo à Produção Cinematográfica da Prefeitura de Belém, de onde vieram a geração 2000 e poucos que falaremos mais adiante.

Outros festivais foram realizados antes e depois desse de Flávia Alfinito. Em 1974 o *Festival de Cinema de Belém* com o apoio da prefeitura local e da APCC (hoje ACCPA) que trouxe para Belém cineastas e atores do cinema nacional, exibindo filmes de curta e longa-metragem, inserindo Belém no mapa dos festivais brasileiros. Os principais festivais realizados em Belém foram a *Mostra Curta Pará Cine Brasil* com seis edições entre 2002 e 2007 idealizada e produzida por Marcia Macêdo, o *Festival de Cinema Brasileiro de Belém* com cinco edições entre 2005 e 2009 pela EF Produções de Emanuel Freitas, as três edições do *Festival Pan-amazônico de Documentários - AmazoniaDoc* em 2009, 2010 e 2011 da Z Produções de Zienhe Castro. Todos esses citados foram descontinuados. Sobre o *Mostra Curta Pará Cine Brasil* conta Márcia Macedo:

Foi um dos grandes prazeres que vivi nessa área. As quatro primeiras edições (foram seis no total) foram brilhantes. Para diferenciá-las de outros festivais e mostras o Curta Pará fazia uma premiação dos premiados, então o conteúdo todo era com os melhores. As duas últimas edições foram as mais tímidas, pois o patrocínio foi pouco e ao

mesmo tempo havia uma necessidade de reinventar seu conceito a fim de atualizar. Infelizmente no ano de 2009 perdi minha mãe e não tive mais capital emocional para captar recursos para a continuidade (essa parte de captação de recursos é desgastante) e desde então me afastei dessa área. (MACEDO, entrevista realizada em 2014)

Hoje os principais festivais de cinema e audiovisual em continuidade e com edições realizadas em 2014 são o Festival Osga de Vídeos Universitários – OSGA³¹ do curso de Comunicação Social da UNAMA com dez edições, o Festival de Cinema de Parauapebas – Curta Carajás³² (interior do Pará) com seis edições, o Festival Universitário de Criação Audiovisual – FUSCA³³ da Estácio-FAP com quatro edições, e o Festival de Audiovisual de Belém – FAB³⁴ com duas edições. Todos eles bem mais modestos que os festivais do passado com um novo modelo de realização mais calcado nas parcerias sem grandes ambições a princípio. O Curta Carajás é o mais organizado e com maiores recursos, pois se realiza em uma cidade com influência da mineradora Vale que patrocina o evento.

Em 1998 os realizadores paraenses Ronaldo Passarinho e Moisés Magalhães levaram para as telas de cinema e para a TV por assinatura, em uma parceria com o canal GNT, um roteiro de Ronaldo Passarinho e Lázaro Araújo livremente inspirado na série de livros “Visagens e Assombrações em Belém” de Walcyr Monteiro. Dividido em quatro episódios o filme-série *Lendas amazônicas*³⁵ (1998) utiliza depoimentos de estudiosos, pessoas comuns e dramatizações com atores para contar em linguagem cinematográfica os mitos e lendas que fazem parte do imaginário amazônico proposto pelos episódios. Moisés mais experiente começou a estudar e dirigir cinema no fim dos anos 1980 nos cursos cinematográfico da Casa de Estudos Germânicos e foi o diretor do curta-metragem *Carro dos milagres* (1991) e foi um dos fundadores do CRAVA. Ronaldo Passarinho, jornalista e crítico de cinema, fez em *Lendas amazônicas* sua estreia no cinema neste documentário dramatizado.

³¹ <http://osgafestival.blogspot.com.br/>

³² <http://www.curtacarajas.com/>

³³ <http://festivalfusca.com.br/>

³⁴ <http://www.portal-fab.com/>

³⁵ LENDAS amazônicas. Episódios: O boto; Belém, mitos e mistérios; Matinta; Cobra grande. Direção: Moisés Magalhães e Ronaldo Passarinho Filho. Produtora: Amazoom Filmes. Produção Executiva: Moisés Magalhães. Co-produção: GNT. Roteiro: Ronaldo Passarinho, Lázaro Araújo. Música: Sebastião Tapajós. Direção de Fotografia: Jorge Monclair, Diógenes Leal. Som: Juarez Dagoberto. Montagem: Vera Freire. Coordenação de Produção: Márcia Macêdo. Cenografia: Jorge Trindade. Assistente de Direção: Rubens Shinkai. Assistente de Câmera: Adalberto Júnior. Trilha Sonora: Sebastião Tapajós. Elenco: Cacá Carvalho, Dira Paes, Nilza Maria, Walter Bandeira, Adriano Barroso. Depoimentos: Benedito Nunes, João de Jesus Paes Loureiro, Walcyr Monteiro, Maestro Isoca, Paulo Chaves Fernandes. Cor. Filmado em 16 mm.

São quatro esses episódios, “O Boto”, “Belém: mitos e mistérios”, “Cobra grande” e “Matinta Perera”, com estruturas semelhantes de condução da narrativa, incluindo depoimentos de estudiosos como João de Jesus Paes Loureiro e Benedito Nunes, depoimentos de populares com suas estórias de encontros com os mitos nos rios e matas da Amazônia, pequenas dramatizações sem utilização diálogos para ilustrar os depoimentos e a dramatização principal que fecha o episódio, sempre com um grande ator de teatro e cinema do estado do Pará como Dira Paes (O Boto), Walter Bandeira e Nilza Maria (Belém: mitos e mistérios), Cacá Carvalho (Matinta Perera) e Rui Guilherme (Cobra Grande). Apenas o episódio de Walter Bandeira, sobre a lenda da Moça do Taxi não é um monólogo feito para a câmera e tem características de cinema e não teatral como os outros.

A rica cultura amazônica foi o tema escolhido para este filme-série sobre as lendas amazônicas, em uma espécie de ressurgimento do cinema paraense iniciado anos antes pelo extinto CRAVA, utilizando os equipamentos remanescentes de sua estrutura. Os equipamentos de filmagem deste na produção de *Lendas*, a câmera Arriflex de 16 milímetros e o gravador de áudio da marca Nagra foram utilizados pela última vez na filmagem deste filme-série documental. Os jovens cineastas Moisés Magalhães e Ronaldo Passarinho realizam esta série de quatro filmes sobre as narrativas míticas da Amazônia, em um filme que mistura documentário e ficção onde uma nova geração de atores e técnicos tem sua primeira experiência cinematográfica.

Figuras 61 e 62: Frames do filme *Lendas Amazônicas – O Boto*, de M. Magalhães e R. Passarinho (1998).



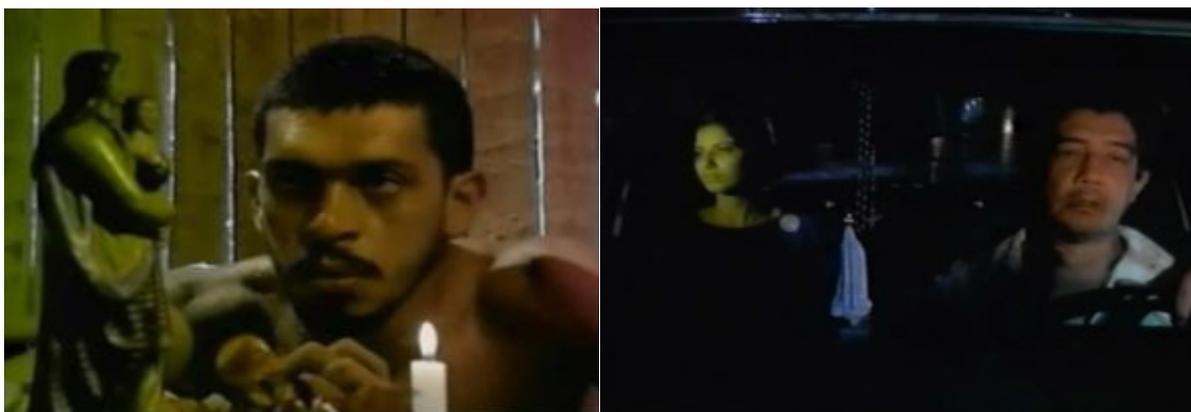
Fonte: DVD do acervo do MIS-PA.

No episódio “Belém: Mitos e Mistérios”, que aborda as lendas urbanas da moça do taxi, do médico Camilo Salgado e o encontro da imaginária da Virgem de Nazaré que dá origem ao culto e a procissão do Círio. O médico Camilo Salgado foi abordado através do culto que é feito em seu túmulo no Cemitério da Soledad, onde no dia de finados se acendem

velas e fazem pedidos de saúde acreditando em uma intervenção espiritual na cura de males. Uma encenação desse culto foi realizada para esta representação, um bom momento cinematográfico do filme com movimentos de câmera em travelling e uma fotografia noturna bem realizada feita por Jorge Monclar, diretor de fotografia da série.

Dona Cheirosa dá em seu depoimento sobre as ervas e feitiços vendidos em sua barraca no Ver-O-Peso, o tom de humor de sua fala é o grande momento do filme, de descontração perante o clima solene e pretencioso da série como um todo. Suas dicas de ervas para negócio e sexo sempre arrancaram as maiores gargalhadas em exibições. Ele é colocado no filme pela sua potencia humorística, fugindo do tom solene do restante do documentário e mostrando um caminho que talvez devesse ter sido seguido pelo enredo, ao tratar as lendas como História.

Fig. 63 e 64: Frames do filme *Lendas Amazônicas – Belém, mitos e mistérios*, de M. Mag. e R. Pas. (1998).



Fonte: DVD do acervo do MIS-PA.

Em “Cobra Grande” fica evidente nos artistas que realizaram essa obra cinematográfica, apesar dos esforços de inserir na edição do filme depoimentos de professores e ribeirinhos, para dar um corpo de coerência no filme, um distanciamento do universo abordado, a cultura amazônica e seu imaginário. Ao adaptar as lendas para as dramatizações a estética ficou em primeiro plano e o discurso num plano secundário.

A cobra-grande surge nos braços um índia estilizada em uma sequência onde dança com sua cobra (não tão grande assim) e se banha com ela em um igarapé. Essa cena não ilustra nenhum discurso do episódio, é utilizada para cobrir um buraco de dramatizações propostas pelo roteiro entre as entrevistas sonoras. A escolha do mito da cobra-grande, ser gigantesco e terrível, inviabilizava uma dramatização com recursos de computação gráfica

ou animação, fugindo da estética naturalista proposta pelo documentário dramatizado.

Fig. 65 e 66: Frames do filme *Lendas Amazônicas – Cobra grande*, de M. Magalhães e R. Passarinho (1998).



Fonte: DVD do acervo do MIS-PA.

O mito da Matinta Perera, apresentado no último episódio, foi representado outras duas vezes no cinema paraense, além deste episódio de *Lendas Amazônicas*, no filme *Matintaperera* (2004) de Jorge Vidal e em *Matinta* (2012) de Fernando Segtowick. Nos filmes de Jorge Vidal e Fernando Segtowick a lenda é atualizada e relida. Em “Matintaperera” o plano de fundo é a violência da periferia de Belém, o tráfico de drogas e a corrupção onde se envolve um jovem e sua família, já em “Matinta” a feitiçaria e a sedução são os encantamentos de uma jovem Matinta (Dira Paes) para conquistar um homem (Adriano Barroso). O filme de Fernando foi o que melhor compreendeu as possibilidades de cinema a partir destas narrativas mitológicas, com um roteiro que se desprende das amarras e cria seu enredo, cria sua matinta contemporânea no *locus* amazônico originário do mito.

Fig. 67 e 68: Frames do filme *Lendas Amazônicas – Matinta Perera*, de M. Magalhães e R. Passarinho (1998).



Fonte: DVD do acervo do MIS-PA.

O episódio “Marinta Perera” do filme-série *Lendas Amazônicas* dramatiza alguns

momentos com a intenção de levar o espectador a pactuar com as imagens que surgem com os relatos dos entrevistados e o discurso dos “especialistas”. Essas dramatizações recriam um universo imaginário amazônico que não existe mais para os habitantes da cidade, de casa de pau a pique, trilhas estreitas pela mata onde o caminha o caçador, onde a luz elétrica ainda não chegou e os mitos circulam livremente. Quase sem diálogos as dramatizações ilustram os depoimentos e a sequencia final, que é comum a todos os episódios, é um monólogo para a câmera, para o espectador, e neste episódio é narrado pelo ator paraense Cacá Carvalho que conta um “causo” de Matinta Perera em uma casa de farinha.

O início dos anos 1990 foi marcado pela ausência de política cultural do governo de Fernando Collor de Mello, porém após seu impeachment no final da década registrou-se um novo fôlego na produção paraense motivado por estímulos traduzidos pelos editais de apoio e pelo patrocínio à produção em cinema, através de leis de renúncia fiscal (Lei Rouanet, Lei Semear, Lei Tó Teixeira). No Pará, foram produzidos filmes em 35 mm, premiados pelo Edital do Ministério da Cultura 1999 e pelo Edital da Fumbel / Prefeitura Municipal de Belém. Deste período são os filmes *Quero ser anjo* de Marta Nassar, *Dias* de Fernando Segtowitz, *Chama Verequete* de Luis Arnaldo Campos e Rogério Parreira, *Mulheres Choradeiras* de Jorane Castro e *Açaí com Jabá* de Alan Rodrigues, Marcos Daibes e Walério Duarte.

Na virada dos anos 2000 a produção de filmes no Pará se torna mais intensa e significativa e o fortalecimento de editais nacionais (Minc/SAV, Petrobras, BNDES, Itaú Cultural Rumos), e regionais (Doctv, Revelando os Brasis, Banco da Amazônia) e estaduais (MIS/Secult, Funtelpa) foi um dos fatores que impulsionaram este processo. O advento de equipamentos de vídeo digital, mais leves, de alta qualidade, e com preços acessíveis, a realização do audiovisual no Pará, cresceu muito. Pode-se contar, entre todos os projetos premiados em editais e as produções independentes, uma realização de aproximadamente 100 filmes, entre ficção, vídeo experimental, videoclipe, animação e documentário entre os anos 2000 e 20014.

Os curtas-metragens³⁶ paraenses dos anos 2000 surgem em meio à chamada retomada do cinema brasileiro que aconteceu em meados de década de 1990 e teve como obra símbolo

³⁶ De acordo com a Lei Audiovisual nº 8.685 de 20 de Julho de 1993 regulamentada pelo Decreto nº 974 de 8 de Novembro de 1993, é uma bra audiovisual brasileira de produção independente destinada prioritariamente a exibição no mercado de salas de cinema, com cópia final em película cinematográfica de 35 mm, com duração mínima de 5 minutos e duração máxima de exibição de 15 minutos.

Carlota Joaquina, a princesa do Brasil (1995) de Carla Camuratti, que um ano depois estaria em Belém a convite da cineasta paraense Flávia Alfinito para protagonizar *Antonio Carlos Gomes* (1996). Foram também nas duas edições do *Festival Internacional de Cinema da Amazônia* (1998 e 1999) que foram tramados os acordos que geraram o edital do primeiro e segundo *Prêmio Estímulo à Produção de Curta-metragem* da Prefeitura de Belém.

Nestes festivais aconteceram cursos de formação e discussões em mesas-redondas sobre a produção de cinema no Pará e no Brasil. Muitos dos cineastas desta geração foram influenciados e tiveram um impulso de realizar filmes durante esses festivais. O curta-metragem *Shot da bota*³⁷ (1999) que foi realizado em uma oficina que se desdobrou dos encontros do primeiro festival teve mais de 41 participantes e formou toda uma geração do cinema paraense.

Figuras 69 e 70: Frames do filme *Açaí com jabá*, de Alan Guimarães, Marcos Daibes e Walério Duarte (2002).



Fonte: DVD Curtas Paraenses.

*Açaí com jabá: um filme que bate na fraqueza*³⁸ (2002) é o filme paraense mais exibido desta geração. Realizado com recursos de um edital do Ministério da Cultura, pela Agência Nacional de Cinema (ANCINE) e aposta no humor como narrativa fílmica, um dos únicos exemplares deste gênero no Pará e talvez por isso o mais bem recebido pelo público em todas as exibições. O ato simples tão paraense de tomar açaí se transforma em um duelo

³⁷ **SHOT da bota.** Direção: Flávia Alfinito. Assistente de direção: Afonso Gallindo. Baseado no conto de Edyr Augusto Proença. Produção executiva Marcelo Maia. Elenco: Ewe Pamplona. Belém. 12 min. 1999. 16mm.

³⁸ **AÇAÍ com jabá: um filme que bate na fraqueza.** Diretor: Alan Rodrigues, Marcos Daibes e Walério Duarte. Produtora: Osga Produções e Bizarros. Roteiro: Alan Rodrigues, Marcos Daibes e Walério Duarte. Produção: Flávia Alfinito. Assistente de direção: Lucas Marguti e Camila Lima. Música: Ermínio Dias. Fotografia: Roberto Santos Filho. Direção de Arte: Armando Queiroz e Charles Serruya. Figurino: Maturity. Montagem: Frederico Cardoso. Elenco: Ernesto Piccolo, Paulo Marta, Nilza Maria. Belém. 2002. 13 min. Son. Cor. Realizado com recursos do Concurso de premiação de projetos de obras audiovisuais de curta-metragem de produção independente do Ministério da Cultura. Filmado em 35 mm. Fonte de consulta: DVD Curtas Paraenses.

entre um tomador contumaz e um turista que desconhece a “fraqueza” depois de tomar um açaí. Sobre esses atos do cotidiano na visão do cinema descreve Maffesoli (1994):

Os atos mais simples da vida quotidiana, objetos mais triviais que constituem o meio circundante de todos os dias, as situações mais banais, tudo isso se encontra, sob o olho da câmara, seus aspectos matizados e luxuriantes, fato importante que explica a fascinação que um filme exerce sobre o espectador (MAFFESOLI, 1984, pg. 73).

Figuras 71 e 72: Frames do filme *Mulheres Choradeiras*, de Jorane Castro (2000).



Fonte: DVD Curtas Paraenses.

A cineasta Jorane Castro com seu filme *Mulheres choradeiras*³⁹ (2000) foi outro projeto de cinema paraense aprovado no edital do Ministério da Cultura. Com roteiro da cineasta inspirado em um conto do professor Fábio Castro conta a fábula de terror onde três velhinhas carpideiras, que choram em velórios, praticam o canibalismo nos mortos. Sem qualquer compromisso com a verossimilhança o curta não tem tempo e espaço definidos, o figurino e a direção de arte sugerem uma Belém dos anos 1950 ou 1960. Protagonizado por Zilda Maria, Tácimar Cantuária e Mendara Mariani como as mulheres choradeiras do título são veteranas da tv, rádio e teatro paraense. O ato de chorar no velório e cozinhar é transfigurado neste curta, reconfigurado em uma trama de humor e terror.

A cineasta e professora do curso de Cinema e Audiovisual (UFPA) Jorane Castro

³⁹ **MULHERES choradeiras.** Roteiro e Direção: Jorane Castro. Produtora: Cabocla Filmes. Fotografia: Jane Malaquias. Som Direto: Márcio Câmara. Montagem: Bonita Papastathi. Direção de Arte: Armando Queiroz. Figurino e Make up: Maurity. Preparação Vocal: Márcia Aliverti. Preparação de Ator: Cláudio Barros. Produção Executiva: Moema Mendes, Marta Nassar, Direção de Produção: Moana Mendes, Sérgio Pretto, Conceição Golobovante. Elenco: Nilza Maria, Mendara Mariani, Tácimar Cantuária, Marinaldo Santos, Armando Pinho. Belém. 2000. 15 min. Cor. Son. Filmado em 35mm. Realizado com recursos do Concurso de premiação de projetos de obras audiovisuais de curta-metragem de produção independente do Ministério da Cultura. Fonte de consulta: site da produtora.

começou como roteirista e produtora nos filmes de sua mãe Edna Castro, também professora universitária (IFCH-UFPA), e hoje se mostra como um dos principais nomes em realização no cinema paraense, com uma série de curtas-metragens e documentários, além de produzir filmes de outros realizadores, e foi uma das fundadoras do curso de cinema da UFPA. Sua obra tem como tema a cidade de Belém, paisagens urbanas e humanas. Sua produtora, Cabocla, responsável por diversas produções audiovisuais no estado como *Mãos de outubro* (2009) e *Ópera cabocla* (2014). Atualmente desenvolve pesquisas na área da linguagem audiovisual, privilegiando a região Amazônica.

Figuras 73 e 74: Frames do filme *Invisíveis prazeres cotidianos*, Jorane Castro (2004).



Fonte: site da produtora Cabocla.

Em 2004 Jorane foi contemplada pelo projeto Rumos Vídeo, do Instituto Itaú Cultural, para produzir o documentário *Invisíveis prazeres cotidianos*⁴⁰ (2004) uma narrativa poética sobre os blogueiros de Belém que narram seu cotidiano pela cidade neste diário virtual. Como diz a própria cineasta sobre o filme no release no site do Itaú Cultural que “sociedade nenhuma sobrevive sem seus rituais.” E mais assinala que nele se perpetua a vida, a maneira de ser, as tradições. Os rituais estão em todos os momentos de nossas vidas.”

⁴⁰ **INVISÍVEIS prazeres cotidianos.** Direção e Roteiro: Jorane Castro. Produção: Zienhe Castro. Fotografia: Pablo Ramirez Duron. Som Direto: Márcio Câmara. Produtora: Cabocla Produções. Edição de som: Damião Lopes . Produção Executiva: Cabocla Produções . Montagem: Jorane Castro, Veônica Saenz . Música: Felipe Proença, Henry T, Vinicius Cohen . Belém. 2004. 26 min. Cor. Son. Filmado em DV. Realizado com recursos do Rumos Itaú Cultural Cinema e Vídeo 2003-2004. Fonte de consulta: Itaú Cultural.

Figuras 75 e 76: Frames do filme *Quando a chuva chegar*, de Jorane Castro (2000).



Fonte: site da produtora Cabocla.

O filme *Quando a chuva chegar*⁴¹ (2010), com roteiro e direção de Jorane, rodado dentro do mais icônico edifício de Belém, o Manuel Pinto da Silva, conta a história de um casal cuja sexualidade exala pelo apartamento afora despertando desejos sexuais nos outros moradores. Na sequência inicial, ao som da guitarra amazônica de Pio Lobato, a câmera fantasma se desloca pela Av. Presidente Vargas até chegar ao prédio no centro de Belém que se apresenta por detrás das gigantescas mangueiras da avenida central. As sequências seguintes pelos corredores do prédio destacam as formas modernistas do edifício, a câmera passeia pelos apartamentos e seus exóticos moradores. O casal, protagonizado pelo paulista Silvio Restlife e pela paraense Nani Tavares vive um conflito causado por estranhas forças que se manifestam quando chove, e leva os moradores a comportamentos mais sexuais.

Figuras 77 e 78: Frames do filme *Ribeirinhos do asfalto*, de Jorane Castro (2013).



Fonte: site da produtora Cabocla.

⁴¹ **QUANDO a chuva chegar.** Direção e roteiro: Jorane Castro. Produtora: Cabocla Filmes. Fotografia: Pedro Vargas Ionescu. Som Direto: Marcio Câmara. Trilha sonora: Pio Lobato. Diretor de Arte: Boris Knez. Figurino: Marbo Mendonça. Make Up: Germana Chalu. Montagem: Atini Pinheiro. Direção de produção: Ana Lucia Lobato. Produção executiva: Moema Mendes. Preparação de Ator: Adriano Barroso. Elenco: Nani Tavares, Silvio Restlife, Abigail Silva, Dione Colares, Nilza Maria, Adriana Cruz, Tacimar Cantuária, Armando Pinho. Belém. 2009. Cor. Son. Filmado em 35 mm. Realizado através da Lei Rouanet/Ministério da Cultura e Lei Semear/Governo do Pará. Fonte de consulta: site da produtora.

Dira Paes e Adriano Barroso protagonizam *Ribeirinhos do asfalto*⁴² (2013) que Jorane roteirizou e dirigiu. A trama narra a viagem de uma ribeirinha que mesmo contra a vontade do marido que levar a filha adolescente para viver em Belém, onde teria segundo ela mais oportunidades de estudo e de ser “alguém” na vida. O filme conta essa “jornada” de mãe e filha de pegar um ônibus em Belém e chegar até a casa da prima. Sem grandes ousadas narrativas e filme é bem convencional em sua cinematografia.

No ano de 1999 o edital do I Prêmio Estímulo à Produção de Curta-metragem da Prefeitura de Belém em 1999 premiou três roteiros para a produção dos filmes. *Quero ser anjo* roteiro de Clemente Schwartz, *Chama Verequete* de Luiz Arnaldo Campos e Rogério Parreira, e *Dias* de Fernando Segtowick. O edital teria sua segunda edição em 2001 e premiou Alice de Rubens Shinkai, filme inacabado que foi interrompido na etapa de finalização, e *Severa Romana* que foi finalizado apenas em 2007. Não foram realizadas outras edições do prêmio restando aos realizadores os concorridíssimos editais do MINC de patrocínio direta a partir de fundos de cultura e através de leis de incentivo como a Lei Rouanet (federal), a Lei Semear (estadual) e a Lei Tó Teixeira (municipal).

Em 2008 o MIS-PA lançou o Edital do *Prêmio MIS de estímulo à realização de curta metragem*, destinado à produção de três filmes em curta-metragem. Foram escolhidos para a premiação, de R\$ 100.000,00 (cem mil reais), os roteiros de *Mãos de outubro*, *O Gatilheiro* e *Canção de Eleanor*, de autoria de Vitor Souza Lima, André Miranda e Cláudia Kahwage e Walério Duarte, respectivamente. Os filmes *O Gatilheiro* e *Canção de Eleanor* não foram finalizados de acordo com as normas do edital, o filme de André Miranda, um documentário sobre um líder comunitário no interior do Pará, foi captado em HD e finalizado no mesmo formato, já *Canção de Eleanor*, inspirado na música Eleanor Rigby dos Beatles foi filmado em 30 milímetros e não foi finalizado. O edital exigia uma cópia final de exibição em película de 35 milímetros que só o filme de Vitor Souza Lima cumpriu, ficando os dois outros projetos dados como inconclusos. O edital não teve uma segunda edição.

⁴² **RIBEIRINHOS do asfalto.** Direção e roteiro: Jorane Castro. Elenco: Dira Paes, Ana Leticia Cardoso, Anne Dias, Adriano Barroso, Ives Oliveira, Paulo Marat. Roteiro e Direção: Jorane Castro. Direção de Fotografia: Pablo Baião. Som Direto: Márcio Câmara. Direção de Arte: Rui Santa Helena. Maquiagem: Sônia Penna. Figurino: Antonio Maturity. Edição: Atini Pinheiro. Música: Pio Lobato. Coodenação de Produção: Luis Laguna, Danielle Santos. Belém. 26 min. 2011. Cor. Son. Filmado em 35 mm.

Figuras 79 e 80: Frames do filme *Mãos de outubro* de Vítor Souza Lima (2009).



Fonte: Vimeo da produtora Cabocla

*Quero ser anjo*⁴³ (2000), dirigido por Marta Nassar tem o círio de Nazaré como pano de fundo e conta a briga de duas irmãs pelo lugar de anjo na Procissão. A imagem final do filme, da menina em cima do guarda-roupa dizendo à frase que dá título ao filme e apontando uma arma para a família é o grande e único momento da obra de Marta Nassar roteirizada pelo jornalista Clemente Schwartz, da a entender que é o que motiva o filme como um todo, deixando todo o resto como *leitmotiv* para este acontecimento.

Figuras 81 e 82: Frames do filme *Quero ser anjo*, de Marta Nassar (2000).



Fonte: DVD Curtas Paraenses.

⁴³ **QUERO ser anjo.** Direção: Marta Nassar. Roteiro: Clemente Shwartz. Produção: Sara Silveira. Fotografia: Alziro Barbosa. Edição: Cristina Amaral. Som Direto: Luis Adelmo. Direção de Arte: Eurico Rocha. Trilha original: Mini Paulo. Elenco: Olinda Charone, Cacá Carvalho, Igor Fonseca. Belém. 2000. 14 min. Cor. Son. Filmado em 35 mm. Realizado com recursos do I Prêmio Estímulo para Produção de Filmes de Curta Metragem da Prefeitura Municipal de Belém - FUMBEL. Fonte de consulta: DVD Curtas Paraenses.

Marta Nassar dirigiria outro curta-metragem em 2005, *Origem dos nomes*⁴⁴ é uma produção bem-cuidada que conta o mito dos índios Pataxós e sua concepção do universo em rituais. O destaque do filme é a direção de arte, com participação do artista visual Margalho, e a trilha sonora de Albery Albuquerque. O filme narra o mito dos Kayapó-Xikrin que explica a origem de um dos rituais de iniciação, “a festa de nomeação”. O filme encena os rituais dos índios Xikrin em diversos aspectos da pintura corporal e da ornamentação do corpo utilizada exclusivamente para o ritual de nomeação.

Figuras 83 e 84: Frames do filme *Origem dos nomes*, de Marta Nassar (2005).



Fonte: canal Vimeo do diretor de fotografia Alziro Barbosa

*Chama Verequete*⁴⁵ é uma cinebiografia do Mestre Verequete, grande nome do ritmo carimbó no estado do Pará. De acordo com Keyla Negrão (2002, pg 17) a amazonidade se manifesta num repertório de interesses que os filmes materializam, e a história de Verequete desmonta noções mitificadoras da cultura. As estratégias discursivas traduzem noções de identidades locais que extrapolam parâmetros de isolamentos étnicos, territoriais, classistas. Sobre o carimbó fala Paes Loureiro:

⁴⁴ **ORIGEM dos nomes.** Direção Marta Nassar. Produção: Marta Nassar, Indaiá Freire. Roteiro: Marta Nassar, Francisco Carlos. Coordenador de produção: André Wanzeler. Assistente de direção: Afonso Gallindo. Consultoria: Bel Vidal, Lux Vidal. Fotografia: Alziro Barbosa. Direção de arte e figurino: Clíssia Moraes. Som direto: Márcio Câmara. Trilha sonora: Albery Albuquerque. Desenho de som: Thiago Albuquerque. Edição e montagem: Fábio Almeida. Maquiagem: Sônia Penna. Cenografia: Jorge Margalho. Elenco: Cleiton Rosário, Jaqueline Barra, David Teixeira, Wenderson Garcia, Antero Miranda, Célia Maracajá. Belém. 2005. 18 min. Cor. Son. Filmado em 35 mm.

⁴⁵ **CHAMA Verequete.** Diretor: Luiz Arnaldo Campos e Rogério Parreira. Produtora: Central de Cinema e Vídeo da Amazônia. Roteiro: Luiz Arnaldo Campos e Rogério Parreira. Produção: André Wanzeler, João Inácio e Vanessa Gabriel. Produtora Executiva: Márcia Macêdo. Assistente de direção: Rubens Shinkai, Daniel Ferraz, Ivan Souza. Música: Mestre Verequete. Som: Nicolas Hallet. Fotografia: Marcelo Brasil. Direção de Arte: Armando Queiroz. Figurino: Reinaldo Fayal. Montagem: Paulo Leite. Elenco: Augusto Gomes Rodrigues, Guaraci Macêdo, entre outros. Belém. 2002. 18 min. Son. Cor. Realizado com recursos do I Prêmio Estímulo para Produção de Filmes de Curta Metragem da Prefeitura Municipal de Belém - FUMBEL. Filmado em 35 mm. Fonte de consulta: DVD Curtas Paraenses.

é um exemplo de arte musical popular da Amazônia. ‘Alinha-se o carimbó entre os bailados populares sem enredo verbal (...) que se estende por toda a zona atlântica do Pará, o Salgado, com incidência ainda no Marajó e Baixo Amazonas’. A palavra carimbó designa o instrumento que é um tambor feito de tronco escavado, tendo em uma das aberturas um couro ou pele de animal (LOUREIRO, 1995: 299 e 300).

Luiz Arnaldo é carioca e tem formação em cinema, coisa rara em um estado que só há dois anos teve seu primeiro bacharelado em Cinema:

Na minha época os cursos de cinema não eram independentes. Fazia-se dois anos de básico de comunicação e os dois anos seguintes eram especializados: Jornalismo, Publicidade e Cinema, sendo que esta última opção só estavam disponíveis na USP e na UFF, únicas na época em estudo de nível superior de cinema. Fiz também cursos livres como o Curso Prático de Cinema (duração de um ano) da antiga FEFIEG, hoje Unirio (pública) e outros mais na área de roteiro que é minha especialidade junto com a direção. (CAMPOS, 2014)

Figuras 85 e 86: Frames do filme *Chama Verequete*, de Luiz Arnaldo Campos e Rogério Parreira (2000).



Fonte: DVD Curtas Paraenses

O filme de Luiz Arnaldo Campos e Rogério Parreira é marcado por sentidos que exploram as tradições como formas de negociação entre o local e o global e colocou de novo o carimbó de volta às rádios e iniciou um processo de valorização dos mestres do ritmo paraense. Como canta Verequete “o carimbó não morreu/está de volta outra vez/ o carimbó nunca morre / quem canta o carimbó sou eu/ sou cobra venenosa/ osso duro de roer/ sou cobra venenosa cuidado, vou te morder...”.

Figuras 87 e 88: Frames do filme *Pássaros andarilhos, Bois Voadores*, de Luiz Arnaldo Campos (2000).



Fonte: Youtube do realizador

Ainda no universo da cultural popular Luiz Arnaldo Campos realiza o filme *Pássaros andarilhos, Bois voadores*⁴⁶ (2011) onde narra o romance entre uma moça brincante de pássaros juninos e uma rapaz do Boi-bumbá, um Romeu e Julieta ambientado nos folguedos juninos da cidade de Belém. Em 2012 o roteirista e realizador Adriano Barroso documentou o universo do pássaro junino em Belém no filme *Ópera Cabocla* (2012) e registrou os bastidores dessa complexa tradição dramaturgica que transcendo o folgado sendo um teatro do povo.

Na linha ficcional também pelo Edital de 1999 da Prefeitura de Belém, o jovem realizador Fernando Segtowick filma o roteiro do moderno *Dias*⁴⁷, e segue uma linha cinematográfica mais urbana, se afastando da tradição popular e do imaginário amazônico. No filme uma mulher rica e infeliz pensa em abandonar o marido, uma adolescente de classe média engravida e é abandonada pelo namorado, um desempregado tenta encontrar a mas é impedido pela esposa e começa a ser seduzido pelo mundo do crime. Essas histórias se entrecruzam com o acidente de transito que abre e fecha o filme na Avenida Souza Franco, a Doca. O início do filme reforça esse caráter urbano do filme em uma tomada panorâmica de Belém ao anoitecer com suas luzes de metrópole amazônica. Sobre sua formação cinematográfica, em questionário aplicado para pesquisa Fernando respondeu:

⁴⁶ **PÁSSAROS Andarilhos, Bois Voadores.** Direção: Luiz Arnaldo Campos. Direção de Arte: Célia Maracajá.. Direção de Fotografia: Hélio Furtado. Música: Marco Campos. Elenco: Juliana Silva, Aninha Moraes, Rubens Santa Brígida, Jamil Rabelo e Wagner Oliveira. Belém. 2011. 25 min.

⁴⁷ **DIAS.** Direção e Roteiro: Fernando Segtowick. Produtora: Central de Produção. Produção: Moana Mendes. Produção executiva: Márcia Macêdo. Fotografia: Lito Mendes da Rocha. Edição: Verônica Sáenz. Som Direto: Nicholas Hallet. Direção de Arte: Déia Britto. Trilha original: Epadu. Assistente de direção: Rubens Shinkai. Figurinos: Adelaide Oliveira. Maquiagem: Ronaldo Fayal. Elenco: Sandra Barsotti, Tati Braun, Pavel Fernandez, Adriano Barroso, Rogê Paes, Mario Filé. Belém. 2000. 10 min. Cor. Son. Filmado em 35 mm. Realizado com recursos do I Prêmio Estímulo para Produção de Filmes de Curta Metragem da Prefeitura Municipal de Belém - FUMBEL. Fonte de consulta: DVD Curtas Paraenses.

Eu sempre acho que fui apaixonado por cinema desde pequeno, embora não tivesse essa noção. Brinco que meu pai (que não é cinéfilo nem nada) me deu o melhor curso de cinema que alguém poderia ter já que ele só assiste western e filme de guerra. Logo cresci vendo *Shane*, *Rio Bravo*, *Rastros de Ódio* várias vezes, enfim. Muitos anos depois, ganhei uma filmadora de vídeo VHS que fiz meus primeiros vídeos com amigos e parentes. Só fui trabalhar mais profissionalmente com vídeo quando entrei no curso de comunicação social na UFPA no programa Academia Amazônia. No curso também ganhei meu primeiro concurso de roteiro - um vídeo de 1 minuto chamado *Por Acaso*, infelizmente a cópia foi perdida. Em 1998 fui estudar cinema nos Estados Unidos, na New York Film Academy, onde realizei *BLACK*, curta de conclusão de curso. Em Belém, participei de inúmeras oficinas, palestras e sou membro da ACCPA (associação de críticos de cinema do Pará). Meus trabalhos eu vou mandar em anexo, mas posso dizer que o 1º prêmio importante foi com o roteiro do *DIAS* em 1999.

Figuras 89 e 90: Frames do filme *Dias*, de Fernando Segtowick (2000).



Fonte: DVD Curtas Paraenses

Premiado pelo Ministério da Cultura em 2005 Segtowick filme *Dezembro*⁴⁸ é o segundo curta-metragem do cineasta e continua no universo urbano depressivo e violento proposto por *Dias*. Novamente com uma trama com múltiplas histórias o diretor propõe uma narrativa mais violenta, que desemboca para um final tarantinesco com sangue em profusão. O presídio no início do filme, as ameaças de morte, uma grávida baleada no final são momentos cinematográficos de extrema força desperdiçados por um curta com pretensões não realizadas de um cinema que retrate a violência em Belém.

⁴⁸ **DEZEMBRO.** Direção e Roteiro: Fernando Segtowick. Produção: Vanessa Gabriel. Produtora: EF Produções. Fotografia: Diógenes Leal. Edição: Verônica Sáenz. Produção Executiva: Emanuel Freitas. Som Direto: Nicholas Hallet. Direção de Arte: Charles Rael. Assistência de direção: Wesley Braun, Roger Elarrat. Continuidade: Indaiá Freire. Assistência de câmera: Paloma Carvalho, Adalberto Jr, Renato Chalu. Música: 11:11 Org, Norman Bates. Figurinos: Adelaide Oliveira. Maquiagem: Plínio Palha. Elenco: Fabrizio Bezerra, Helen Pompeu, Ewe Pamplona, Antônia Leal, Adriano Barroso, Astréa Lucena, Maira Monteiro, Claudenice Eduardo, Tatiana Laiun, Leonel Ferreira. Belém. 2003. 12 min. Cor. Son. Filmado em 35mm.

Figuras 91 e 92: Frames do filme *Dezembro*, de Fernando Segtowitz (2004).



Fonte: DVD do autor

Novamente com recursos do MINC e com roteiro a quatro mãos escrito em parceria com Adriano Barroso, também protagonista do filme, Segtowitz sai enfim do ambiente urbano para realizar seu melhor filme, *Matinta*⁴⁹. Em seu melhor filme o diretor opta por um roteiro a quatro mãos e caminha com sua câmera para dentro da mata e de seus mitos e lendas.

Figuras 93 e 94: Frames do filme *Matinta*, de Fernando Segtowitz (2011).



Fonte: Youtube.

Segtowitz já havia experimentado o documentário com *Imagens cruzadas* (2007), resultado de uma Bolsa de experimentação do IAP e *Jovens, Tefê* (2012), realizado pela reserva de Mamirauá e Museu Paraense Emílio Goeldi. Com seu mais recente filme *No*

⁴⁹ **MATINTA.** Direção: Fernando Segtowitz. Co-direção: Adriano Barroso. Roteiro: Fernando Segtowitz, Adriano Barroso. Produção: Wesley Braun, Thiago Freitas. Produção executiva: Camila Leal, Fernando Segtowitz. Fotografia: Pablo Baião. Montagem: Atini Pinheiro. Direção de arte: Rubem Lima. Cenotecnia: Rui Santa Helena. Maquiagem: Sofia Penna. Figurino: Antonio Maturity. Som direto: Evandro Lima. Trilha Sonora: Alexandre Guerra. Elenco: Adriano Barroso, Dira Paes, Nani Tavares, Astrea Lucena, Andrea Rezende, Marina de Paula. Belém. 2010. 20 min, Cor. Son. Filmado em 35 mm. Realizado com recursos da Lei Rouanet/Ministério da Cultural e Lei Semear / Governo do Pará. Filmado em 35 mm.

*movimento da fé*⁵⁰ (2014) mostrou domínio da linguagem documental, onde as intenções de cruzar várias histórias de Segtowick utilizadas em *Dias* e *Dezembro* encontram seu espaço com propriedade narrativa neste documentário sobre os voluntários no Círio de Nazaré.

Figuras 95 e 96: Frames do filme *No movimento da fé*, de Fernando Segtowick (2014).



Fonte: Youtube do autor.

Fernando Segtowick e Jorane Castro realizam um cinema paraense e buscam uma identidade cinematográfica. Jorane está em produção de seu primeiro longa-metragem que será o primeiro longa-metragem realizado no Pará por um cineasta paraense. O paulista Líbero Luxardo era amazônico de coração e viveu aqui os últimos 40 anos de sua vida mas lhe faltou uma vivência e realismo que sempre faltou em seus filmes amazônicos. Na década seguinte alguns cineastas continuam desbravando um cinema possível outros consolidam suas carreiras, porém a grande maioria fica pelo caminho.

⁵⁰ **MOVIMENTO da fé, No.** Direção e roteiro: Fernando Segtowick, Thiago Pelaes. 2013. Produção: Luciana Cavalcante, Aline Rosseti e Rodrigo Bittencourt. Roteiro: Fernando Segtowick. Fotografia: Thiago Pelaes, Thiago Kunz, Neto Dias. Som: Miriam Biderman, Ricardo Reis, Débora Morbi e Juliana Lopes. Montagem: Thiago Pelaes, Alexandre Nogueira e Fernando Segtowick. Trilha Sonora: Alexandre Guerra. Belém. 2013. 18 min. Filmado em HD.

ROLO 04 – DÉCADAS DE 2000 E 2010

O filme documentário nasceu juntamente com os primórdios do cinema, no final do século passado, quando as imagens fotográficas em movimento registravam as atualidades em produções de cinejornais e filmes institucionais, em registros de expedições, de acontecimentos históricos, atos oficiais, cerimônias públicas e privadas da elite, funcionamento de fazendas e fábricas, entre outras documentações. Como vimos anteriormente Nicola Parente e Ramon de Baños realizaram filmes documentais no estado Pará cujas imagens não chegaram até nós. De toda a produção deste período muito pouco existe, restaram apenas vestígios, imagens perdidas do cinema mudo, apontando o futuro da maioria dos filmes documentários realizados posteriormente no Brasil. Como destaca Bernardet (1990), o estudo da história do cinema brasileiro, em suas primeiras décadas,

[...] deve partir não do longa-metragem de ficção, que é o sonho, à vontade, o “verdadeiro” cinema, mas exceção – e sim dos documentários de curta-metragem e dos jornais cinematográficos, pois é este tipo de cinema que durante décadas foi o sustentáculo da produção e comercialização de filmes brasileiros”. (BERNADET, 1990, p.191)

No Brasil, desde as primeiras filmagens de 1898, dois temas se afirmaram no cinema documental: o Berço Esplêndido e o Ritual do Poder (GOMES, 1986: 325). O “Berço Esplêndido”, que é o culto das belezas naturais do país, muito comum até hoje em programa como o Globo Repórter e os programas de viagens que se popularizam na TV por assinatura, e o Ritual do Poder, culto às personalidades da elite política, militar, eclesiástica, comercial e industrial, que financiavam as atualidades e assim promoviam sua imagem - e seus negócios - nas telas de cinema. Nos primórdios do documentário brasileiro dois nomes se destacam Luiz Tomás Reis e Silvino Santos.

Luiz Tomás Reis era o cinegrafista da Comissão Rondon e representava o próprio governo propagando seus projetos de poder, no caso, projetos estratégicos que eram implementados nos sertões do noroeste, espaço privilegiado do berço esplêndido, Reis documentou índios, matas, rios e cachoeiras amazônicas em filmes que são verdadeiras relíquias como o filme *Ao redor do Brasil* (1932). Silvino Santos foi outro cineasta brasileiro a representar os conceitos de Paulo Emílio Salles Gomes, pois a maior parte de sua obra, entre

elas o obrigatório *No país das Amazonas* (1922), é uma louvação das belezas e riquezas da Amazônia, realizadas com o patrocínio dos poderosos locais pelos efeitos propagandísticos das imagens cinematográficas.

Na corrente documental do cinema Milton Mendonça, herdeiro da produção de Cine Jornais iniciada por Líbero Luxardo, em sua produtora a Juçara Filmes e sua câmera 16 milímetros a capta uma sociedade belenense e suas manifestações sociais, patrocinado pelo Estado e pelos comerciantes locais. Com a chegada da TV uma nova produção e um incremento de demanda surgem em Belém. As TVs Guajará e Marajoara surgem e iniciam a primeira crise em um cinema que já quase inexistia e inicia uma revolução na produção de conteúdo audiovisual.

Os projetos selecionados para pelo Programa no Pará, entre os anos de 2004 e 2010, foram os seguintes *Eretz Amazônia – os judeus na Amazônia* de Allan Rodrigues, *A descoberta da Amazônia pelos turcos encantados* de Luiz Arnaldo Campos, *O homem do balão extravagante* de Horácio Higushi, *Chupa-Chupa* de Roger Elarrat, *Serra Pelada: esperança não é sonho* de Priscilla Brasil, *Saudade da minha terra* de Nélio Palheta e *Camisa de onze varas* de Walério Duarte. Aprovados pois em seus argumentos justificavam que as obras tenham como objetivo valorizar e promover a diversidade cultural do nosso estado a partir do documentário.

*Eretz Amazônia*⁵¹ de Allan Rodrigues, selecionado no DOC TV I, é um documentário que retrata a saga do povo judeu na Amazônia, desde a chegada dos primeiros imigrantes há quase 200 anos até os dias de hoje. Alan foi um dos diretores-roteirista do curta *Açaí com Jabá* (2002) e neste projeto de documentário vai buscar suas origens judaicas para documentar em entrevistas e recriar a partir de dramatizações a histórias dos judeus que escolheram o Pará para morar e criar seus filhos. Baseado no livro de mesmo nome do escritor Samuel Benchimol, o documentário mostra como a cultura amazônica e judaica se entrelaçaram. O documentário tem fotografia de Jacob Serruya e foi durante dois meses e em cidades do Pará e do Amazonas, principalmente nas capitais Belém e Manaus, nas quais hoje se concentra a maioria das famílias de origem judaica na região.

⁵¹ **ERETZ Amazônia.** Direção: Alan Rodrigues. Roteiro: Alan Rodrigues, Walter Bentes Lima. Co-direção: Davis Emescany. Produção executiva: David Salgado Filho. Fotografia: Jacob Serruya. Edição: Cristina Mota. Trilha Sonora: Fabrício Cavalcante. Belém. 2004. 55 min. Cor. Son. Filmado em HDV. Realizado com recursos do edital DOC TV I.

Figuras 97 e 98: Frames do filme *Eretz Amazônia*, de Allan Rodrigues (2004).



Fonte: DVD DocTv

Eretz conta de forma convencional sua história proposta com imagens de arquivo, depoimentos, uso da voz over e imagens ilustrativas estilo “berço esplendido” como pôr-do-sol, rios, entre outros, para criar uma ambientação “amazônica” para a trama. Com inserções constantes de letreiros indicando datas e fatos importantes para a comunidade judaica, público principal do documentário. Uma voz do saber torna cansativa a narrativa que recorre à dramatização para contextualizar os discursos em off. São cinco sequencias de reconstituições inseridas na narrativa fílmica como pano de fundo, recurso amplamente usado em muitos dos documentários paraenses realizados com o DOCTV.

O documentário *A descoberta da Amazônia pelos turcos encantados*⁵² de Luiz Arnaldo Campos foi contemplado no programa DOC TV II e registra e dramatiza a narrativa mítica dos relatos que compõem o universo do Tambor de Mina, poderosa religião afro-indígena da Amazônia. Depoimentos de sacerdotes, sacerdotisas que falam sobre a religião, costumes e conceitos. As encenações recriam as histórias da criação da religião narrada por um dos sacerdotes, Baba Luiz Tayendô, sacerdote do Terreiro. O documentário apresenta a religião em seu local de origem e de prática, de forma direta sem intervenção por parte do documentarista e sem qualquer questionamento. A saga dos Turcos Encantados foi recriada com atores não profissionais e segundo afirmação do diretor escolhidos entre os integrantes de diversos terreiros

⁵² **DESCOBERTA da Amazônia pelos turcos encantados.** Direção: Luiz Arnaldo Campos. 2005. Belém. 2005. 55 min. Cor. Son. Realizado com recursos do edital DOC TV V. Filmado em HD. Fonte de consulta: DVD DOC TV.

Figuras 99 e 100: *Frames do filme A descoberta da Amazônia ..., de Luiz Arnaldo Campos (2005).*



Fonte: YouTube

*O homem do balão extravagante ou As desventuras de um paraense que quase voou*⁵³, de Horácio Higuchi, foi outro contemplado no DOCTV II e narra a história de Júlio Cezar Ribeiro de Souza, o paraense que foi contemporâneo de Santos Dumont e o primeiro brasileiro a projetar um balão aerostático capaz de voar contra o vento. Depoimentos de pesquisadores brasileiros e estrangeiros procuram explicar o feito de Júlio Cezar e dar uma voz científicista ao documentário que também conta com uma voz over didática e explicativa. O cineasta Eduardo Souza interpretou o personagem principal desse documentário dramatizado, e anos mais tarde em 2014 realizou o documentário Olhos D'Água – da lanterna mágica ao cinematógrafo fruto de uma extensa pesquisa sobre o pré-cinema e o início do cinema no Pará.

Figuras 101 e 102: *Frames do filme O homem do balão extravagante..., de Horácio Higuchi (2005).*



Fonte: DVD Doc TV

⁵³ **HOMEM do balão extravagante: as tribulações de um paraense que quase voou, O.** Direção: Horácio Higuchi. Elenco: Eduardo Souza. Belém. 2005. 55 min. Realizado com recursos do edital DOC TV.

O filme de Adriano Barroso e Roger Elarrat, *Chupa-Chupa: a história que veio do céu*⁵⁴, contemplado no programa DOC TV III - conta a história de um fenômeno inexplicável acontecido em 1977 com os moradores da ilha de Colares, que narram ter visto viram luzes que piscavam no céu à noite. Esses Objetos Voadores Não Identificados e seus efeitos nas pessoas foram batizados de Chupa-chupa, pois contam terem sugado o sangue de alguns colonos. A narrativa é construída com um ar de filme de terror com imagens noturnas, movimentos ousados de câmera (grua) e letreiros típicos de B de ficção científica.

Figuras 103 e 104: *Frames do filme Chupa-chupa: a história que veio do céu, de Adriano Barroso e Roger Elarrat. (2006).*



Fonte: DVD Doc TV

Adriano Barroso e Roger Elarrat seriam parceiros em vários outros projetos como a série *Miguel Miguel* (2012) e o curta *Juliana contra o jambeiro do diabo pelo amor de João Batista* (2013), a trilha também é de um parceiro recorrente de Elarrat o músico e compositor Leo Venturieri que assina a trilha original. O roteiro é uma ficção amazônica criando um ambiente de suspense típico das narrativas míticas de lendas da floresta, já usados no cinema paraense em docudrama como *Lendas amazônicas* (1998).

Foram colhidos para o filme depoimentos de moradores da região e de estudiosos para que se justificasse o documentário, pois fica evidente que o desejo mesmo dos realizadores era fazer um filme de ficção Para narrar a trama criaram uma rádio local onde um radialista

⁵⁴ **CHUPA-chupa: a história que veio do céu.** Direção e Roteiro: Adriano Barroso e Roger Elarrat. Produtora: Floresta. Produção executiva: José Adão Costa. Direção de produção: Zienhe Castro. Fotografia: Peter Roland. Cenografia: Aldo Paz. Montagem: Robson Fonseca. Trilha Sonora: Leonardo Venturieri. Figurino: Maturity Ferrão. Elenco: Marton Maués, Henrique da Paz, Valéria Andrade, Ailson Braga, André Mardock, Adriana Cruz. Belém. 2007. 55 min. Cor. Son. Realizado com recursos do edital DOC TV III. Filmado em HD. Fonte de consulta: DVD DOC TV.

narra o evento em nítida referência a *Guerra dos Mundos* de Orson Welles. O documentário assume uma veia investigativa e também sociológica para apontar de que forma o evento se dispersou pelo imaginário do povo colarense, tornando o Chupa-chupa um fenômeno tão peculiar à cidade de Colares que surgiram diversas manifestações artísticas alusivas a narrativa ufológica, como o bloco de carnaval do ET e o carimbó de Mestre Pacau (pescador e compositor de carimbó que tem como principal tema o Chupa-Chupa).

Outro filme contemplado no programa DOC TV III foi *Serra Pelada: a esperança não é sonho*⁵⁵ de Priscila Brasil que mostra a vida atualmente na região do antigo maior garimpo a céu aberto do mundo e que não tem mais histórias de riquezas para contar, e nos dias de hoje, com cerca de sete mil remanescentes da população garimpeira, a comunidade vive em condições altamente precárias e se revoltam com a situação.

Sobre as dificuldades de produção de *Serra Pelada* conta Priscilla:

Eu tenho que estar aberta como diretora nesse documentário, em minha opinião, a todas as mudanças, controlar elas, para que elas continuem dando uma narrativa compreensível, construir algo relevante, mas eu não posso estar bloqueada com um negócio que eu pensei há três meses quando eu estava vivendo outra coisa. Eu posso estar errada o tempo inteiro, isso é presente no meu pensamento, tenho que estar aberto a descobertas, de mim mesma. A minha condição de grávida naquele momento mudou todo o meu foco. Era só eu de mulher todos os outros eram homens e minha condição de vir aqui grávida me abre uma série de coisas que ninguém estava vendo. Então eu preciso mudar isso. Ninguém olhava para aquelas crianças. (BRASIL, 2015)

Figuras 105 e 106: *Frames do filme Serra Pelada: esperança não é sonho, de Priscila Brasil (2007).*



Fonte: canal Vimeo da autora.

⁵⁵ **SERRA Pelada: esperança não é sonho.** Roteiro, Direção e Edição: Priscilla Brasil. Direção de fotografia: Matheus Rocha. Som direto: Aloysio Compasso. Direção de Produção: Fabricio de Paula. Produção Executiva: Jorane Castro. Assistente de Câmera: Gustavo Godinho. Co-produção: Priscilla Brasil/ Tv Cultura do Pará/ Cabocla Produções/ Fundação Padre Anchieta. Distribuição: Cultura Marcas. Belém. 2007. 55 Min .Color. Son. Filmado em HDV. Realizado com recursos do edital DOC TV V.

A diretora Priscilla Brasil, hoje uma das principais realizadoras do Pará, se coloca como personagem no filme e narra em off grande parte dele, com suas opiniões e impressões, inclusive da própria gravidez durante as filmagens. Os depoentes estão amargurados, sem esperança e mostram sua revolta nos relatos, de quem espera que as riquezas desse *eldorado* ressurgam e lhes devolva o sorriso dourado.

O documentário *Saudades da minha terra*⁵⁶ (2009) de Nélio Palheta, narra a história das bandas de música da cidade de Vigia (PA), cidade onde esta tradição musical ainda é mantida apesar de muitas dificuldades. Por meio de depoimentos, bem no formato televisivo não participativo, de integrantes e ex-integrantes dessas bandas refazem nessas narrativas as trajetórias das bandas musicais “31 de Agosto”, fundada em 1876, e a “União Vigiense”, fundada em 1916, estão relacionadas com a identidade do município e perduram até hoje.

Figuras 107 e 108: *Frames do filme Saudade da minha terra, de Nélio Palheta (2009).*



Fonte: YouTube

Selecionado no DOC TV IV, *Camisa de onze varas*⁵⁷ de Walério Duarte refaz um episódio ocorrido em 1974 e que abalou os moradores do pequeno município de São João da Ponta, dezenas de jovens foram recrutados para trabalhar na derrubada da mata para formação de pasto e na extração de madeira e acabaram submetidos ao trabalho escravo, sendo vigiados por pistoleiros dia e noite. Em fuga pela mata, numa trágica aventura, quatro morrem e outros

⁵⁶ **SAUDADES de minha terra.** Direção: Nélio Palheta, Aladim Raiol. Argumento: Nélio Palheta. Roteiro: Maria Bernadete Matias de Melo. Produção: Francinéia Pimenta. Edição: Sávio Palheta. Fotografia Wesley Braun. Norte Independente. Coprodução: Maria Bernadeth, Mathias Mello, TV Norte Independente, TV Cultura do Pará, Associação Brasileira de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (Abepec). Belém. 2009. 55 min. Cor. Son. Filmado em HD. Realizado com recursos do edital DOC TV.

⁵⁷ **CAMISA de onze varas.** Direção, Roteiro e Produção: Walério Duarte. Produtora: Caiana Filmes. Assistente de direção: Alan K. Guimarães. Edição e Montagem: Lozansky Benur. Produção executiva: João Inácio, Alan K. Guimarães. Direção de Fotografia: Diógenes Leal. Câmera: Diógenes Leal, Alan K. Guimarães. Som Direto: Mário Ribeiro. Co-argumento e Direção de Arte: Cláudio Assunção. Elenco: Adriano de Lima, Edmilson Moura, Expedito Negrão, Juarez Ferreira, Rômulo da Conceição, Rosivaldo Negrão. Belém. 2010. 52 min. Cor. Son. Filmado em Betacam Digital. Realizado com recursos do edital DOC TV IV.

retornam à cidade com danos físicos e mentais. O filme teve como proposta ir até a cidade de origem da história e em oficinas de interpretação escolher os protagonistas que recriariam a histórias dos escravos. Walério Duarte foi outro dos diretores-roteiristas de *Açaí com Jabá* (2002) a seguir carreira no cinema.

Figuras 109 e 110: *Frames do filme Camisa de onze varas, de Walério Duarte (2010).*



Fonte: YouTube

A proposta do DOCTV cujo slogan era “QUANDO A REALIDADE PARECE FICÇÃO, É HORA DE FAZER DOCUMENTÁRIOS”, que teve duas vertentes em sua concepção a primeira foi descentralizar a produção de documentários e viabilizar a realização de documentários em todos os estados principalmente aqueles com menor estrutura como o Pará, e a segunda e principal característica que foi valorizar as manifestações culturais de cada estado. O programa já gerou em suas edições a produção de mais de 115 documentários em todo o país⁵⁸.

Dois nomes da nova geração de cineasta paraense são imprescindíveis para compreender o momento da produção de cinema e audiovisual no Pará: Priscilla Brasil e Roger Elarrat. Através de sua produtora Greenvision e de uma grande equipe a realizadora Priscilla buscou vertentes do audiovisual como o documentário e o videoclipe, enquanto Roger, juntamente com seu parceiro no roteiro Adriano Barroso, buscou na adaptação e na ficção seu *locus* cinematográfico. Sobre a produção de filmes em Belém diz Roger Elarrat:

Eu vejo que o cinema paraense está se expandindo, principalmente em qualidade. As produções independentes têm cada vez mais cuidado com a estética, a técnica e a linguagem. As obras produzidas através de editais também têm sido cada vez mais frequentes. Entretanto, vejo que nossa busca e afirmação da identidade local no cinema ainda não está consolidada. Acredito que nos próximos anos seja possível que obras do Pará alcancem mais públicos quando atingirem essa maturidade em relação à nossa

⁵⁸ <http://tvbrasil.ebc.com.br/doctv>

identidade e a forma como ela é registrada nas obras audiovisuais. (ELARRAT – entrevista realizada em 2014)

Os cineastas e roteiristas Roger Elarrat e Adriano Barroso são responsáveis por ficções, adaptações, documentários e animações durante aos anos 2010. *Visagem*, *Jambeiro do Diabo*, *Chupa-Chupa*, *Miguel Miguel* são obras da dupla. Barroso também roteiriza as animações *Admirimiriti* e *Nossa Senhora dos Miritis*, ambas de Andrei Miralha, os dois episódios da Turma da Pororoca de Cássio Tavernard, os curtas *Promessa em azul e branco* de Zienhe Castro e *Matinta* de Fernando Segtowick.

É importante citar a atuação nesta área o IAP, que com bolsas de pesquisa contemplou projetos como *A onda – Festa na pororoca*, *Admirimiriti*, *O rapto do peixe-boi*, *A revolta das mangueiras*, entre outros, e a primeira e única animação de Roger Elarrat, *Visagem*⁵⁹ e sua primeira parceria com o ator e roteirista Adriano Barroso, e outras dezenas de projetos de experimentação artísticos que tiveram como objeto final uma produção audiovisual. Livremente inspirado no livro *Visagens e assombrações em Belém* de Walcyr Monteiro, *Visagem* é um clássico *stop-motion* de fotografia bem contrastada de Adalberto Júnior, que fez *Lendas amazônicas* (1998), design de bonecos de Nelson Nabiça e trilha sonora original de Leonardo Venturieri, este último parceiro de Roger em todos os projetos cinematográficos.

Figuras 111 e 112: *Frames do filme Visagem!*, de Roger Elarrat (2006).



Fonte: Youtube do autor.

⁵⁹ **VISAGEM!**. Direção e Produção: Roger Elarrat. Roteiro: Adriano Barroso. Fotografia e câmera: Adalberto Junior. Trilha original: Leonardo Venturieri. Belém. 2006. 11 min. Cor. Son. Animação em Stop Motion. Realizado com recursos da Bolsa de criação, pesquisa e experimentação do IAP.

A série *Miguel Miguel*⁶⁰, com roteiro de Roger Elarrat e Adriano Barroso é uma adaptação do romance homônimo de Haroldo Maranhão. Realizado com recursos do edital de séries promovido pela TV Cultura do Pará em 2010. A outra série premiada neste edital *Vida de Cão* de Walério Duarte nem chegou a entrar em produção. Na série de Roger a fidelidade ao complexo romance de Haroldo Maranhão, cheio de camadas e nuances psicológicas, o diretor escolheu como protagonistas Henrique da Paz e Yeyé Porto, ambos com décadas de experiência em teatro e que são o grande destaque da série. A cenografia muito bem cuidada e com um figurino que acrescenta verossimilhança às atuações. O filme teve uma edição em longa-metragem que foi exibida nos cinemas e na TV.

Figuras 113 e 114: *Frames da série Miguel Miguel*, de Roger Elarrat (2006).



Fonte: YouTube do autor.

A partir de uma narrativa mítica popular Ellarrat e Barroso criam o roteiro de *Juliana contra o jambeiro do diabo pelo coração de João Batista*⁶¹ (2012). Selecionado no edital de curta-metragem do MINC. Capturado em película 35 mm o filme é um drama baseado em uma crença e adota tons de suspense e até de terror. Roger utiliza todos os movimentos de câmera possíveis, travelling, gruas, planos fechados e panorâmicas, muito bem fotografadas com um contraste e cores intensos. O filme foi selecionado para a mostra Um Cert Regard do

⁶⁰ **MIGUEL Miguel.** Direção: Roger Elarrat. Roteiro: Adriano Barroso, Roger Elarrat, adaptado da obra de Haroldo Maranhão. Direção de Fotografia: Carlos Ebert. Direção de arte e Cenografia: Boris Knez. Trilha sonora: Leonardo Venturieri. Edição de imagem: Roberta Splinder. Edição de som: Lozansky Benur. Produção executiva: Fernando Penna de Carvalho. Coordenação de produção: Francy Oliveira. Maquiagem: André Ramos. Figurino: Ézia Neves. Elenco: Henrique da Paz, Yeyé Porto, Olinda Charone, Nêgo Nelson, Astrea Lucena, Ailson Braga, Paulo Marat. Belém. 2011. 120 m. Filmado em HD/HPX 500. Realizado com recursos do edital de séries da TV Cultura.

⁶¹ **JULIANA contra o jambeiro do diabo pelo coração de João Batista.** Direção: Roger Elarrat. Roteiro: Adriano Barroso, Roger Elarrat. Produtora: Visagem Filmes. Produção: Camila Kzan. Fotografia: Emerson Bueno. Trilha Sonora: Leonardo Venturieri. Som: Márcio Câmara. Direção de arte: Boris Knez. Figurino: Maurity Ferrão. Elenco: Leoci Medeiros, Geisa Barra, Nani Tavares, Tiago Assis. Belém. 2012. Cor. Son. Filmado em 35 mm. Fonte de consulta: blog do filme.

Festival de cinema de Cannes.

Figuras 115 a 116: Frames do filme *Juliana contra o jambeiro do diabo pelo amor de João Batista* de Roger Elarrat (2012).



Fonte: YouTube do autor.

A trajetória de Priscilla Brasil está ligada aos videoclipes e os filmes sobre o cenário musical de Belém trouxeram um desdobramento potente para a produção audiovisual, com parceiro como Vladimir Cunha, Gustavo Godinho, Brunno Régis, Carolina Matos e Arthur Árias, que são nomes importantes na cartografia do cinema contemporâneo proposta nesta pesquisa. Um campo de experimentação estética e narrativa, com organização produtiva e sustentável, que formou na prática uma geração de realizadores.

Com formação em Arquitetura e Comunicação Social, Priscilla Brasil tem na experimentação prática no audiovisual sua escola:

“Não estagiei com ninguém, nunca tive a oportunidade de fazer outros cursos, quando comecei. Peguei uma câmera e tentei realizar. Deu certo e continuei. Depois de alguns anos, fui chamada por Werner Herzog para os seminários da *Rogue Film* em Londres. Aprendi a fotografar, fazer som direto e editar unicamente através de mecanismos *on line* ou livros, mas nada mais formal que isso.“ (BRASIL – entrevista realizada em 2014)

Tudo começa com o documentário *Filhas da Chiquita*⁶² (2006), realizado por Priscilla em 2006 com recursos próprios, apenas com a mesada como ela sempre afirma. O roteiro tem na figura do cantor e produtor Eloi Iglesias e sua jornada para organizar a Festa da Chiquita

⁶² **FILHAS da Chiquita.** Direção e Roteiro: Priscilla Brasil. Produtora Executiva: Graça Brasil. Produtora: Greenvision Filmes. Produtores Paloma Brasil, Graça Brasil, Mauro Farias. Edição: André Mello, Priscilla Brasil. Som: Chico Bororo. Co-direção: Gustavo Godinho, Ronaldo Rosa, Vladimir Cunha. Belém. 2007. Cor. Son. Filmado em HD.

na noite que antecede o Círio de Nazaré, no segundo domingo de outubro. As “filhas” da chiquita do título são os travestis que participam desta festa. No documentário *Belém aos 80*⁶³ (2004) de Alan Kardek e Januário Gudes o animador cultural Paulo Barata narra as origens da festa que tomou outro rumo na versão *glitter* de Elói a partir dos anos 2000. A diretora conduz a câmera pela intimidade dos travestis e revela um universo muito pouco explorado pelo documentário e pelo audiovisual do Pará. Sobre a descoberta do tema e a realização do documentário Priscila Brasil (2015) conta:

Eu que me considerava uma pessoa informada e que entendia que era Belém, passei em 2002 e não sabia o que era. Que tinha uma manifestação que eu nunca tinha ouvido falar, eu uma pessoa de classe média, família mais tradicional, não chegava isso na minha casa. Eu fiquei absurdamente impactada por aquilo, comecei a tentar entender aquilo que eu vi. Quando descobri que era uma manifestação que acontecia há muito tempo e estava naquele momento para acabar, estavam revoltados. Aí o IPHAN veio e tombou o Círio com a Festa da Chiquita junto. (...) Se der certo deu se não sou só eu mesmo e mais três amigos, a gente vai gastar um cheese-burguer e as fitas, e a gasolina do meu carro. (BRASIL – entrevista realizada em 2015)

Figuras 117 e 118: Frames do filme *Filhas da Chiquita* de Priscilla Brasil (2012).



Fonte: Vimeo da autora.

A música é um personagem a parte na trajetória cinematográfica de Priscilla Brasil, a trilha sonora sempre revela uma nuance da imagem e fortalece o discurso. No documentário *Salvaterra, terra de negro*⁶⁴ (2008), por exemplo, trabalho de encomenda do projeto Raízes do Instituto de Artes do Pará (IAP) e realizado na Ilha do Marajó em comunidades quilombolas, a diretora tem uma preocupação e uma atenção a mais com a música ritualística.

⁶³ **BELÉM aos 80.** Direção: Alan Kardek e Januário Guedes (Entrevistas). Roteiro: Alan Kardek Guimarães. Argumento: Januário Guedes e Celso Eluan. Fotografia e Câmera: Diógenes de Carvalho Leal. Produção: Alan Kardek Guimarães, Guaciara Freitas, Patrícia Araújo. Belém. Edição: Jorge Oliveira. 2009. 114 min. Cor. Son. Filmado em Betacam Digital.

⁶⁴ **SALVATERRA: terra de negro.** Direção e Edição: Priscilla Brasil. Produtora: Greenvision. Direção de Fotografia: Gustavo Godinho. Assistente de Câmera: Carlos Lobo. Som Direto: Fábio Carvalho. Diretor de Produção: Teo Mesquita. Assistente de Produção: Felipe Braun. Assistente de Edição: Brunno Reggis. Belém. 50m. Cor. Son. Filmado em HD. Projeto Raízes do Instituto de Artes do Pará.

Figuras 119 e 120: Frames do filme *Salvaterra: terra de negro* de Priscilla Brasil (2012).



Fonte: Vimeo da autora.

Outro exercício fundamental para o cinema e audiovisual no Pará iniciado por Priscilla é a realização de videoclipes. O videoclipe tornou-se um lugar para esses realizadores adquirirem experiência com a prática audiovisual, o ambiente cinematográfico. Assim como cinema, o videoclipe tem características expressivas que foram se tornando próprias a partir de transformações e incorporações, e um elemento importante para pensarmos o videoclipe é ver de onde seus principais artistas vieram e também o fato de eles não trabalharem apenas com um meio, mas transitarem por diversos como a fotografia, a publicidade, o cinema, a televisão, a música e as artes plásticas.

Figuras 121 e 122: Frames do videoclipe *Devorados* de Priscilla Brasil (2006).



Fonte: Vimeo da autora.

O videoclipe *Devorados* (2007), da banda de metal Madame Saatan, realizado em uma área de periferia de Belém, a Vila da Barca, coincidentemente o mesmo lugar onde 43 anos antes Renato Tapajós realizaria o primeiro documentário curta-metragem paraense *Vila da Barca* (1964). As crianças são os protagonistas das duas obras, correm sobre os trapiches de madeira entre as palafitas, se banham nas águas marrons e poluídas da Baía do Guajará. A câmera de Priscilla é ágil e corre junto com as crianças. A linguagem do videoclipe em geral tem essa velocidade e a música com seus riffs de guitarra e a pulsante bateria ditam o ritmo das

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

Figuras 123 e 124: Frames do videoclipe *Vela* de Priscilla Brasil (2007).



Fonte: Vimeo da autora.

Com uma estrutura narrativa de curta-metragem de ficção no videoclipe *Japan Pop Show* a música de Curumim serve de trilha para este exercício cinematográfico de Priscilla e equipe, com um roteiro de múltiplas camadas, aonde os personagens vão se revelando dentro de cenas cheio de referências como David Lynch e o cinema B policial americano dos anos 1970. A direção de arte caprichada e eficiente direção de atores iniciantes. Considero como um dos mais bem realizados filmes da nossa cinematografia.

Figuras 125 e 126: Frames do videoclipe *Japan Pop Show* de Priscilla Brasil (2008).



Fonte: Vimeo da autora.

Início da parceria de Priscilla Brasil com a cantora paraense Gaby Amarantos o videoclipe *Xirley*⁶⁵ teve produção nível cinematográfico, com produção de set e equipe técnica numerosa. O Antropólogo e pesquisador musical Hermano Vianna⁶⁶, um dos mais influentes do Brasil, considera o videoclipe *Xirley* o melhor brasileiro dos últimos tempos por revelar e dar forma a uma cultura de periferia de Belém que se expande e conquista o mercado da música subvertendo a lógica de mercado estabelecida. Nele Gaby, ou Xirley Charque, interpreta a si mesma em sua evolução como artista, do barraco de periferia e a venda de CDs piratas para uma diva dos palcos. Tudo sem deixar para trás seus símbolos e sua linguagem própria. Três fases desse processo evolutivo são mostrados por Priscilla em uma câmera subjetiva com Gaby falando diretamente para o espectador que vê surgir um fenômeno de imagem e música vindo do subúrbio do Pará.

Figuras 127 e 128: Frames do videoclipe *Xirley* de Priscilla Brasil (2011).



Fonte: Vimeo da autora.

O filme *Brega S/A*⁶⁷ de Gustavo Godinho e Vladimir Cunha, que Priscila produziu na sua empresa a Greenvision (Companhia Amazônica de Filmes) foi uma imersão no universo da cadeia produtiva do tecnobrega em Belém e arredores. Anterior à produção de *Xirley* é um ensaio sobre a cultura do tecnobrega realizado com recursos próprios e que marca uma

⁶⁵ **XIRLEY.** Artista: Gaby Amarantos. Direção, Roteiro e Produção executiva: Priscilla Brasil. Produtora: Greenvision Films, Digital Produções. Assistente de Direção: Carol Matos, Luan Rodrigues. Diretor de Fotografia: Emerson Bueno. Assistente de Fotografia: Bruno Regis. Edição de Moda: Bruno Furtado. Assistente de Figurino: Anderson Teixeira. Diretor de Arte: Antonio Segtowick, Priscilla Brasil. Elenco: Gaby Amarantos, Benny Jhonny, Thiago Araújo, Edvaldo Souza, Zé Cafofinho, Tiago Andrade. Belém. 2011. 4 min. Filmado em HD. Realizado com recursos da Lei Semear/ Governo do Pará.

⁶⁶ <http://somdonorte.blogspot.com.br/2011/10/na-rede-hermano-vianna-elogia-clipe.html>

⁶⁷ **BREGA s/a.** Direção, roteiro e edição: Vladimir Cunha e Gustavo Godinho. Produtora: Greenvision. Direção de fotografia: Gustavo Godinho. Produção executiva: Priscilla Brasil. Produção: Teo Mesquita e Livia Conduurú. Assistente de direção: Rafael Guedes. Auxiliar de produção: Carlos Lobo e Bruno Régis. Assistente de edição: Andre Morbach. Som direto: Fábio Carvalho. Belém. 2009. Cor. Son. Filmado em HD. Fonte de consulta: VIMEO dos realizadores.

incursão sobre este universo que a sociedade paraense via com tanto preconceito e o filme quebra em certo nível e tem sua expressão máxima no filme híbrido de videoclipe e documento audiovisual *Live in Jurunas* (2013) realizado por Priscilla Brasil e o cineasta francês Vincent Moon em frente à casa de Gaby Amarantos no bairro do Jurunas em Belém.

Figuras 129 e 130: Frames do documentário musical *Live in Jurunas* de Priscilla Brasil e Vincent Moon (2012).



Fonte: Vimeo da autora.

O videoclipe deixou de ser apenas um vídeo promocional para a indústria musical. Nele eram mostrados apenas os cantores e as bandas fazendo suas performances na frente da câmera, aparecendo durante o vídeo inteiro. O videoclipe passou a ser considerado uma obra audiovisual com características bastante expressivas. No texto *a Reinvenção do videoclipe* (2000 pg. 174), Arlindo Machado propõe uma reflexão sobre o videoclipe como um novo espaço audiovisual de onde surgem novas propostas de construções de linguagem e expressões poéticas.

Essas novas experimentações estariam ligadas tanto ao cinema de vanguarda dos anos 20 como ao cinema experimental dos anos 50 e 60 e a vídeo arte dos anos 60 e 70. Arlindo Machado analisa, a partir dessa proposta, o videoclipe como uma forma de onde derivam várias tendências que possibilitam sua redefinição, revelando diversas características estilísticas próprias desse meio, que validam seu lugar dentro do plano do audiovisual como um novo campo de expressão. Essa geração que exercita a cinematografia na linguagem de videoclipe em busca de uma identidade amazônica fica claro quando Carolina Matos diz que:

Acho importantíssimo o fortalecimento de uma identidade própria, para que a gente não seja só uma reprodução do que se faz no sudeste, tudo fica muito nivelado. Acho que a Amazônia tem um jeito particular de ver o mundo, como toda a região tem, mas a Amazônia é a minha região, e torço para que ela explore uma forma própria de criar. Dialogando com o que vem de fora, mas mantendo as raízes, sem sentimentalismos, mas propriedades mesmo. (MATOS – entrevista realizada em 2014)

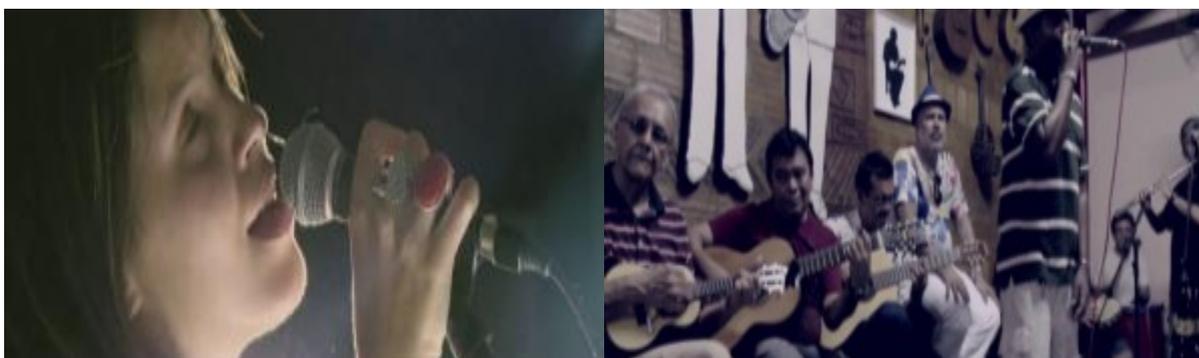
Figuras 131 a 134: Frames dos videoclipes *Velocidade do eletro*, *Proposta indecente*, *Legal ilegal* e *Preciso ouvir musica sem você* de Carolina Matos (2014).



Fonte: Youtube dos artistas

Com Priscilla Brasil assumindo a função de produtora de Gaby Amarantos em sua carreira nacional e internacional a Greenvision continua produzindo videoclipes com a dupla de realizadores Carolina Matos e Brunno Regis, que participaram das equipes de todos os trabalhos anteriores da produtora, em documentário e videoclipe. Carolina assumindo a direção, dividida em alguns casos como em *Velocidade do eletro* da Gang do Eletro, e roteiro, sendo a edição e direção de fotografia, assumidas por Brunno com extrema competência e rigor técnico.

Figuras 135 e 136: Frames dos documentários musicais *Música e Imagem* (2012/2013).



Fonte: Youtube da produtora Greenvision

Um projeto importante da Greenvision que sintetiza a preocupação da produtora em dar imagem à música paraense é o projeto Música & Imagem, que se divide em duas etapas. A primeira documentando in loco vários fenômenos musicais paraenses contemplando a diversidade sonora, como o chorinho do Bar do Gilson, a música científica de Albery Albuquerque, o calhambeque da saudade de DJ Zenildo e o brega de Júlio Medalha, só para citar alguns, pois a série toda em 13 episódios dirigidos por Arthur Árias e Brunno Régis. Na segunda etapa foram reunidos seis nomes da música paraense em ascensão como Arthur Nogueira, Strobo, Felipe Cordeiro e Luê Soares para um session interpretando uma música com edição e finalização em formato de videoclipe. Importante também dizer que todos os filmes da produtora Greenvision, de videoclipes a documentários, são disponibilizados pelos canais da produtora no Youtube e no Vimeo. Essa produção de Priscilla Brasil na Greenvision e filmes como *Fillhas da Chiquita* e *Brega S/A*, realizados com recursos próprios e que ganharam grande repercussão influenciaram a geração posterior a investir na criação de suas primeiras obras, que possibilitariam um reconhecimento antes de concorrerem em certames sem uma produção prévia.

Mateus Moura surge no meio cinematográfico como crítico-blogueiro membro da APJCC, a associação de jovens críticos de cinema, e tem na prática cineclubista sua grande formação cinematográfica. Sobre sua formação teórica e técnica em cinema Mateus diz que “minha formação teórica é a cinefilia, dentro da busca ideal da “dieta baziniana” de três filmes por dia e três livros por semana. “Minha formação técnica e prática se deu a partir das bases metodológicas da sevirosófia (popularmente conhecida como a sabedoria do “se vira”)”. (MOURA, 2014). Seu primeiro filme *D. Juan*⁶⁸(2010) é um experimento poético entre o cinema e o teatro, sobre ele o realizador conta:

Como era um filme sobre a construção de uma peça os atores construíram ela durante as filmagens. Toda estética abraçou os limites da produção, é o momento de eu fazer o D. Juan. Um ensaio entre o que é a dramaturgia e que é a cena, o que é alguém que interpreta uma máscara social, é um filme sobre máscaras. Eu tomei isso como um signo estético, o que dá para fazer agora? É um jogo com a realidade, construção do cinema é isso. (MOURA – entrevista realizada em 2014)

⁶⁸ **D. Juan.** Direção, Roteiro, Trilha sonora, Montagem, Fotografia: Mateus Moura. Assistência: Felipe Cruz. Produção: Sr. Cheff Produções. Elenco: Ramón Rivera, Giovana Miglio, Haroldo França, Felipe Cruz, Mateus Moura. Música original: Ramón Rivera. Mateus Moura. Figurino: Cassiane Dantas. Belém. 2010. 33 min. Filmado em HDV.

Figuras 137 e 138: Frames do filme *D. Juan* de Mateus Moura (2012).



Fonte: Youtube do autor

Em seu coletivo de arte, o Qualquer Quoletivo, Mateus realiza uma série de filmes em planos-sequencia pela cidade de Belém, o *JAMCINE*. Em 8 episódios essa série que foi disponibilizada no canal Youtube do coletivo, nele integrantes do coletivo assumem papeis e perambulam pela cidade em uma intervenção poética. Em um dos episódios, *Phantome Bellé Epoque*, uma artista saída doas áureos tempos da borracha caminha do antigo porto de Belém até o Cinema Olympia divagando sobre o tempo e a memória. Outro, *Surto psicótico no Ver-O-Peso*, um artista diz poesias e literalmente surta na Feira-do-açaí, onde 30 anos antes o poeta-mendigo de Alberto Bastos recitava poemas no filme *Ver-O-Peso* (1984).

O que posso dizer é que toda vez que eu pego essa estrada da “criação cinematográfica” eu deixo essa bagagem toda em casa. No Pará, mais que referências estéticas, encontrei referências éticas: desde a fraternidade cinefílica de Adolfo Gomes, Aerton Martins até o gigantesco mergulho de Vicente Franz Cecim na verdadeira invenção, o pioneirismo aventureiro de Libero Luxardo, a honestidade criativa de Marcio Barradas, Francisco Weyl, Marcelo Marat, o olhar libertador de Ícaro Gaya. Mas a verdade é que minhas principais referências hoje estão comigo no dia a dia. Me orgulho de dizer que trabalho com as pessoas que mais admiro. Elas são minhas principais referências na criação cinematográfica, referências diretas! E, por acaso, todas do Estado do Pará. (MOURA, entrevista realizada em 2014)

Figuras 139 e 140: Frames da série *JAMCINE* de Qualquer Quoletivo (2012).



Fonte: Youtube do autor

Realizado em 2014 o longa-metragem *A ilha*⁶⁹ foi mais que um filme, foi produzido como uma expedição cinematográfica. “*A Ilha é um filme do presente, com passado. O cinema é uma invenção sem futuro, mas para o.*” Mateus tem um discurso sempre afiado e embasado para justificar seus filmes. *A ilha* surge de suas andanças pela ilha de Cutijuba, distrito de Belém onde foi rodado depois o filme, e em contato com suas histórias míticas, lugar onde os desafetos de períodos ditatoriais no Pará eram enviados para morrer.

Figuras 141 a 144: Frames do filme *A ilha* de de Mateus Moura (2013).



Fonte: DVD do autor

Em entrevista realizada pelo site Cinemateca Paraense⁷⁰ quando do lançamento do filme *A ilha*, o cineasta Mateus Moura fala do seu processo de produção:

De uns tempos para cá meu olho começou a observar mais todo esse complexo que é a intervenção da civilização na natureza, ou das tentativas de submissão do homem pelo homem. No meio disso conheci mais profundamente a História de Cotijuba, o Educandário Nogueira de Farias, que depois se tornou a Colônia Penal, os causos da “Ilha do Diabo”, dos presos que eram jogados na baía do Guajará. Foi tudo isso,

⁶⁹ **ILHA, A.** Direção: Mateus Moura. Roteiro: Mateus Moura, Felipe Cruz, Kid Quaresma, Marcelo Marat, Rafael Couto, Romario Alves, Juliana Maués. Produção Executiva: Maria Preta. Fotografia: Rodolfo Mendonça. Câmera: Rodolfo Mendonça. Arte: Romario Alves, Virgílio Moura, Maurício Franco e Ila Falcão. Som: Raquel Minervino. Edição: Mateus Moura e Rodolfo Mendonça. Elenco: Rosilene Cordeiro, Kid Quaresma, Carline Ramos, Tia Lili, Adilardo Seabra, Paulo Marat. Belém. 59 min. 2013. Filmado em HDV.

⁷⁰ <https://cinematecaparaense.wordpress.com/2013/10/07/entrevista-com-mateus-moura-sobre-a-ilha-e-outras-questoes-cinematograficas/>

somado à cultura que venho olhando também através dos livros, filmes, histórias e linguagens de todo o tipo, que deram a base para começar a Ficção. Ficção vem de “fictio”, né? Construir, moldar. Todas as minhas pesquisas e escolhas estéticas e narrativas pretendem desaguar num lugar: a criação de um mito. Acho que invoco o cotidiano ribeirinho místico também de forma natural, pois é o que mais tive contato recentemente. (MOURA, 2013)

Diferente do processo da década anterior, ancorado em editais e prêmios, Mateus Moura busca na amizade e na confiança a realização de sua utopia cinematográfica.

Com relação à produção de “A Ilha” foi assim: pedi apoios institucionais e, como de praxe, fui ignorado; não sei escrever editais, nem conheço produtores culturais competentes para tal, aí resolvi dedicar seis meses da minha vida, diariamente, para fazer esse filme. Convidei os loucos que aceitam ir para Cotijuba pagar sua própria comida para vivenciar a experiência de realizar cinema nessas condições, e, sem choramingar, fomos fazer cinema como os amadores – de Buñuel à Bressane – sempre fizeram: com o que tínhamos em mãos, e ao redor. (MOURA, 2013)

Responsável pela direção de fotografia de *A ilha* o cineasta Rodolfo Mendonça faz parte de um coletivo de realizadores denominado Quadro-a-Quadro que produziu intensamente no ano de 2012 em um projeto onde cada um deles dirigiria um filme e o coletivo ficava a cargo da produção. Esta primeira leva de cinco filmes ficaram responsáveis pela direção, além de Rodolfo Mendonça, Rafael Samora, Tiago Freitas, Vince Souza e Raquel Minervino. Sobre o coletivo Quadro a Quadro diz Rodolfo Mendonça:

Faço parte de um coletivo de cinema que compartilha principalmente as produções via internet. Tem um amigo que apelida de “pós-cinema”. Você entra no Vimeo hoje e assiste verdadeiras pinturas em movimento! Acredito muito no poder da internet e acho muito bacana quando cineastas independentes quebram com essa lógica dos festivais. Você demora 1-2-3 anos para finalizar seu filme e a exibição só vai ocorrer no festival tal daqui a seis meses. Ok é o seu trabalho, sua forma de garantir um retorno artístico-monetário, mas parece-me que a obra fica em terceiro plano em muitos casos. (MENDONÇA – entrevista realizada em 2014)

Sobre sua formação em cinema Rodolfo continua:

A verdade é que desde criança eu fiz micro filmes. Meu tio tinha uma Câmera de vídeo que imprimia direto no *VHS* e sempre que tinha oportunidade eu filmava meus primos em cenas inusitadas, algumas até dirigidas. Foi aí que eu descobri o princípio da montagem, às vezes eu pressionava o “Rec” e alguns segundos depois a máquina parava de gravar sozinha, era necessário apertar o botão novamente. E quando íamos assistir o resultado no Vídeo Cassete o que víamos era uma imagem cheia de *Jump Cuts*. (MENDONÇA – entrevista realizada em 2014)

O filme *Do amor*⁷¹ (2013) de Rodolfo Mendonça e *Entre Portas*⁷², de Rafael Samora, são metáforas do amor e do sonho. O filme de Rodolfo é uma alegoria sobre a morte que se materializa em uma moça que bebe uma vasilha de barro cheia de sangue-vinho, o filme de Samora fala de uma relação de amor e perda em um ambiente de sonho. Os filmes do Quadro a Quadro de uma forma geral seguem essa linha poética e carregada de simbolismos.

Figuras 145 e 146: Frames dos filmes *Entre Portas* de Rafael Samora (2013) e *Do amor* de Rodolfo Mendonça (2013).



Fonte: Youtube do coletivo.

*Fotodramas*⁷³ de Tiago Araújo é um falso documentário. Seus personagens narram um cotidiano sem realismo, no mundo das ideias, em silêncios. A sucessão de imagens aleatórias com as narrações em *off* são um exercício de edição psicológica que discute o real-virtual da vida e do cinema, por conseguinte. cursando Cinema e Audiovisual (UFPA) e Artes visuais e tecnologia da imagem (UNAMA) Tiago Freitas é cineclubista e programador de mostras de cinema de arte como membro da APJCC (Associação de Jovens Críticos de Cinema de Belém) que há anos realiza concorridas mostras de filmes de arte em vários espaços da cidade.

⁷¹ **DO amor.** Direção, Argumento e Fotografia: Rodolfo Mendonça. Assistente de Direção: Rafael Samora, Tiago Freitas. Assistente de Fotografia: Cássio França e Rafael Samora. Montagem: Rodolfo Mendonça. Som Direto: Cássio França. Efeitos Especiais: Marcelo Tavares, Vince Souza. Produção: Cássio França, Marcelo Tavares, Rafael Samora, Raquel Minervino, Tiago Freitas e Vince Souza. Elenco: Raquel Minervino, Rodolfo Mendonça e Vinícius Moraes. Trilha: Tom Zé. Belém. 2013. 5 min. Filmado em HDV.

⁷² **ENTRE portas.** Direção, Argumento e Fotografia: Rafael Samora. Produção: Quadro a Quadro. Assistente de Câmera: Cássio França, Rodolfo Mendonça. Montagem: Rodolfo Mendonça. Som Direto: Cássio França. Trilha: Armando Mendonça. Produção: Cássio França, Marcelo Tavares, Raquel Minervino, Rodolfo Mendonça, Tiago Freitas, Vince Souza, Suzanne Hasegawa. Elenco: Bruna Valle e Ramón Rivera. Belém. 2013. 9 min. Filmado em HDV.

⁷³ **FOTODRAMAS.** Direção: Tiago Freitas. Co-direção: Rodolfo Mendonça. Argumento: Tiago Freitas. Roteiro: Tiago Freitas, Rodolfo Mendonça. Fotografia: Rodolfo Mendonça. Assistente de direção: Lériton Brito, Raquel Minervino. Produção: Quadro a Quadro. Montagem: Rodolfo Mendonça. Música: Tales, Branche. Elenco: Alyne Goes. Narração: Mateus Moura, Lucas Gouvêa, Raquel Minervino, Tales, Branche, Felipe Cruz. Belém. 2014. Cor. Son. Filmado em HDV.

Essas formações diversas dos membros do Quadro a Quadro, demonstram muito dos rumos do cinema pretendido por eles. *Em*⁷⁴ de Raquel Minervino, livremente inspirado em um poema “O Tempo” de Max Martins tem uma narrativa fragmentada de videoclipe, uma voz metálica em *off* recita um trecho de um poema sobre em imagens de um jovem casal em vários momentos de alegria e tristeza, sexo e brigas. Os filmes são grandes experimentações onde cada uma assume uma função no filme do outro, colaborando para um resultado final, em geral filmes curtos e potentes em suas narrativas poéticas.

Figuras 147 e 148: Frames dos filmes *Fotodramas* de Tiago Freitas (2013) e *Em* de Raquel Minervino (2013).



Fonte: Youtube do coletivo.

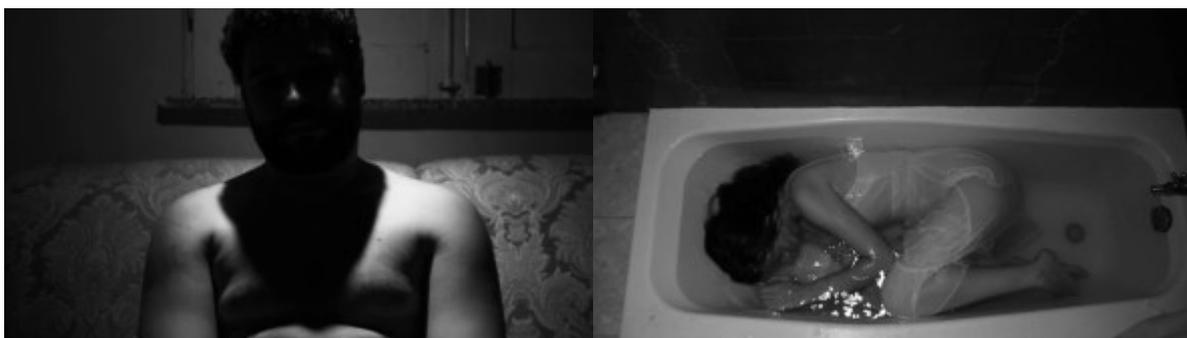
Vince Souza dirigiu o filme *Espelho e silêncio*⁷⁵, diz sobre os filmes realizados com o Quadro a Quadro que “é um cinema de guerrilha só que mais planejado (...) não gosto de sair gravando sem um planejamento. Eu não ligo muito para rótulos mais como a gente é cinema independente corre um risco de algum dia alguém dizer ou escrever que as minhas produções ou dos grupos que faço parte são filmes “Indies” e eu odeio esse termo por mal usado”. (2014). Formado em Artes visuais e tecnologia da imagem (UNAMA) começou a carreira no cinema com animações, é desenhista e quadrinhista também, e vídeo arte como exercícios de

⁷⁴ **EM.** Direção e Argumento: Raquel Minervino. Produção: Quadro a Quadro. Direção de Fotografia: Rodolfo Mendonça. Assistente de Fotografia: Marcelo Tavares, Tiago Freitas. Montagem: Rodolfo Mendonça. Produção: Cássio França, Marcelo Tavares, Rafael Samora, Raquel Minervino, Tiago Freitas, Vince Souza, Rodolfo Mendonça. Trilha: Vinícius Moraes. Belém. Elenco: Raoni Moreira e Vitória Braun. 2013. 6 min. Filmado em HDV.

⁷⁵ **ESPELHO e silêncio.** Direção : Vince Souza. Produção: Quadro a Quadro. Co-direção: Rodolfo Mendonça. Argumento e Roteiro: Bianca d'Aquino, Vince Souza. Direção de Fotografia: Rodolfo Mendonça. Assistente de Fotografia: Cássio França, Lériton Brito, Tiago Freitas, Raquel Minervino. Montagem: Rodolfo Mendonça. Câmera: Rodolfo Mendonça. Assistente de Câmera: Cássio França, Vince Souza. Elenco: Cristiano Cohen e Renata Picorelli. Belém. 2013. 10 min. Filmado em HDV.

disciplinas do curso. O filme *Eu do ato*⁷⁶ é uma produção de Vince fora do coletivo Quadro a Quadro, mostrando como o coletivo é uma escola informal de cinema, onde os realizadores exercitam na prática coletiva a realização e partem para suas carreiras independentes. Ambos os filmes de Vince são experimentações audiovisuais com forte intenção poética, personagens solitários e deprimidos em imagens em branco e preto. Trilhas minimalistas, cigarros apagados em espaços carregados de melancolia.

Figuras 149 e 150: Frames dos filmes *Espelho e Silêncio* (2103) e *Eu do ato* (2014) de Vince Souza.



Fonte: Youtube do autor.

A fotografia dos filmes do grupo é de Rodolfo Mendonça e se caracteriza pelo uso da lente macro e movimentos sutis de câmera. O primeiríssimo plano é uma captação recorrente nos filmes e que reforça o tom artístico das obras do coletivo, carregados de poesia e apuro técnico. A forma sempre salta aos olhos mais do que o conteúdo, os filmes são exercícios fabulosos de fotografia e edição, com uma cuidada finalização de imagem e som. Com pouquíssimos ou nenhum diálogo as obras refletem uma vontade imensa de fazer um cinema possível e optar pela técnica foi um caminho seguro para a continuidade desse processo coletivo de cinematografia.

Esse rizoma cinematográfico, que tem como ponto de convergências e significados as vivências dos realizadores com o *modus operandi* do cinema, é à base de dados para a transposição desse patrimônio audiovisual para a plataforma virtual onde suas narrativas se entrelaçam e se conectam na interface interativa do site Cinemateca Paraense, que é objeto e também experimento na preservação desse conteúdo e de sua difusão para o novo espectador que surge na era da informação. Dessa conversão da informação audiovisual em dados digitais tratamos na próxima lata (capítulo) da pesquisa.

⁷⁶ **EU do ato**. Direção e Roteiro: Vince Souza. Baseado no texto de Bianca Marinho. Elenco: Rafaella Cândido. Belém. Cor: b/p. Filmado em HD. 2014.

O percurso se transforma em dados se transformam em pontos referenciais desta cartografia cinematográfica sem início e sem fim, migrando neste estágio posterior da pesquisa para a plataforma virtual onde as informações se entrecruzam, se completam e adquirem novos sentidos com a percepção de um novo espectador de cinema. Ao abrir as latas de filmes que contêm a memória cinematográfica do estado do Pará ao longo de cinco décadas, e fazer a transposição de plataformas do analógico-digital ao virtual não pretende se esgotar neste texto e sim abrir para que todos sejam os responsáveis por ligar os pontos soltos neste rizoma de descontinuidades e inter rompimentos.

LATA 03

A CINEMATECA NO CIBERESPAÇO: SOLUÇÃO POSSÍVEL DE PRESERVAÇÃO E DIFUSÃO DO PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL

A memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em via de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, lutando, todas, pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens. (LE GOFF, 1994, p. 477)

Conheci o MIS-PA quando pesquisava temas para o trabalho de conclusão de curso de Comunicação Social (UNAMA – 1998). Queria construir um site como produto e soube desse órgão recém-criado da Secretaria de Cultura do Pará, o Sistema Integrado de Museus - SIM. A internet ainda era uma desconhecida em suas possibilidades, com transmissão de dados precária via linhas telefônicas, quase nada existia neste ciberespaço muito menos museus. Fiz as pesquisas de informações em todos os museus do SIM incluindo o MIS-PA. A internet dava seus primeiros passos, era limitada em conteúdo e acesso, o trabalho foi apresentado em CD e nunca foi ao ciberespaço, foi uma reflexão sobre as possibilidades da internet e sua capacidade de difusão de conteúdo diverso. Por ocasião desta pesquisa assisti o primeiro filme paraense na minha vida, *Marajó: barreira do mar* de Líbero Luxardo. Posteriormente, fui trabalhar no MIS-PA e foi lá onde adquiri um conhecimento inicial sobre a preservação e conservação de filmes, justamente a partir dos filmes da Coleção Líbero Luxardo do museu.

A preservação da memória audiovisual depende de instituições que abriguem arquivos de filmes, como a Cinemateca Brasileira, Arquivo Nacional e o Museu da Imagem e do Som do Pará, este último nosso principal acervo em películas e onde esta pesquisa se iniciou e buscou soluções possíveis para problemas enfrentados por ele. Se fizermos a pergunta “onde está guardado o cinema paraense?” certamente responderiam que no MIS-PA, pois tem o caráter museológico de instituição responsável por lidar com o passado cinematográfico e audiovisual e o presente simultaneamente, em todos os suportes de captação, armazenamento e reprodução de mídias desde a película até o chip.

Como referência inicial sobre a história do MIS-PA usaremos o trabalho de conclusão de curso de Museologia (UFPA, 2103) da pesquisadora Deyse Marinho que reuniu todo o

conteúdo documental disperso do museu em um texto que analisa questões museológicas e propõe soluções de gestão para a conservação e preservação de seus acervos filmicos e arquivísticos. Sobre a missão do MIS-PA reflete a pesquisadora:

A missão original pensada por Eneida de Moraes, na qual o museu seria o guardião da memória de personalidades que fizeram a história política, as artes e a cultura do Estado do Pará, nunca foi efetivada a contento, por ser abrangente e imprecisa demais ou pelas sucessivas gestões sem metodologia científica e, principalmente, museológica, visto que era um período (anos 1970/1980) que se iniciavam as grandes transformações na área museológica. (MARINHO, 2013. p.14)

Instituído por decreto em 1971 e instalado apenas em 1985 o MIS-PA O Acervo Audiovisual do MIS-PA, segundo a pesquisadora:

é composto por títulos de filmes em vários formatos, VHS, películas em 35, 16 e 8 mm, Betacam e mídias digitais. Advindos de várias fontes, como produção do próprio museu e doações de particulares, tem um perfil heterogêneo de temas e títulos. Filmes hollywoodianos em fitas VHS, fitas reproduzidas em VHS, coleções de filmes cult vendidas em bancas nos anos 1990, até filmes infantis, dividem espaços com produções originais dos projetos do museu. Ao aceitar doações de forma irrestrita desde a sua fundação, sem uma política de aquisição e descarte o museu assumiu a responsabilidade por um acervo que não cabe em suas diretrizes. Neste acervo apesar desta imensidão de títulos sem importância cultural e histórica para o estado do Pará figura a mais importante coleção de películas da Região Norte. (MARINHO, 2013. p.31)

O grande problema da instituição museológica para a museóloga Deyse Marinho é a gestão do museu, sobre isso diz:

Os diretores se sucedem e as memórias vão sendo sobrepostas e o museu é reinventado e ressignificado a cada gestão. Como foram essas gestões e o que trouxeram para o museu que pode ser traduzido como ação museológica? A linha do tempo na perspectiva das gestões museológicas proposta como base histórica desta pesquisa é um quebra-cabeça para entender o que é o MIS e como ele foi compreendido por seus gestores ao longo dos anos e o que cada uma dessas gestões contribuiu para a situação atual do museu. Parafraseando Eneida, o que cada uma dessas gestões fez de certo ou errado, museologicamente falando, é importante que se conheça para analisar o MIS-PA enquanto espaço museológico e lugar de memória e esquecimento. (MARINHO, 2013. p.16)

O projeto prioritário de um Museu da Imagem e do Som era registrar para a posteridade depoimentos de pessoas que fizeram e fazem parte da história artística e cultural de um lugar. O MIS-PA realizou durante anos o seu projeto de registro de depoimentos para posteridade que só foi interrompido nos anos 2000 e de lá para cá nenhum mais foi feito. Iniciativa semelhante foi o *Projeto Memória* do Centro de Memória da Universidade da Amazônia que fez os depoimentos de figuras como Maria Sylvia Nunes, Acyr Castro, Pedro Veriano e Valdir Sarubbi só para citar alguns, mas em oposto ao realizado pelo MIS-PA o

Centro de Memória da UNAMA editava o material e lançava em DVD em forma de documentário, o MIS-PA apenas guardava o material bruto em áudio e vídeo e disponibilizava ao pesquisador.

Em 2008 foi comemorado o centenário do cineasta Líbero Luxardo, do qual a maior parte do acervo restante do realizador o MIS-PA é guardião. O evento foi a culminância de dois projetos do museu, o Laboratório de películas cinematográficas, contemplado no edital Caixa de Entidades Culturais em 2007, e o Restauro da Coleção Líbero Luxardo em Branco e Preto, selecionado no edital da Cinemateca Brasileira. Participei da equipe que elaborou esses projetos que consistiam em montar uma estrutura de identificação e documentação de películas na reserva técnica do museu e restaurar, digitalizar e produzir novas cópias em películas dos filmes de Luxardo com já falei anteriormente.

*Mãos de Outubro*⁷⁷ de Vitor Souza Lima foi filmado em HD com fotografia de Armando Queiroz, Octavio Cardoso e Alberto Bitar nomes reconhecidos da arte contemporânea paraense, produção executiva da cineasta Jorane Castro, e um roteiro sensível e poético sobre pessoas que ajudam a fazer o Círio de Nazaré em Belém. Capturado em branco e preto, a câmera em close nas suas mãos com a voz em off, como imagens sempre em plano fechado, no detalhe, na minúcia de cada fazer devoto. O *transfer* em película 35 milímetros possibilitou, além de cumprir a exigência do edital do MIS-PA, levar o filme a dezenas de editais mundo afora sempre o curta-metragem paraense mais premiado de nossa cinematografia. O digital em altíssima resolução fazendo o processo inverso da digitalização do cinema.

Os outros dois filmes premiados no edital ficaram inconclusos, *O Gatilheiro* de André Miranda e Cláudia Kahwage; *Canção de Eleanor* que revelam ainda mais uma cadeia produtiva insipiente, filmes que tiveram suas filmagens realizadas em projetos interrompidos na fase de finalização. Se juntam neste anti-cinematografia com *Alice* de Rubens Shinkai, do

⁷⁷ **MÃOS de outubro.** Direção e roteiro: Vitor Souza Lima. Fotografia: Octavio Cardoso, Alberto Bitar e Armando Queiroz. Som direto: Leo Bitar. Montagem: Alberto Bitar e Vitor Souza Lima. Desenho de som: Aurélio Dias e Leo Bitar. Edição de som e mixagem: Aurélio Dias. Produção executiva: Jorane Castro. Coordenação de produção: Danielle Santos; Assistentes de direção: Daniele Queiroz e Danielle Valente. Assistentes de fotografia: Guto Nunes, Marcelo Rodrigues e André Mardock. Assistente de som direto: Tiago Pinto. Assistentes de produção: Shirley de Almeida Reis, Silvia Gomes, Vanja Fonseca (São Paulo) e Flávia Portela (Rio de Janeiro). Maquinaria: Anderson Conte (Miguel); Coordenação de pós-produção: Danielle Santos. Pesquisa: Sâmia Maffra e Silvia Gomes. Still: Ana Flor. Assessoria de imprensa: Dedé Mesquita; Criação gráfica: Melissa Barbery e Vitor Souza Lima. Belém. 2009. 21 min. Cor. Son. Filmado em HD Digital com *transfer* para 35 mm. Realizado com recursos do Prêmio MIS de estímulo ao curta-metragem paraense / Secult - PA.

II Prêmio Estímulo de Curtas, *Era uma vez Carol* de Emanuel Freitas e *Shala* de João Inácio ambos premiados no Edital MINC de Curtas. Esses filmes fazem parte da cinematografia paraense contemplada nesta pesquisa mesmo que não tendo uma cópia final.

Vários projetos foram idealizados e realizados nos últimos anos no intuito de modernização e digitalização do acervo do museu, porém não foram definidas questões básicas da preservação do acervo filmico e audiovisual como a escolha um formato digital de preservação. A instituição deve levar em conta a sua infraestrutura e se tem condições físicas, ambientais e, principalmente, financeiras para sustentar o armazenamento digital. Se tem pessoal necessário e qual o tempo gasto com pessoal para migrar e conferir os arquivos digitais a cada determinado número de anos, pois além de atualização do hardware, que deve ser feito no mínimo a cada cinco anos deve-se atualizar a equipe técnica. O armazenamento, porém é apenas uma parte dos custos contínuos com preservação digital e antes de escolher um formato de preservação um arquivo deve estimar o volume de armazenamento necessário para pelo menos cinco anos de expansão, bem como os custos com recursos humanos e infraestrutura. A infraestrutura pode incluir hardware, software, eletricidade, ar condicionado, espaço físico e geradores de segurança.

Bits, bytes, palheta de cores e sistemas em uso ou já em desuso, são um agravante para o resguardo da memória audiovisual que o MIS-PA não está preparado para suprir. É necessário conservar também todos os aparelhos e todos os sistemas, a exemplo dos projetores do início do cinema, dos gravadores, das moviolas. Quando é lançada uma nova mídia, mais resistente que as anteriores, é preciso fazer migrar as informações para o novo formato, pois senão a produção audiovisual do período morre juntamente com os aparelhos obsoletos.

Não existe mídia do tipo "armazenar e esquecer" para arquivos digitais, a preservação digital requer ações contínuas para migrar adiante tanto a mídia de armazenamento quanto o próprio formato dos arquivos e dispositivos eletrônicos que podem se tornar obsoletos muito rapidamente. O trabalho deve ser feito independentemente da mídia de armazenamento utilizada: unidades de discos rígidos externos (HDD), servidores RAID, uma nuvem digital ou uma fita digital como a LTO. Instituições de grande porte, como a TV Cultura de São Paulo que a instituição referência no Brasil e preservação de acervos magnéticos e digitais, utiliza um conjunto de estratégias de preservação e conservação usando uma SAN juntamente com backup em LTO automatizado, já as menores tendem a utilizar HDDs ou servidores, mas o

LTO já está sendo usado por elas para backup. Nenhuma dessas soluções é única, perfeita e definitiva e a instituição deve compreender as especificidades de seu acervo criar um plano próprio para seu acervo.

Outro exemplo relacionado à insegurança de arquivos de filmes exclusivamente em suportes físicos em cópia única ou poucas cópias e guardadas no mesmo ambiente, própria Priscilla me relatou em entrevista (2014) que um documentário seu denominado *Notas sobre Waldemar* sobre a vida do maestro paraense Waldemar Henrique teve seus HDs de *back up* e fitas de gravação furtados por assaltantes em sua produtora. Um filme de 2006 sem qualquer rastro de onde está localizado, foi perdido como *Um diamante e cinco balas* (1968), *Caiera* (1982) e *Mala Brasileira* (1991). dos quais se guardam memórias e alguns fragmentos soltos.

No Museu da Imagem e do Som do Pará, onde trabalhei no período de 2004 a 2007 como supervisor museológico, desenvolvi projetos e digitalizava do acervo em VHS preenchendo as fichas catalográficas. Neste processo sempre esbarrei na inexistência de um banco de dados ou mesmo um arquivo de fichas para a consulta física ou virtual. A memória oral de quem viveu/vive o cinema no Pará e as hemerotecas de notícias em jornais e revistas eram a melhor fonte. Os pesquisadores que procuravam o MIS-PA por não terem acesso a um banco de dados organizado e com informações precisas tinham as suas pesquisas limitadas e ou não lhe era possibilitado acesso ao acervo. Ou seja, o principal acervo de filmes de Belém não supria a demanda de pesquisa.

“A tecnologia digital já está trazendo benefícios significativos para a indústria cinematográfica. Tal como demonstram a captura de imagens, os efeitos visuais, a masterização e a marcação final de luz; a captura de som, os efeitos sonoros e a edição e a mixagem de som; e o contínuo crescimento da distribuição digital para salas de cinema e outras plataformas, a era digital não está próxima – ela já chegou.”
(SHEFTER, MALTZ, DILEMA DIGITAL, 2009, prefácio)

Essa afirmação abre o livro *Dilema digital*, escrito Milt Shefter e Andy Maltz, do Conselho de Ciência e Tecnologia da Academia, em 2005 e traduzido em 2008 para o português pela Cinemateca Brasileira, já no primeiro parágrafo de seu prefácio. O livro é resultado de uma pesquisa realizada junto a especialistas da área – desde executivos de estúdios e chefes de departamentos de tecnologia até os encarregados da preservação de dados digitais médicos, militares e geográficos – e coletou informações detalhadas sobre essas questões, e defini as questões que a indústria cinematográfica enfrenta com relação ao armazenamento e ao acesso de longo prazo a filmes e outros bens digitais.

Em 2011 idealizei e realizei a primeira edição de um projeto de exposição de arte e tecnologia, o *Salão Xumucuís de Arte Digital*. A ideia surgiu depois de muito pesquisar sobre a relação da arte e dispositivos eletrônicos que vinha observando na arte contemporânea. Os trabalhos em exposições de vídeo arte, videoinstalação, arte computacional me instigavam, pois não eram obras tradicionais de museus e galerias, não tinham a princípio um valor comercial e nem imaginava como poderíamos guarda-las em acervos tradicionais. Esse projeto está hoje em produção da quarta edição somando cinco exposições já realizadas na confluência tecnológica e digital da arte contemporânea.

Neste Salão, que abri um edital para selecionar artistas de todo o Brasil e do Pará, convidei como curador alguns artistas locais com trabalhos em vídeo arte. Um deles foi um vídeo arte de Alberto Bitar que me foi indicado e disponibilizado em DVD pela então diretora do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, a pesquisadora e crítica de arte Mariza Mokarzel. Em todos os dispositivos que testei nenhum rodou o DVD, cópia única e nem o artista sabia mais onde estava o arquivo original Sabia a partir de minhas pesquisas no MIS-PA de muitos filmes perdidos, das décadas de 1960, 1970 até de 1980, mas nenhum tão recente e hoje percebo que é bem mais comum do que imaginava.

O formato digital foi concebido em 1989 pelas empresas japonesas empresas Sony e JVC. Elas foram as primeiras a visualizar um futuro para o cinema em plataforma digital e das possibilidades comerciais dessa invenção. O cinema que antes era uma arte exclusiva de poucos agora poderia estar nas mãos de toda a população. O digital difere-se do analógico por captar imagens e converte-las em bits e bytes (dados), e não apenas em pulsos eletromagnéticos. Classificamos a qualidade das imagens digitais, estáticas ou em movimento, pelo número de Mbits que são usados para gerar a imagem: 15 Mbits, 25 Mbits ou 50 Mbits, com diversos formatos no mercado. Sobre a transformação da imagem analógica em digital Pierre Levy (1999) refere-se:

Uma imagem pode ser transformada em pontos ou pixels (picture elements). Cada um desses pontos pode ser descrito em dois números que especificam suas coordenadas sobre o plano e por outros três números que analisam a intensidade de cada um dos componentes de sua cor (vermelho, azul e verde por síntese aditiva). Qualquer imagem ou sequência de imagens é portanto traduzível em uma série de números.(LEVY, 1999, p.50)

Um arquivo de vídeo digital é feito de múltiplos componentes, os mais importantes são o arquivo encapsulador, a faixa de vídeo codificada e a faixa de áudio codificada. O arquivo encapsulador, ou recipiente, é aquele que frequentemente consideramos como sendo o

formato de arquivo e é representado no seu computador com uma extensão como .mov, .avi, .mpg e .wmv, por exemplo. O arquivo encapsulador é apenas uma parte do arquivo de vídeo e sua função é vincular a essência do vídeo e do áudio para que estes possam ser reproduzidos com precisão. O arquivo encapsulador também pode conter metadados importantes e faixas adicionais, como *closed caption* ou legendas. As faixas de áudio e vídeo contidas no arquivo encapsulador são geradas por diferentes formatos de codificação ou codecs (abreviação para *coder/decoder*), codec utilizado para gerar a faixa de vídeo deve também ser usado para decodificá-la quando de sua reprodução.

Se faz necessário, portanto entender os componentes dos arquivos digitais que são gerados, pois diferentes formatos têm diferentes usos e diferentes abordagens para a preservação e escolher o formato e o codec para utilizar durante a gravação e a digitalização são fatores que devem ser considerados e que irão determinar a reprodução futura e a longevidade do formato. Alguns desses fatores incluem a adoção do formato, privilegiando os suportados por um grande número de fabricantes de hardware e de software.

Para a publicação Dilema Digital é importante identificar a missão primordial de um acervo filmico de forma geral que “não é apenas uma coleção de conteúdos antigos”. Um arquivo de filmes “integra seus bens com catálogos atualizados, índices e outras ferramentas necessárias para buscar e recuperar os bens nele armazenados.” E que “esse arquivamento destina-se a coletar e proteger sistematicamente os bens considerados valiosos o suficiente para salvar “para o futuro”. (DILEMA DIGITAL, 2009, p. 3). Os conteúdos dos acervos filmicos devem ser, para a publicação, “confiavelmente autênticos, precisos e completos” tendo como objetivo a preservação sem erros e o acesso sem fim.

A guarda digital envolve a captura, o armazenamento, a preservação e o acesso digital de forma sistêmica, com o objetivo de preservar por um longo período arquivos digitais em um formato que pode ser indexado e recuperado, esses arquivos incluem sequências de quadros de imagem digital que formam as matrizes digitais, as múltiplas bandas sonoras digitais, as bandas de diálogos e arquivos de texto contendo, por exemplo, legendas em diversos idiomas. Esses arquivos também podem incluir os originais de câmera digital, os arquivos digitais de áudio mixados, os arquivos de áudio pré-mixados ou pré-sonorizados e outras informações digitais. Se o período de tempo de preservação de arquivos digitais fosse curto, mais imediato, seria simples mantê-lo acessível, bastaria armazenar a informação em

uma mídia de duração adequada, acoplada a um sistema de hardware e software igualmente durável, no entanto, não existe hoje nenhuma mídia, hardware ou software que possa garantir razoavelmente a acessibilidade de longo prazo a bens digitais.

A guarda de bens digitais é um novo desafio para arquivos de filmes, realizadores independentes e os grandes estúdios e produtoras. Sempre há uma enorme quantidade de filmes esperando para serem digitalizados para um repositório digital. Todos os elementos digitais estão sendo enviados para um “armazenamento digital temporário” onde não mais serão vistos até que precisem ser migrados, dentro de alguns anos. Existe também muita preocupação com relação à tendência de se criar matrizes digitais em 2K (qualidade de imagem apenas ligeiramente melhor do que HDTV), que contêm significativamente menos informação visual do que as matrizes em película criadas hoje, ou mesmo do que as produzidas há 40 anos. O temor é que com a tecnologia de projeção e exibição digital continuando a se aprimorar, com o 3D, por exemplo, os materiais originais guardados não produzam nada melhor do que aquilo que podemos ver com as tecnologias de exibição dos dias de hoje.

Citando como exemplo os estúdios cinematográficos que produzem os blockbuster americanos, a incorporação dos originais digitais é um desafio cada vez maior. Os estúdios salvam componentes-chave, incluindo o transfer digital resultante e as separações, mas não tem um sistema que salve os dados digitais originais da câmera e seus técnicos desse estúdio. Querem um método para armazenamento digital de longo prazo que funcione tão bem quanto o da película, mas só conseguem manter os elementos digitais gerados pelos filmes protegidos e acessíveis por cinco e no máximo até 10 anos, e considera a guarda digital de longo prazo um problema ainda sem solução. Há uma preocupação com relação à economia da guarda digital, mas o temor desses estúdios é que não se invista em guarda e acesso e com isso ponha em risco a sobrevivência a longo prazo de bens corporativos dispendiosos que também têm um importante valor cultural.

O uso crescente de câmeras digitais na produção dos originais de filmes de grandes estúdios significa que ao invés de negativo original de câmera ao final de um dia de filmagem haverão caixas e mais caixas de fitas de vídeo HDCAM SR ou terabytes de arquivos de dados gerados pela câmera em HDs. Ao abandonar a filmagem em película também geram maiores volumes de gravação, pois não se limitam ao tempo de um carretel de filme 35 mm, por

exemplo, e hoje com a difusão do Cinema Digital nas salas de exibição via discos rígidos, fibra óptica ou satélite já é predominante.

O mercado consumidor de película está desmoronando, recentemente a Estmann Kodak parou de produzir mais filmes e só vendem o que resta no estoque. A fabricante de câmara Panavision parou de produzir novos modelos e em breve vai parar de produzir as câmeras que capturam em película, devido à enorme popularidade e qualidade atual das câmeras digitais. A morte da película é uma possibilidade em médio prazo, mas não resolveremos a longo prazo os dilemas digitais desse novo cinema.

Antes do advento do cinema digital a justificativa do baixo índice de produção era o alto custo da produção audiovisual em película, hoje outros fatores sociais, políticos e culturais, além do econômico, são parte da justificativa da baixa taxa de realização cinematográfica se compara a estados como Bahia, Pernambuco e Ceará e anos luz de centros como Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre.

A cadeia produtiva do audiovisual no Pará não sofreu um incremento considerável com o advento do digital. O realizador paraense Chico Carneiro, hoje residente em Moçambique, que desde 2008 realiza sistematicamente filmes no Pará no período das suas férias diz que “as novas tecnologias digitais abrem um leque avassalador de possibilidades de se gestar cineastas, contar nossas histórias, e registrar nossa realidade, como nunca foi possível antes”. (CARNEIRO, entrevistado em 2014).

Roger Elarrat que realizou seu curta mais recente *Juliana contra o jambeiro do diabo pelo amor de João Batista* (2013) em película de 35 milímetros afirma sobre o processo de digitalização do cinema que:

(...) era um processo inevitável porque a finalização (edição, correção de cor etc.) já se tornou digital há 15 anos. A projeção digital vem se ampliando a cada ano, o que barateia custos. A captação digital sempre foi significativamente mais barata que a feita em película, embora em qualidade inferior. Mas hoje, essa equivalência em qualidade à película já é uma realidade com a alta taxa dinâmica (numero de tons de cinza possíveis entre o preto e branco) e a resolução de 2 a 4k. Assim, o suporte digital em qualidade e em custos tende a beneficiar o meio como um todo. A grande questão, porém, é a discussão quanto ao arquivamento permanente em digital, o que ainda não parece 100% seguro. (ELARRAT, entrevistado em 2014)

O avanço das tecnologias digitais propiciou um barateamento dos custos de produção, porém para os realizadores independentes continuam encontrando dificuldade para

viabilizarem seus projetos e fazê-los chegarem a um público maior. O realizador Rodolfo Mendonça do Coletivo Quadro a Quadro, que sempre usou apenas o processo digital de captação audiovisual afirma a respeito de questões estéticas entre o analógico e digital que:

A diferença, para mim, entre as duas plataformas é que ao invés de um papel fotossensível onde a luz é interpretada, você tem um sensor fotossensível que imprime em binários. Cinema sempre acompanhou as pesquisas tecnológicas, nada mais lógico que o “Seu Sony” e o “Seu Canon” estejam a frente nessas questões. Tudo muda a textura, a luz, os problemas, a montagem, a finalização, mas não deixa de ser cinema. (MENDONÇA, entrevistado em 2014)

Diretor de *Vila da Barca* (1964), filmado em películas 16 milímetros, acredita que apesar da facilidade produção audiovisual do digital:

Desde o final dos anos 90 já uso apenas suporte digital. Gosto muito do resultado e da facilidade do trabalho. Não vejo porque ser saudosista da película. Tenho pouca experiência com a web. (...) Acredito que ela será cada vez mais dominante, mas não acredito no fim das salas de cinema. Acho que tudo web, DVD, Bluray, TV e salas de exibição vão conviver. (TAPAJÓS, entrevistado em 2014)

Mateus Moura, do filme *A ilha* (2013) realizado, finalizado e exibido em HD, afirma que sua geração nem chegou a ter contato com a película:

Eu sou de uma geração que simplesmente não viveu a possibilidade da película enquanto suporte de criação. Vivi um pouco a película como espectador, mas faz um tempo já que 90% dos filmes que assisto são digitais. Digo que sou de uma geração de cinéfilos que não vai ao cinema. É muito raro. O que me interessa hoje encontro na internet, baixo e assisto em casa. Felizmente? Infelizmente? Sei muito bem o valor de uma película. Não subestimo, de forma alguma, a beleza de seu suporte. (MOURA, entrevistado em 2014)

Assistimos nas últimas décadas o ressurgimento de centenas de títulos de cinema que antes estavam perdidos na memória de cinéfilos como Pedro Veriano que voltaram ao mundo do cinema através do DVD a partir dos processos de digitalização pelo qual passaram os acervos filmicos. No início dos anos 2000 todos os projetos de editais de acervos audiovisuais contemplavam a digitalização. Os clássicos do cinema mudo foram vendidos em bancas de revista a preços módicos nessa mídia, o DVD que pode conter não só o filme restaurado como preciosos extras, dublagem, som original e informações textuais, e constituem importante exercício de divulgação de títulos esquecidos. A tecnologia digital também produziu grande impacto na restauração das películas, guardadas em acervos de pioneiros considerados loucos como Henri Langlois que hoje vem crescendo exponencialmente. Os loucos apaixonados pelo cinema munidos de equipamentos de digitalização de seus acervos são os grandes responsáveis pela memória audiovisual do mundo.

Se o DVD neste sentido foi responsável pelo ressurgimento e popularização do cinema

chamado clássico nas periferias do mundo ele foi também o grande divulgador do cinema atual em forma de DVDs piratas, e até de cinema marginal, um cinema de borda, segundo Priscila Brasil:

As pessoas consomem audiovisual dessa forma por aqui. Não temos muitas salas - muito menos as que passam conteúdo gerado por nós. Brasileiro não tem cultura de ir ao cinema, mas tem de consumir TV. Por que não lutamos por nosso espaço na base existente? A valorização de nosso trabalho passa por compreendermos como o povo consome, de verdade, o que fazemos. Largar a utopia de como gostaríamos que fosse e encarar o que realmente se tem me parece fundamental para os próximos passos do cinema brasileiro. (BRASIL, entrevistada em 2014)

A ideia que fazer o blog Cinemateca Paraense surge ao fazer um estágio na Cinemateca Brasileira e entrar em contato com o maior acervo de filmes da América Latina e com dezenas de projetos em andamento desde digitalização de cartazes a restauro de filmes brasileiros em branco e preto. O site da Cinemateca Brasileira não compartilha os filmes de seu acervo, somente as informações sobre o filme são disponibilizadas. Os processos de preservação, catalogação e difusão devem ocorrer paralelamente para que a sociedade usufrua daquele patrimônio fílmico, mantido pelo poder público.

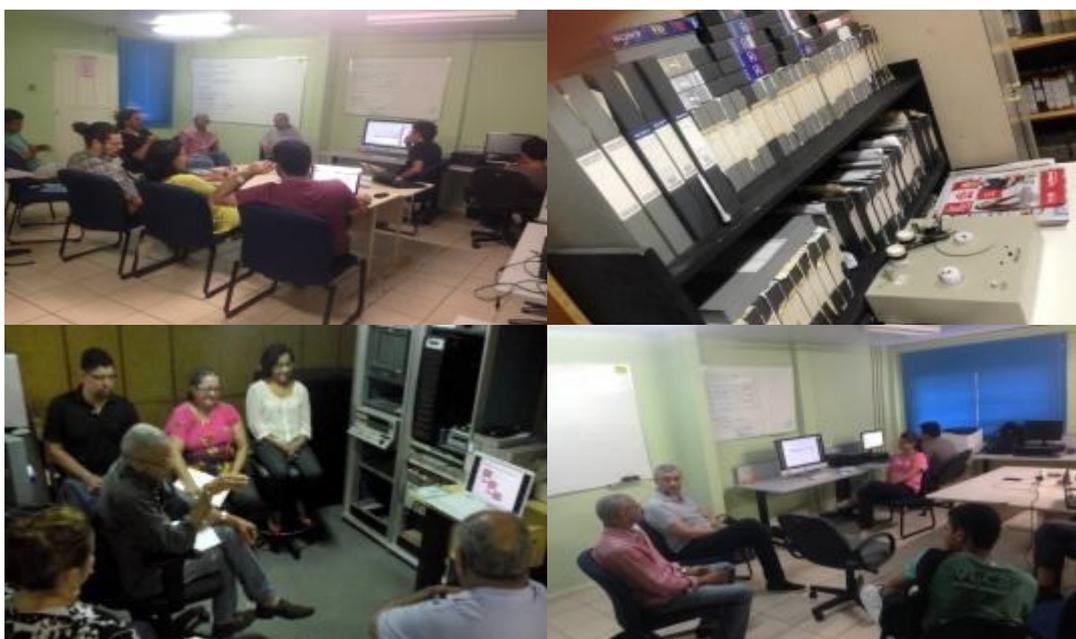
Figuras 151 a 154: exposição *Cinema no Pará: História e Memória*, Galeria Theodoro Braga (FCPTN - Centur, Março-2012)



Fonte: fotos do autor

Em março de 2012 fizemos uma experiência de tirar a Cinemateca Paraense do plano virtual e montar uma exposição e realizar uma mostra de filmes. Com o patrocínio do Banco da Amazônia conseguimos realizar em parceria com o MIS-PA a primeira exposição sobre o cinema paraense. A curadoria feita por mim e pelo diretor do MIS-Pa no período o artista visual Armando Queiroz, utilizou acervo do próprio museu, de particulares e antigos equipamentos do CRAVA que haviam sido utilizados em filmes como *Ver-O-Peso* (1984) e *Lendas Amazônicas* (1998). A mostra de filmes foi composta por títulos como *Permanência* (Kinemandara) de Vicente Cecim (1979), cinejornais de Milton Mendonça dos anos 1960 feitos em Belém e *Chuvas e trovoadas* (1994) de Flávia Alfinito. Esse projeto foi o levantamento histórico pioneiro sobre o cinema no Pará e a situação de seus acervos fílmicos.

Figuras 155 a 158: 2ª Semana de preservação do patrimônio audiovisual, outubro de 2014.



Fonte: Imagens do autor.

A *Semana da Preservação do Patrimônio Audiovisual* surge como iniciativa do site Cinemateca Paraense para difundir e discutir com a sociedade as práticas e experiências em preservação, conservação e comunicação em arquivos de filmes. Realizada em novembro de 2013, a 1ª Semana aconteceu no Museu da Imagem e do Som do Pará e no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas com a uma oficina *Conservação e Restauro de Filmes*, o lançamento do *Manual de Preservação de Acervos Fílmicos* e a mesa *Preservação do Patrimônio Audiovisual* com Ana Lobato (professora de Cinema e Audiovisual da UFPA), Marco Antonio

Moreira (presidente da APCC), Ramiro Quaresma (site Cinemateca Paraense) e José Maria Lopes (técnico do MIS-SP e TV Cultura-SP), que lançou o Manual e ministrou a oficina no acervo do MIS-PA.

A 2ª *Semana de Preservação do Patrimônio Audiovisual* teve como tema Arquivos em Risco: muito mais o que fazer e teve a TV Cultura do Pará, o grande acervo paraense de filmes em formatos magnético-analógicos, como parceiro e onde aconteceu a oficina *Preservação audiovisual de formatos magnético-analógicos* com José Maria Lopes. As mesas e comunicações aconteceram no Lab Livre, do projeto UFPA 2.0, pesquisadores discutiram seus projetos, propostas ligadas a preservação do patrimônio audiovisual e sua relação com os novos paradigmas da digitalização da informação e dos meios de criação e difusão de imagens. Os objetivos desse projeto contemplam a discussão permanente de questões da preservação desses acervos audiovisuais no estado do Pará, e ir além identificando os estudos existentes e criando uma cartografia do nosso cinema, e através do entrelaçamento dessas informações esparsas montar esse grande rizoma cinematográfico virtual.

ma hipótese que levanto das causas desse distanciamento do público com o cinema paraense se deve ao longo período sem produção de longas-metragens. Estamos há 40 anos sem produzir nesse formato, que o principal dentro da realização cinematográfica, onde o público se envolve na trama e nos personagens. “Brutos Inocentes” de Líbero Luxardo é de 1973 e de lá para cá produzimos no Pará apenas curtas-metragens e documentários e TV. O avanço tecnológico não foi acompanhado pela produção cultural, como diz De Lucca (p. 47):

Toda mudança tecnológica no cinema é trágica. Mais trágica ainda quando avaliada a partir da relação da dominação econômica, que faz com que os mais ricos produtores, distribuidores e exibidores, enfim, os participantes da “grande indústria” sejam mais intensamente beneficiados por ela. Eles têm os recursos necessários para fazer com que seus produtos sejam diferentes e sabem que, ao assim fazer, terão maiores lucros. Afinal, o público gosta de novidades.

O termo ciberespaço foi usado pela primeira vez pelo romancista William Gibson em *Neuromancer*, em 1984. Gibson narra um mundo futuro onde a sociedade interage através de computadores em uma grande rede interpessoal de tribos. Com a criação da *world wide web* nos anos 1990 o termo passou a significar esse ambiente virtual construído onde a matéria prima de sua arquitetura são as informações. Na sociedade da informação, ou simulação, foram geradas réplicas digitais para transitar como signos nesta plataforma digital. Depois da espetacularização das coisas entramos numa fase de simulação, onde a representação acaba

por ser a própria coisa.

“Tentamos mostrar que a sociedade da informação, berço da cibercultura, não pode mais ser traduzida nestes termos. Podemos mesmo afirmar que a sociedade do espetáculo preparou o terreno para a sociedade da simulação, a cibercultura. Assim, evitamos pensar esta última como uma negação da primeira” (LEMOS, 2007, pag. 258)

A expansão da internet se deu pela facilidade do usuário produzir e compartilhar conteúdos, primeiramente na linguagem HTML para construir uma página e disponibilizá-la na rede em um endereço eletrônico, numa URL, como por exemplo, <http://www.ufpa.br>, feitos e mantidos por profissionais especializados em processamento de dados ou ciência da computação que conheciam a linguagem de códigos. Hoje esse conhecimento não é mais necessário para tanto, foram criados editores com interface gráfica intuitiva na qual desenvolvemos os aplicativos e os códigos são gerados automaticamente criando e publicando um site, blog ou portal na web. O cidadão comum, alfabetizado digitalmente pode construir seu próprio *locus* neste ciberespaço, com suas vivências em textos, imagens, filmes e sons.

A organização do conhecimento no ciberespaço é possível a partir da indexação (tags) realizada pelos mecanismos de busca na Internet, e os conceitos principais relacionados a essa indexação explicam esse processo, recorremos aos termos “rizoma” e “virtual” e seus agenciamentos maquímicos. Dessa maneira, os indexadores (mecanismos de busca) da Internet, organizando o conhecimento, detêm os mesmos atributos do rizoma, operando a multiplicidade do sentido existente na forma rizomática à recuperação da informação.

Diz Lemos (2007) que a realidade social torna-se produto de processos de desmantelamento e de simulação de mundo, impulsionados pelo desenvolvimento de máquinas de informação, os computadores, onde o homem histórico-paranóico moderno morreu, dando lugar ao homem esquizo-conformista e habita um mundo de imagens hiper-reais: a sociedade do espetáculo. Sobre a cibercultura criada nesta sociedade virtualizada Lemos diz ainda que a cibercultura tem suas raízes no surgimento da mídia de massa e ganhou contornos com o advento do computador pessoal, e nesta sinergia entre condição pós-moderna e as novas tecnologias que marcou a cultura contemporânea.” (LEMOS, 2007, pag. 260)

Para tanto aplicamos um questionário estruturado para 20 realizadores paraenses para saber como eles procedem a pós-produção de suas obras em questões de preservação e conservação. As respostas que obtive refletem bem os riscos que os acervos gerados em

formatos digitais estão sujeitos em relação aos acervos em películas, formato que pouquíssimos entre eles tiveram contato. Sobre a preservação de sua filmografia Priscilla Brasil diz que:

Os feitos em fitas estão em um arquivo bem organizado, dentro da minha produtora. Os materiais brutos deles estão todos intactos. Os digitais estão em Hds, o que me preocupa muito, pois problemas neles podem levar a perda definitiva dos filmes. Há mais ou menos um ano, por conta da perda de um deles, resolvi colocar todo o meu material *on line*, no intuito de disponibilizar facilmente para a pesquisa e, ao mesmo tempo, manter ao menos uma cópia do filme preservada. Estão todos na plataforma VIMEO, onde eu adquiri uma conta profissional. (BRASIL, entrevistada em 2014)

Mateus Moura usa o próprio canal do Youtube em que divulga seus filmes como acervo virtual de uma parte de sua obra:

Experimento hoje duas formas de compartilhamento daquilo que sou obreiro. No caso do MATOU O CINEMA, desse gênero “fique são”, não tenho pudor nenhum e nem perspectiva de público. Faço pelo prazer de fazer e jogo no mar insondável da internet, sem esperar retorno. No caso da “ficção”, da Maria Preta, interessa essa relação com a cultura, esse jogo com o público, com as expectativas. (MOURA, entrevistado em 2014)

Rodolfo Mendonça só tem grande parte de filmes que realizou e fotografou, pois “subiu” para a internet. Os filmes no canal do Youtube podem ser considerados obras únicas.

Os filmes, em sua maioria, estão disponíveis na internet. Acredito que eu tenha uma cópia final de todos. Ano passado, por conta de um HD quebrado, eu perdi vários dos brutos, projetos e “negativos”, praticamente todo material do Quadro a Quadro. O único que ainda tenho completo é o “Fotodramas”. (MENDONÇA, entrevistado em 2014)

Roger Elarrat que realizou e finalizou em película o *Juliana contra o jambeiro do diabo pelo amor e João Batista* (2013) e realizou filmes em vários formatos do digital e em vários editais de fomento que já previam o desdobramento preservacional dos filmes afirma que:

Alguns filmes meus (os mais antigos) tenho apenas cópias em DVD, além de estar no acervo da TV Cultura do Pará. Os trabalhos mais recentes estão todos na Web (Vimeo e Youtube). Chupa-chupa, Miguel Miguel e Jambreiro possuem cópias na Cinemateca Brasileira, como parte da prestação de contas dos projetos. Eu guardo backup de todos em meu escritório na produtora Visagem Filmes. O “Jambreiro” possui cópia em 35 mm que também está guardada na Visagem Filmes. (ELARRAT, entrevistado em 2014)

A catalogação não é o simples registro de informações a partir da leitura de um filme, mas uma complexa tarefa que exige a coleta e a análise de dados a partir do próprio filme e de fontes escritas, possibilitando a estruturação e o registro dos dados de maneira organizada, e a

criação de sistema de fichários que permita a eficiente recuperação de informações que deem suporte ao bom funcionamento das atividades do arquivo. No caso da Cinemateca Paraense essa catalogação é feita a partir de páginas, subpáginas e palavras-chave que convertidas em hiperlinks criam uma teia com essas informações textuais e audiovisuais. Cada arquivo deve individualmente analisar a profundidade da catalogação que pode ser realizada dentro de seus recursos. De acordo com a Cinemateca Brasileira existem dois tipos de informação a serem registradas na catalogação de filmes, as informações filmográficas, relativas à realização do filme, incluindo seu título original, data (de produção, lançamento e registro legal), país de origem, créditos, resumo, etc; e as Informações sobre o acervo, relativas a cada um dos materiais de determinado filme existentes no arquivo, incluindo dados sobre a estrutura do suporte , entre outros dados.

A função da catalogação é registrar essas informações coletadas e mantê-las atualizadas, possibilitando o acesso a informações (palavras-chave) por meio de dados técnicos dos filmes, equipe técnica, data, local de produção e outras informações relevantes. A catalogação deve ser construída por etapas sendo a primeira o registro, por meio do qual o filme pode ser acessado e inspecionado, e por segundo a catalogação propriamente dita, na qual um mínimo de informações é anotado no primeiro momento e enriquecido posteriormente com catalogação completa. No caso da catalogação virtual realizada pela Cinemateca Paraense cada filme é uma página que se conecta em hiperlinks com as outras páginas, como a dos realizadores, por exemplo. Como os filmes geralmente são obtidos de forma digital no ciberespaço, alguns em DVDs, essa incorporação ao acervo de dá descarregando o conteúdo audiovisual para o computador e depois para a nuvem, preservando na página respectiva a informação da origem do acervo fílmico obtido.

Como começamos a catalogação sem recursos financeiros de um arquivo são limitados precisamos fazer um intercâmbio de informações com outros acervos sendo o principal deles o MIS-Pará e a Cinemateca Brasileira, respectivamente os principais acervos fílmicos do Pará e do Brasil. A troca de informações evitou assim perda de tempo com as atividades relacionadas e uma informação mais precisa. Fornecer todas as informações disponíveis sobre o filme facilita aos arquivos o intercâmbio dessas informações.

Uma ficha básica sobre os filmes é fundamental nesta catalogação e pode ser considerado o documento gerador de grande parte das informações do sistema de catalogação. A partir dos dados nela coletados serão tomadas decisões quanto à preservação, descrição de

conteúdo e indexação de assuntos, a ficha inicial deve ser completamente preenchida logo após a chegada de um filme ou conjunto de filmes seja em película, VHS, cartão de memória ou por servidor virtual. São alguns dos itens componentes da ficha básica: o título, a fonte do título, se o próprio filme ou uma fonte secundária, origem, depositante, data de chegada, material, bitola, suporte e imagem, velocidade quadros por segundo (qps), som, ótico, montado ou não montado (no caso de filmes brutos ou incompletos).

Entender o filme e os materiais a ele relacionados como documentos significativos e importantes à sociedade, passíveis de guarda e disseminação por meio de metodologias, normas e cuidados específicos. O estabelecimento de entidades e profissionais especializados na guarda desse patrimônio pôs fim a décadas de descaso e dilaceração do rico acervo cinematográfico mundial. Colecionadores, cinematecas, FIAF e arquivistas de imagem em movimento. Agentes decisivos no processo histórico que resulta no presente. Com os avanços técnicos e tecnológicos aplicados à manutenção do patrimônio cinematográfico, o cenário mostra-se diferente e expõe verdadeira situação de acervos filmográficos e documentos afins nas instituições que respondem por sua salvaguarda. Esse intercâmbio identifica além de tudo se as entidades estão suficientemente preparadas para receberem toda a carga documental decorrente do uso cada vez mais corrente de bases e mídias digitais.

Os procedimentos convencionais de guarda, tratamento e preservação de documentos físicos precisaram, portanto serão adequados para a especificidade dos acervos digitais e virtuais. A ação mais importante na preservação digital é a dispersão geográfica de múltiplas cópias (redundância). Um *arquivo* pode estar corrompido em uma fita de LTO ou em um HDD, mas estar íntegro em outro dispositivo. Dispositivos de armazenamento não são infalíveis, uma fita pode ser dobrada ou deformada, e o drive de um HDD pode ser danificado ou até mesmo furtado e perdido. Três cópias são recomendadas, mas no mínimo devem ser duas cópias e localizadas bem distantes umas das outras. No caso de servidores virtuais com no caso da Cinemateca Paraense fazemos em mais de um servidor e em continentes diferentes. De acordo com o Manual de Catalogação de Arquivos Fílmicos da Cinemateca Brasileira:

Em termos gerais, a guarda digital envolve a captura, o armazenamento, a preservação e o acesso digital sistemáticos com o propósito de preservar por um longo período “objetos” digitais que contêm arquivos de dados estruturados em um formato que pode ser indexado e recuperado de alguma forma. No contexto de cinema os objetos digitais geralmente incluem sequências de quadros de imagem digital que formam matrizes digitais (...) Esses objetos podem incluir os originais de câmeras digitais, os arquivos digitais de áudio pré-mixados ou pré-sonorizados e outros ativos digitais. (Cinemateca Brasileira, 2006, pag. 22)

No caso de acervos físicos a migração para novas mídias de armazenamento deve ser programada a cada par de anos, dependendo da escolha da mídia de armazenamento pela instituição. Quanto maior o *arquivo em bytes*, um *bluray* chega até 35 gigabytes para um longa-metragem, mais tempo se gasta para recuperar um *arquivo*, verificá-lo e copiá-lo para um novo dispositivo de armazenamento. Se formatos proprietários de *file/codecs* forem utilizados ao invés de formatos abertos, o arco de obsolescência desse formato deve ser observado de modo que o arquivo possa migrar o formato de *file* adiante, de acordo com a necessidade.

A obsolescência do formato de vídeo e sua curta expectativa de vida obrigaram os criadores de conteúdo e responsáveis por acervos a adaptar sua produção e seu fluxo de trabalho arquivístico do analógico para o digital. O conteúdo está sendo gerado digitalmente ("nativo digital") e vídeos analógicos estão sendo digitalizados de acordo com a disponibilidade dos recursos. O processo de transferência de vídeos obsoletos para formatos de vídeo que se tornarão obsoletos em breve está sob risco de ser replicado no domínio digital, ao se proceder a transferência para codecs digitais ou formatos que podem possivelmente se tornar obsoletos no futuro não é um bom modelo a ser seguido.

Um dos assuntos principais e controversos desse campo de estudo é sobre qual o formato de destino padrão para preservação digital quando da transferência de fitas analógicas para arquivos digitais. Acredito que não deve haver um único padrão apropriado para os formatos de vídeo de origem e para todos os arquivos e devemos focar na utilização de um formato aberto para a fácil migração futura e considerar a infraestrutura da instituição que os abriga, e também sua capacidade de preservar os arquivos digitais.

O site Cinemateca Paraense a partir dessa pesquisa expandiu sua potencia como acervo virtual do cinema paraense, com a catalogação mais detalhada da filmografia do estado, a entrevista com os principais realizadores e a pesquisa documental e bibliográfica do tema pode elaborar um novo modelo de Cinemateca na era da conversão digital da informação, pura memória e virtualidade, uma arquitetura democrática e fluída.

A arquitetura do site é formada por páginas e subpáginas: Projetos (Semana de preservação do patrimônio audiovisual, Cinema no Pará: história e memória e Sala de Cinema), Filmes (divididos por formatos e décadas), Realizadores, Catálogo (listagem completa da pesquisa com links para os filmes), Críticos, Cinemas, Festivais (os principais eventos cinematográficos), Sobre o projeto, Depoimentos (longas entrevistas com realizadores) e Equipe. Toda a dimensão histórica da cadeia produtiva do cinema é

contemplada no site, acessível para todas as plataformas e atualizado diariamente em posts e compartilhamentos.

A coordenadora do acervo e do banco de dados on –line da Associação Video Brasil⁷⁸, uma das maiores e mais representativas coleções em formato analógico digital do país, Ana Pato faz uma pergunta pertinente com relação ao processo de digitalização e disponibilização de conteúdo audiovisual no ciberespaço em consonância com o experimentado pelo Cinemateca Paraense: Diz Pato (2014) que: “A urgência, agora, é confrontar experiências e metodologias para lidar com a instabilidade dessas coleções que existem fora das instituições museológicas. É nesse sentido que indagamos: disponibilizar acervos on-line como lugar onde se produz conhecimento representa uma estratégia importante para preservação de mídias instáveis. (PATO, 2014, p.92)

A pesquisadora relata mais adiante em seu texto:

Se por um lado, essa nova forma de contar história, a partir dos arquivos digitais, começa a ser investigada tanto pelos museus e profissionais da área, que estão pressionados pela condição de perenidade de suas coleções, como pelos artistas contemporâneos, que passam a articular o arquivo como ferramenta e processo artístico, por outro lado essas duas vertentes de problematização do arquivo precisam ainda colocar à prova suas práticas, sejam elas metodológicas, teóricas ou estéticas, e por isso devem ser exaustivamente descritas e analisadas. (PATO, 2014, p. 95)

No acervo do Videobrasil a classificação dos dados acontece quase que simultaneamente à construção dos sistemas de arquivamento, a internet representa a possibilidade de dar acesso a um volume enorme de conteúdo. Procedimento que o site Cinemateca Paraense sempre adotou, mas por questões financeiras, pois não possuímos servidores físicos para o armazenamento do conteúdo pesquisado e catalogado, todas as etapas são realizadas on-line com arquivos virtuais e redes sociais de compartilhamento de conteúdo audiovisual.

A escolha da plataforma Wordpress⁷⁹ foi definida pela usabilidade de seu conteúdo e

⁷⁸ A Associação Cultural Videobrasil dedica-se ao fomento, difusão e mapeamento da arte contemporânea, bem como à formação de público e ao intercâmbio entre artistas, curadores e pesquisadores. Destina especial atenção à produção do circuito geopolítico Sul (que compreende América Latina, Caribe, África, Oriente Médio, Oceania e alguns países da Europa e da Ásia) e promove a existência de uma ativa rede de cooperação internacional (Fonte: . <http://site.videobrasil.org.br/>)

⁷⁹ O WordPress é uma plataforma semântica para publicação pessoal, com foco na estética, nos Padrões Web e na usabilidade. Ao mesmo tempo é um software livre personalizado pelo usuário com quase 70% do mercado de publicação de sites e blogs. (Fonte: wordpress.org)

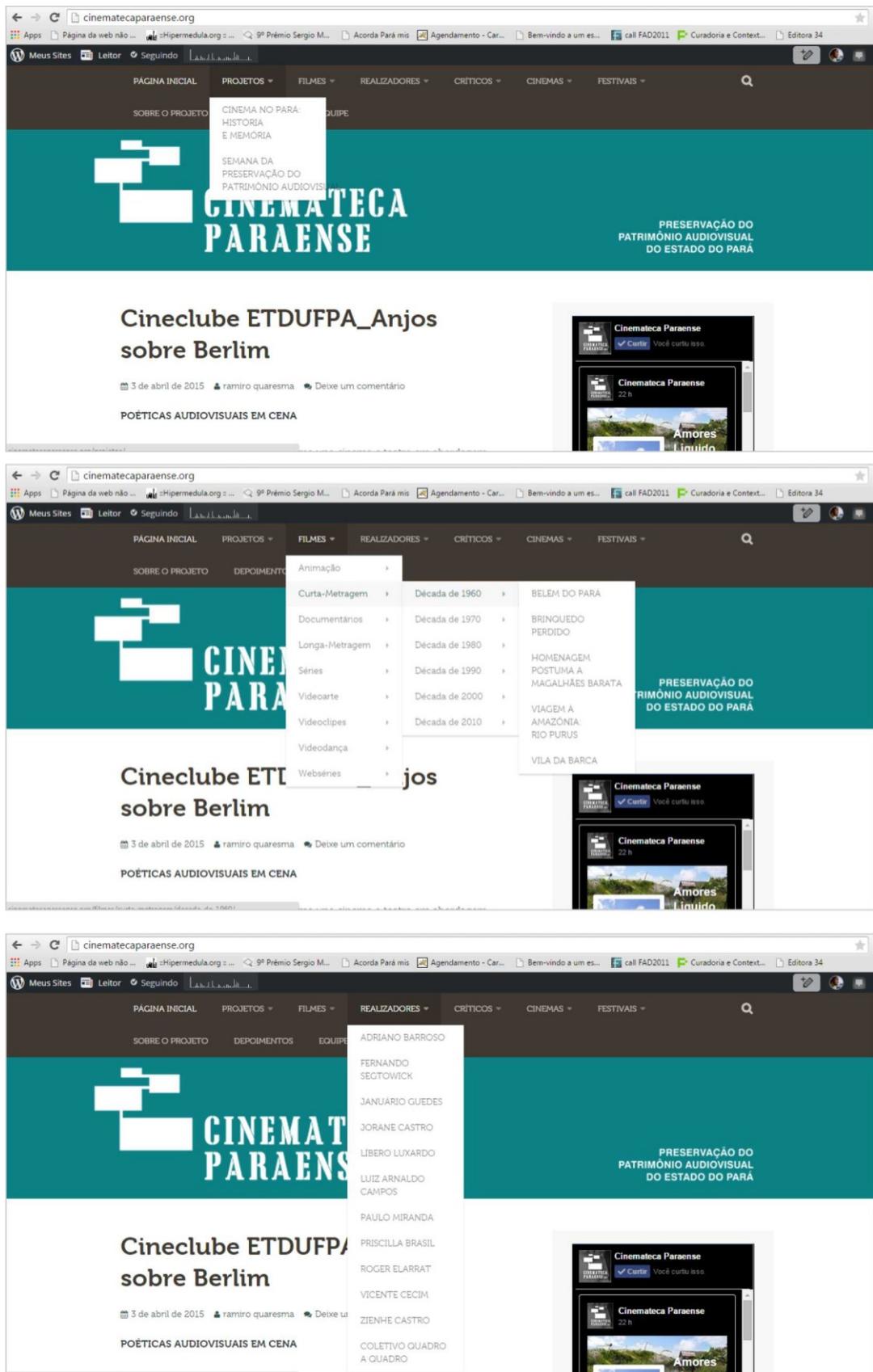
possibilidade de customização do banco de dados, além da incorporação de tags (palavras-chave) que possibilita uma busca direta pelo seu conteúdo publicado. O site Cinemateca Paraense em plataforma Wordpress segue a estrutura de um arquivo virtual de informações de fácil acesso pelo usuário, que acessa com poucos cliques todo o conteúdo disponibilizado em suas páginas.

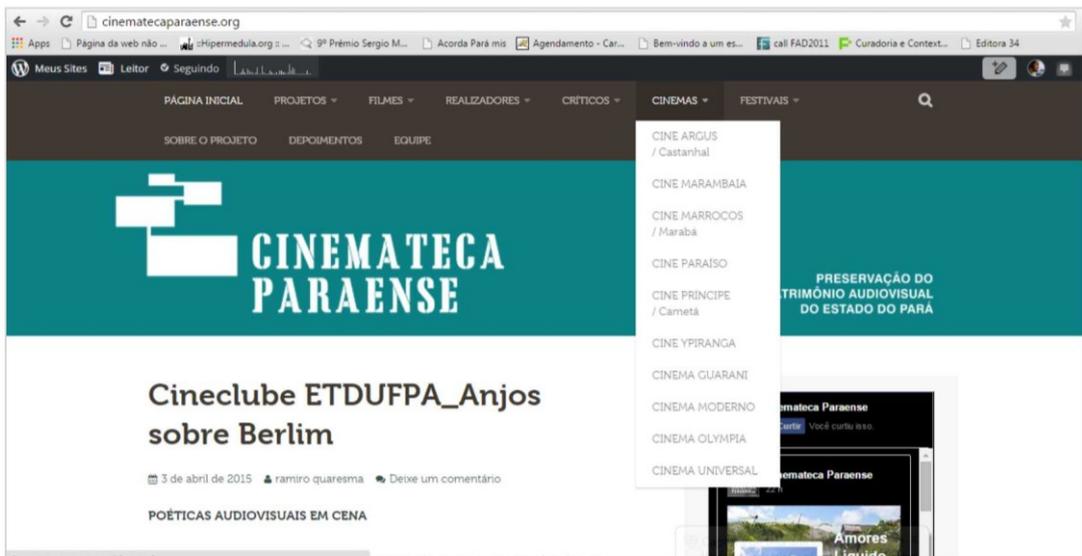
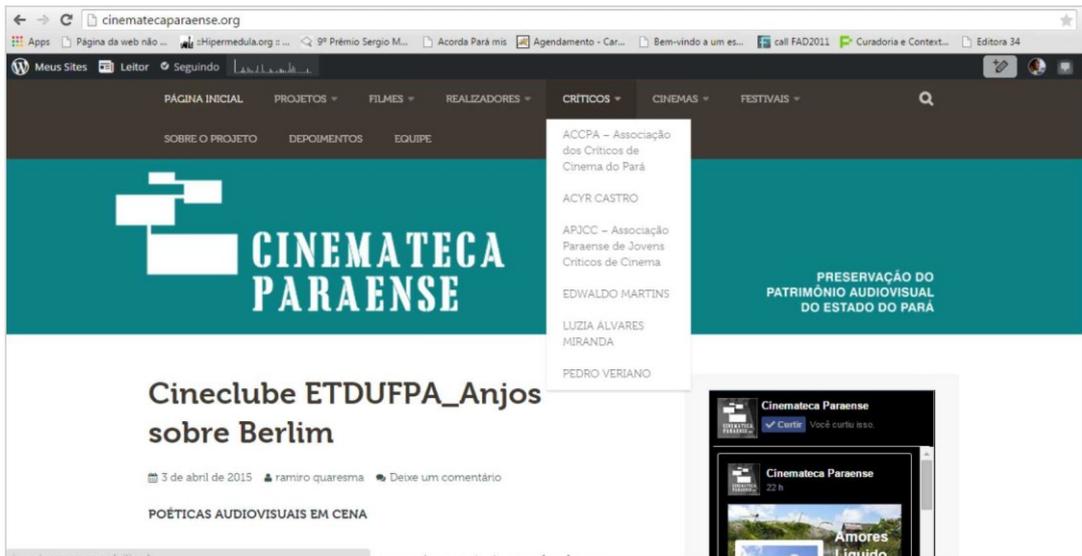
Os filmes foram todos obtidos através das páginas em redes sociais de compartilhamento de vídeo como o Youtube e Vimeo, ou a partir de cópias em DVDs disponibilizados por instituições públicas como o Museu da Imagem e do Som do Pará, Instituto de Artes do Pará e a Biblioteca Arthur Vianna. Estas cópias digitais foram então catalogadas em suas informações, guardadas em mídias de salvamento externo e “subidas” para dois servidores virtuais do site Cinemateca Paraense, Dropbox e o servidor nativo do Wordpress, sendo posteriormente incorporados ao site para a pesquisa e exibição para os usuários. A catalogação se completa a partir da pesquisa bibliográfica e documental realizada anteriormente, das entrevistas realizadas e, finalizando com o cruzamento dessas informações para uma maior precisão em informações e principalmente as datas.

A Web 2.0 que de acordo com Primo (2006) é a segunda geração de serviços online e caracteriza-se por potencializar as formas de publicação, compartilhamento e organização de informações, além de ampliar os espaços para a interação entre os participantes do processo. A Web 2.0 refere-se não apenas a uma combinação de técnicas informáticas, mas também a um determinado período tecnológico, a um conjunto de novas estratégias mercadológicas e a processos de comunicação mediados pelo computador, onde o conteúdo pode ser editado, comentado e modificado. Essa escolha de plataforma interativa é ideal para a pesquisa de processo e em constante edição e inserção de conteúdo, diferente de um livro impresso que seria ideal em um estágio de consolidação e certificação final da pesquisa.

A estrutura atual de páginas e sub-páginas, onde são incorporadas os conteúdos textuais, audiovisuais, sonoros e imagético site pode ser visualizada na sequência de imagens a seguir, retiradas do site em maio de 2015.

Figura 159 a 164: páginas de acesso ao conteúdo do Cinemateca Paraense





Fonte: imagem do autor

Em seus 06 anos, desde março de 2009, o site já recebeu mais de 60.000 visitas, com uma média de 30 visitas por dia. Uma visitação expressiva de um tema tão específico vindo de todos os continentes. Com 5.000 conexões no perfil e mais de 1.000 curtidas na página Cinemateca Paraense tem um uma média 160 visualizações em cada compartilhamento de posts ou páginas. As redes sociais são responsáveis por cerca de 40% das visitas do site os outros 60% vem dos mecanismos de busca sendo o principal o Google.

Figuras 171 e 172: estatísticas do Cinemateca Paraense



Fonte: imagem do autor

No termo de busca «cinema paraense» o site aparece nos dois primeiros itens, e no termo «cinemateca» em segundo, logo após a Cinemateca Brasileira, instituição referência em preservação audiovisual no Brasil. Na busca por filmes ou realizadores paraense é sempre uma das principais se não única referência. Os algoritmos do Google estabelecem estas posições a partir de quantidade de citações no ciberespaço.

De acordo com Teresa Scheneir (2007) nas últimas décadas com a popularização dos

computadores como equipamentos coletivos de inteligência houve um deslocamento de interesse em relação ao mundo material, uma migração dos objetos para os ambientes cognitivos com a percepção se deslocando para as interfaces e fluxos, abrindo caminhos para a percepção do mundo em processos e não mais em produtos. E mais, que a informática intertem diretamente nos processos de subjetivação individuais e coletivos, sendo os computadores poderosos instrumentos de sedução criando o universo virtual. (SCHEINER, 2007).

Pierre Levy já previa a constituição do ciberespaço como um novo espaço de funcionamento da humanidade (1996), uma nova instância de comunicação e pensamento de onde iria emergir um espaço dinâmico de subjetividade coletiva com novas relações simbólicas onde cada sujeito dá forma a este espaço. Neste contexto mais do que simplesmente um site onde são disponibilizados filmes e informações.

Sendo assim, dentro desse universo virtual o site Cinemateca Paraense se apresenta como uma interface que media as relações do espectador virtual com o patrimônio audiovisual do estado do Pará que o projeto propõe pesquisar, catalogar, preservar e difundir, numa cartografia que redesenha a nossa presença no mundo a partir de mapas rizomáticos que se desdobram infinitamente, se reinventando a cada busca, a cada trajetória navegada no ciberespaço.

TO BE CONTINUED...

Identifiquei duas situações nos arquivos de cinema paraense a partir da experiência deste projeto, a primeira é acervo histórico em suporte físico e fora do ciberespaço e segundo o acervo digital contemporâneo sem suporte físico amplamente difundido no ciberespaço, mas sem critérios de preservação filmica. Chegamos então ao problema proposto pelo pré-projeto, como a arte cinematográfica conceitua esse material filmico gerado de forma espontânea por realizadores em relação ao cinema de cineastas e documentaristas realizaram há décadas e que está fora do alcance da pesquisa de nossa geração. Há uma mudança dos referenciais cinematográficos e artísticos? Há um eterno retorno em relação à problemática da realização no Pará por conta da ausência de referenciais históricos? E, por fim, como estamos preservando essa memória do audiovisual de ontem e hoje?

O cinema contemporâneo está repleto de sagas, histórias que continuam indefinidamente enquanto tiverem um público disposto a acompanhar os desdobramentos infundáveis de personagens em suas tramas. As séries de TV potencializam a fórmula e seguem por 10 ou mais anos suas novelescas tramas. As novelas diárias como as da TV Globo são uma fórmula que se popularizou mundo afora. Canais no Youtube nos mais diversos temas são uma possibilidade de difusão de ideias dos mais variados tipos e tendência, de games a culinária. Nunca se gerou tanto conteúdo audiovisual e se assistiu tanto como nos últimos anos e tudo na palma da mão através de *smartphones* e *tablets*.

Os responsáveis pelos arquivos filmicos de instituições sabem que o relógio está girando rápido e é difícil acompanhar a indústria do cinema e audiovisual na mesma escala e muito do conteúdo em vídeo gerado na última década será perdido. Os arquivos precisam tomar a difícil decisão sobre o que é capaz de transferir e armazenar para salvar parte representativa deste conteúdo, ou pelo menos suas cópias finais. Estamos vivenciando não apenas uma mudança em como preservar conteúdo em vídeo, mas também uma mudança nas nossas habilidades enquanto preservacionistas e arquivistas.

Acredito que esta pesquisa que proponho fazer é uma reflexão necessária para a análise da situação do cinema no Pará, em toda a sua cadeia produtiva, seus impactos culturais e dilemas filosóficos, dentro da perspectiva das novas mídias no ciberespaço e na memória do cinema de ontem e de hoje, se constituindo em um rizoma cibernético onde os

filmes, os realizadores, os críticos, as salas de cinema e os festivais se engendram em uma rede de informações audiovisuais que por sua vez se entrelaça com todas as outras redes do ciberespaço.

Não podemos generalizar nessa visão caótica e pessimista em relação às condições de guarda de bens patrimoniais como os filmes e documentos referentes a eles, devemos sim pensar em como tornar sua preservação possível, utilizando como referência à guarda do patrimônio cinematográfico as instituições museológicas como os Museus da Imagem e do Som em todo o Brasil, os arquivos de filmes e cinematecas por todo o mundo, que estabeleceram ao longo dos anos estratégias e regras normativas quanto à manutenção desses documentos, proporcionando acesso aos mesmos e salvaguardando-os para o futuro como precioso tesouro.

O contato virtual e presencial com mais de 20 realizadores trouxeram a tona mais dúvidas que certezas quanto aos rumos da cinematografia paraense. Cada um age isoladamente nesta complexa teia de relações que é o cinema, e pouquíssimos são esclarecidos em relação com o futuro, a médio e longo prazo de suas obras. A grande questão é como obter recursos e realizar o filme dos seus sonhos e exibir no máximo possível de telas ao redor do mundo.

Assistir e reassistir quase duas centenas de filmes, realizados no Pará por realizadores nascidos ou residindo nestas terras úmidas da Amazônia, fez um encadeamento imagético dessas produções que me fez quer que sim possuímos uma cinematografia paraense, com características próprias que está na imagem e também além da imagem. A própria incompreensão por parte dos cineastas da realidade amazônica que os cerca é uma característica dessa cinematografia, estamos ainda descobrindo essa realidade que se reflete nas produções de realizadores em plena produção como Priscilla Brasil, no universo do tecnobrega da periferia da capital, e de Mateus Moura, nas sutis narrativas poéticas das margens dos rios.

As potencialidades de conservação e difusão do ciberespaço ainda estão pouco exploradas, existem muitas dúvidas em relação a esse ambiente aberto demais, sem regras, onde tudo se copia e se distribui cada vez mais rápido. É importante saber que a multiplicação, a reprodutibilidade industrial dos filmes foi o que permitiu que eles sobrevivessem até os dias de hoje, as mil cópias de Carlitos e o Metrópolis (1929) de Fritz Lang, só pra citar dois exemplos recentes de achados em cinematecas ao redor do mundo que possibilitaram (re)contar a história do cinema.

Toda essa imensidão de conteúdo é impossível de ser preservado de forma física pelos arquivos de filmes tradicionais. A nuvem é hoje o grande arquivo de filmes global e pode ser acessado por todos os que tiverem os dispositivos adequados e as senhas de acesso a eles. Um tempo de audiovisual e de cinema. Um tempo onde podemos claramente fazer essa diferença, onde todos indiscriminadamente podem gerar conteúdo audiovisual e muito poucos ainda fazem cinema apesar de toda a facilidade para tal.

Uma cultura que não preserve as imagens de seus filmes perde grande parte de seu registro histórico a cada geração. Essa memória audiovisual rica de elementos históricos, sociais e artísticos é fundamental para compor o novo mundo em que vivemos. A preservação do cinema é imprescindível para a compreensão do passado e é conhecimento base para o futuro digital e não é esse ou aquele filme que pede para ser salvo, mas toda a memória audiovisual do mundo.

O site Cinemateca Paraense é uma plataforma coletiva e interativa onde essa cartografia do cinema paraense é escrita e reescrita a todo instante, em um processo contínuo que teve começo e nunca vai ter fim. Esse é o nosso desafio diário, de explorar os labirintos doo ciberespaço buscando soluções para preservar e difundir essa nossa pequena e desconhecida cinematografia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARMES, Roy. On Video- o significado do vídeo nos meios de comunicação. trad: George Schlesinger. Sao Paulo: Summus, 1999.

AUMONT, Jacques ET al. A estética do filme. Campinas: Papirus, 1995.

BAZIN, Andre. O que é cinema? Cosac Naif. Rio de Janeiro, 2014.

_____ (1991), O Cinema – e outros ensaios, São Paulo: Brasiliense.

BERNADET, Jean-Claude. Historiografia clássica do cinema brasileiro. São Paulo: Annablume, 1995.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CASTRO, Acyr. Proteção contra a inocência. Falangola. Belém. 1985.

_____ No limiar do fato. In: Secretaria de Cultura Desportos e Turismo. Caderno de cinema. Belém. 1986.

CASTRO, Advaldo. O cinema ficcional de libero luxardo. Dissertação do Mestrado em Artes/PPGArtes/UFPA. 2013.

CONARQ, Conselho Nacional de Arquivos. Legislação arquivística brasileira. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004.

CONARQ, Conselho Nacional de Arquivos. Carta para a preservação do patrimônio arquivístico digital: preservar para garantir acesso. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004.

DA-RIN, Silvio. Espelho partido - Tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro, Azougue, 2004.

DELEUZE, G & GUATTARI, F. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 1. São Paulo, 34, 1995.

DELEUZE. Gilles. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2007.

- DE LUCCA, Luiz Gonzaga Assis. A hora do cinema digital: democratização e globalização do audiovisual / Luiz Gonzaga Assis De Luca – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral. Lisboa: Ed. Presença, 1997.
- EDUARDO, Cléber. DOCTV: Uma outra percepção do documentário na TV, in Revista Cinética. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/doctv.htm>. Acesso em 10/07/2014.
- EISENSTEIN, Serguei. A forma do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FERRO, Marc. Cinema e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- GONZAGA, Alice. 50 anos de Cinédia. Rio de Janeiro, Record, 1987.
- GILLAIN, Anne. (org.) O cinema segundo François Truffaut. Rio de Janeiro, Nova Fronteira 1992.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GONZAGA, Adhemar; GOMES, Paulo Emílio Salles. 70 anos de cinema brasileiro. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1966.
- GUNTER, Jonathan F. *Super-8: the modest medium*. Paris: UNESCO, 1976.
- LABAKI, Amir. É Tudo Verdade - reflexões sobre a cultura do documentário. São Paulo: Francis, 2005.
- LE GOFF, Jacques. História e memória. Unicamp. Campinas. 1990.
- LEMOS, André. Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura contemporânea. Porto Alegre: Sulina. 3º Edição, 2007. 295 pg.
- LEÃO, Lucia. O labirinto da hipermídia: arquitetura e navegação no ciberespaço. São Paulo: Iluminuras, 3ª. Ed. 1999.
- LÉVY, Pierre. Cibercultura. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LEMOS, André. Ciber-cultura-remix. Artigo, São Paulo: Itaú Cultural, agosto de 2005.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura amazônica: uma poética do imaginário. v.IV. São Paulo : Escrituras 2000.

MORIN, Edgar. O Cinema ou o Homem Imaginário. Lisboa: Ed. Relógio D'Água, 1997. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 1990-2003.

MOURA, Mateus. Documentando a ficção da realidade. Uma análise estética do Kinemandara: cinema do invisível. In Cinemateca Paraense. Disponível em <https://cinematecaparaense.wordpress.com/2012/05/16/documentando-a-ficcao-da-realidade-uma-analise-estetica-do-kinemandara-cinema-do-invisivel-por-mateus-moura/> acessado em 12/10/2014.

METZ, Christian. A Significação no Cinema trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MELLO, Christine. Extremidades do vídeo. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2004

MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 1990-2003.

MACHADO, Arlindo. Pre-cinemas & Pós cinemas. Campinas, SP. Papyrus, 1997.

_____. O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

_____. A arte do vídeo. São Paulo: Editora Brasiliense, 2a. ed, 1990.

MARINHO, Deyse. Museu da Imagem e do Som: lugar de memória e esquecimento. Trabalho de conclusão de curso Bacharelado em Museologia – UFPA. 2013.

MAIA, Paulo Roberto de Azevedo. Canal 100 – A História de um cinejornal. ProjetoHistória. Revista do Programa de Pós-Graduação em História. PUC-SP. V. 35. PUC-SP: São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2228/1329>>. Acesso em 15 de outubro de 2014.

MAFFESOLI, Michel - A Conquista do Presente, trad. Márcia C. Sá Cavalcanti. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

- MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 1990-2003.
- MATTOS, Sérgio. História da televisão brasileira. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.) O cinema do real. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- MANOVICH, Lev. Visualização de dados como uma nova abstração e anti-sublime. In: LEÃO, Lucia. (org.). Derivas: cartografias do ciberespaço. São Paulo: Annablume, 2004, 225p.
- MELLO, Christine. Vídeo no Brasil: experiências dos anos 1970 e 1980. <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/5o-encontro-2007-1/Video%20no%20Brasil%20experiencias%20dos%20anos%201970%20e%201980.pdf>
<visualizado em 10/2014.>
- NICHOLS, Bill. Introdução ao Documentário. Campinas: Papirus, 2005.
- NOGUEIRA, Soraia Nunes. A imagem cinematográfica como objeto colecionável: o colecionador na era digital. Dissertação. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2004.
- OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. (Org.). Cinema na Amazônia: textos sobre exibição, produção e filmes. Belém: CNPq, 2004.
- OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. Antropologia e filosofia: experiência e estética na literatura e no cinema da amazônia.. Tese de Doutorado Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Pará. 2011.
- Organizações Rômulo Maiorana - TV Liberal. Memória da Televisão Paraense - E os 25 anos da TV Liberal. SECULT / ORM. Belém. 2002.
- PASSOS, E; BENEVIDES DE BARROS, R. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Org.). Pistas do método da cartografia: pesquisa intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 17-31.
- PETIT, Pere. Filmes, Cinemas e Documentários no fim da Belle Époque no Pará (1911-1914). Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011.

PHILIPS e OHANIAN, Michael E. e Thomas A. Digital Filmmaking: The changing art and craft of making motion pictures. Londres: Focal Press, 1996.

PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (org). Cinema Marginal brasileiro e suas fronteiras – Filmes produzidos nos anos 60 e 70. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. (2.ed.rev.ampl. Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.)

RAMOS, Fernão Pessoa et al. (Orgs.). O que é documentário? In: Estudos de Cinema 2000 – SOCINE. Porto Alegre: Sulina, 2001.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas afinal... o que é mesmo documentário? São Paulo: Senac/SP, 2008,

SOARES, T. Videoclipe: o elogio da desarmonia. Recife: Livro Rápido, 2004.

_____. “O videoclipe como articulador dos gêneros televisivo e musical”. In: IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste, Salvador, 2007.

Science and Technology Concl. Edição Brasileira Cinemateca Brasileira. Dilema Digital: Questões estratégicas na guarda e acesso a materiais cinematográficos digitais. 2009. São Paulo.

ROUD, Richard. A Passion for Films: Henri Langlois & the Cinematheque Francaise. John Hopkins paperbacks ed. New York. 1983.

Souza, Carlos Roberto de. A cinemateca brasileira e a preservação de filmes no Brasil. Tese de Doutorado, ECA-USP. 2009. São Paulo.

SOUZA, Carlos Roberto de. A cinemateca brasileira e a preservação de filmes no Brasil. Tese de Doutorado, ECA-USP. 2009. São Paulo.

VERIANO, Pedro. Cinema no Tucupi. SECULT. Belém. 1999.

_____. (Coord.). A crítica de cinema em Belém. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo 1983.

_____. Fazendo fitas: memórias do cinema paraense. Belém: Edufpa, 2006.

XAVIER, Ismail. (org.) A Experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal:

Embrafilme, 1983.

XAVIER, Ismail. Cinema brasileiro moderno. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência. 2ed revisada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

ZAMBONI, Silvio. A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência. Campinas: AUTORES ASSOCIADOS, 2001.

ENTREVISTAS APLICADAS EM QUESTIONÁRIO

BRASIL, Priscila. Entrevista concedida por e-mail ao autor. Belém, 02 out. 2014.

CAMPOS, Luiz Arnaldo. Entrevista concedida por e-mail ao autor. Belém, 23 set. 2014.

CARNEIRO, Chico. Entrevista concedida por e-mail ao autor. Belém, 20 out. 2014.

CASTRO, Alexandra. Entrevista concedida por e-mail ao autor. Belém, 23 out. 2014.

ELARRAT, Roger. Entrevista concedida por e-mail ao autor. Belém, 02 out. 2014.

FREITAS, Emanuel. Entrevista concedida por e-mail ao autor. Belém, 03 dez. 2014.

GODINHO, Gustavo. Entrevista concedida por e-mail ao autor. Belém, 19 out. 2014.

MACEDO, Marcia. Entrevista concedida por e-mail ao autor. Belém, 08 dez. 2014.

MATOS, Carolina. Entrevista concedida por e-mail ao autor. Belém, 28 out. 2014.

MENDONÇA, Rodolfo. Entrevista concedida por e-mail ao autor. Belém, 11 out. 2014.

MIRANDA, Paulo. Entrevista concedida por e-mail ao autor. Belém, 25 out. 2014.

MOURA, Mateus. Entrevista concedida por e-mail ao autor. Belém, 05 set. 2014.

OLIVEIRA, Adrianna. Entrevista concedida por e-mail ao autor. Belém, 23 set. 2014.

SEGTOWICK, Fernando. Entrevista concedida por e-mail ao autor. Belém, 05 nov. 2014.

SOUZA, Eduardo. Entrevista concedida por e-mail ao autor. Belém, 20 nov. 2014.

SOUZA, Vince. Entrevista concedida por e-mail ao autor. Belém, 05 out. 2014.

TAPAJÓS, Renato. Entrevista concedida por e-mail ao autor. Belém, 28 out. 2014.

ENTREVISTAS GRAVADAS E TRANSCRITAS

BRASIL, Priscila. Entrevista presencial com a autora. Belém, 09 abr. 2015.

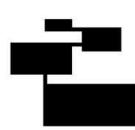
GUEDES, Januário. Entrevista presencial com o autor. Belém, 02 fev. 2015.

MOURA, Mateus. Entrevista presencial com o autor. Belém, 02 fev. 2015.

LIMA, Nando. Entrevista presencial com o autor. Belém, 09 fev. 2015.

ANEXOS

CATÁLOGO DE FILMES PARAENSES

 **CINEMATECA
PARAENSE.ORG**

1. **ABRA os olhos.** Direção e Roteiro: André Marçal. Elenco: André Marçal, Paulo Marat, Nany Figueiredo, Gilson Araújo. Produção: Se7e Sen7idos Produções. Belém. 2012. 30 min. Son. Cor. Filmado em HD.
2. **ACAÍ com jabá: um filme que bate na fraqueza.** Diretor: Alan Rodrigues, Marcos Daibes e Walério Duarte. Produtora: Osga Produções e Bizarros. Roteiro: Alan Rodrigues, Marcos Daibes e Walério Duarte. Produção: Flávia Alfinito. Assistente de direção: Lucas Marguti e Camila Lima. Música: Erminio Dias. Fotografia: Roberto Santos Filho. Direção de Arte: Armando Queiroz e Charles Serruya. Figurino: Maurity. Montagem: Frederico Cardoso. Elenco: Ernesto Piccolo, Paulo Marta, Nilza Maria. Belém. 2002. 13 min. Son. Cor. Realizado com recursos do Concurso de premiação de projetos de obras audiovisuais de curta-metragem de produção independente do Ministério da Cultura. Filmado em 35 mm. Fonte de consulta: DVD Curtas Paraenses.
3. **ADMIRIMIRITI.** Direção: Andrei Miralha. Roteiro: Adriano Barroso. Trilha sonora: André Moura. Direção técnica: Nonato Moreira. Direção de arte: Otoniel Oliveira, Andrei Miralha. Edição e composição: Roberto Aristobolo. Animação em 3D. Belém. 2005. 12 min. Realizado com recursos da Bolsa de criação, pesquisa e experimentação do IAP.
4. **ANJOS sobre Berlim.** Direção, Roteiro, Figurino, Cenografia e Contra-regra: Nando Lima. Fotografia, Câmera e Edição: Anibal Pacha. Produção: Oriana Bitar. Sonoplastia: Leo Bitar. Maquiagem: Uirande Mendonça. Contra-regra: Ronaldo Fayal. Operação de edição: João Freitas, Benedito Barbosa. Caracteres: Mario Cativo. Belém. Elenco: Alberto Silva, Betto Paiva, Claudio Melo, Josiane Dias, Oriana Bitar. 41 min. 1990. Filmado em VHS.
5. **ANTONIO Carlos Gomes.** Direção, Roteiro e Direção de Arte: Flávia Alfinito. Produtora: Osga Produções. Produção: Bianca de Felippes. Produção Local: Márcia Macêdo. Fotografia: Jorge Monclair. Assistente de direção: Hermínia Bragança. Edição e Som Direto: Carlos Cox. Trucagem: Marcelo Marssilac. Cenário: Nando Lima. Figurino: Anibal Pacha. Animação: Fernanda Alfinito. Casting: Walda Marques. Still: Octávio Cardoso. Elenco: Carla Camurati, José Carlos Gondim, Tônico Pereira (narração), Belém. 13 min. 1996. Cor. Son. Filmado em 35mm.
6. **ASSALTO, De.** Direção e roteiro: Ronaldo Rosa. Assistente de direção: Rubens Shinkai. Continuidade: Luciana Medeiros. Produção: Dani Franco. Produção executiva: Zê Charone e Claudio Barros. Direção de Fotografia: Peter Roland. Still: Renato Chalú. Direção de produção: Ronaldo Fayal. Figurino e Maquiagem: Antonio Maurity. Trilha sonora e Sonoplastia: Felipe Proença, Fábio Pereira, Seninha. Som direto: Nicolas Hallet. Direção de Arte: Charles Serruya. Storyboard: Alexandre Sequeira, Cássio Tavernard. Chefe de Maquinária: Claudio Castro. Chefe de Elétrica: José Mariaer (Narração). Elenco: Jorge Fleury, Rafael Oliveira, Zê Charone, Olinda Charone, Icaro Suzuki, Belém. 2011. 14 min. Cor. Son. Filmado em HDV. Fonte de consulta: YouTube do realizador.
7. **ATRAVÉS da alma.** Produção, direção e roteiro: Alexandra Castro. Fotografia: Lériton Brito, Voltaire Masaki. Edição e efeitos: Eliezer França. Assistentes: Kemuel Carvalheira, Vince Souza. Figurino: Renee Miranda Elenco: Gorette Ribeiro; Luís Lobo; Rosáurea Nascimento. Belém. 2014.
8. **BALADA, A.** Direção e Argumento: Antonio Maurity. Roteiro: Afonso Gallindo. Assistente de direção: Afonso Gallindo. Produção executiva: Alexandre Baena, Graziela Ribeiro. Produção: Graziela Ribeiro, Hélio Marques, Luciana Martins. Trilha sonora original: Daniel Zalewski. Som direto: Felipe Tanaka.

- Figurino: Murilo Maués. Assitente de figurino: Adelaide Oliveira. Maquiagem: Sonia Penna. Fotografia: Adalberto Junior. Assistente de Câmera: Fernanda Britto. 2ª unidade de câmara: Renato Chalú. Still: Paulo Almeida. Direção de arte: Pedro Daldegan. Montagem: Rodrigo Aben-Athar, Adalberto Junior. Efeitos especiais: Rodrigo Aben-Athar. Elenco: Andréia Rezende, Anne Dias, Astréa Lucena, Beth Dopazzo, Cláudio Barros, Daniel Gómez, Edileuza, Rubão, Tommie. Belém. 2002. 11 min. Cor. Son. Filmado em HD. Fonte de consulta: YouTube do realizador.
9. **BALSA Boeira.** Direção, Roteiro e Edição: Chico Carneiro. Música: Cincinato Jr. e Allan Carvalho. Belém. 2009. 67 min. Cor. Son. Filmado em PAL/DV. Fonte de consulta: DVD do autor.
 10. **BELÉM aos 80.** Direção: Alan Kardek e Januário Guedes (Entrevistas). Roteiro: Alan Kardek Guimarães. Argumento: Januário Guedes e Celso Eluan. Fotografia e Câmera: Diógenes de Carvalho Leal. Produção: Alan Kardek Guimarães, Guaciara Freitas, Patrícia Araújo. Belém. Edição: Jorge Oliveira. 2009. 114 min. Cor. Son. Filmado em Betacam Digital.
 11. **BELÉM do Pará.** Direção e Roteiro: Líbero Luxardo. Direção: Líbero Luxardo. Imagem: Milton Mendonça. Produtora: Líbero Luxardo Produções Cinematográficas. Cor: p&b, Formato: 16 mm; Música: Nivaldo Santiago. 1965. Belém. 10 min. p&b. Son. Filmado em 16 mm. Fonte de consulta: DVD Projeto Restauro do Acervo Líbero Luxardo / MIS-PA.
 12. **BREGA s/a.** Direção, roteiro e edição: Vladimir Cunha e Gustavo Godinho. Produtora: Greenvision. Direção de fotografia: Gustavo Godinho. Produção executiva: Priscilla Brasil. Produção: Teo Mesquita e Livia Condurú. Assistente de direção: Rafael Guedes. Auxiliar de produção: Carlos Lobo e Bruno Régis. Assistente de edição: Andre Morbach. Som direto: Fábio Carvalho. Belém. 2009. Cor. Son. Filmado em HD. Fonte de consulta: VIMEO dos realizadores.
 13. **BRINQUEDO perdido.** Direção: Pedro Veriano. Elenco: Assis Miranda, Esther Barros, Douglas Álvares. Belém. 1962. 7 min. Mudo. p&b. Filmado em 16 mm. Fonte de consulta: DVD do autor.
 14. **BRUTOS inocentes.** Direção, Argumento e Montagem: Líbero Luxardo. Produtora: Líbero Luxardo Produções Cinematográficas. Roteiro: Líbero Luxardo e Geraldo Gonzaga. Fotografia: Roland Henze e Fernando Melo. Som: Júlio Luxardo. Cenários: Mário Luxardo. Música: Paulo André Barata. Distribuição: Embrafilme. Elenco: Zózimo Bubul, Rodolfo Arena, Eduardo Abdenor, Leila Cravo, Geraldo Gonzaga, Fernando Neves, Roberto Sores, Zélia Porpino, Iracema Oliveira, Hélio Castro, Cláudia Barradas, Raimundo Silva, Luiz Mazzei, Lenira Guimarães, Conceição Rodrigues, Maria Gracinda, Gelmirez Melo e Silva, Eunith Nauar. Belém. 1973. Cor. 95 min. Filmado em 35 mm. Fonte de consulta: película de 35 mm acervo do MIS-PA.
 15. **CADÊ o verde que estava aqui.** Direção e Roteiro: Biratan Porto. Produtora: Central de produção. Produção executiva: Márcia Macêdo. Produção: Luciana Martins. Coordenação técnica: Nonato Moreira. Trilha sonora: Luis Pardal. Animação: Animagraphic. Elenco: (vozes) Estar Sá, Ailson Braga, Adriano Barroso, André Mardock, Mário Filé, Marina Paz Barroso. Belém. 11 min. Cor. Son. Animação em 3D. Realizado com recurso da Lei Semear / Governo do Pará.
 16. **CAIERA.** Direção: Peter Roland, Sônia Freitas. Belém. 1982. Realizado durante o curso de aperfeiçoamento em cinema da Embrafilme e Casa de Estudos Germânicos.
 17. **CAMINHOS do Rei Salomão, Nos.** Direção, Roteiro e Edição: Chico Carneiro. Músicas: Allan Carvalho e Cincinato Jr. Belém. 2010. 64 min. Cor. Son. 64 min. Filmado em PAL/DV. Fonte de consulta: DVD do autor.
 18. **CAMISA de onze varas.** Direção, Roteiro e Produção: Walério Duarte. Produtora: Caiana Filmes. Assistente de direção: Alan K. Guimarães. Edição e Montagem:

- Lozansky Benur. Produção executiva: João Inácio, Alan K. Guimarães. Direção de Fotografia: Diógenes Leal. Câmera: Diógenes Leal, Alan K. Guimarães. Som Direto: Mário Ribeiro. Co-argumento e Direção de Arte: Cláudio Assunção. Elenco: Adriano de Lima, Edmilson Moura, Expedito Negrão, Juarez Ferreira, Rômulo da Conceição, Rosivaldo Negrão. Belém. 2010. 52 min. Cor. Son. Filmado em Betacam Digital. Realizado com recursos do edital DOC TV IV.
19. **CARRO dos milagres.** Direção: Moisés Magalhães. Roteiro: André Klotzel, Januário Guedes, Moisés Magalhães, baseado no conto de Benedito Monteiro. Direção de produção: Januário Guedes. Direção de fotografia: Chico Botelho. Produção executiva: Moisés Magalhães. Montagem: Maria Dora Mourão. Som direto: Sonia Freitas, Abdias Pinheiro. Elenco: Ruy Guilherme, Natal Silva, Roseana Nogueira, Alberto Bastos. Belém. 1991. 20 min. Cor. Son. Filmado em 16mm. Realizado com recursos da Secretaria de Cultura do Pará. Fonte de consulta: Cinemateca Brasileira.
20. **CASA do Gilson, nossa casa.** Direção, Roteiro e Fotografia: Chico Carneiro. Belém. 2003. Filmado em Mini-DV. 69 min.
21. **CENESTHESIA.** Roteiro, Direção e Edição: Jorane Castro, Toni Soares e Dênio Maués. Iluminação e Câmera: Diógenes Leal. Música Original: Toni Soares. Produção: Phungo – Imagens e Trilhas. Apoio Técnico: Diógenes Leal e Januário Guedes. Edição de VT : Tim Penner. Caracteres: Allan Pinheiro e Jaime Filho. Belém. 1988. 7 min. Filmado em Super VHS.
22. **CHAMA Verequete.** Diretor: Luiz Arnaldo Campos e Rogério Parreira. Produtora: Central de Cinema e Vídeo da Amazônia. Roteiro: Luiz Arnaldo Campos e Rogério Parreira. Produção: André Wanzeler, João Inácio e Vanessa Gabriel. Produtora Executiva: Márcia Macêdo. Assistente de direção: Rubens Shinkai, Daniel Ferraz, Ivan Souza. Música: Mestre Verequete. Som: Nicolas Hallet. Fotografia: Marcelo Brasil. Direção de Arte: Armando Queiroz. Figurino: Reinaldo Fayal. Montagem: Paulo Leite. Elenco: Augusto Gomes Rodrigues, Guaraci Macêdo, entre outros. Belém. 2002. 18 min. Son. Cor. Realizado com recursos do I Prêmio Estímulo para Produção de Filmes de Curta Metragem da Prefeitura Municipal de Belém - FUMBEL. Filmado em 35 mm. Fonte de consulta: DVD Curtas Paraenses.
23. **CHUPA-chupa: a história que veio do céu.** Direção e Roteiro: Adriano Barroso e Roger Elarrat. Produtora: Floresta. Produção executiva: José Adão Costa. Direção de produção: Zienhe Castro. Fotografia: Peter Roland. Cenografia: Aldo Paz. Montagem: Robson Fonseca. Trilha Sonora: Leonardo Venturieri. Figurino: Maurity Ferrão. Elenco: Marton Maués, Henrique da Paz, Valéria Andrade, Ailson Braga, André Mardock, Adriana Cruz. Belém. 2007. 55 min. Cor. Son. Realizado com recursos do edital DOC TV III. Filmado em HD. Fonte de consulta: DVD DOC TV.
24. **CHUVAS e trovoadas.** Direção e Direção de Arte: Flávia Alfinito, baseado no conto de Maria Lúcia Medeiros. Produtora: Osga Produções, Centro Artístico Cultural Belém Amazônia (Projeto Fellini). Produção: Flávia Alfinito, Alvarina Souza Silva. Fotografia: Guy Gonçalves. Edição: Sarah Yakhni, Carlos Cox. Assistente de direção: Shala Fellipe. Assistente de produção: Dênio Maués. Som Direto: Carlos Cox. Cenário: Marco Antonio Rocha. Figurino: Beth Filipeck. Maquiagem: Emílio Reck. Direção musical: Marco André. Música: Marco André, Paulino Chaves, Meneleu Campos. Elenco: Patrícia França, Suzana Faini, José Mayer (Narração), Andréa Rezende, Franci Moura, Andréa Paiva, Daniela Lima, Luana Soares, Alexandre Sequeira, Monica Soares, . Belém/Rio de Janeiro. 1994. 14 min. Cor. Son. Filmado em 35 mm. Realizado com recursos da FUMBEL/Prefeitura de Belém/CTAV/TABA/Secult-PA.
25. **CINCO minutos.** Direção e Roteiro: André Marçal. Câmera: Woltaire Masaki. Edição: Woylle Masaki. Produção: Se7e Sen7idos Produções. Belém. 2012. 7 min. Son. Cor. Filmado em HD.

26. **CINE-NOTÍCIAS.** Direção e Roteiro: Milton Mendonça. Produtora: Juçara Filmes. Belém. 1960 e 1970. 10 min. em média. Filmado em Super 16 mm. Acervo Museu da Imagem e do Som do Pará.
27. **CÍRIO, O.** Direção: Euclides Bandeira, Ademir Silva, Hamilton Bandeira, Miracy Silva. Produção: INC - Instituto Nacional de Cinema. Acervo CTA. Belém. 1974.
28. **CÍRIO. Histórias de fé.** Direção: Flávia Morete, Gustavo Godinho e Vlad Cunha. Produtora: Imageria Filmes. Produção executiva: Camila Kzan, Thais Vieira. Montagem: Marcos Kubota, Gustavo Godinho. Coordenação de produção: Theo Mesquita. Produção: Vanja Fonseca. Câmeras: Renato Chalú, Atini Pinheiro, Célio da Costa. Juracy Rabelo. Belém. 2007. 21 min.
29. **CORDA – procissão dos excluídos.** Direção: Ronaldo Passarinho e Moisés Magalhães. 1999. Belém-PA.
30. **CRÔNICAS (des)medidas.** Direção e Roteiro: Alyne Alvarez Silva. Produção: Débora Flor. Produtora: Alt Produções. Assistente de direção: Rodrigo Bittencourt. Fotografia: Neto Dias. Desenho de Som: Davi Paes. Edição: Woylle Masaki. Direção de arte: Carol Taveira. Belém. 2014. 25 min. Filmado em HD.
31. **DA Paz: o teatro da Amazônia.** Direção: Ronaldo Passarinho Filho. Belém-PA. 2004. 52 min.
32. **DESCOBERTA da Amazônia pelos turcos encantados.** Roteiro e Direção: Luiz Arnaldo Campos. Assistente de Direção: Ivan de Souza Cruz. Produção executiva: José Adão Costa. Direção de Produção: Célia Maracajá. Assessor de Produção: Luciano Andrade, Nazaré Oliveira, Lina Navarro, Luciata Malcher, Jaqueline Puirá, Afonso Gerson. Direção de Fotografia: Hélio Furtado. Câmera: Leonardo Belo, James Araujo, Marcelo Bulhões. Assistente de Câmera/Eletricista: Mauro Caverna, Júnior. Maquinária: Ivan, Paulo Supershok. Direção de Arte: Célia Maracajá. Assistente de Direção de Arte: Agatha Christie Farias. Assistente de Figurino: André Lopes, Emanoel dos Santos. Cenografia, Adereços e Figurinos: Jorge Margalho, Francisco Fê. Cenotécnico: Manoel de Jesus. Maquiagem: Germana Chalu. Cabeleireiro: Cláudio Pereira. Diretor de Set: Ricardo Gomes. Edição: Klebson Carneiro. Belém. 2007. Belém. 2005. 55 min. Cor. Son. Realizado com recursos do edital DOC TV V. Filmado em HD. Fonte de consulta: DVD DOC TV.
33. **DAS Barrancas do Rio Carriá.** Direção, Roteiro e Edição: Chico Carneiro. Músicas: Allan Carvalho, Cincinato Jr., Ronaldo Silva, Nêgo Nelson. Belém. 2011. 66 min. Cor. Son. Filmado em PAL/DV. Fonte de consulta: DVD do autor.
34. **DEZEMBRO.** Direção e Roteiro: Fernando Segtowick. Produção: Vanessa Gabriel. Produtora: EF Produções. Fotografia: Diógenes Leal. Edição: Verônica Sáenz. Produção Executiva: Emanoel Freitas. Som Direto: Nicholas Hallet. Direção de Arte: Charles Rael. Assistência de direção: Wesley Braun, Roger Elarrat. Continuidade: Indaiá Freire. Assistência de câmera: Paloma Carvalho, Adalberto Jr, Renato Chalu. Música: 11:11 Org, Norman Bates. Figurinos: Adelaide Oliveira. Maquiagem: Plínio Palha. Elenco: Fabrizio Bezerra, Helen Pompeu, Ewe Pamplona, Antônia Leal, Adriano Barroso, Astréa Lucena, Maíra Monteiro, Claudenice Eduardo, Tatiana Laiun, Leonel Ferreira. Belém. 2003. 12 min. Cor. Son. Filmado em 35mm.
35. **DIAMANTE e cinco balas, Um.** Produção, direção, argumento, roteiro e montagem: Líbero Luxardo. Gerente de produção: Mário Luxardo. Fotografia: Fernando Melo. Som: Celso Muniz. Cenários: Hélio Alencar. Música: Waldemar Henrique. Regência: Milton Calazans. Instrumental: Sebastião Tapajós (Violão). Produtora: Líbero Luxardo Produções Cinematográficas e Mundial Filmes. Distribuição: U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira. Elenco: Luiz Linhares, Maria Gladys, Angelito Melo, Helena Velasco, Fernando Neves, Cláudio Barradas, Hélio Castro, Zélia Porpino, Roberto Soares, João Silva, Nilza Maria, Paulo de Tarso. Belém. 100 min. 1968. p&b. Son. P&b, Filmado em 35mm. Fonte

- de consulta: MIS-PA.
36. **DIA qualquer, Um.** Direção e Argumento: Líbero Luxardo. Produção: Líbero Luxardo e Teixeira de Melo. Fotografia: Ruy Santos. Câmera: Meldy Melinger. Som: João S. Nunes. Cenografia: Hélio Alencar. Montagem: João Silva. Música: Waldemar Henrique. Canções: Pixinguinha. Produtora : Líbero Luxardo Produções Cinematográficas. Distribuição: U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira. Elenco: Lenira Guimarães, Hélio Castro, Gelmirez Melo e Silva, Conceição Rodrigues, Raimundo Silva, Eduardo Abdenor, Cláudio Barradas, Maria Gracinda, Luiz Mazzei, Zélia Porpino. Belém. 1965. p&b. 100 min. Filmado em 35mm. Fonte de consulta: DVD Projeto Restauro do Acervo Líbero Luxardo / MIS-PA.
 37. **DIAS.** Direção e Roteiro: Fernando Segtowitz. Produtora: Central de Produção. Produção: Moana Mendes. Produção executiva: Márcia Macêdo. Fotografia: Lito Mendes da Rocha. Edição: Verônica Sáenz. Som Direto: Nicholas Hallet. Direção de Arte: Déia Britto. Trilha original: Epadu. Assistente de direção: Rubens Shinkai. Figurinos: Adelaide Oliveira. Maquiagem: Ronaldo Fayal. Elenco: Sandra Barsotti, Tati Braun, Pavel Fernandez, Adriano Barroso, Rogê Paes, Mario Filé. Belém. 2000. 10 min. Cor. Son. Filmado em 35 mm. Realizado com recursos do I Prêmio Estímulo para Produção de Filmes de Curta Metragem da Prefeitura Municipal de Belém - FUMBEL. Fonte de consulta: DVD Curtas Paraenses.
 38. **DO amor.** Direção, Argumento e Fotografia: Rodolfo Mendonça. Assistente de Direção: Rafael Samora, Tiago Freitas. Assistente de Fotografia: Cássio França e Rafael Samora. Montagem: Rodolfo Mendonça. Som Direto: Cássio França. Efeitos Especiais: Marcelo Tavares, Vince Souza. Produção: Cássio França, Marcelo Tavares, Rafael Samora, Raquel Minervino, Tiago Freitas e Vince Souza. Elenco: Raquel Minervino, Rodolfo Mendonça e Vinícius Moraes. Trilha: Tom Zé. Belém. 2013. 5 min. Filmado em HDV.
 39. **D. Juan.** Direção, Roteiro, Trilha sonora, Montagem, Fotografia: Mateus Moura. Assistência: Felipe Cruz. Produção: Sr. Cheff Produções. Elenco: Ramón Rivera, Giovana Miglio, Haroldo França, Felipe Cruz, Mateus Moura. Música original: Ramón Rivera. Mateus Moura. Figurino: Cassiane Dantas. Belém. 2010. 33 min. Filmado em HDV.
 40. **ELEGIA por uma cidade.** Direção: João de Jesus Paes Loureiro. Belém. 1970 (?). 8 min. Filmado em Super 8 mm.
 41. **EM.** Direção e Argumento: Raquel Minervino. Produção: Quadro a Quadro. Direção de Fotografia: Rodolfo Mendonça. Assistente de Fotografia: Marcelo Tavares, Tiago Freitas. Montagem: Rodolfo Mendonça. Produção: Cássio França, Marcelo Tavares, Rafael Samora, Raquel Minervino, Tiago Freitas, Vince Souza, Rodolfo Mendonça. Trilha: Vinícius Moraes. Belém. Elenco: Raoni Moreira e Vitória Braun. 2013. 6 min. Filmado em HDV.
 42. **ENQUANTO chove.** Direção: Alberto Bitar e Paulo Almeida. Roteiro: Alberto Bitar e Paulo Almeida. Produção Executiva: Alberto Bitar. Produção: Alberto Bitar. Fotografia: Alberto Bitar e Paulo Almeida. Câmera: Alberto Bitar e Paulo Almeida. Arte: Alberto Bitar e Paulo Almeida. Som: Leo Bitar. Edição: Alberto Bitar e Paulo Almeida. Edição de Som: Leo Bitar. Elenco: Paulo Pretz, Pékora cereja, Roberto Menezes, Lorena Mesquita, Paula Sampaio, Adriano Barroso, Ailson Braga, Alessandro Gonçalves, Paulo José Campos de Melo, Flavya Mutran, Eduard Rettelbusch Filho, Fabrícia Negreiros, Wellington Souza, Rosa Maria Bitar, Jéferson Cecim, Abdias Pinheiro e Silvana Saldanha. Belém. 18min. 2003. Cor. Son. Fotografado em celular e câmera digital. Realizado com recursos da Bolsa de Experimentação Artística do IAP.
 43. **ENTRE portas.** Direção, Argumento e Fotografia: Rafael Samora. Produção: Quadro a Quadro. Assistente de Câmera: Cássio França, Rodolfo Mendonça. Montagem: Rodolfo Mendonça. Som Direto: Cássio França. Trilha: Armando Mendonça. Produção: Cássio França, Marcelo Tavares, Raquel Minervino, Rodolfo Mendonça, Tiago Freitas, Vince

- Souza, Suzanne Hasegawa. Elenco: Bruna Valle e Ramón Rivera. Belém. 2013. 9 min. Filmado em HDV.
44. **ERETZ Amazônia.** Direção: Alan Rodrigues. Roteiro: Alan Rodrigues, Walter Bentes Lima. Co-direção: Davis Emescany. Produção executiva: David Salgado Filho. Fotografia: Jacob Serruya. Edição: Cristina Mota. Trilha Sonora: Fabrício Cavalcante. Belém. 2004. 55 min. Cor. Son. Filmado em HDV. Realizado com recursos do edital DOC TV I.
45. **ERVAS e saberes da floresta.** Direção, Roteiro e Produção Executiva: Zienhe Castro. Produtora: Z Filmes. Assistente de Direção: Roberta Arantes. Produção: Carol Araújo. Câmera: Thiago Kunz. Câmera adicional: Alexandre Nogueira do Amaral. Assistente de Câmera: Killner Ferreira. Som Direto: Bruno Fernandes. Videografismo: Cássio Tavernard. Edição: Rennan Rosa. Belé. 2012. ? min. Cor. Son. Realizado com recursos da Lei do Audiovisual e Lei Semear/FCPTN/Governo do Pará.
46. **ESCRITURA veloz.** Direção e Roteiro: Mariano Klautau Filho. Elenco: Maria Lucia Medeiros, Valéria Andrade, Mariane Rodrigues, Alberto Silva e Fábio Pina. 1994.
47. **ESPÁTULA e bisturi.** Direção, edição, fotografia e desenho de som: Adrianna Oliveira. Roteiro: Adrianna Oliveira, André Filho. Produção: Daniel Medeiros, Fernanda Cirino, Felipe Sena, Lays Ribeiro. Linda Rocha. Elenco: André Filho, Eduardo Leonardi, João Lauro Tavares, Pedro Leonardi, José Silva (Narração). Belém. 2013. 7 min. Cor. Son. Filmado em HD. Realizado com recursos próprios.
48. **ESPELHO e silêncio.** Direção : Vince Souza. Produção: Quadro a Quadro. Co-direção: Rodolfo Mendonça. Argumento e Roteiro: Bianca d'Aquino, Vince Souza. Direção de Fotografia: Rodolfo Mendonça. Assistente de Fotografia: Cássio França, Lériton Brito, Tiago Freitas, Raquel Minervino. Montagem: Rodolfo Mendonça. Câmera: Rodolfo Mendonça. Assistente de Câmera: Cássio
- França, Vince Souza. Elenco: Cristiano Cohen e Renata Picorelli. Belém. 2013. 10 min. Filmado em HDV.
49. **ETERNAMENTE frio.** Direção: Roger Elarrat. Roteiro: Roger Elarrat, Leo Venturieri. Fotografia: Adalberto Junior. Trilha Sonora: Leo Venturieri. Edição: Roger Elarrat. Elenco: Rafaela Sidrim, Ulisses Parente. Belém. 2007. 16 min.
50. **EU do ato.** Direção e Roteiro: Vince Souza. Baseado no texto de Bianca Marinho. Elenco: Rafaella Cândido. Belém. Cor: b/p. Filmado em HD. 2014.
51. **FEITO poeira ao vento.** Direção: Dirceu Maués. Belém. 2006. 3 min. Filmado em câmeras artesanais *pinhole* e editado em digital.
52. **FILHAS da Chiquita.** Direção e Roteiro: Priscilla Brasil. Produtora Executiva: Graça Brasil. Produtora: Greenvision Filmes. Produtores Paloma Brasil, Graça Brasil, Mauro Farias. Edição: André Mello, Priscilla Brasil. Som: Chico Bororo. Co-direção: Gustavo Godinho, Ronaldo Rosa, Vladimir Cunha. Belém. 2007. Cor. Son. Filmado em HD.
53. **FORASTEIRO, O.** Direção e roteiro: Katuscia de Sá. Assistente de direção e câmera: Cezar Moraes. Som direto: Mário Ribeiro. Fotografia: Katuscia de Sá. Assistente de fotografia: Cezar Moraes. Iluminação: João Pedro Rodrigues. Direção de arte e cenografia: Verônica Lima. Maquiagem e efeitos: Vivian Santa Brígida. Animação: Mário Fernando, Ribeiro Júnior. Edição de animação: Rogério Batista. Platô: Verônica Lima, Carol Dominguez. Continuista: Katuscia de Sá. Montagem: Moyses Wesley. Edição: Moyses Wesley, Katuscia de Sá, Thiago Losant. Assistente de produção: Vivian Santa Brígida, Verônica Lima. Belém. 15 min. 2012. Cor. Son. Filmado em HD.
54. **FORTE, O.** Direção: João de Jesus Paes Loureiro. Belém. 1960 (?). 8 min. Filmado em Super 8 mm.

55. **FOTODRAMAS.** Direção: Tiago Freitas. Co-direção: Rodolfo Mendonça. Argumento: Tiago Freitas. Roteiro: Tiago Freitas, Rodolfo Mendonça. Fotografia: Rodolfo Mendonça. Assistente de direção: Lériton Brito, Raquel Minervino. Produção: Quadro a Quadro. Montagem: Rodolfo Mendonça. Música: Tales, Branche. Elenco: Alyne Goes. Narração: Mateus Moura, Lucas Gouvêa, Raquel Minervino, Tales, Branche, Felipe Cruz. Belém. 22 min. 2014. Cor. Son. Filmado em HDV.
56. **FRONTEIRA: Carajás.** Direção: Edna Castro, Simone Raskin Roteiro: Edna Castro, Jorane Castro, Produção executiva: Zita Carvalhosa, Simone Raskin, Direção de fotografia: Mário Cravo Neto, Técnico de som: Marian Van de Ven, Montagem: Paulo Silveiro, Montagem de som: Saulo Silveira, Música de: Roberto Ferraz, Belém. 16mm, COR. 30 min.
57. **GATILHEIRO, a história de Quintino Silva Lira, O.** Roteiro e Direção: André Miranda e Cláudia Kahwage. Produção executiva: Cláudia Kahwage. Co-produção: Núcleo de Produção Cultural e CEPEPO. Fotografia: Amilton Trindade. Edição e edição de som: Fernando Souza. Trilha sonora: Zueira de Fumanchu, DJ LK. Assistentes de produção: Vanessa Silva, Jalva Braga. Belém. 2010. 16 min. Cor. Son. Filmado em HD. Realizado com recursos do Prêmio MIS de estímulo ao curta-metragem paraense / Secult –PA.
58. **HISTÓRIA...pudicícia, Uma.** Direção: Chico Carneiro. Fotografia: Chico Carneiro, Eduardo Sales. Elenco: Fernando Neves, Nilva Buiatti. Belém. 1973. Preto e Branco. 8 min.
59. **HOMEM do balão extravagante: as tribulações de um paraense que quase voou, O.** Direção: Horácio Higuchi. Elenco: Eduardo Souza. Belém. 2005. 55 min. Realizado com recursos do edital DOC TV.
60. **HOMENAGEM póstuma a Magalhães Barata.** (título atribuído). Direção e Roteiro: Líbero Luxardo. Fonte de consulta: DVD Projeto Restauro do Acervo Líbero Luxardo / MIS-PA.
61. **IARA na terra do tecnobrega.** Direção: Alexandra Castro. Belém. 2013.
62. **ILHA, A.** Direção: Mateus Moura. Roteiro: Mateus Moura, Felipe Cruz, Kid Quaresma, Marcelo Marat, Rafael Couto, Romario Alves, Juliana Maués. Produção Executiva: Maria Preta. Fotografia: Rodolfo Mendonça. Câmera: Rodolfo Mendonça. Arte: Romario Alves, Virgílio Moura, Maurício Franco e Ila Falcão. Som: Raquel Minervino. Edição: Mateus Moura e Rodolfo Mendonça. Elenco: Rosilene Cordeiro, Kid Quaresma, Carline Ramos, Tia Lili, Adilardo Seabra, Paulo Marat. Belém. 59 min. 2013. Filmado em HDV.
63. **IMAGENS cruzadas.** Direção e Roteiro: Fernando Segtowicki. Belém-PA. 2005.
64. **INVISÍVEIS parazeres cotidianos.** Direção e Roteiro: Jorane Castro. Produção: Zienhe Castro . Fotografia: Pablo Ramirez Duron. Som Direto: Márcio Câmara. Produtora: Cabocla Produções. Edição de som: Damião Lopes . Produção Executiva: Cabocla Produções . Montagem: Jorane Castro, Veônica Saenz . Música: Felipe Proença, Henry T, Vinicius Cohen . Belém. 2004. 26 min. Cor. Son. Filmado em DV. Realizado com recursos do Rumos Itaú Cultural Cinema e Vídeo 2003-2004. Fonte de consulta: Itaú Cultural.
65. **ITINERÁRIO interno.** Direção, Roteiro e Fotografia: Eduardo Souza. Produção Executiva: Júlia Garcia. Produção: Diogo Vianna. Direção de Arte: Pedro Vianna. Edição: Candido Araújo Neto. Elenco: Pedro Vianna. Belém. 2006. 7 min. Filmado em DV.
66. **JACARÉ já era, O.** Direção de Giovanni Gallo. Cachoeira do Arari. 1974. Filmado em 8 mm. Fonte de consulta: MIS/PA.
67. **JAMCINE #1** uma crônica de horror. Fantôme Belle Époque. Direção: Mateus Moura. Produtora: QUALQUER QUOLETIVO. Elenco: Ana Marceliano. Belém. 2012. 25 min.

68. **JAMCINE #2** um diário íntimo. O sonhador fodido no parque de ilusões. Direção: Mateus Moura. Produtora: QUALQUER QUOLETIVO. Elenco: Romario Alves. Belém. 2012. 41 min.
69. **JAMCINE #3** um ato cênico. Queda, ascensão e queda de uma superstar. Direção: Mateus Moura. Produtora: QUALQUER QUOLETIVO. Elenco: Ícaro Gaya. Belém. 2012. 42 min.
70. **JAMCINE#4** um tratado de magia. Entre. Direção: Mateus Moura. Produtora: QUALQUER QUOLETIVO. Elenco: Rafael Couto/Satyr. Belém. 2012. 24 min.
71. **JAMCINE#5** um passeio macabro. Projeção de ideias no rio das trevas. Direção: Mateus Moura. Produtora: QUALQUER QUOLETIVO. Elenco: Karllana Cordovil. Belém. 2012. 33 min.
72. **JAMCINE#6** um surto psicótico. Ver-O-Peso. Direção: Mateus Moura. Produtora: QUALQUER QUOLETIVO. Elenco: Lucas Gouvêa. Belém. 2012. 31 min.
73. **JAMCINE #7** uma busca alucinante. Festa na Boca. Direção: Mateus Moura. Produtora: QUALQUER QUOLETIVO. Elenco: Mateus Moura, Ícaro Gaya, Romário Alves, Ana Nunes, Karllana Cordovil, Lucas Guvêa. Belém. 2012. 53 min.
74. **JOVENS, Tefê, AM.** Direção e Roteiro: Fernando Segtowicki. Belém-PA. Tefê-AM. 2008.
75. **JULIANA contra o jambeiro do diabo pelo coração de João Batista.** Direção: Roger Elarrat. Roteiro: Adriano Barroso, Roger Elarrat. Produtora: Visagem Filmes. Produção: Camila Kzan. Fotografia: Emerson Bueno. Trilha Sonora: Leonardo Venturieri. Som: Márcio Câmara. Direção de arte: Boris Knez. Figurino: Maurity Ferrão. Elenco: Leoci Medeiros, Geisa Barra, Nani Tavares, Tiago Assis. Belém. 2012. Cor. Son. Filmado em 35 mm. Fonte de consulta: blog do filme.
76. **KINEMADARA: Matadouro.** Direção, Roteiro, Câmera e Edição: Vicente Cecim. Belém. 1975. 9 min. Cor. Son. Filmado em 8 mm sem som e reeditado em HD e adicionado trilha sonora pelo autor. Fonte de Consulta: Vimeo do autor.
77. **KINEMADARA: Permanência.** Direção, Roteiro, Câmera e Edição: Vicente Cecim. Belém. 1976. 20 min. Filmado em 8 mm sem som e reeditado em HD e adicionado trilha sonora pelo autor. Fonte de Consulta: Vimeo do autor.
78. **KINEMADARA: Sombras.** Direção, Roteiro, Câmera e Edição: Vicente Cecim. Belém. 1977. 20 min. Filmado em 8 mm sem som e reeditado em HD e adicionado trilha sonora pelo autor. Fonte de Consulta: Vimeo do autor.
79. **KINEMADARA: Malditos Mendigos.** Direção, Roteiro, Câmera e Edição: Vicente Cecim. Belém. 1978. 16 min. Filmado em 8 mm sem som e reeditado em HD e adicionado trilha sonora pelo autor. Fonte de Consulta: Vimeo do autor.
80. **KINEMADARA: Rumores.** Direção, Roteiro, Câmera e Edição: Vicente Cecim. Belém. 1979. 27 min. Filmado em 8 mm sem som e reeditado em HD e adicionado trilha sonora pelo autor. Fonte de Consulta: Vimeo do autor.
81. **KINEMADARA: a lua é o sol.** Direção, Roteiro e Edição: de Vicente Cecim. Belém. 2009. 32 min. Filmado em Câmera Digital. Fonte de Consulta: Vimeo do autor.
82. **KINEMADARA: fonte dos que dormem.** Direção, Roteiro e Edição: de Vicente Cecim. Belém. 2009. 30 min. Filmado em Câmera Digital. Fonte de Consulta: Vimeo do autor.
83. **KINEMADARA: música do sangue das estrelas.** Direção, Roteiro e Edição: de Vicente Cecim. Belém. 2012. 20 min. Filmado em Câmera Digital. Fonte de Consulta: Vimeo do autor.

84. **KINEMADARA: K+afka.** Direção, Roteiro e Edição: de Vicente Cecim. Belém. 2012. 6 min. Filmado em Câmera Digital. Fonte de Consulta: Vimeo do autor.
85. **KUXI Imauara: Sítios Arqueológicos na Foz do Rio Amazonas.** Direção: Ramiro Quaresma. Roteiro: Paulo do Canto, Ramiro Quaresma. Câmera e Fotografia: Leonardo Soares. Edição: Leonardo Soares, Ramiro Quaresma. Belém. 2007. 25 min. Realizado com recursos do Museu Paraense Emílio Goeldi/ VALE.
86. **LENDAS amazônicas.** Episódios: O boto; Belém, mitos e mistérios; Matinta; Cobra grande. Direção: Moisés Magalhães e Ronaldo Passarinho Filho. Produtora: Amazoom Filmes. Produção Executiva: Moisés Magalhães. Co-produção: GNT. Roteiro: Ronaldo Passarinho, Lázaro Araújo. Música: Sebastião Tapajós. Direção de Fotografia: Jorge Monclair, Diógenes Leal. Som: Juarez Dagoberto. Montagem: Vera Freire. Coordenação de Produção: Márcia Macêdo. Cenografia: Jorge Trindade. Assistente de Direção: Rubens Shinkai. Assistente de Câmera: Adalberto Júnior. Trilha Sonora: Sebastião Tapajós. Elenco: Cacá Carvalho, Dira Paes, Nilza Maria, Walter Bandeira, Adriano Barroso. Depoimentos: Benedito Nunes, João de Jesus Paes Loureiro, Walcyr Monteiro, Maestro Isoca, Paulo Chaves Fernandes. Cor. Filmado em 16 mm.
87. **LUGARES de afeto: a fotografia de Luiz Braga.** Roteiro e Direção: Jorane Castro. Produtora: Cabocla Filmes. Imagem: Jacob Serruya. Montagem: Atini Pinheiro, Jorane Castro. Videografia: Atini Pinheiro. Trilha Sonora: Pio Lobato, Vinicius Cohen. Produção Executiva: Danielle Santos Entrevistados: Rosely Nakagawa, Tadeu Chiarelli, Paulo Herkenhoff, João de Jesus Paes Loureiro, Cássio Vasconcellos, Osmar Pinheiro, Rubens Fernandes Junior. Belém. 2008. 72 min. Cor. Son. Filmado em HD.
88. **MALA brasileira.** Direção: Paulo Chaves Fernandes. Belém. 1982. Realizado durante o curso de aperfeiçoamento em cinema da Embrafilme e Casa de Estudos Germânicos. (Filme perdido).
89. **MÃOS de outubro.** Direção e roteiro: Vitor Souza Lima. Fotografia: Octavio Cardoso, Alberto Bitar e Armando Queiroz. Som direto: Leo Bitar. Montagem: Alberto Bitar e Vitor Souza Lima. Desenho de som: Aurélio Dias e Leo Bitar. Edição de som e mixagem: Aurélio Dias. Produção executiva: Jorane Castro. Coordenação de produção: Danielle Santos. Assistentes de direção: Daniele Queiroz e Danielle Valente. Assistentes de fotografia: Guto Nunes, Marcelo Rodrigues e André Mardock. Assistente de som direto: Tiago Pinto. Assistentes de produção: Shirley de Almeida Reis, Silvia Gomes, Vanja Fonseca (São Paulo) e Flávia Portela (Rio de Janeiro). Maquinaria: Anderson Conte (Miguel); Coordenação de pós-produção: Danielle Santos. Pesquisa: Sâmia Maffra e Silvia Gomes. Still: Ana Flor. Assessoria de imprensa: Dedé Mesquita; Criação gráfica: Melissa Barbery e Vitor Souza Lima. Belém. 2009. 21 min. Cor. Son. Filmado em HD Digital com *transfer* para 35 mm. Realizado com recursos do Prêmio MIS de estímulo ao curta-metragem paraense / Secult -PA.
90. **MARAJÓ: barreira do mar.** Produção, Direção, Argumento e Roteiro: Líbero Luxardo. Produtora: Líbero Luxardo Produções Cinematográficas. Gerente de Produção: Teixeira Melo. Fotografia: Fernando Melo. Montagem: Anibal Hasba. Iluminação: Tony Robell. Som: Celso Muniz. Assistente de Câmera: Meldy Mellinger. Cenários: Hélio Alencar. Figurino: Amassi Palmeira. Montagem: João Silva. Música: Sebastião Tapajós, Waldemar Henrique. Distribuidora: U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira. Elenco: Milton Vilar, Luiz Mazzei, Lenira Guimarães, Eduardo Abdeonor, Maria Gracinda, Zélia Porpino, Conceição Rodrigues, Raimundo Silva, Cláudio Barradas, Hélio Castro, Gelmirez Melo. Belém. 1967. 82 min. p&b. Son. Filmado em 35mm. Fonte de consulta: DVD Projeto Restauro do Acervo Líbero Luxardo / MIS-PA.
91. **MARIAS da castanha.** Direção de produção: Moisés Magalhães. Produção executiva: Edna Castro, Jorane Castro. Roteirista: Edna Castro, Jorane Castro. Direção: Edna Castro. Direção de

- fotografia: Chico Botelho. Técnico de som: Alan K. Guimarães. Montagem: Cristina Amaral. Montagem de som: Mirella Martinelli. Música de: Marku, Quinteto Armorial, Wagner Tiso. Locução Marta Nassar. Belém. 30 min. 1987. Cor. Son. Filmado em 16mm.
92. **MARÍLIA.** Direção: Ronaldo Salame. Roteiro: Afonso Gallindo, Ronaldo Salame. Direção de Produção: Moema Mendes. Fotografia: Jacob Serruya, Juraci Rabelo. Edição: Alex Esteves. Trilha original: Nelson Teixeira. Elenco: Wlter Bandeira, Tatiana Brau, Maíra Monteiro, José Carlos Gondim. Belém. 2002. 14 min. Cor. Son. Filmado em Betacam.
93. **MATINTAPERÊRA.** Direção, Roteiro e Produção: Jorge Vidal. Diretor de arte: Charles Rael. Diretor de Fotografia: Ronaldo Rosa. Operador de câmera: Wesley Braun. Trilha sonora: Iva Rothe. Edição/ montagem: Guilherme Urner. Elenco: Adriano Barroso, Paulo Amrat, Francly Moura, Max Costa, Daiâne Câmara, Henrique da Paz. Belém. 2004. 19 min. Cor. Son. Filmado em HDV.
94. **MENINO urubu.** Diretor: Fernando Alves, Roberto Ribeiro. Produção: Roberto Ribeiro, Thaís Rocha. Co-produção: Design, Karandash Estúdio de Animação Produções. Roteiro: Fernando Alves, Isaac Braz, Roberto Ribeiro. Fotografia: Karandash Estúdio de Animação Produções. Elenco (vozes) Jocel Mendonsa, Vania de Castro, Paulo Vasconcelos, Cláudio Melo, Felipe Chile e Adriano França. Belém. 2006 . 15 min. Animação em 3D.
95. **MESTRE Damasceno.** Direção e Roteiro: Guto Nunes. Produtora: Guto Filmes. Fotografia: Marcelo Rodrigues. Assistente de fotografia: Felipe Parolin. Som: Leo Chermont. Assessoria de imprensa: Dani Franco. Belém. 2013. 25 min. Cor. Son. Filmado em HD. Ralizado com recursos da Lei Semear / Governo do Pará.
96. **MESTRES carpinteiros navais – conhecer para valorizar.** Direção e Montagem: Mateus Moura. Produtora: Garfo e Faca. Produção: Samir Raoni. Fotografia e Som: Hugo Nascimento, Maécio Monteiro, Mateus Moura. Música e Trilha sonora: Leo Chermont. Belém. 2012.
97. **MOVIMENTO da fé, No.** Direção e roteiro: Fernando Segtowitz, Thiago Pelaes. 2013. Produção: Luciana Cavalcante, Aline Rosseti e Rodrigo Bittencourt. Roteiro: Fernando Segtowitz. Fotografia: Thiago Pelaes, Thiago Kunz, Neto Dias. Som: Miriam Biderman, Ricardo Reis, Débora Morbi e Juliana Lopes. Montagem: Thiago Pelaes, Alexandre Nogueira e Fernando Segtowitz. Trilha Sonora: Alexandre Guerra. Belém. 2013. 18 min. Filmado em HD.
98. **MATINTA.** Direção: Fernando Segtowitz. Co-direção: Adriano Barroso. Roteiro: Fernando Segtowitz, Adriano Barroso. Produção: Wesley Braun, Thiago Freitas. Produção executiva: Camila Leal, Fernando Segtowitz . Fotografia: Pablo Baião. Montagem: Atini Pinheiro. Direção de arte: Rubem Lima. Cenotecnia: Rui Santa Helena. Maquiagem: Sofia Penna. Figurino: Antonio Maurity. Som direto: Evandro Lima. Trilha Sonora: Alexandre Guerra. Elenco: Adriano Barroso, Dira Paes, Nani Tavares, Astrea Lucena, Andrea Rezende, Marina de Paula. Belém. 2010. 20 min, Cor. Son. Filmado em 35 mm. Realizado com recursos da Lei Rouanet/ Ministério da Cultural e Lei Semear / Governo do Pará. Filmado em 35 mm.
99. **MENTE dividida.** Direção: Érisson Guimarães. Produtora: Imagem Produções. Roteiro: Igor Francês. Fotografia: Jacob Serruya. Edição: Aristobolo Roberto. Direção de produção: Nadia Sá. Assistente de direção: Ronaldo Rosa. Desenho de som: Guaraci Jr. Coordenação de produção: Rogério Nishizawa. Figurino: Jacque Carvalho. Maquiagem: Plínio Palha. Elenco: Eduardo Almeida, Kauê Pinheiro, Alberto Silva (locução). Belém. 2003. 9 min. Cor. Son. Filmado em Betacam.
100. **MIGUEL Miguel.** Direção: Roger Elarrat. Roteiro: Adriano Barroso, Roger Elarrat, adaptado da obra de Haroldo Maranhão. Direção de Fotografia: Carlos Ebert. Direção de arte e Cenografia: Boris Knez. Trilha sonora: Leonardo Venturieri. Edição

- de imagem: Roberta Splinder. Edição de som: Lozansky Benur. Produção executiva: Fernando Penna de Carvalho. Coordenação de produção: Francly Oliveira. Maquiagem: André Ramos. Figurino: Ézia Neves. Elenco: Henrique da Paz, Yeyé Porto, Olinda Charone, Nêgo Nelson, Astrea Lucena, Ailson Braga, Paulo Marat. Belém. 2011. 120 m. Filmado em HD/HPX 500. Realizado com recursos do edital de séries da TV Cultura.
101. **MIRITI-MIRI.** Direção: Andrei Miralha. Roteiro: Adriano Barroso. Fotografia: Renato Chalú. Ilustrações: Otoniel Oliveira. Belém. 2011. Cor. Son. Filmado em HD. Realizado com recursos da Lei Rouanet/Banco da Amazônia.
102. **MORA na filosofia.** Direção geral: Júnior Braga. Direção: Aladim Júnior e Guaracy Jr. Produção Executiva: Lygia Maria e Rodrigo Cardozo. Produção: Helaine Cavalcante. Direção de Fotografia: Max Lima e Elias Dias. Imagens: Jacob Serruya, Hélio Furtado, Carlos Araújo. Montagem: Mário Costa. Finalização: Aladim Jr.. Pesquisa: Júnior Braga e Lygia Maria. Consultoria: Victor Sales Pinheiro e Maria Sylvia Nunes. Belém. 2012. 30 min. Produzido pela TV Cultura do Pará.
103. **MULHERES choradeiras.** Roteiro e Direção: Jorane Castro. Produtora: Cabocla Filmes. Fotografia: Jane Malaquias. Som Direto: Márcio Câmara. Montagem: Bonita Papastathi. Direção de Arte: Armando Queiroz. Figurino e Make up: Maurity. Preparação Vocal: Márcia Aliverti. Preparação de Ator: Cláudio Barros. Produção Executiva: Moema Mendes, Marta Nassar, Direção de Produção: Moana Mendes, Sérgio Pretto, Conceição Golobovante. Elenco: Nilza Maria, Mendara Mariani, Tacimar Cantuária, Marinaldo Santos, Armando Pinho. Belém. 2000. 15 min. Cor. Son. Filmado em 35mm. Realizado com recursos do Concurso de premiação de projetos de obras audiovisuais de curta-metragem de produção independente do Ministério da Cultura. Fonte de consulta: site da produtora.
104. **MULHERES de Mamirauá.** Direção: Jorane Castro. Roteiro: Edila Moura, Jorane Castro. Produtora: Cabocla Filmes. Fotografia e Edição: Atini Pinheiro. Belém-PA, Tefé-AM. 2008. 40 min. Cor. Son. Realizado pela Sociedade Civil Mamirauá com recursos do Ministério da Saúde.
105. **MURAGENS, crônicas de um muro.** Direção: Andrei Miralha. Co-Direção: Marcílio Costa. Direção Técnica: Nonato Moreira. Trilha Sonora: André Moura. Animação: Diogo Lima, Ítalo Ferreira, Pedro Rogério, Vinicius Souza, Geíza Santos, Rafael Reis, Otoniel Oliveira, Everton Leão e Andrei Miralha. Belém. 2008. 12 min. Cor. Son. Animação em Stop Motion e 2D. Realizado com recursos da bolsa de criação, pesquisa e experimentação do IAP.
106. **MÚSICA & Imagem - Documenta | Casa do Gilson.** Direção e Edição: Arthur Árias Dutra. Produtora: Greenvision Films. Produção executiva: Priscilla Brasil. Produção: Bruno Apolonio. Direção de fotografia: Bruno Régis. Belém. 2012. 8 min.
107. **MÚSICA & Imagem - Documenta | Cena de Capanema.** Direção e Edição: Arthur Árias Dutra. Produtora: Greenvision Films. Produção executiva: Priscilla Brasil. Produção: Bruno Apolonio. Direção de fotografia: Bruno Régis. Belém. 2012. 14 min.
108. **MÚSICA & Imagem - Documenta | Clube Musical União Vigieense.** Direção e Edição: Bruno Régis. Produtora: Greenvision Films. Produção executiva: Priscilla Brasil. Produção: Bruno Apolonio. Direção de fotografia: Bruno Régis. Belém. 2012. 7 min.
109. **MÚSICA & Imagem - Documenta | Juca Medalha.** Direção e Edição: Bruno Régis. Produtora: Greenvision Films. Produção executiva: Priscilla Brasil. Produção: Bruno Apolonio. Direção de fotografia: Bruno Régis. Belém. 2012. 8 min.
110. **MÚSICA & Imagem - Documenta | Júnior Rêgo.** Direção e Edição: Arthur

- Árias Dutra, Brunno Régis. Produtora: Greenvision Films. Produção executiva: Priscilla Brasil. Produção: Brunno Apolonio. Direção de fotografia: Brunno Régis. Belém. 2012. 9 min.
111. **MÚSICA & Imagem - Documenta | Manoel Cordeiro.** Direção e Edição: Brunno Régis. Produtora: Greenvision Films. Produção executiva: Priscilla Brasil. Produção: Brunno Apolonio. Direção de fotografia: Brunno Régis. Belém. 2012. 5 min.
112. **MÚSICA & Imagem - Documenta | Max Alvin.** Direção e Edição: Arthur Árias Dutra, Brunno Régis. Produtora: Greenvision Films. Produção executiva: Priscilla Brasil. Produção: Brunno Apolonio. Direção de fotografia: Brunno Régis. Belém. 2012. 8 min.
113. **MÚSICA & Imagem - Documenta | Mestre Damasceno.** Direção: Priscilla Brasil. Produtora: Greenvision Films. Edição: Arthur Árias Dutra. Produção executiva: Priscilla Brasil. Direção de fotografia: Gustavo Godinho. Belém. 2012. 9 min.
114. **MÚSICA & Imagem - Documenta | Música Transmórfica.** Direção e Edição: Arthur Árias Dutra. Produtora: Greenvision Films. Produção executiva: Priscilla Brasil. Produção: Brunno Apolonio. Direção de fotografia: Arthur Árias Dutra. Belém. 2012. 13 min.
115. **MÚSICA & Imagem - Documenta | Zenildo e a Saudade.** Direção e Edição: Arthur Árias Dutra, Brunno Régis. Produtora: Greenvision Films. Produção executiva: Priscilla Brasil. Produção: Brunno Apolonio. Direção de fotografia: Brunno Régis. Belém. 2012. 6 min.
116. **NAYARA, a mulher gorila.** Direção e Roteiro: Marta Nassar. Assistentes de direção: Amilcar Monteiro, Tânia Savieto, Mario Masetti. Música: Arrigo Barnabé. Montagem e edição de som: Walter Rogério. Direção de produção: Wagner Carvalho. Fotografia e Câmera: Lito Mendes da Rocha. Cenografia e figurino: Eurico Rocha. Elenco: Júlio Calasso, Leticia Leite, Fábio Almeida, Adriano Carvalho. São Paulo – SP, Belém-PA. 1992. 10 min. 35 mm. Realizado com recursos do Prêmio Estímulo ao Curta-metragem da Prefeitura de São Paulo.
117. **NOSSA Senhora dos Miritis.** Direção: Andrei Miralha. Vozes: Ester Sá, Andréa Rezende. Roberto do Vale. Belém. 10 min. Animação 3D. Cor. Son. Realizado com recursos do edital Curta-Metragem Gênero Animação do Ministério da Cultura (MinC).
118. **NOTAS sobre Waldemar.** Direção e Roteiro: Priscilla Brasil. Produtora: Greenvision Films. Belém. 2007. 55 min.
119. **OLHOS d'água.** Direção e Roteiro: Eduardo Souza. Belém. Edição: Eduardo Souza e Brunno Régis. Trilha sonora: Leonardo Venturieri. 55 min.
120. **OLYMPIA.** Direção: Val Sampaio. 1992. Elenco: Célia Maracajá, Cláudia Leão, Elcisa Leão, Gomes de Lima, Mariano Filho, Mauro Lima. Produção: Conceição Loureiro, Rosa Neves. Fotografia: Patrick Pardini. Roteiro: Coletivo. Edição: Nêssa Som Direto: Andréa Reis. Trilha original: Maestro Altino Pimenta. Realizado durante o curso de aperfeiçoamento em cinema da Embrafilme e Casa de Estudos Germânicos.
121. **ONDA, festa na pororoca.** Direção, Direção de Arte e Produção: Cássio Tavernard. Texto original: Adriano Barroso. Roteiro adaptado: Adriano Barroso e Cássio Tavernard. Produção Executiva: Márcia Macêdo. Trilha Sonora original: Fábio Cavalcante. Animadores 2D: Alexsandro Costa, Andrei Miralha e Cássio Tavernard. Animadores 3D: Nelson Teixeira e Nonato Moreira. Edição: Imagem Produções. Produção: Jackie Araújo. Elenco (vozes): Adriano Barroso, André Mardock, Aílson Braga, Ester Sá, David Mattos e Mateus Maia. Belém. 2005. 10 min. Animação em 2D e 3D. Realizado com recursos da bolsa de criação, pesquisa e experimentação do IAP.

122. **ÓPERA cabocla.** Roteiro e Direção – Adriano Barroso. Diretor de Fotografia: Filipe Parolin. Som Direto e Trilha Original: Leo Chermont. Editor e Câmera: Lucas Escócio. Produção Executiva: Jorane Castro. Direção de Produção e Assistente de Direção: Suanny Lopes. Assistente de Produção: Fabrício Pinheiro. Assistente de Fotografia e Camera: Marcelo Rodrigues. Eletricista: Marcus Leal e Aldo Lima. Belém. 2012. ?? min. Cor. Son. Filando em HD. Realizado com recursos do edital do programa EtnoDoc/Ministério da Cultura.
123. **ÓPERA: o bonzão-bonitão.** Direção: Victor de La Rocque. Fotografia e Câmera: Luciana Magno. Consultoria: Oriana Bitar. Roteiro: Oriana Bitar, Luciana Magno e Victor de La Rocque. Desenho de luz: Patricia Gondim. Edição: Luciana Magno. Montagem: Diego Cordero, Luciana Magno e Victor de La Rocque. Belém. 2013. 20 min. Filmado em HDV. Realizado com recursos da bolsa de criação, pesquisa e experimentação do IAP.
124. **PANORAMA.** Direção: Igor Gurjão e Tiago Freitas. Argumento: Tiago Freitas. Produção: Quadro a Quadro. Belém. 2013. 6 min. Cor. Son. Filmado em HD.
125. **PÁSSAROS Andarilhos, Bois Voadores.** Direção: Luiz Arnaldo Campos. Direção de Arte: Célia Maracajá.. Direção de Fotografia: Hélio Furtado. Música: Marco Campos. Elenco: Juliana Silva, Aninha Moraes, Rubens Santa Brígida, Jamil Rabelo e Wagner Oliveira. Belém. 2011. 25 min.
126. **PERSEGUIÇÃO, A.** Direção e Roteiro: Ronaldo Moraes Rêgo. Belém. Década de 1970. Elenco: Ronaldo Moraes Rêgo, Luiz Braga. Filmado em Super 8.
127. **PESCADORES da Amazônia.** Produção, Direção e Roteiro: Líbero Luxardo. Produtora: Líbero Luxardo Produções Cinematográficas. Narração: Cid Moreira. Laboratórios: Líder SP. Belém. Década de 1960. 10 min. p&b. Son. Filmado em 16 mm.
128. **PESCADORES de Água Doce.** Direção, Roteiro e Edição: Chico Carneiro. Música: Cincinato Jr. e Allan Carvalho. Belém. 66 min. 2013. Cor. Son. Filmado em PAL/DV. Fonte de consulta: DVD do autor.
129. **PRETERITO imperfeito.** Direção, Roteiro e Argumento: Flavya Mutran. Edição: Flavya Mutran, Alberto Bitar, Paulo Almeida. Fotografia: Alberto Bitar, Paulo Almeida. Som: Leo Bitar. Belém. 2004. 8 min. Filmado em HDV. Realizado com recursos da bolsa de criação, pesquisa e experimentação do IAP.
130. **PROJETO memórias.** Anjo: O Conflito dos Homens. Produtora: UNAMA.
131. **PROJETO memórias:** Norat. Produtora: UNAMA.
132. **PROJETO memórias:** Francisco Paulo Mendes: Chico Mendes. Produtora: UNAMA.
133. **PROJETO memórias:** Haroldo Maranhão. Produtora: UNAMA.
134. **PROJETO memórias:** Mestre Isoca. Produtora: UNAMA.
135. **PROJETO memórias:** Pedro Veriano – lanterna Mágica. Roteiro e Direção: Vicente Cecim. Produtora: UNAMA.
136. **PROJETO memórias:** Max Martins. Produtora: UNAMA.
137. **PROJETO memórias:** Orfeu. Produtora: UNAMA.
138. **PROJETO memórias:** Sarubbi. Produtora: UNAMA.
139. **PROJETO memórias:** Benedito Nunes. Produtora: UNAMA.
140. **PROJETO memórias:** Trilhas D'Água. Produtora: UNAMA.

141. **PROJETO memórias:** Anunciada Chaves. Produtora: UNAMA. UNAMA.
142. **PROJETO memórias:** Ritual; O Auto da Barca do Inferno. Produtora: UNAMA.
143. **PROJETO memórias:** O Silêncio é de Ouro, a Palavra é de Latão. Produtora: UNAMA.
144. **PROJETO memórias:** Clara Pinto. Produtora: UNAMA.
145. **PROJETO memórias:** Augusto Rodrigues. Produtora: UNAMA.
146. **PROJETO memórias:** As Pastorinhas de Santarém – Wilson Fonseca. Produtora: UNAMA.
147. **PROJETO memórias:** As Pastorinhas O Poder da Fé – Lourival Pontes. Produtora: UNAMA.
148. **PROJETO memórias:** As Pastorinhas de São João Batista – Betina Ferro. Produtora: UNAMA.
149. **PROJETO memórias:** As Pastorinhas Tradicional de Mosqueiro – Luiza Coelho Bastos. Produtora: UNAMA.
150. **PROJETO memórias:** As Pastorinhas de Alenquer. - Astréa Ferreira Santos. Produtora: UNAMA.
151. **PROJETO memórias:** As Pastorinhas Cristo Rei - Maria Fabiana de Cristo S. Ferreira. Produtora: UNAMA.
152. **PROJETO memórias:** As Pastorinhas Filhas de Belém – Sulamita. Produtora: UNAMA.
153. **PROJETO memórias:** As Damas do Rádio. Direção e Roteiro: Denise Bandeira e Paulo Santana. Produtora: UNAMA.
154. **PROJETO memórias:** Maria Sylvia Nunes. Direção e Roteiro: Denise Bandeira e Paulo Santana. Produtora: UNAMA.
155. **PROJETO memórias:** Nilza Maria. Direção e Roteiro: Denise Bandeira e Paulo Santana. Produtora: UNAMA.
156. **PROJETO memórias:** Alonso Rocha. Direção e Roteiro: Denise Bandeira e Paulo Santana. Produtora: UNAMA.
157. **PROJETO memórias:** Milton Monte. Direção e Roteiro: Denise Bandeira e Paulo Santana. Produtora: UNAMA. Cinegrafista: Nando Lima. Narração: Edmilson Cabral. Edição: Eliezer Nascimento. Pesquisa e Produção: Nani Tavares. Design: Huoston Rodrigues.
158. **PROJETO memórias:** Acácio Sobral. Direção e Roteiro: Denise Bandeira e Paulo Santana. Produtora: UNAMA. Cinegrafista: Joel Amador. Narração: Sammilis Lage. Edição: Eliezer Ataíde. Pesquisa e Produção: Nani Tavares. Design: Huoston Rodrigues.
159. **PROJETO memórias:** Dom Vicente Zico. Direção e Roteiro: Denise Bandeira e Paulo Santana. Produtora: UNAMA.
160. **PROJETO memórias:** Gileno Chaves. Direção e Roteiro: Denise Bandeira e Paulo Santana. Produtora: UNAMA.
161. **PROJETO memórias:** Nazareno Tourinho. Direção e Roteiro: Denise Bandeira e Paulo Santana. Produtora: UNAMA.
162. **PROJETO memórias:** Vicente Sales. Direção e Roteiro: Denise Bandeira e Paulo Santana. Produtora: UNAMA.
163. **PROMESSA em azul e branco.** Direção: Zienhe Castro. Roteiro: Adriano Barroso. Produtora: Z Filmes. Co-produtora: Novelo Filmes. Produção executiva: Carol Gesser, Zienhe Castro. Direção de produção: Mariana Coelho. Assistente de produção: Vanessa Gasparello. Assitente de direção: Cíntia Domit Bittar. Direção de elenco: Claudio Barros. Fotografia: Marx Vamerlatti. Som: Gustavo Oliveira de

- Souza. Direção de arte: Coletivo Margot. Figurino: Ana Miranda. Montagem: Cíntia Domit Bittar. Trilha sonora: Cicinato Júnior. Elenco: Isabela Caprário de Oliveira, Ana Paula Costa Augustinho, Ceci Melo, Claudio Barros, Emery Maria, Rita Regina Lubaszewski, Carol Gesser, Agnes Rech Teixeira, Julia Von Hertwig, Luiza Gonzaga Brito, Chico Caprário, Lícia Brancher, Luiz Henrique Cudo, Everson Adilio Candido, Gringo Starr, Paulo Vasilescu. Belém. 2013. 15 min. Cor. Son. Filmado em 35 mm. Realizado a partir de edital de curtas Ministério da Cultura.
164. **PROMESSEIROS, Os.** Direção, Roteiro e Fotografia: Chico Carneiro. Belém. 2001. Filmado em Mini-DV. 69 min.
165. **ORIGEM dos nomes.** Direção Marta Nassar. Produção: Marta Nassar, Indaiá Freire. Roteiro: Marta Nassar, Francisco Carlos. Coordenador de produção: André Wanzeler. Assistente de direção: Afonso Gallindo. Consultoria: Bel Vidal, Lux Vidal. Fotografia: Alziro Barbosa. Direção de arte e figurino: Clíssia Moraes. Som direto: Márcio Câmara. Trilha sonora: Albery Albuquerque. Desenho de som: Thiago Albuquerque. Edição e montagem: Fábio Almeida. Maquiagem: Sônia Penna. Cenografia: Jorge Margalho. Elenco: Cleiton Rosário, Jaqueline Barra, David Teixeira, Wenderson Garcia, Antero Miranda, Célia Maracajá. Belém. 2005. 18 min. Cor. Son. Filmado em 35 mm.
166. **QUANDO a chuva chegar.** Direção e roteiro: Jorane Castro. Produtora: Cabocla Filmes. Fotografia: Pedro Vargas Ionescu. Som Direto: Marcio Câmara. Trilha sonora: Pio Lobato. Diretor de Arte: Boris Knez. Figurino: Marbo Mendonça. Make Up: Germana Chalu. Montagem: Atini Pinheiro. Direção de produção: Ana Lucia Lobato. Produção executiva: Moema Mendes. Preparação de Ator: Adriano Barroso. Elenco: Nani Tavares, Sílvio Restiffe, Abigail Silva, Dione Colares, Nilza Maria, Adriana Cruz, Tacimar Cantuária, Armando Pinho. Belém. 2009. Cor. Son. Filmado em 35 mm. Realizado através da Lei Rouanet/Ministério da Cultura e Lei Semear/Governo do Pará. Fonte de consulta: site da produtora.
167. **QUEM vai levar Mariazinha para**
- passar.** Direção: André Mardok. Roteiro: Ester Sá. Direção de arte: Aníbal Pacha. Figurino: Maurício Franco. Maquiagem: Plínio Palha. Direção de fotografia: Marcelo Rodrigues. Direção de produção: Luciana Medeiros, Cristina Costa. Efeitos de som: Thiago Souza. Finalização de som: Leo Bitar. Trilha sonora original e sonoplastia: Fabio Cavalcante. Preparação de ator: Adriano Barroso. Edição: Robson Fonseca. Som direto: Mário Ribeiro. Continuidade: Luciano Lira. Assistência de direção: Lucas Escócio. Assistentes de produção: Paulo Ricardo Nascimento, Andrea Rocha e Sandra Perlin. Maquiagem: Plínio Palha. Elenco: Ester Sá, Maurício Franco. Belém. 2012. 12 min. Cor. Son. Filmado em HD/Animações 3D. Realizado com recursos do edital Curta Criança do MINC/TV Brasil.
168. **QUERO ser anjo.** Direção: Marta Nassar. Roteiro: Clemente Shwartz. Produção: Sara Silveira. Fotografia: Alziro Barbosa. Edição: Cristina Amaral. Som Direto: Luis Adelmo. Direção de Arte: Eurico Rocha. Trilha original: Mini Paulo. Elenco: Olinda Charone, Cacá Carvalho, Igor Fonseca. Belém. 2000. 14 min. Cor. Son. Filmado em 35 mm. Realizado com recursos do I Prêmio Estímulo para Produção de Filmes de Curta Metragem da Prefeitura Municipal de Belém - FUMBEL. Fonte de consulta: DVD Curtas Paraenses.
169. **RÁDIO 2000.** Direção, Fotografia e Edição: Erick Lopes. Produtora: Instituto de Artes do Pará. Produção: Zek Nascimento. Roteiro e Assessoria de Imprensa: Monique Malcher, Karina Menezes. Design: Marcello Sarmiento. Belém. 2013. Cor. Son. Filmado em HD. Fonte de consulta: site do projeto.
170. **RAPTO do peixe-boi.** Diretor: Cássio Tavernard, Rodrigo Aben-Athar. Roteiro: Cássio Tavernard, Rodrigo Aben-Athar, baseado nos personagens da peça de Adriano Barroso. Produção: Caroline Araújo, Cássio Tavernard, Cláudio Figueredo. Produção Executiva: Central de Produção. Assistência de direção: Fábio Amaral. Supervisão de produção: Márcia Macêdo. Supervisão de animação: Radamés Araújo. Story-board: Otoniel Carneiro. Direção musical e sonoplastia:

- Fábio Cavalcante. Elenco (vozes): Adriano Barroso, Aílson Braga, André Mardock, Ester Sá, José Leal, Belém. 2009. 5 min. Animação em 3D. Realizado com recursos da Lei Semear/Governo do Pará.
171. **REAL.** Direção, Roteiro, Edição, Fotografia e Trilha sonora: Vitor Souza Lima. Produtora: Greenvision. Entrevistas: Dedé Mesquita. Pesquisa: Sâmia Maffra. Estagiário e Som: Igor Vieira. Still: Glauce Andrade. Belém. 2011. Cor. Son. Filmado em HD.
172. **REVOLTA das Mangueiras, A.** Direção e Direção de Arte: Roberto Eliasquevici. Roteiro: Maianne Kogut, Roberto Eliasquevici. Produtora: Mister Chip. Montagem: Roberto Eliasquevici, Arthur Árias, Roger Elarrat, Thainá Conceição. Trilha sonora: Luiz Pardal. Belém. 2004. 6 min. Realizado com recursos da Bolsa de criação, pesquisa e experimentação do IAP.
173. **RIBEIRINHOS do asfalto.** Direção e roteiro: Jorane Castro. Elenco: Dira Paes, Ana Leticia Cardoso, Anne Dias, Adriano Barroso, Ives Oliveira, Paulo Marat. Roteiro e Direção: Jorane Castro. Direção de Fotografia: Pablo Baião. Som Direto: Márcio Câmara. Direção de Arte: Rui Santa Helena. Maquiagem: Sônia Penna. Figurino: Antonio Maurity. Edição: Atini Pinheiro. Música: Pio Lobato. Coodenação de Produção: Luis Laguna, Danielle Santos. Belém. 26 min. 2011. Cor. Son. Filmado em 35 mm.
174. **RMXTXTURA #Epilogo: entre rios, ruas e igarapés.** Direção, Pesquisa e Roteiro: Lucas Gouvea, Mateus Moura, Maecio Monteiro, Luah Sampaio, Romario Alves, Icaro Gaya, Hugo Nascimento e Luiza Cabral. Produção: qUALQUER qUOLETIVO. Belém. 2011. 06 min. Imagens de Arquivo.
175. **RMXTXTURA #Redes locais, autonomia.** Direção, Pesquisa e Roteiro: Lucas Gouvea, Mateus Moura, Maecio Monteiro, Luah Sampaio, Romario Alves, Icaro Gaya, Hugo Nascimento e Luiza Cabral. Produção: qUALQUER qUOLETIVO. Belém. 2011. 10 min. Imagens de Arquivo.
176. **RMXTXTURA #Estamos em greve.** Direção, Pesquisa e Roteiro: Lucas Gouvea, Mateus Moura, Maecio Monteiro, Luah Sampaio, Romario Alves, Icaro Gaya, Hugo Nascimento e Luiza Cabral. Produção: qUALQUER qUOLETIVO. Belém. 2011. 12 min. Imagens de Arquivo.
177. **RMXTXTURA #Vontade de potência ≠ Vontade de poder.** Direção, Pesquisa e Roteiro: Lucas Gouvea, Mateus Moura, Maecio Monteiro, Luah Sampaio, Romario Alves, Icaro Gaya, Hugo Nascimento e Luiza Cabral. Produção: qUALQUER qUOLETIVO. Belém. 2011. 10 min. Imagens de Arquivo.
178. **RMXTXTURA #Prólogo: Perigoso e Divertido.** Direção, Pesquisa e Roteiro: Lucas Gouvea, Mateus Moura, Maecio Monteiro, Luah Sampaio, Romario Alves, Icaro Gaya, Hugo Nascimento e Luiza Cabral. Produção: qUALQUER qUOLETIVO. Belém. 2011. 13 min. Imagens de Arquivo.
179. **SAIAS, laços e ligas.** Direção: Risoleta Miranda. Belém. 1990. 33 min. Realizado pela TV Cultura do Pará.
180. **SALVATERRA: terra de negro.** Direção e Edição: Priscilla Brasil. Produtora: Greenvision. Direção de Fotografia: Gustavo Godinho. Assistente de Câmera: Carlos Lobo. Som Direto: Fábio Carvalho. Diretor de Produção: Teo Mesquita. Assistente de Produção: Felipe Braun. Assistente de Edição: Brunno Reggis. Belém. 50m. Cor. Son. Filmado em HD. Projeto Raizes do Instituto de Artes do Pará.
181. **SAUDADES de minha terra.** Direção: Nélio Palheta, Aladim Raiol. Argumento: Nélio Palheta. Roteiro: Maria Bernadete Matias de Melo. Produção: Francinéia Pimenta. Edição: Sávio Palheta. Fotografia Wesley Braun. Norte Independente. **Coprodução: Maria Bernadeth, Mathias Mello, TV Norte Independente, TV Cultura do Pará, Associação Brasileira de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (Abepec).** Belém. 2009. 55 min. Cor. Son. Filando em HD. Realizado

- com recursos do edital DOC TV.
182. **SERRA Pelada: esperança não é sonho.** Roteiro, Direção e Edição: Priscilla Brasil. Direção de fotografia: Matheus Rocha. Som direto: Aloysio Compasso. Direção de Produção: Fabricio de Paula. Produção Executiva: Jorane Castro. Assistente de Câmera: Gustavo Godinho. Co-produção: Priscilla Brasil/ Tv Cultura do Pará/ Cabocla Produções/ Fundação Padre Anchieta. Distribuição: Cultura Marcas. Belém. 2007. 55 Min .Color. Son. Filmado em HDV. Realizado com recursos do edital DOC TV V.
183. **SEU Didico: Paraense Velho Macho!** Direção, Roteiro e Edição: Chico Carneiro. Música: Cincinato jr. Allan Carvalho, Luiz Pardal. Belém. 2007. 65 min. Cor. Son. Filmado em PAL/DV. Fonte de consulta: DVD do autor.
184. **SEVERA Romana.** Diretor: Bio Souza, Rael Hélyan, Sue Pavão. Roteiro: Bio Souza, Sue Pavão, Rael Hélyan, baseado na obra de Nazareno Tourinho. Direção de Arte: Marcel Andrade, Rael Hélyan. Montagem: Luelane Loiola. Música: Tynnoko Costa. Elenco: Cláudio Marinho, Leydiane Rodrigues, Lúcio Martins, Luiza Abreu, Natal Silva. Belém. 2006. 15 min. Cor. Son. Filmado em 35 mm. Realizado com recursos do I Prêmio Estímulo para Produção de Filmes de Curta Metragem da Prefeitura Municipal de Belém - FUMBEL. Fonte de consulta: You Tube dos realizadores.
185. **SHOT da bota.** Direção: Flávia Alfinito. Assistente de direção: Afonso Gallindo. Baseado no conto de Edyr Augusto Proença. Produção executiva Marcelo Maia. Elenco: Ewe Pamplona. Belém. 12 min. 1999. 16mm.
186. **SOLEDAZ.** Roteiro: Pedro Tobias. Direção coletiva: Davi Paes, Junior Franch, Lú Couto, Marcelo Sousa, Pedro Tobias, Rodolfo Mendonça & João Inácio. Elenco: Renan Pina & Marcela Lima. Edição: Davi Paes (Alt Produções). Desenhos: Vika Albino. Música: Tulipa Ruiz - Do Amor. Belém. 2012. 8 min.
187. **SOLTEIRONA, A.** Direção Geral: Saulo Sisnando, Nigel Anderson. Argumento: Saulo Sisnando. Roteiro: Saulo Sisnando, Neyara Andrade (2 episódios). Produção: Nigel Anderson, Saulo Sisnando. Produtora: ALT produções. Direção de Produção: Rodrigo Bittencourt, Nigel Anderson. Direção de Fotografia: Neto Dias. Direção de Arte: Flávio Ramos Moreira. Figurino: Grazi Ribeiro. Maquiagem: Carol Taveira, Tayane Sabádo. Montagem: Rodrigo Bittencourt, Neto Dias. Trilha Original: Davi Paes, Marcel Barretto, DJ Masa, DJ Million, Rodrigo Ferreira, Lucas Estrela. Elenco: Luiza Braga, Saulo Sisnando, Marta Ferreira, Gustavo Saraiva, Flávio Ramos Moreira, Mabel Cezar. Belém. 2012. 120 min. Realizado com recursos da Bolsa de criação, pesquisa e experimentação do IAP.
188. **TAPI'IRAPÉ: o caminho da anta.** Direção e Roteiro: Ivânia Neves, Maurício Neves. Edição: Maurício Neves, Pedro Leal. Produtora: LabCom/UNAMA. Produção: Alda Costa, Ivânia Neves, Maurício Neves, Gilvandro Xavier, Lariza Gouvêa. Fotografia: Maurício Neves. Belém. 2010. 8 min.
189. **WALDEMAR Henrique da Costa Pereira.** Direção: Marlicy Bemerguy. Belém. 1989. 54 min. Realizado pela TV Cultura do Pará.
190. **VARIAÇÕES da rede.** Direção: Diógenes Leal, James Bogan. Belém. 1989. 15 min. Cor. Filmado em 16mm.
191. **VERNISSAGE.** Direção Roger Elarrat. Belém. 2006. 16 min.
192. **VER-O-PESO.** Direção: Januário Guedes, Sônia Freitas E Peter Roland. Produção: Crava, Semec, Embrafilme. Produção Executiva: Moisés Magalhães. Produção: Moises Magalhães, Ana Catarina, Aníbal Pacha. Poemas: João De Jesus Paes Loureiro, Illaise Mello. Argumento e Roteiro: Coletivo. Música: Albery Albuquerque. Continuidade: Ana Catarina. Elenco: Alberto Bastos, Peter Roland,

- Elaine Borges, Ana Maria Barbosa, Anselmo Feliz, Alex E Aristeu (figuração)
Produtora: CRAVA/EMBRAFILME.
Belém. 1984. Cor. Son. Filmado em 16 mm.
193. **VIAGEM à Amazônia: o rio Purus.** Produção, Direção, Fotografia e Roteiro: Líbero Luxardo. Produtora: Líbero Luxardo Produções Cinematográficas. Som e Mixagem: Galileu Cãnfora. Narração: Cid Moreira. Laboratórios: Líder SP. Belém. Década de 1960. 10 min. Cor. Son. Filmado em 16 mm.
194. **VIDA em 140 caracteres, A.** Direção, Roteiro e Fotografia: Alexandre Baena. Produtora: Multi Amazônia Brasil Produtora. Produção executiva: Bernadete Barroso. Edição: Pedro Quadrado, Huoston Rodrigues. Assistente de direção: Priscila Sales. Belém. 2011. 15 min.
195. **VILA da Barca.** Direção: Renato Tapajós. Produção: Abílio Couceiro. Montagem: Maurice Capovilla, João Batista de Andrade, Renato Tapajós. Assistente de Direção: Lais Furtado. Imagem: Fernando Melo / Cinematográfica Bandeirantes. Som: Odil Fonobrasil. Montagem do Negativo e Som: Sylvio Renoldi. Narração: Cláudio Mamberti. Colaboração: Cláudio Barradas, Isidoro Alves, Acyr Castro, Poty Fernandes, José da Silva Marreco. Belém. 1964 10 min. Belém/São Paulo. p&b. Son. Filmado em 16mm.
196. **VISAGEM!** Direção e Produção: Roger Elarrat. Roteiro: Adriano Barroso. Fotografia e câmera: Adalberto Junior. Trilha original: Leonardo Venturieri. Belém. 2006. 11 min. Cor. Son. Animação em Stop Motion. Realizado com recursos da Bolsa de criação, pesquisa e experimentação do IAP.
197. **AMERICANA.** Dir.: Ronaldo Rosa. Músico – Diogo. Produção Floresta Cinevídeo
198. **AMOR de promoção.** Artista: Lia Sophia. Direção: Larissa Bezerra. 1º Assistente de Direção: Rodrigo Grillo. 2º Assistente de Direção: Arthur Alves. Produção Executiva: Taisa Fernandes. Assistente de Produção Executiva: Patrícia Araújo. Coordenação de Produção: Suanny Lopes. Fotografia Making Off: Naiara Jinkns. Produção de Set: Téo Mesquita. Câmera 01: César Moraes. Câmera 02: Marcelo Rodrigues. Assistente de Câmera: Woltaire Masaki. Assistente de Platô: Tamires Cecim. Assistente de Produção: João Lima Martins. Assistente de Produção: Paulo Afonso Martins (P.A). Produção de Elenco: Suelen Nino. Assistente de Som: Wesceley Azevedo. Eletricista: Marcus Leal (Sapo). Maquinistas: Kleberton Bidú e Marcus Leal (Sapo). Direção de Arte: Alexandre Sequeira. 1º Assistente de Arte: Aline Albuquerque. 2º Assistente de Arte: Silas Sousa. Contrarregra: Michael Barra. Figurino e Jóias (Lia Sophia): Bárbara Müller. Assistente de Figurino: Tereza Maciel. Make Up: Adriana Ferreira. Elenco: Gorette Ribeiro, Luiz Félix Robatto, Rafael Barbosa, Domênica Nepomuceno. Banda: Lia Sophia, Adelbert Carneiro (contrabaixo), Daniel Delatuche (trompete), Davi Amorim (guitarra), Edvaldo Cavalcante (bateria), Josibias Ribeiro (trombone), Márcio Jardim (percussão), Elias Pinheiro (roadie). Belém. 2013.
199. **DEVORADOS.** Direção: Priscilla Brasil. Assistente de Direção: Brunno Regis. Diretor de Fotografia: Gustavo Godinho. Câmeras: Renato Reis. Marajó. Assistente de Câmera: Ricardo Ishak, André Morbach. Direção de Produção: Teo Mesquita. Produção: Karina Sampaio. Raffael Regis. Assistente e Produção: Carlos Lobo, Alan Gonçalves, Pit. Eletricistas: Shadow of Night, Melq. Figurino: Adelaide Oliveira, Nielson Bargas. Make up: Micheline Penafort. Cabelo: Isabel Afonso. Educadores: Gisele Guedes, Carol Gama, Carlos Vera Cruz. Elenco: Iuri, Igor, Daniel, Euler, Francisco e crianças da Vila da Barca. Logística/Alimentação: Bri Suzuki. Assessoria de Imprensa: Rafael Guedes, Sidney Filho, Ricardo Ishak. Still: Alan Soares. Making Off: Zena Gorayeb, Yuri Santos. Banda: Sammliz, Icaro Suzuki, Edinho Guerreiro, Ivan Vanzar. Belém.

VIDEOCLIPES

197. **AMERICANA.** Dir.: Ronaldo Rosa. Músico – Diogo. Produção Floresta Cinevídeo

2007. Filmado em HD.
200. **EU quero cerveja.** Artista: Félix Robatto .
 Direção: Woltaire Masaki. Assistente de Direção: Victor Carreira. 2º Assistente de Direção: Edson Palheta. Direção de Fotografia: Yasmin Pires. Direção de Arte: Victória Costa. Roteiro Final: Woltaire Masaki. Argumento: Félix Robatto e Equipe Fóton Filmes. Storyboard: Woylle Masaki. Produção Executiva: Rodolfo Pereira. Direção de Produção: Rodolfo Pereira. Produção: Carol Costa e Sonia Ferro Robatto. Assistente de Produção: Lucas Wilm, Patrick Moraes. Edição e Efeitos: Woylle Masaki. Figurinistas: Andrei Alves, Hilssy de Nazareth. Maquiagem e Cabelo: Hava Celeste, Sue Hellen Gaia, Elizabete Pires. Eletricista: Kleberton “Bidu” Lima. Operadores de Grua: Luciano Mourão, Yuri Conceição. Câmeras: Yasmin Pires, Woltaire Masaki, Victor Carreira. Elenco: Amanda Fig, Anderson Rodrigues, André Medeiros, Caled Garcês, Caroline Leite, Douglas Rodrigues, Elaine Valente. Banda: Félix Robatto, S. M. Negrão, Adriano Sousa, Adalberto Junior, Ytanã Figueiredo. Belém. 2014. 4 min. Filmado em HD.
201. **FURA criatura.** Artista: Pio Lobato.
 Direção e fotografia: Flávia Abitibol. Belém. 2006. 3 min.
202. **JAPAN pop show.** Artista: Curumim.
 Direção e Roteiro: Priscilla Brasil, Gustavo Godinho, Vladimir Cunha. Produtora: Greenvision Films. Produtora Executiva: Priscilla Brasil. Edição: Priscilla Brasil. Direção de Fotografia: Gustavo Godinho. Diretores de Produção: Lívia Condurú, Paulo Afonso Martins. Assistente de Camera/ foquista: Bruno Regis. Figurino: André Morbache, Bia Morbach. Assistentes de produção: Luana Klautau, Murilo Coutinho, Paloma Brasil. Eletricista: Aldo Lima. Maquinária: Anderson Conte (Miguel) e Anderson Bigurilha. Maquiagem: Sonia (Sonhão) e Roberta Gurjão. Making of: Rafael Guedes. Elenco: Alessandra Malcher, Jimmy Night, Olivar Batista e Bina Jares. Belém. 2009. 4 min. Filmado em HD.
203. **LEGAL ilegal.** Artista: Felipe Cordeiro.
 Direção: Bruno Regis e Carolina Matos. Direção de Fotografia: Bruno Regis.
 Roteiro: Carolina Matos. Produção Executiva: Priscilla Brasil. Assistente de Produção Executiva: Bruno Apolonio. Arte: Bruno Regis, Camila Honda. Assistente de Direção e Produção: Artur Dutra. Produção: Thalles Santos. Assistente de Produção: Maíra Fonseca. Produção de Elenco: Luana Klautau. Assistente de Elenco: Cecílio Leitão. Produção de Objetos: Tomaz Penner. Figurino: Carlos Vera Cruz. Confecção de Figurino: Márcia Braga. Maquiagem: Romário Gonçalves. Assistentes Figurino: Licia Silva e Luiza Queiroz. Cenografia: Fernando Barrão e Rosa Marina Leitão. Elenco: Felipe Cordeiro, Manoel Cordeiro, Artur Kunz, Maurício Panzera, Emanuel Matos, Clarice Sequeira, Edvaldo Souza, Ramón Rivera, Luiza Braga, Vitória Braun, Keila Gentil, Paulo Vasconcelos, Bina Jares, Renan Kardec, Dona Onete, Fernando Barrão, Ana Clara Matos, Arthur Benstene, Daniel Silva, Lucas Estrela, Bruno Apolonio, Éber William. Belém. 2011. 4 min. Filmado em HD. Realizado com recursos da Lei Semear / Governo do Pará.
204. **OSWALD canibal.** Direção: Rodolfo Pereira. Assistentes de Direção: Carol Costa. Direção de Fotografia: Yasmin Pires. Direção de Arte: Woltaire Masaki. Roteiro Final: Rodolfo Pereira Argumento: Henry Burnett e Equipe Fóton Filmes. Produção Executiva: Victória Costa. Direção de Produção: Victória Costa. Produção: Carol Costa. Assistente de Produção: Lucas Wilm, Amanda Azevedo. Maquiagem: Nelson Borges, Hava Celeste, Karol Coimbra, Lourdes Tavares. Eletricista: Aldo Lima. Fotografia: Woltaire Masaki. Câmera: Yasmin Pires, Woltaire Masaki. Edição e Efeitos: Woylle Masaki. Colorização: Woylle Masaki. Elenco: Amanda Fig, Anne Beatriz Costa, Bia Macêdo, Caio Tavernard, Caled Garcês, Cynthia Valadares. Belém. 2014. 5 min. Filmado em HD. Realizado com *crowdfunding*.
205. **PERFUME, sombra e um drink no inferno.** Direção: Roger Elarrat e Thiago Conceição. Artista: Madame Saatan.

- 206. PESCADOR de Fragmentos – Remix.**
Dir.: Paulo Almeida. Banda – MG Calibre e Léo Chermont. Estrada). Produtora: 11:11 Produções. Elenco: Mestre Solano. Belém. 2014. 3 min. Filmado em HDV.
- 207. PRECISO ouvir música sem você.**
Artista: Aíla. Direção e Roteiro: Carolina Matos. Produção Executiva: 11:11 Arte, Cultura e Projetos. Direção de Fotografia: Gustavo Godinho. Assistente de fotografia: Daniel Oliveira, Felipe Moraes, Édipo Santiago. Direção de Arte e Cenografia: Beatriz Morbach. Produção de Arte: Izabella Brito. Assistentes de Arte: Guimarães Neto, Renata Moreira. Maquiagem: Theo Carias, Clarissa Frota. Direção de Produção: Ismara Cardoso. Edição Montagem: Pedro Jorge. Videomapping: Roberta Carvalho. Motion graphic mapping: Roberta Carvalho e Leandro Bender. Identidade visual: Roberta Carvalho. Motion Graphic: André Catoto (DNA). Belém. 2013. 4 min. Filmado em HD. Realizado com recursos da Lei de Incentivo municipal Tó Teixeira e Guilherme Paraense / Prefeitura Municipal de Belém.
- 208. PROPOSTA indecente.** Artista: Aíla. Direção e roteiro: Carol Matos. Assistente de direção: Alessandra Torres. Direção de fotografia: Bruno Regis. Assistente de fotografia: André Morbach. Edição e colorização: Bruno Regis. Direção de arte: Boris Knez. Assistentes de arte: Ilca Castro, Leandro Macujah, Thaís Tabaraná e Richard Mauro. Produção Executiva: Roberta Carvalho. Produção: Robson Campbell. Assistente de Produção: Vitor Castro. Figurino: Beatriz Morbach. Acessórios: Tita Maria. Cabelo e maquiagem: Salão Cassius Martins (Cassius Martins, Ray e Pedro Campos). Elenco: Dário Jaime. Assistente de elenco: Tati Brito. Maquinista: Anderson Conte (Miguel). Eletricista: Aldo Lima. Elenco: Rose Tuñas, Alexandre Ferreira, Hamilton Rodriguez, Ivan Borges, Lucas Estrela, Davi Amorim, Adriano Sousa, Dona Onete, Manoel Cordeiro. Belém. 4 min. 2013. Filmado em HD. Realizado com recursos da Lei Semear.
- 209. SOM da Amazônia.** Artista: Mestre Solano. Direção, Roteiro, Produção e Edição: Muamba (André Morbach, Bruno Regis, Débora Mcdowell e Duque
- 210. VELA.** Artista: Madame Saatan. Direção: Priscilla Brasil. Assistência de direção: Bruno Regis, Rafael Guedes. Câmera: Renato Reis, Rafael Guedes, Gustavo Godinho. Assistência de câmera: André Morbach, Carlos Lobo. Produção: Felipe Braun, Teo Mesquita. Edição de Priscilla Brasil e Rafael Guedes. Elenco: Sammliz. Belém. 2009. 4 min. Filmado em HDV.
- 211. VELOCIDADE do eletro.** Artista: Gang do Eletro. Direção e Roteiro: Bruno Regis e Carol Matos. Assistente de câmera: André Morbach. Elenco: Will Love, Maderito, Waldo Squash, Keila Gentil. Belém. 2013. 3 min. Filmado em HD.
- 212. XIRLEY.** Artista: Gaby Amarantos. Direção, Roteiro e Produção executiva: Priscilla Brasil. Produtora: Greenvision Films, Digital Produções. Assistente de Direção: Carol Matos, Luan Rodrigues. Diretor de Fotografia: Emerson Bueno. Assistente de Fotografia: Bruno Regis. Edição de Moda: Bruno Furtado. Assistente de Figurino: Anderson Teixeira. Diretor de Arte: Antonio Segtowick, Priscilla Brasil. Assistentes de Arte: Carlos Vera Cruz, Paulo Vasconcelos, Gil Valente, Joelson Melo, José Lacerda, Pedro Paulo Melo, Roberto Ferreira De Souza, Vandenilton Leal, Wellington Galvao, Francisco Leão, Daniel Vieira. Maquiagem: Cirio Sens. Coordenação de Produção: Viviane Chaves, Tati Brito, Carol Matos. Assistentes de Produção: Felipe Lima, Thalles Santos. Elenco: Gaby Amarantos, Benny Jhonny, Thiago Araújo, Edvaldo Souza, Zé Cafofinho, Tiago Andrade. Belém. 2011. 4 min. Filmado em HD. Realizado com recursos da Lei Semear/ Governo do Pará.

ENTREVISTAS APLICADAS

 **CINEMATECA
PARAENSE.ORG**

QUESTIONÁRIO APLICADO

Realizadores

1. ENTREVISTA COM ADRIANNA OLIVEIRA - AGOSTO 2014 – via e-mail

Seu nome completo, local e data de nascimento.

Adrianna Samara da Silva Oliveira, Belém/PA, 13 de novembro de 1992.

Fale sobre sua formação teórica, técnica e prática em cinema.

Estudo na UNAMA e curso o 8º semestre de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda. Nunca soube sobre cinema, tampouco sobre a sua técnica. O máximo que estudei foi Roteiro de cinema em um curso que fiz na Caiana Filmes em 2011. E nem mesmo sei se a minha experiência com o audiovisual pode ser considerada cinema. O que posso dizer é que assisti alguns filmes e comecei a trabalhar com vídeos em 2012. Através de um festival da universidade que, por sinal era obrigatório, comecei a criar curtas-metragens com alguns amigos da sala. Isso também foi em 2012. Então a empresa que eu trabalho me ensinou a como criar uma história fácil e executável, me ensinou a editar algumas coisas que eu não sabia e até me emprestou quase tudo o que eu precisava. O curta, cujo nome é “Tecnicolor”, ficou pronto. Bem “meia boca”, por sinal. Ganhou alguns prêmios e, no outro ano, em 2013, produzimos mais dois filmes que ficaram um pouco melhores, o “Espátula e Bisturi” e o “Curtinha dos pés” que, também, ganharam alguns prêmios. Dessa vez fomos um pouco mais independentes e um pouco mais ousados também. Trabalhamos com algo que mal sabíamos e mal sabemos. Produção. No fim das contas, essa foi a minha “prática em cinema”. Algo que nem sei se de fato é cinema. Acho que não.

Você já visitou, pesquisou ou assistiu filmes em uma cinemateca ou arquivo de filmes?

Não. Nem sei onde tem.

Quais suas principais referências na criação cinematográfica? Alguma do estado do Pará?

No Pará eu tenho como referência algumas pessoas que, talvez, nunca tenham participado na produção de filmes, mas que possuem algumas

características que eu me espelho na hora de produzir. Thiago Pelaes na área de fotografia e direção. Alexandre Nogueira na elaboração de roteiro. Brunno Regis na produção, criação e fotografia. Gustavo Godinho na fotografia e direção e, por fim, Priscila Brasil na fotografia e edição.

Além das referências do Pará, os diretores que gosto sempre de observar são: Wes Anderson, Heitor Dhalia e Cláudio Assis.

Quais foram suas realizações, e também participações em produções, em cinema e audiovisual? E no momento atual?

Os curtas-metragens que já fiz são: Tecnicolor (filmagem, edição), Espátula e Bisturi (direção, roteiro, filmagem, edição), Curtinha dos pés (direção, filmagem, edição).

Eu trabalho como editora de vídeos na Clarté e através dela fiz a edição do clipe da banda Strobo - Minimal, edição do comercial Amaral Costa – Saúde é uma questão de felicidade, colorização do comercial Amaral Costa – Uma história de carinho com você, etc.

Além disso tem vídeos de festa que, no fim das contas, acaba sendo um mini clipe ou curta, sei lá, vídeos de abertura de festivais e assim por diante. A última produção foi o vídeo de abertura e as vinhetas do Osga 2014. Esse ficou bacana. No momento estou fazendo um mini documentário para o meu TCC sobre o aumento da produção audiovisual independente na cidade de Belém através das câmeras DSLR.

Quais os principais festivais e mostras que já participou?

Festival Osga de vídeos universitários, FAB, Cinco minutos na Bahia, Cinemato em Cuiabá.

Onde estão guardados seus filmes, material bruto e cópia final? Onde os pesquisadores podem encontrá-los?

Estão guardados em alguns HD's. Para visualização online, o único lugar que pode-se encontrar é o youtube. Adrianna Oliveira.

Como você observa o cinema e o audiovisual paraense contemporâneos?

Acho que os paraenses passaram muito tempo produzindo muito pouco. Na minha visão, nunca produzimos tanto quanto agora. Eu entendo que essa é uma característica não somente do Pará, mas é inevitável ressaltar o que o barateamento de câmeras e até mesmo a chegada das, já ultrapassadas, DSLR's fez em nosso meio. Antigos entusiastas passaram a ter a possibilidade de

finalmente produzir algo de qualidade com muito menos. É óbvio que ter mais equipamentos disponíveis gera a questão da banalização do conteúdo, mas isso até mesmo Hollywood sofreu. Acho que no momento estamos vivendo uma fase de amadurecimento, criação e menos reprodução. Pelo menos no meio em que eu vivo, as pessoas que produzem estão entendendo mais que o modo norte americano não é a única opção. Algo muito bom para quem deseja ver o Pará inserido no cenário audiovisual brasileiro.

Como você financiou seus projetos em cinema e qual sua opinião sobre os editais e fontes de financiamento públicas atuais.

Meus projetos foram feitos através de empréstimos. Tudo o que eu precisava e não tinha, pedia da empresa em que eu trabalho. Pode parecer muito, mas nada do que eu já tenha feito precisou de muito mais do que uma câmera, duas lentes e um monopé.

Acho que os editais são uma boa opção, mas são tão complicados que aparentam ter a necessidade de um curso básico para conseguir se inscrever. Tenho noção de que as oportunidades estão melhorando para o Norte do Brasil. Até mesmo verba para ficção está sendo oferecida aos paraenses. No entanto, ninguém que eu conheça já foi contemplado. Acredito que se não for impossível, é muito difícil.

Sua opinião sobre a substituição da película (filme) pelo suporte digital para captação e projeção de cinema.

Lamento por conta da perda de profundidade de campo que se tinha na película. A câmera mais incrível e mais cara não é capaz de reproduzir o filmlook que se tinha com o modo tradicional. No entanto, o processo digital é muito mais prático, barato e viável. Se a película imperasse, até hoje muitos de nós não faríamos filmes. Pensando bem, acho que seria melhor. Risos. Gostaria que ambos tivessem seu espaço, mas acredito que seja uma alternativa um pouco ingênua da minha parte.

Qual sua opinião sobre a web como forma de difusão do cinema? Você tem experiências de compartilhamento de conteúdo autoral nesse meio?

Tudo o que eu produzi até agora certamente só foi visto por conta da internet. Não somente os meus filmes como, também, a popularização de muitas obras que outrora foram esquecidas. Vejo a internet como uma grande oportunidade para descobrir novidades, mas também como grande banalizadora do que quer que seja. Ao mesmo tempo, me pergunto: "Como saber se o espectador que viu Os bons companheiros em uma fita VHS

apreciou mais o filme do que alguém que fez o download no torrent?" É até meio ignorante pensar que a facilidade da visualização vai depreciar o conteúdo do produto. No entanto, milhares de opiniões sem o mínimo critério sobre algo que foi visto, talvez, superficialmente, me faz pensar nos filmes na internet como comerciais na TV. Algo que foi feito com apreço, visto por quem não quer realmente ver.

Entrevista realizada com Adrianna Oliveira, no dia 23/08/2014

2. ENTREVISTA COM ALEXANDRA CASTRO - AGOSTO 2014 – via e-mail.

Seu nome completo, local e data de nascimento.

Alexandra Castro Conceição, Belém, 11/07.

Fale sobre sua formação teórica, técnica e prática em cinema.

Sou especialista em Artes Visuais, pelo Senac/Pa, Estudante de Cinema e Audiovisual, pela Universidade Federal do Pará e Estudante de Mestrado em Artes, pelo PPGARTES/ICA/UFPa. Participei e continuo participando de muitas oficinas, cursos e workshops sobre cinema, audiovisual, fotografia e artes. Quanto a prática tenho dois curta-metragem, os quais sou a realizadora "Através da Alma", Belém, 2014 e "Iara na terra do tecnobrega", Belém, 2013. Além dos documentários "Circular", "Foto Pedrinho" e a animação "Coragem para cachorro", estes realizados em oficinas.

Você já visitou, pesquisou ou assistiu filmes em uma cinemateca ou arquivo de filmes?

Não. Infelizmente.

Quais suas principais referências na criação cinematográfica? Alguma do estado do Pará?

Nenhuma no Estado do Pará, por enquanto. Mas, minhas principais referências são os clássicos do cinema e os grandes diretores como Theo Angelopoulos, Stanley Kubrick, Antonioni, Fellini, Bergman, Kurosawa, Ozu, Godard, Truffaut, Visconti, Fassbinder. Além de começar a voltar meu olhar para produções como de Abbas Kiarostami e Kin Kin-Duk, um pouco mais para o cinema contemporâneo.

Quais foram suas realizações, e também participações em produções, em cinema e audiovisual? E no momento atual?!

“Através da Alma”, Belém, 2014 e “Iara na terra do tecnobrega”, Belém, 2013. Participei do curta “Eu do Ato”, de Vince Souza.

Quais os principais festivais e mostras que já participou?

Festival Audiovisual de Belém e 8 Mostra Curta Audiovisual, Campinas/SP.

Onde estão guardados seus filmes, material bruto e cópia final? Onde os pesquisadores podem encontrá-los?

No meio digital. Os pesquisadores só podem encontrá-los comigo. Eles não estão disponíveis na internet.

Como você observa o cinema e o audiovisual paraense contemporâneos?

Eu observo em expansão. Muita gente produzindo, mesmo sem investimento financeiro, de forma independente. Porém, percebo que o mercado tem que se profissionalizar, se estruturar melhor, investir em qualificação não apenas técnica, mas em desenvolvimento de dramaturgia, por exemplo. Além de que nos falta representatividade local, união da “classe” para não apenas reivindicar meios financeiros para produção, como também para fiscalizar as produções, cobrar resultados.

Como você financiou seus projetos em cinema e qual sua opinião sobre os editais e fontes de financiamento públicas atuais.

Eu mesma “financiei”. Conte com a ajuda de amigos e parceiros. Não tive nenhuma ajuda financeira de editais ou patrocínio. Eu os considero muito importantes, porque o cinema é uma indústria cara. Você precisa contratar pessoas, alugar equipamentos, finalizar o filme, divulgar e distribuir. Logo, sem ajuda financeira isso tudo seria quase impossível, falando, especialmente, de longa-metragem. Uma vez que, filmes nacionais, fora os de comédia, não possuem retorno financeiro dentro do País e nem conseguem ser distribuídos e exibidos nas salas. Então, como poderia um filme financiar um outro se não há um lucro? Logo, apenas nos resta os editais, o fomento estatal e continuar produzindo e não desistir de voltar a ter um melhor espaço no Brasil, além de onquistar o público, aquele mesmo que antes dos anos 90 lotavam os cinemas para prestigiar os filmes nacionais.

Qual sua opinião sobre a web como forma de difusão do cinema? Você tem experiências de compartilhamento de conteúdo autoral nesse meio?

Não, eu ainda não compartilhei os filmes que realizei. Apenas os que participei em oficinas. Se pensarmos no que disse acima: dificuldade de distribuição, exibição, de retorno financeiro, para os longas, por exemplo, e se pensarmos que para os médias e curtas é ainda mais complicado, porque paraticamente só os resta mostras e festivais, logo se percebe que a web é um grande meio de difusão, especialmente dos filmes que não tem espaço de divulgação e exibição em salas de cinema, sejam longas, médias ou curtas. A web pode proporcionar a este realizador várias oportunidades. Pode despertar o interesse de um investidor, de um produtor, pode alavancar uma carreira. Quantos não conseguiram grandes oportunidades divulgando e compartilhando seus conteúdos na web? Vários. Então, ela é uma excelente ferramenta de distribuição de conteúdo cinematográfico, mas com seus prós e contras. Mais prós do que contras.

Entrevista realizada com Alexandra Castro, no dia 23/10/2014

3. ENTREVISTA COM CAROLINA MATOS - AGOSTO 2014 – via e-mail

Seu nome completo, local e data de nascimento.

Ana Carolina Nassar Matos, Belém. 18 de janeiro de 1986.

Fale sobre sua formação teórica, técnica e prática em cinema.

Eu sou gradua em Artes Plástica pela Universidade a Amazônia. Especialista em cinema pela Universidade Anhembi Morumbi. Assistente de Direção e Roteirista especializada em TV formada pela Academia Internacional de Cinema. Formação em Direção de Fotografia e Edição pelo Latin American Film Institute. E Jornalismo pelo Senac-SP.

Comecei trabalhando com videoarte, até ir trabalhar com TV, na TV Cultura do Pará, onde comecei como produtora/roteirista, e mais tarde cheguei a diretora/roteirista, então fui para São Paulo estudar. Quando voltei a Belém ingressei no mercado audiovisual independente, trabalhando como Assistente de Direção.

Você já visitou, pesquisou ou assistiu filmes em

uma cinemateca ou arquivo de filmes?

Já assisti filmes sim na Cinemateca de São Paulo, muito com o intuito de aprender e conhecer coisas mais antigas, e filmes não disponíveis em formato digital. Objetivamente nunca fui para pesquisar, nunca fui com esse objetivo, vou aprender "despretensiosamente". Minhas pesquisas para as coisas que faço vem geralmente de referências já adquiridas nas artes plásticas, cinema, e outras coisas que vejo na internet, obras mais contemporâneas.

Quais suas principais referências na criação cinematográfica? Alguma do estado do Pará?

Não tenho uma referência específica. Cada projeto é um projeto. E tem que ser pensado individualmente. A pesquisa faz parte do processo criativo. Ver coisas antigas e novas, referências próximas e distantes. É um processo de dentro para fora e de fora para dentro. Porque importa mesmo é como aquilo vai fazer sentido para você.

Quais foram suas realizações, e também participações em produções, em cinema e audiovisual? E no momento atual?

*Vamos lá:
TV Cultura do Pará: Produtora, Roteirista e Diretora. 2009-2010
Assistente de Direção: Videoclipe Futurando - Leo Chermont; Videoclipe Xirley - Gaby Amarantos; Videoclipe País do Futebol Mc Guimme
Assistente de Direção e Gerente de Projetos Culturais na Greenvision Filmes
Assistente de Direção em Filme Publicitário: Shinjitsu Filmes; Academia de Filmes; Fulano Filmes; Produtora Mixer.
Pesquisa de Personagem e Entrevista: Delicatessen Filmes; Grupo TV1
Assistente de Figuração: Serra Pelada - Heitor Dahlia
Diretora/Roteirista de Videoclipes em parceria com Brunno Regis: Felipe Cordeiro - Legal e Illegal; Bonde do Role - Pucko; Gang do Eletro - Velocidade do Eletro.
Diretora Roteirista Solo: Aíla - Proposta Indecente; Aíla - Preciso Ouvir Música Sem Você
Projetos em desenvolvimento: Um videoclipe para Ana Clara Matos, e iniciando as pesquisas e processos para o primeiro curta.*

Quais os principais festivais e mostras que já participou?

Acho que de nenhum hahaah. Eu não deveria, mas sou meio desligada para essas coisas.

Onde estão guardados seus filmes, material bruto e

cópia final? Onde os pesquisadores podem encontrá-los?

Basicamente na internet. Tenho um portfolio online e um vimeo.

Como você observa o cinema e o audiovisual paraense contemporâneos?

Acho que é uma arte em expansão! Orgulhosíssima de como as coisas tem tomado corpo com muita qualidade no estado. Acho importantíssimo o fortalecimento de uma identidade própria, para que a gente não seja só uma reprodução do que se faz no sudeste, tudo fica muito nivelado. Acho que a Amazônia tem um jeito particular de ver o mundo, como toda a região tem, mas a Amazônia é a minha região, e torço para que ela explore uma forma própria de criar. Dialogando com o que vem de fora, mas mantendo as raízes, sem sentimentalismos, mas propriedades mesmo.

Como você financiou seus projetos em cinema e qual sua opinião sobre os editais e fontes de financiamento públicas atuais.

Os meus projetos sempre foram ou incentivados pelas Leis de Incentivo locais, Semear e Tó Teixeira. As fontes de financiamento públicas elas são boas... O que me angustia é a ausência da iniciativa privada, como é cada vez mais difícil conseguir que as pessoas reconheçam o que nós fazemos como profissão. Como eles ainda acham que estão nos fazendo um favor. E não, eu presto um serviço também!

Sua opinião sobre a substituição da película (filme) pelo suporte digital para captação e projeção de cinema.

No que pese o romantismo da película, acho que foi essencial para a popularização do cinema e do vídeo. Ser mais viável produzir, permitiu que eu, e que outros produtores locais tivéssemos mais acesso ao saber-fazer. A gente faz mil cursos, mas aprende mesmo é fazendo. E essa possibilidade do digital, do aprendizado, e produzir com quase nada é maravilhoso! Por outro lado, hoje em dia barateou em demasia as produções, e leva as pessoas a pensarem que nosso trabalho é muito fácil, e não é bem assim, exige muita gente, muita estrutura dependendo do projeto claro!

Qual sua opinião sobre a web como forma de difusão do cinema? Você tem experiências de compartilhamento de conteúdo autoral nesse meio?

Acho que difunde o audiovisual bem, mas o cinema mesmo, não sei. As pessoas prestam pouca atenção hoje em dia, o vídeo fica rodando, e você com mil

abas abertas. Mas hoje você atinge mais gente, porque tem aquele cara que não tem a liga de sair de casa para ver, mas pode ver no conforto do lar, esse cara você acaba ganhando também.

Entrevista realizada com CAROLINA MATOS, no dia 23/08/2014

4. ENTREVISTA COM CHICO CARNEIRO - NOVEMBRO 2014 – via e-mail!

Seu nome completo, local e data de nascimento.

Francisco Queiroz Carneiro (Chico Carneiro), Castanhal - Para – Brasil, 21/11/1951

Fale sobre sua formação teórica, técnica e prática em cinema.

Ver anexos “O Meu Percurso”, “A Determinação de Fazer” e “Chico Carneiro, Filmografia Mocambicana”

Você já visitou, pesquisou ou assistiu filmes em uma cinemateca ou arquivo de filmes?

Sim. Nos 9 anos em que vivi em São Paulo o lugar onde mais frequentava para ver filmes era o MIS - Museu da Imagem e do Som. Em Mocambique pesquisei material histórico dos arquivos do Instituto Nacional de Cinema. Já visitei a Cinemateca de São Paulo, onde também já assisti a filmes.

Quais suas principais referências na realização cinematográfica? Alguma do estado do Para?

Ver anexo “O Meu Percurso” e “A Determinação de Fazer”

Quais foram suas realizações, e também participação em produções, em cinema e audiovisual? E no momento atual?

Ver anexos “O Meu Percurso” e “CV Chico Carneiro Filmografia Mocambicana”

Quais os principais festivais e mostras que já participou?

FICA — Festival Internacional de Cinema Ambiental, FACET'S — Festival de Cinema Infantil de Chicago, JORNADA INTERNACIONAL DE CINEMA DA BAHIA, FESTIVAL DE SEIA — Portugal, NATIONAL GALERY OF ART — Washington, DC, CINEPORT — Festival dos

*países da língua portuguesa, MOSTRA UAUTRES BRESIL - Paris
LA IMAGENS DEL SUR — Espanha, DOC AMAZONIA — Belem do Para, FESTIVAL DE FILMES ETNOGRAFICOS — Rio de Janeiro, FESTCINE AMAZONIA – Rondônia, DOCKANEMA — Maputo.*

Onde estão guardados seus filmes, material bruto e cópia final? Onde os pesquisadores podem encontrá-los?

Tudo o que fiz em 8mm e em Super 8mm está perdido. Os negativos dos filmes em 16mm que realizei no Para e as cópias finais dos que fiz em Moçambique estão guardados na Cinemateca de São Paulo.

Toda a minha produção em vídeo (filmes paraenses e moçambicanos) estão sob minha guarda pessoal. Os filmes em vídeo paraenses estão com muitas pessoas que adquiriram cópias, com amigos, irmãos e nos diversos acervos de festivais para onde foram enviados.

Como você observa o cinema e o audiovisual paraense contemporâneos?

Do que tenho podido assistir (estou falando de filmes, independente dos suportes que tenham sido feitos), vigoroso e diversificado. Embora tenha a sensação que poder-se-ia fazer muitos mais filmes do que os que são feitos atualmente, em função da facilidade que a tecnologia digital permite.

Como você financiou seus projetos em cinema e qual sua opinião sobre os editais e fontes de financiamento públicas atuais.

Tirando “Os Promesseiros” (que teve um apoio do Basa e de uma Indústria Castanhalense) todos os meus filmes paraenses foram financiados por mim mesmo. Isso deve-se ao fato de que os faço em um curto espaço de tempo aproveitando as minhas idas de férias ao Para, portanto sem tempo para tentar qualquer tipo de captação de recursos. Por outro lado os recursos disponibilizados pelas leis estaduais/municipais são tão exigentes que, como posso depender deles, é melhor que eles sirvam para apoiar quem não tem outra forma de poder fazer um filme. Acho que a partir do governo Lula houve uma maior democratização ao acesso aos recursos federais mas ainda não me beneficieei de nenhuma fonte de financiamento.

Sua opinião sobre a substituição da película (filme) pelo suporte digital para captação e projeção de cinema.

Suporte digital: uma benvida e irreversível tecnologia. Com um lado impulsionador e democratizador do acesso a possibilidade de fazer filmes — e divulga-los - por um lado, mas, por outro, com a incerteza de quantos desses filmes sobreviverão para a posteridade. Sobre tudo aqueles que não conseguem ter cópias em película que, sabidamente, duram um século.

Qual sua opinião sobre a web como forma de difusão do cinema? Você tem experiências de compartilhamento de conteúdo autoral nesse meio?

Fantástica. Uma grande revolução a web nos trouxe a possibilidade de ver/rever filmes que de outra forma seria impossível. Também impôs uma nova forma de fazer e ver conteúdos, reduzindo a sua duração. E sobre tudo ampliou a possibilidade de mais pessoas assistirem aos filmes. Minha experiência em partilhar conteúdos na rede ainda é incipiente.

Entrevista realizada por e-mail com Chico Carneiro, no dia 13/10/2014.

5. ENTREVISTA COM EDUARDO SOUZA - AGOSTO 2014 – via e-mail!

Seu nome completo, local e data de nascimento.

Eduardo Augusto Azevedo Rodrigues de Souza / Belém-Pa / 07/07/1977.

Fale sobre sua formação teórica, técnica e prática em cinema.

Não fiz curso universitário de cinema, comecei minha trajetória no audiovisual por impulso e curiosidade própria. Meu interesse inicial era na área de fotografia, onde iniciei meus primeiros trabalhos. Aos poucos comecei a estudar cinema através de livros e amigos que trabalhavam na área, e me interessei por roteiro e direção de fotografia, daí comecei a desenvolver projetos pessoais e fui realizando pequenos vídeos experimentais. Hoje sou diretor de uma produtora que desenvolve inúmeros projetos audiovisuais, em especial documentários, curtas metragens e vídeos para web.

Você já visitou, pesquisou ou assistiu filmes em uma cinemateca ou arquivo de filmes?

Sim. Atualmente desenvolvo um projeto que pretende resgatar a história do cinema em Belém, e este projeto me levou a inúmeras cinematecas no Brasil e na Europa, onde tive acesso a imagens raríssimas de Belém na virada do século XIX para o XX.

Quais suas principais referências na criação cinematográfica? Alguma do estado do Pará?

Minhas referências são muitas, na área do documentário me identifico muito com as propostas de Eduardo Coutinho, principalmente no que diz respeito à relação do diretor com seus entrevistados, buscando sempre aprofundar ao máximo esta relação de forma a romper a frieza deste ritual. Outro é o Ken Burns que faz um trabalho incrível com fotografia, texto e desenho de som. Seus trabalhos são realmente inspiradores para produções independentes e sem muitos recursos, como é o caso de quem trabalha com isso no Brasil, e em especial na Amazônia. Na área do cinema de ficção gosto de muita gente, mas destacaria os trabalhos de Wim Wenders, no que diz respeito à sensibilidade poética e humana de seus personagens. E Francis Ford Coppola por sua irremediável competência como diretor e a profunda carga dramática de seus filmes, tanto documentais como ficcionais.

Quais foram suas realizações, e também participações em produções, em cinema e audiovisual? E no momento atual?

*Particpei de muitos filmes, assim como desenvolvi muitos projetos pessoais. Dentre minhas principais realizações estão os documentários: *Rituais e Festas de Quilombo*: documentário sobre antigas tradições quilombolas do Pará. *Carimbó*: documentário sobre mais de 200 anos de história da maior expressão musical do estado do Pará. *Nação do Futebol*: documentário sobre futebol indígena para a Copa do Mundo. Atualmente estou finalizando o documentário *"Olhos d'Água"*, filme que contará a história do cinema e em especial do pré-cinema em Belém.*

Quais os principais festivais e mostras que já participou?

Mostra de Cinema da Amazônia (Paris / Berlim, Munique, Frankfurt, Colônia, Hannover / Lisboa e Coimbra); A Volta ao Mundo em 14 Filmes (Berlim); Cineamazônia (Caiena)

Onde estão guardados seus filmes, material bruto e cópia final? Onde os pesquisadores podem encontrá-los?

Meus filmes estão todos guardados em formato digital (HD) em minha própria produtora. Alguns foram distribuídos para instituições educativas e culturais como escolas, institutos e bibliotecas públicas. Podem ser encontrados na biblioteca nacional, na cinemateca brasileira, no Instituto de Artes do Pará.

Como você observa o cinema e o audiovisual paraense contemporâneos?

Em profundo avanço. Acredito que nos últimos dez anos conseguimos realizar o que não tinha sido feito desde que o cinema chegou por aqui há mais de cem anos. Estão surgindo cada vez mais grupos culturais e produtoras independentes com foco no audiovisual com conteúdo amazônico, a qualidade dos projetos também estão evoluindo, e acredito que em breve a cena audiovisual amazônica estará disputando espaço no cenário nacional. Minha única crítica é na forma como os produtores locais trabalham a divulgação e distribuição dessas produções, que são paraticamente inexistentes. Produz-se muito e cada vez com mais qualidade, mas os filmes não conseguem ganhar espaço e visibilidade. Precisamos avançar nesta área para formar público e conseqüentemente fazer com que o cinema local saia do plano do experimentalismo e entre em um nível mais profissional e mercadológico.

Como você financiou seus projetos em cinema e qual sua opinião sobre os editais e fontes de financiamento públicas atuais.

No início fazia tudo em parceria com amigos e financiava tudo com recursos próprios. Aos poucos começamos a trabalhar com leis de incentivo e atualmente só conseguimos realizar os projetos dessa forma, tendo em vista a falta de apoio e de uma política voltada para o audiovisual regional. Alguns editais até funcionam de forma positiva e funcional, mas a grande maioria está comprometida com medalhões comerciais da cultura brasileira e com pouquíssimo espaço para projetos independentes. Os fundos de cultura são paraticamente inacessíveis e a decisão dos projetos sob as leis de incentivo estão na mão do marketing das grandes empresas. As leis de incentivo locais (Lei Semear e Lei Tó Teixeira) estão muito longe de ser uma coisa séria, pois é contraditória em sua própria legislação. Então no geral, acredito que nesta área de financiamento ainda precisamos avançar, e muito.

Sua opinião sobre a substituição da película (filme) pelo suporte digital para captação e projeção de cinema.

Sou totalmente a favor, pois além de baratear uma arte cara por excelência como o cinema, também abre espaço para realizadores que de outra forma nunca fariam nada se não fosse assim. Os problemas de armazenamento sempre existiram e nunca foram devidamente resolvidos, desde a película que era inflamável e com pouca durabilidade em certas condições climáticas, assim

como o meio digital que é bem vulnerável também. Em termos de qualidade acho que tudo se adequou aos novos meios de comunicação e não perdemos muito com isso, tendo em vista inclusive as novas tecnologias que paraticamente se igualaram em definição e qualidade da película. No geral acredito que são mudanças naturais e que em breve teremos uma nova revolução cinematográfica que gerará esta mesma discussão.

Qual sua opinião sobre a web como forma de difusão do cinema? Você tem experiências de compartilhamento de conteúdo autoral nesse meio?

Acho fantástico, a maior revolução cultural que já aconteceu no mundo até hoje. Todo cidadão em qualquer lugar do mundo tem acesso a qualquer conteúdo. Tudo está disponível e acessível a todos. É a verdadeira democratização cultural. Porém como toda grande mudança, ela também traz seus problemas, mas isso é um fator condicionante de quem acessa ou produz determinados conteúdos. Em termos gerais acho que o resultado foi enormemente positivo e facilitou muito a difusão de artistas que nunca teriam seus trabalhos acessados ou simplesmente divulgados para o grande público.

Entrevista realizada com Eduardo Souza, no dia 20/08/2014

6. ENTREVISTA COM FERNANDO SEGADOWICK - DEZEMBRO 2014 – via e-mail

Seu nome completo, local e data de nascimento.

FERNANDO SEGADOWICK GOMES CARDOSO JUNIOR, BELEM- PARÁ. 23/08/1971

Fale sobre sua formação teórica, técnica e prática em cinema.

Eu sempre acho que fui apaixonado por cinema desde pequeno, embora não tivesse essa noção. Brinco que meu pai (que não é cinéfilo nem nada) me deu o melhor curso de cinema que alguém poderia ter já que ele só assiste western e filme de guerra. Logo cresci vendo Shane, Rio Bravo, Rastros de Ódio várias vezes, enfim. Muitos anos depois, ganhei uma filmadora de vídeo VHS que fiz meus primeiros vídeos com amigos e parentes. Só fui trabalhar mais profissionalmente com vídeo quando entrei no curso de comunicação social na UFPA no programa Academia Amazônia. No curso também ganhei meu primeiro concurso de roteiro um vídeo de 1 minuto chamado Por Acaso, infelizmente a cópia foi perdida. Em 1998 fui estudar cinema nos Estados Unidos, na New York Film Academy, onde realizei BLACK, curta de

conclusão de curso. Em Belém, participei de inúmeras oficinas, palestras e sou membro da ACCPA (associação de críticos de cinema do Pará). Meus trabalhos eu vou mandar em anexo, mas posso dizer que o 1º prêmio importante foi com o roteiro do DIAS em 1999.

Quais suas principais referências na criação cinematográfica? Alguma do estado Do Pará?

Referências cinematográficas são tantas que é difícil de falar: Kieslowski, Tarantino, Shyamalan, Spielberg, Antonioni, Visconti, Scorcese, sou um cinéfilo apaixonado por cinema, infelizmente no Pará por não termos uma grande produção é difícil falar de uma referência no cinema, mas sim na literatura em Max Martins, na fotografia com o Luis Braga.

Quais foram suas realizações, e também participações em produções, em cinema E audiovisual? E no momento atual?

Vou mandar em anexo um curriculum atualizado.

Entrevista realizada com Fernando Segtowitz, no dia 12/12/2014

7. ENTREVISTA COM GUSTAVO GODINHO - NOVEMBRO 2014 – via e-mail

Seu nome completo, local e data de nascimento.

Gustavo Silva Loureiro Godinho - 14/02/1980 - Belém-PA

Fale sobre sua formação teórica, técnica e prática em cinema.

Não tive um aprendizado formal na área de cinema. Na teoria e na técnica fui autodidata. Desde muito cedo tive grande interesse por filmes, maior motivo para ter optado por desenvolver um trabalho nessa área. Através da internet aprendi os aspectos técnicos da profissão, o que me levou à prática, logo em seguida.

Você já visitou, pesquisou ou assistiu filmes em uma cinemateca ou arquivo de filmes?

Não, nunca. Minhas fontes sempre foram locadoras de filmes e a internet.

Quais suas principais referências na criação cinematográfica? Alguma do estado do Pará?

minhas principais referências sempre estiveram mais ligadas a uma forma de fazer com poucos recursos do que a uma determinada estética. como o cinema no Pará ainda está em um estágio muito inicial, os grandes exemplos sempre vieram de realizadores que conseguem produzir filmes bons com orçamentos baixos ou realizadores que acumulam várias funções.

Quais foram suas realizações, e também participações em produções, em cinema e audiovisual? E no momento atual?

Dirigi documentários, fui diretor de fotografia de um curta-metragem e atualmente estou participando na criação de séries de ficção com o intuito de posteriormente dirigir e fotografar alguns episódios.

Quais os principais festivais e mostras que já participou?

O documentário que fotografei foi exibido em uma mostra do Festival de Veneza. Os documentários foram exibidos em diversos festivais ao redor do mundo.

Onde estão guardados seus filmes, material bruto e cópia final? Onde os pesquisadores podem encontrá-los?

Os filmes estão guardados nas produtoras que os produziram, com cópias de backup.

Como você observa o cinema e o audiovisual paraense contemporâneos?

Acho que está passando por uma grande mudança, que deve ser ampliada nos próximos anos devido à nova configuração nacional do audiovisual brasileiro.

Como você financiou seus projetos em cinema e qual sua opinião sobre os editais e fontes de financiamento públicas atuais.

Alguns documentários foram feitos sem recursos e os próximos serão feitos com recursos de editais e concursos. Minha opinião é de que o financiamento público é fundamental e totalmente justificável.

Sua opinião sobre a substituição da película (filme) pelo suporte digital para captação e projeção de cinema.

A substituição da película é uma evolução tecnológica inevitável. no entanto, a película provavelmente não será extinta. ela ainda é a primeira opção de muitos realizadores que trabalham com orçamentos mais altos.

Qual sua opinião sobre a web como forma de difusão do cinema? Você tem experiências de compartilhamento de conteúdo autoral nesse meio?

A web foi a maior revolução no campo da distribuição de conteúdo audiovisual das últimas décadas. O documentário Brega s/a, que fizemos com recursos próprios, foi lançado na web logo após a exibição na tv.

Entrevista realizada com Gustavo Godinho, no dia 07/11/2014

8. ENTREVISTA COM LUIZ ARNALDO CAMPOS - AGOSTO 2014 – via e-mail

Bom , seguem as respostas. Meu nome é Luiz Arnaldo Dias Campos, nascido em 25 de janeiro de 1956, no Rio de Janeiro. Vivo em Belém desde 1996. Sou formado em Comunicação Social/Cinema pelo Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense. Na minha época os cursos de cinema não eram independentes. Fazia-se dois anos de básico de comunicação e os dois anos seguintes eram especializados: Jornalismo , Publicidade e Cinema , sendo que esta última opção só estavam disponíveis na USP e na UFF , únicas na época em estudo de nível superior de cinema . Fiz também cursos livres como o Curso Prático de Cinema (duração de um ano) da antiga FEFIEG , hoje Unirio (pública) e outros mais na área de roteiro que é minha especialidade junto com a direção. Minha formação inclui leitura de muitos livros e revistas, acompanhamento da crítica. discussões com amigos e amigas amantes do cinema e basicamente ver filmes. Eu acho que faz cinema quem gosta de cinema... E quem gosta de cinema assiste cinema. Foi um assíduo frequentador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna e das exibições no Museu da Imagem e do Som onde tive acesso de obras de referencia indisponíveis no mercado. Nesta época ainda não existiam os DVDs, então frequentar cinematecas e cineclubes era a nossa opção. Além disto o Curso de Cinema da UFF tinha um bom acervo de longas do Cinema Novo que assistíamos no auditório da Reitoria. Desde que cheguei aqui submergi no mar de histórias e encantarias que banha o Pará. A cultura dos povos que vivem nestas terras são uma, e hoje a minha principal fonte de inspiração. No momento estou concentrado na finalização dos roteiros da minissérie Diários da Floresta. Vamos filmar ano que vem e a primeira exibição será pela TV Cultura/PA ,depois penso em fazer uma adaptação

para o que será meu primeiro longa. Faço cinema desde 1975, então é muita coisa. Te mando anexo os currículos. Acho que é melhor assim. Bem , espero ter atendido a sua expectativa.

Entrevista realizada com Luiz Arnaldo Campos, no dia 03/12/2014

9. ENTREVISTA COM MATHEUS MOURA - AGOSTO 2014 – via e-mail

Seu nome completo, local e data de nascimento.

MATEUS NOGUEIRA DE FARIAS MOURA, RIO DE JANEIRO, 21/11/1987.

Fale sobre sua formação teórica, técnica e prática em cinema.

Minha formação teórica é a cinefilia, dentro da busca ideal da “dieta baziniana” de 3 filmes por dia e 3 livros por semana. Minha formação técnica e prática se deu a partir das bases metodológicas da sevirosafia (popularmente conhecida como a sabedoria do “se vira”).

Você já visitou, pesquisou ou assistiu filmes em uma cinemateca ou arquivo de filmes?

Tentei mais de 5 vezes na querida Belém do Grão-Pará. Recebi todos os tipos de respostas, e sempre uma porta fechada.

Quais suas principais referências na criação cinematográfica? Alguma do estado do Pará?

Sabe que eu não sei. Primeiro tentei responder essa pergunta aqui listando cineastas, escritores, artistas em geral. Mas depois reli a pergunta e percebi que na verdade eu não consigo responder essa pergunta. Se eu fosse listar – sendo realmente justo - todas as “inspirações” que tive que fazer antes de “expirar”, essa entrevista entraria em colapso, pois realmente são muitas. E sou muito grato à humanidade enquanto entidade viva de memória por me nutrir de tantos olhares e percepções. O que posso dizer é que toda vez que eu pego essa estrada da “criação cinematográfica” eu deixo essa bagagem toda em casa. No Pará, mais que referências estéticas, encontrei referências éticas: desde a fraternidade cinefílica de Adolfo Gomes, Aerton Martins até o gigantesco mergulho de Vicente Franz Cecim na verdadeira invenção, o pioneirismo aventureiro de Libero Luxardo, a honestidade criativa de Marcio Barradas, Francisco Weyl, Marcelo Marat, o olhar libertador de Ícaro Gaya. Mas a verdade é que

minhas principais referências hoje estão comigo no dia a dia. Me orgulho de dizer que trabalho com as pessoas que mais admiro. Elas são minhas principais referências na criação cinematográfica, referências diretas! E, por acaso, todas do Estado do Pará.

Quais foram suas realizações, e também participações em produções, em cinema e audiovisual? E no momento atual?

Primeiro me aventurei a fazer câmera, atuar e montar filmes numa produtora anarquicamente independente que montamos, chamada Antifilmes Produções. Saiu os curtas “A Cela” e “Puzzle”, com direção do Marcelo Marat. A produtora seguia os princípios da Abuso Produções, onde a única regra é não tirar nenhum centavo do bolso para fazer o filme, se valendo apenas do que tem em mãos.

Depois montei a Sr. Cheff Produções, onde dirigi 2 curtas: D. Juan e Primeiro. Já buscando parcerias, mas ainda no esquema de produção colaborativa e pouquíssimos recursos.

Concomitante comecei a desenvolver o que chamei de “fique são”, o contrário da “ficção”, mas que está distante do clássico “documentário”. Dentro desse “realismo experimental”, com o QUALQUER QUOLETIVO, realizamos o “JAMCINE” e o “MATOU O CINEMA E FOI A FAMILIA”, ainda sob o signo da precariedade, indo em busca de uma linguagem que o enfrentamento criativo com a realidade oferta, experimentando o experimental através das diversas mídias de captação da imagem e realmente se questionando em prática o que seria de fato realizar um cinema de vanguarda, pessoal, coletivo e livre, a partir do atual contexto em que se encontra tecnologicamente esse “cinema do cotidiano”.

Também, mais no ramo da comunicação, surgiu a GARFO E FACA, onde trabalhei com registros, teasers, etc...

No momento atual, além de continuar com o MATOU O CINEMA E FOI A FAMILIA, montei a produtora Maria Preta, entidade de cinema com fins criativos, que, dentro ainda de uma ideia de cinema independente, busca projetos mais ambiciosos no ramo da ficção. O primeiro deles foi o longa “A ILHA”, realizado no final de 2012. E acabamos de rodar o segundo filme, “ORLA”, que está na fase de montagem.

Quais os principais festivais e mostras que já participou?

“A Ilha” foi pro Curta Carajás e rodou Brasília, Rio e SP pela Mostra do Filme Livre. Alguns vídeos do MATOU O CINEMA E FOI A FAMILIA entraram em salões daqui: os RMXTXTURA’S no Xumucuis, outros no Diário, outros no Sesc.

Onde estão guardados seus filmes, material bruto e cópia final? Onde os pesquisadores podem encontrá-los?

Os brutos tãõ nos meus Hd’s. As “cópias finais” estão todas na internet, menos “A Ilha”. Nos canais que seguem:

<http://www.youtube.com/cinamateus>

<http://www.youtube.com/matouocinema>

<http://www.youtube.com/qualquerjamcine>

<http://vimeo.com/garfoefaca>

<https://vimeo.com/channels/rmxtxturas>

<https://www.youtube.com/channel/UCDnLP8f5LoLJe8vnIT60> Og

Como você observa o cinema e o audiovisual paraense contemporâneos?

Observo de dentro. É sempre mais difícil observar de dentro. O Marcio Barradas está para lançar um filme sobre o Antônio Tavernard, nós estamos montando esse. A Jorane vai fazer um longa com uma grana considerável. Nunca gostei de nenhum filme dela, mas vamos ver o que pode trazer de aprendizado para região. O Elarrat tá buscando o longa também. Também não me interessa o caminho de cinema que ele busca. O Segtowitz fez esse Matinta, que eu gosto muito. Apesar de não curtir tanto esteticamente os caminhos do Luiz Arnaldo, respeito muito alguns gestos cinematográficos dele: coroar o Mestre Verequete no Museu do Estado, cantando “o carimbó nunca morre...” ou realizar um “documentário astral” como é o caso do “Descoberta da Amazônia pelos Turcos Encantados”. O mesmo sinto com relação ao Evandro Medeiros, que continua realizando documentários lá pelas bandas do Carajás, sobre as disputas de terra e os rituais dos excluídos dessa História Oficial do Pará. Esse audiovisual publicitário que rola nos pequenos festivais daqui realmente não me interessa. Da nova geração vejo uns possíveis realizadores interessantes, mas só dá para falar deles quando realmente começarem a existir.

Como você financiou seus projetos em cinema e qual sua opinião sobre os editais e fontes de financiamento públicas atuais.

Os projetos foram financiados através de doações, de toda a equipe participante. Este último foi o mais oneroso, e teve uma doação mais significativa de um companheiro chamado João Ribeiro, que investiu no projeto por acreditar no mesmo. Eu acredito que os editais são uma forma de política pública interessante, o que torna muitos deles intragáveis e/ou inacessíveis são os seus termos. No caso dos federais a humilhação que

essa região sofre (por ignorância e má-fé), no caso dos estaduais a carência, e no caso de todos, a postura de subdesenvolvido, que importa modelos ao invés de se olhar e compreender como criar novas formas de operar, a partir de outras experiências cultivadas nessa mesma região. Tenho aprendido formas de produção muito mais com a cena de teatro mambembe local ou com a permacultura do que com qualquer livro de produção cinematográfica, por exemplo. Quando leio um edital que se pretende regional às vezes paro no meio, de tão absurda e distante que é a compreensão de quem escreveu do que está acontecendo na realidade. São protocolos cumpridos por concursados desinteressados, ou armadilhas bem construídas de raposas oportunistas. Já participei de editais, e acredito que a Maria Preta ainda vai fazer muito coisa por essa via, mas não acredito que esse é o único caminho. É isso “independente” né? Não depender de nada para fazer o que se quer fazer, não é? Pois então, somos uma produtora de cinema independente. Com ou sem edital, estamos produzindo. Para mim isso é o que realmente importa.

Sua opinião sobre a substituição da película (filme) pelo suporte digital para captação e projeção de cinema.

Eu sou de uma geração que simplesmente não viveu a possibilidade da película enquanto suporte de criação. Vivi um pouco a película como espectador, mas faz um tempo já que 90% dos filmes que assisto são digitais. Digo que sou de uma geração de cinéfilos que não vai ao cinema. É muito raro. O que me interessa hoje encontro na internet, baixo e assisto em casa. Felizmente? Infelizmente? Sei muito bem o valor de uma película. Não subestimo, de forma alguma, a beleza de seu suporte. Mas também procuro não supervaloriza-la como alguns o fazem. O cinema mesmo, em película ou digital, está na linguagem. Isso Michael Mann, Jean-Luc Godard, Straub-Huillet, Eduardo Coutinho, David Lynch, Monte Hellman, Hong Sang-Soo e tantos outros já vem provando há um tempo. As tecnologias sempre mudaram, e sempre tiveram artistas interessados em experimentar seus novos brinquedos. Essa turma que me interessa.

Qual sua opinião sobre a web como forma de difusão do cinema? Você tem experiências de compartilhamento de conteúdo autoral nesse meio?

Experimento hoje duas formas de compartilhamento daquilo que sou obreiro. No caso do MATOU O CINEMA, desse gênero “fique são”, não tenho pudor nenhum e nem perspectiva de público. Faço pelo prazer de fazer

e jogo no mar insondável da internet, sem esperar retorno.

No caso da “ficção”, da Maria Preta, interessa essa relação com a cultura, esse jogo com o público, com as expectativas. Além de uma outra experimentação - sócio-econômico-cultural - de propor esse caminho: de rito, de investimento e de compartilhamento, a partir da formação de um público participante de uma cena.

“A Ilha” foi lançado no dia 15 de outubro do ano passado, nesse um ano ela se lançou em festivais e exposições aleatórias, convidando o público interessado a ir ao seu encontro nas cavernas escuras das salas de cinema. Agora pretendemos, através de nossos meios, lançar o dvd, para que o público dê esse retorno financeiro que a produtora necessita para se manter, e adquira materialmente a obra. Depois disso, aí sim, vamos soltá-la no mar insondável, com direito a legendas em várias línguas.

Entrevista realizada com Mateus Moura, no dia 20/08/2014

10. ENTREVISTA COM PAULO MIRANDA - AGOSTO 2014 – via e-mail

Seu nome completo, local e data de nascimento.

FRANCISCO PAULO DA SILVA MIRANDA

Fale sobre sua formação teórica, técnica e prática em cinema.

Nunca fiz uma curso de formação em cinema ou TV. Meu audiovisual é muita intuição e observação de produtos. Quase todo mundo pode fazer um audiovisual se tiver uma câmera na mão, nós já nascemos profundamente conectados ao audiovisual. Que sala não tem uma TV? Quem já não assistiu centenas, se não milhares de filmes? E as novelas? E os comerciais? Desde pequenos captamos a linguagem. É o que justifica tantos jovens, quase crianças ainda, realizarem obras interessantíssimas sobre tudo a partir da popularização dos celulares filmadores. Meu cinema nasce mesmo da manipulação curiosa das antigas, e para mim saudosas, câmeras VHS. Meu primeiro trabalho foi o documentário “EXPEDITO-POVO Luta e poesia no sudeste paraense”, obra de 45 minutos que realizamos em Marabá, Rio Maria e Xinguara e cuja a trama foi apresentar a trajetória de Expedito Ribeiro de Sousa, presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Rio Maria, que meses atrás havia sido assassinado pelo latifúndio, estávamos em 1992.

Depois desse trabalho vieram vários outros documentários, num fazer-aprender junto a sindicatos rurais e pastorais ligadas aos movimentos sociais. Naquele tempo e ainda hoje entendo que em cada obra se faz uma nova escola. Um filme, por mais que nos esforcemos para usar o know how do trabalho anterior, é sempre cheio de novidades e demandas únicas, com desafios geralmente impensáveis antes, é uma nova viagem sempre. No que diz respeito a academia estou concludente do curso de história – bacharelado e licenciatura. Optei pelo curso porque sei que posso manipular bem a câmera e se o trabalho pedir, posso contratar um bom fotógrafo; posso compor a arte, e se o trabalho pedir, posso contratar o mais exímio diretor de arte e assim com o som, maquiagem, etc. as quanto a temática, sobre tudo no meu caso que me preocupo com a história, não posso simplesmente chamar alguém para escrever um roteiro para mim, daí curso de história me cai como fundamental para que eu tenha condições de trabalhar melhor meus roteiros, sabendo que trato dar e colher das fontes que encontrar.

Você já visitou, pesquisou ou assistiu filmes em uma cinemateca ou arquivo de filmes?

Ainda não tive essa experiência;

Quais suas principais referências na criação cinematográfica? Alguma do estado do Pará?

Não tenho.

Quais foram suas realizações, e também participações em produções, em cinema e audiovisual? E no momento atual?

2010. O AJUNTADOR DE CACOS - A HISTÓRIA DE GIOVANI GALLO E SEU MARAJÓ. Documentário de 59 min. Função: Roteirista e Diretor

O CÔNEGO – Senderos da Cabanagem. Longa-metragem de 120min. Gênero: Ficção Função: Roteirista e Diretor.

2004. AJUÊ SÃO BENEDITO Longa metragem. Gênero: Ficção. Função: Roteirista e Diretor.

GLORIOSO SÃO BENEDITO. Documentário. Função: Roteirista e Diretor

Quais os principais festivais e mostras que já participou?

Ainda não participamos de festivais, de algumas mostras sim.

Onde estão guardados seus filmes, material bruto e cópia final? Onde os pesquisadores podem encontrá-los?

Faz alguns anos entreguei cópia de alguns trabalhos meus para o MIS-PA Guardo meu material em casa, com cópias em DVD e em HD.

O Ajuê São Benedito e o Cônego Senderos da Cabanagem já estão na internet, acessíveis a qualquer um conectado. Os demais filmes pretendo postar ainda.

O Cônego: <http://youtu.be/S81bW7sTkwQ>

Ajuê São Benedito: <http://youtu.be/13hm25QydfM>

Glorioso São Benedito: <http://youtu.be/AEwUEdNgBVU>

Como você observa o cinema e o audiovisual paraense contemporâneos?

Gosto do movimento. Há muita gente produzindo, os holofotes nem sempre os encontram, mas há sim muita gente produzindo coisas interessantes.

Como você financiou seus projetos em cinema e qual sua opinião sobre os editais e fontes de financiamento públicas atuais. Os meus filmes nascem sempre de parcerias pré-estabelecidas com comunidades locais, com prefeituras. O Ajuntador de Cacos foi realizado com patrocínio da ELETROBRÁS, já os outros foram na base da verba pouca e vontade muita. Quanto aos editais, não gosto como eles são realizado aqui, os resultados trazem sempre as mesmas figuras, eles já são montados, especulo eu, para que um grupo muito seleta tenha chances reais de ser contemplado.

Sua opinião sobre a substituição da película (filme) pelo suporte digital para captação e projeção de cinema.

Nunca fiz filme em película, daí não tenho nem compartilho as sensação de viúva que ainda hoje vejo nas falas de antigos cineastas ou pseudos. O digital tem uma importância vital de contribuir para a deselitização do fazer cinema, em outras palavras, democratiza o acesso ao fazer cinema. Acho lindo qualquer grupo de jovens pegar hoje um equipamento básico e fazer coisas maravilhosas.

Qual sua opinião sobre a web como forma de difusão do cinema? Você tem experiências de compartilhamento de conteúdo autoral nesse meio?

Importantíssima por ser um meio sem barreiras, sem intermediários e imediato. Qualquer um pode ter acesso ao seu material em qualquer lugar do mundo e a qualquer hora. Já colocamos três obras nossas inteiras no youtube e logo colocaremos mais é bom para a que a obra tenha ampliada a possibilidade de encontrar a sua razão de ser, que é ser vista pelo público.

Entrevista realizada com Paulo Miranda, no dia 20/08/2014

11. ENTREVISTA COM PRISCILLA BRASIL - AGOSTO 2014 – via e-mail

Seu nome completo, local e data de nascimento.

Priscilla Regis Brasil, Belém, 06-10-1978

Fale sobre sua formação teórica, técnica e prática em cinema.

Cursei mestrado em comunicação na PUC-Rio, mas não apresentei minha dissertação final. Sou arquiteta, numa época em que esse curso era o mais próximo de qualquer arte. O resto, estava indisponível ou muito incipiente ainda, na cidade. Não estagiei com ninguém, nunca tive a oportunidade de fazer outros cursos, quando comecei. Peguei uma câmera e tentei realizar. Deu certo e continuei. Depois de alguns anos, fui chamada por Werner Herzog para os seminários da Rogue Film em Londres. Aprendi a fotografar, fazer som direto e editar unicamente através de mecanismos on line ou livros, mas nada mais formal que isso.

Você já visitou, pesquisou ou assistiu filmes em uma cinemateca ou arquivo de filmes?

Já. Inclusive na do Pará. Tenho muito interesse pelos arquivos, mas sempre foi complicado acessá-los, pois sempre estavam indisponíveis, em sua maioria.

Quais suas principais referências na criação cinematográfica? Alguma do estado do Pará?

Herzog e Spike Jonze.

Quais foram suas realizações, e também participações em produções, em cinema e audiovisual? E no momento atual?

Documentários, em sua maioria. As filhas da chiquita, terra de negro, serra pelada, notas sobre Waldemar. Uma série de videoclipes e experimentações na área musical, com bandas de todo o país. Não participei de nenhum filme de outras pessoas, infelizmente. No momento atual, me dedico a roteiros de ficção.

Quais os principais festivais e mostras que já participou?

Não saberia listar de cabeça, pois sou um pouco desorganizada nesse aspecto. Chiquita passou em mais de 25 países e acabei perdendo a conta de festivais. Em termos de tv, os filmes que dirigi e produzi foram vendidos ou exibidos nos canais GNT, MTV, TV cultura, TVE. Os videoclipes atingiram varias outras redes, inclusive tvs abertas, como a rede globo.

Onde estão guardados seus filmes, material bruto e cópia final? Onde os pesquisadores podem encontrá-los?

Os feitos em fitas, estão em um arquivo bem organizado, dentro da minha produtora. Os materiais brutos deles estão todos intactos. Os digitais estão em Hds, o que me preocupa muito, pois problemas neles podem levar a perda definitiva dos filmes. Há mais ou menos 1 ano, por conta da perda de um deles, resolvi colocar todo o meu material on line, no intuito de disponibilizar facilmente para a pesquisa e, ao mesmo tempo, manter ao menos uma cópia do filme preservada. Estão todos na plataforma VIMEO, onde eu adquiri uma conta profissional.

Como você observa o cinema e o audiovisual paraense contemporâneos?

Desmotivado pela inexistência de políticas públicas para ele. As políticas nacionais ainda são inacessíveis e preveem cotas que jamais são cumpridas. Difícil quebrar essa roda.

Como você financiou seus projetos em cinema e qual sua opinião sobre os editais e fontes de financiamento públicas atuais.

Os primeiros com investimento próprio (minha mesada, 300 ou 400 reais, no máximo). Depois, via editais como DOCTV ou pela Lei Rouanet. Gosto, em geral, do sistema brasileiro. Só acho que deve haver uma política de descentralização mais eficiente para que o cinema seja possível em outros lugares do Brasil.

Sua opinião sobre a substituição da película (filme) pelo suporte digital para captação e projeção de cinema.

Filmei apenas uma vez com película. Para mim, é impensável usar esse material - caro demais e profundamente difícil de finalizar e copiar. Estou filmando em 4k e considero o resultado excelente - além de um modo de baratear as produções. Como guardar isso que vem sendo a grande questão e problema. Tenho tido problemas com a lei de incentivo sobre isso - a Semear, por exemplo, me obrigou a devolver os Hds de armazenagem dos projetos. Eles não entendem isso como um mecanismo de armazenagem de imagens, mas como um bem adquirido pelo projeto. Eu acho irresponsável mandar o realizador devolver o a base de gravação e backup de seus filmes - com isso, tudo se perde, ou temos nós que dispor de uma quantia significativa para recomprar tudo de novo, copiar tudo de novo e devolver algo que estava previsto no projeto. Eu acho isso um absurdo e uma enorme burrice, mas é assim que funciona, hoje. Preocupação zero com o futuro das coisas que fazemos, eu acho. É se prender a um mecanismo de lei e não conseguir atualiza-lo (o que, nesse caso, não seria nada difícil).

Qual sua opinião sobre a web como forma de difusão do cinema? Você tem experiências de compartilhamento de conteúdo autoral nesse meio?

Acho que tanto web quanto celular, quanto DVD home vídeo, são essenciais pois representam a base instalada do país em relação a exibição. As pessoas consomem audiovisual dessa forma por aqui. Não temos muitas salas - muito menos as que passam conteúdo gerado por nós. Brasileiro não tem cultura de ir ao cinema, mas tem de consumir TV. Por que não lutamos por nosso espaço na base existente? A valorização de nosso trabalho passa por compreendermos como o povo consome, de verdade, o que fazemos. Largar a utopia de como gostaríamos que fosse e encarar o que realmente se tem me parece fundamental para os próximos passos do cinema brasileiro.

Entrevista realizada com Priscilla Brasil, no dia 20/08/2014

12. ENTREVISTA COM RENATO TAPAJÓS - AGOSTO 2014 – via e-mail

Seu nome completo, local e data de nascimento.

Renato Carvalho Tapajós, nascido em Belém do Pará em 05 de novembro de 1943.

Fale sobre sua formação teórica, técnica e prática em cinema.

Basicamente, sou autodidata em cinema. Minha educação formal foi no curso de Ciência Sociais, da Faculdade de Filosofia da USP.

Você já visitou, pesquisou ou assistiu filmes em uma cinemateca ou arquivo de filmes?

Na verdade, quando digo que sou autodidata em cinema, isso inclui um longo período, dois ou tres anos em que frequentei quase diariamente, a Cinemateca Brasileira. Na época, a Cinemateca não tinha sede própria e funcionava num dos barracões do Parque do Ibirapuera. Dizer que funcionava era muito. Na verdade, o barracão servia de depósito para os filmes e livros. Alguns abnegados voluntários cuidavam de não permitir que as coisas se estragassem e mantinham uma certa ordem no acervo. Eu ia para lá paraticamente todos os dias, nos intervalos de minhas aulas na faculdade. Lá eu vi tudo o que havia dos clássicos (Eisenstein e os russos, expressionismo alemão, escola de documentário britânica, os franceses etc). Também tive acesso aos textos dos mais básicos teóricos do cinema. Por outro lado, no mundo real, o momento era o da Nouvelle Vague, do Cinema Novo, do Cinema Verdade, dos clássicos italianos pós neorealistas (Visconti, Fellini, Antonioni). Fui, então, diretor de cultura do Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP e organizei diversos festivais. As discussões sobre os filmes nos festivais, nos bares etc. fizeram parte da minha formação.

Quais suas principais referências na criação cinematográfica? Alguma do estado do Pará?

Glauber Rocha, Roberto Santos, Luchino Visconti, Dziga Vertov, Joris Ivens.

Como foi o processo de realização do Vila da Barca?

Eu havia, há pouco tempo, me ligado a um pessoal de cinema em São Paulo, o Grupo Quatro, do qual fizeram parte o João Batista de Andrade e o Francisco Ramalho. No grupo, eu já havia feito dois curtas ficcionais em 8 mm, felizmente perdidos. Mas minha fixação era no documentário. Em 1964 fui de férias para Belém (onde meus pais moravam) e conheci um publicitário chamado Abílio Couceiro. Conversando sobre cinema, eu disse que estava interessado em fazer um documentário sobre a Vila da Barca. Ele se interessou e me disse que tinha uma câmara 16mm

e alguns rolos de negativo pb. Também me emprestou um gravador de rolo, grande e incômodo de usar. Fui para Vila da Barca sozinho com a câmara e eu mesmo fiz a fotografia (primeira e última experiência no ramo). Depois voltei para gravar um depoimento que havia me chamado a atenção. Quando voltei para São Paulo, mandei revelar o material e fiquei com aqueles rolos na mão, sem saber muito bem o que fazer. Discuti a proposta com os companheiros do Grupo Kuarto e depois de muita discussão, um cineasta que não era do grupo, mas era conhecido, o Maurice Capovilla se ofereceu para montar o filme. Ele tinha acesso a uma moviola da Aliança Francesa e lá trabalhamos durante as madrugadas (que era quando havia horário livre e gratuito) até chegar na versão final do filme. O filme rodou no circuito independente durante um certo tempo (de 1965 a 1968) e o Sergio Muniz acabou levando-o para o Festival de Leipzig. Neste Festival o Vila da Barca ganhou o prêmio de melhor documentário curto. Quando recebi o prêmio, acreditei que sabia fazer cinema e isso deu no que deu.

Quais foram suas realizações, e também participações em produções, em cinema e audiovisual? E no momento atual?

Vou mandar para você o meu currículo. Lá tem todos os filmes que fiz e prêmios ganhados.

Quais os principais festivais e mostras que já participou?

Leipzig, Berlim, Oberhausen, Havana, Jornadas de Salvador (muitas vezes), a Mostra de São Paulo e o Festival É tudo Verdade.

Onde estão guardados seus filmes, material bruto e cópia final? Onde os pesquisadores podem encontrá-los?

Depositei os negativos de todos os meus filmes na Cinemateca Brasileira (que agora tem condições de preservá-los) Apenas dos últimos filmes (Políticas de Saúde no Brasil, O Rosto no Espelho, O Fim do Esquecimento, A Batalha da Maria Antônia e Corte Seco) os originais estão comigo, na produtora.

Como você observa o cinema e o audiovisual paraense contemporâneos?

Para falar a verdade sei muito pouco do cinema de do audiovisual paraenses. Gostaria muito de ter mais contato, mas faltou-me oportunidade.

Como você financiou seus projetos em cinema e qual sua opinião sobre os editais e fontes de financiamento públicas atuais.

Durante as décadas de 60, 70 e 80, meu cinema foi financiado pelas organizações da Sociedade Civil (Sindicatos, Organizações de Bairro, Comissão Justiça e Paz e tantas outras. Dos anos 90 para cá entrei na lógica de produção atual (Leis de Incentivo, Fundo Setorial etc). Reconheço que tais fontes de financiamento estão, atualmente, jogando muito dinheiro na produção cinematográfica e talvez seja este o caminho. Só que os cineastas tem que se transformar, cada vez mais, em contadores, comerciantes, vendedores. Disso eu não gosto. Um amigo meu disse que, hoje, os cineastas vivem dos projetos que fazem, não dos filmes que dirigem.

Sua opinião sobre a substituição da película (filme) pelo suporte digital para captação e projeção de cinema.

Desde o final dos anos 90 já uso apenas suporte digital. Gosto muito do resultado e das facilidades do trabalho. Não vejo porque ser saudosista da película.

Qual sua opinião sobre a web como forma de difusão do cinema? Você tem experiências de compartilhamento de conteúdo autoral nesse meio?

Tenho pouca experiência com a web. Acredito que ela será cada vez mais dominante, mas não acredito no fim das salas de cinema. Acho que tudo (web, DVD, Bluray, TV e salas de exibição vão conviver.

Entrevista realizada com Renato Tapajós, no dia 23/08/2014

13. ENTREVISTA COM RODOLFO MENDONÇA - AGOSTO 2014 – via e-mail

Seu nome completo, local e data de nascimento.

Rodolfo Mendonça Araújo de Mendonça dos Santos, Belém, 09-07-1986

Fale sobre sua formação teórica, técnica e prática em cinema.

Formei-me publicitário em 2009, mas nunca atuei como. As matérias que mais me empolgavam eram fotografia e montagem, desde o início. Enquanto que todo mundo se animava com design, mercado, propaganda, o meu processo era para uma outra parte que eu ainda não tinha noção do que era.

Querendo ou não, meu deus bases e um certo conhecimento para que eu pudesse desenvolver mais tarde o que eu poderia chamar de formação de cinema. A verdade é que desde criança eu fiz micro filmes. Meu tio tinha uma Câmera de vídeo que imprimia direto no VHS e sempre que tinha oportunidade eu filmava meus primos em cenas inusitadas, algumas até dirigidas. Foi aí que eu descobri o princípio da montagem, as vezes eu pressionava o "Rec" e alguns segundos depois a máquina parava de gravar sozinha, era necessário apertar o botão novamente. E quando íamos assistir o resultado no Vídeo Cassete o que víamos era uma imagem cheia de Jump Cuts.

Passado esse tempo de descobertas pós- universidade , eu tive um estalo de que eu poderia trabalhar com audiovisual-cinema. Fiz duas oficinas de "Cinema de Guerrilha" na falecida Caiana Filmes e me aproximei da cena cineclubista de Belém. Foi aí que em 2011 larguei o emprego e comprei uma 5D Mark II, que na época era a câmera da moda dos cineastas independentes, e realizei um curta. A partir daí foram aproximadamente 30 trabalhos diretos ou indiretos atuando de várias formas, fotografia, edição, câmera, áudio e por aí vai, de documentários a videoclipes, de propaganda a cinema.

Você já visitou, pesquisou ou assistiu filmes em uma cinemateca ou arquivo de filmes?

Uma vez eu tive que fazer uma pesquisa para um documentário que ia tratar de uma época passada. E o único lugar que tinha esse acervo era o meu da imagem e do som do Pará, mas na época infelizmente ele estava fechado para reformas, ou seja, não.

Quais suas principais referências na criação cinematográfica? Alguma do estado do Pará?

Na minha criação cinematográfica eu tenho como referências inúmeros diretores, pintores, escritores e fotógrafos. Vicente Cecim seria uma referência paraense, mas confesso que tá mais para uma admiração do que referencia. Talvez os homens que tenham me sacudido no Pará sejam Dalcídio Jurandir e Max Martins. No cinema as principais fontes de ideias são os delírios de Tarkovsky, Fuller, Angelopoulos e James Grey. Mas também inúmeras visitas a Glauber, Bressane, Mujica, Sganzerla.

Quais foram suas realizações, e também participações em produções, em cinema e audiovisual? E no momento atual?

Curta Metragem

"Luz" – Fic, 9min (Assistente de Direção e Still, 2011), "Verônica Não Deita" – Fic, 8min

(Assistente de Direção e Still, 2011), "Soledad" – Fic, 8min (Direção três seqüências, e Roteiro, 2011), "Kronos" - Fic, 3min (Direção, Roteiro e Montagem, 2011), "Creche Frei Daniel" – Fic, 20min (Direção, Fotografia e Montagem, 2011)

"Estudos sobre Erotismo Vol. I" – Fic, 4min (Direção de Fotografia, 2012)

"Escorpião, Sagitário e Câncer" - Fic, 5min (Direção de Fotografia e Montagem, 2012), "Um Olhar Ribeirinho sobre a Educação Marajoara" – Doc, 15min (Argumento e Montagem, 2012), "Do Amor" – Fic, 4min (Direção e Montagem, 2012)

"Em" – Fic, 5min (Direção de Fotografia e Montagem, 2013), "Entre Portas" - Fic, 9min (Assistente de Fotografia, 2013), "Espelho e Silêncio" – Fic, 9min (Direção, Direção de Fotografia e Montagem, 2013), "Fotodramas" – Fic, 21m (Direção, Direção de Fotografia e Montagem, 2013), "Janelas por Enquanto" – Fic, 3min (Argumento e Câmera).

Média Metragem

"O Espectador Comum" – Doc, 48 min (Câmera e Montagem, 2012), "Velhos Baionáras, Tesouros Vivos" – Doc, 47min (Montagem, 2012), "A Ilha – Fic, 60 min (Câmera, Direção de Fotografia e Montagem, 2012-2013), "Orla" – Fic, 40min (Câmera, Direção de Fotografia 2015).

Teatro

"Nó de 4 Pernas" – Cinema e Teatro (Direção Conjunta, Câmera e Montagem), "7 Entrelaços" – Dança, Teatro e Cinema – (Direção Cinematográfica e Montagem, 2012)

Propaganda

"A Beleza da Fé" - 30 seg (Câmera e Montagem), "O Ponteio do Látex" – 2min (Som e Montagem)

Videoclipes

"Outra Vez" - Camila Honda (Câmera e Montagem), "Tamba-Tajá" - Camila Honda (Câmera e Montagem), "Expresso 2222" - Felipe Cordeiro e Manoel Cordeiro (Câmera e Montagem), "O Riso e a Faca" – Camila Honda e Felipe Cordeiro (Câmera e Montagem), "Dumb" – Reeb (Câmera e Montagem), "Gesturing Goodbyes" - Reeb (Câmera e Montagem)

Quais os principais festivais e mostras que já participou?

Particpei de alguns festivais e mostras, não me recordo os nomes! Talvez o de maior expressão tenha sido no FAB de 2013 concorrendo com melhor fotografia no curta "Espelho e Silêncio". A mostra de maior expressão foi "Mostra do Filme Livre" de 2013 com "A Ilha".

Onde estão guardados seus filmes, material bruto e cópia final? Onde os pesquisadores podem encontrá-los?

Os filmes, em sua maioria, estão disponíveis na internet. Acredito que eu tenha uma cópia final de todos. Ano passado, por conta de um HD quebrado, eu perdi vários dos brutos, projetos e “negativos”, paraticamente todo material do Quadro a Quadro. O único que ainda tenho completo é o “Fotodramas”.

Como você observa o cinema e o audiovisual paraense contemporâneos?

Minha percepção é: uma potência absurdamente forte! Tanto que voltei para Belém depois de passar 2 anos no Rio de Janeiro. Sinto que aqui é a grande promessa, hoje, do Brasil. Mas ainda é uma potência, precisa de alguma coisa para deslanchar. Algo como o que acontece em Pernambuco, não só de reconhecimento, mas também de qualidade. Faltam investimentos? Incentivos? Credibilidade? Não sei responder.

Como você financiou seus projetos em cinema e qual sua opinião sobre os editais e fontes de financiamento públicas atuais.

Salvo um ou dois, todos os projetos que participei foram de forma independente. Com apoio de algumas instituições como o IAP, IFPA, UFPA e por aí vai. Acho que o caminho dos editais vai perdurar por bastante tempo, não consigo ver uma grande empresa brasileira patrocinando um filme por amor a arte, ou por livre espontânea vontade. Até a negociação é complicada, ainda mais se não tiver um grande apelo ao público, mas isso a gente já sabe. O Rodrigo Aragão, cineasta do Espirito Santo que trabalha com filmes de horror, conseguiu esse feito: produzir filmes com orçamento superior a um milhão de reais sem apoio do governo.

Sua opinião sobre a substituição da película (filme) pelo suporte digital para captação e projeção de cinema.

Não tenho nem o que comentar. Sou adepto da captação digital por motivos óbvios. Facilitou muito a vida de qualquer cineasta pobre. Estive em uma palestra no Rio de Janeiro com a cineasta brasileira Ana Carolina e ela falou um dos maiores absurdos que eu já ouvi na vida: “Captação digital não é Cinema” e deu os seus motivos, dentre eles banalização, fácil acesso, muitas produções “ruins”, mas o principal: a mágica do cinema está no processo da película, da revelação, dos 24 frames. Balela, um discurso engessado e ultrapassado. A diferença, para mim, entre as duas

plataformas é que ao invés de um papel fotossensível onde a luz é interpretada, você tem um sensor fotossensível que imprime em binários. Cinema sempre acompanhou as pesquisas tecnológicas, nada mais lógico que o “Seu Sony” e o “Seu Canon” estejam a frente nessas questões. Tudo muda a textura, a luz, os problemas, a montagem, a finalização, mas não deixa de ser cinema.

Qual sua opinião sobre a web como forma de difusão do cinema? Você tem experiências de compartilhamento de conteúdo autoral nesse meio?

Faço parte de um coletivo de cinema que compartilha principalmente as produções via internet. Tem um amigo que apelida de “pós cinema”. Você entra no vimeo hoje e assiste verdadeiras pinturas em movimento! Acredito muito no poder da internet e acho muito bacana quando cineastas independentes quebram com essa lógica dos festivais. Você demora 1-2-3 anos para finalizar seu filme e a exibição só vai ocorrer no festival tal daqui a 6 meses. Ok, é o seu trabalho, sua forma de garantir um retorno artístico-monetário, mas parece-me que a obra fica em terceiro plano em muitos casos.

Entrevista realizada com Rodolfo Mendonça, no dia 23/08/2014

14. ENTREVISTA COM ROGER ELARRAT - AGOSTO 2014 – via e-mail

Seu nome completo, local e data de nascimento.

Roger Elarrat do Carmo, nascido em Belém do Pará em 02 de março de 1981.

Fale sobre sua formação teórica, técnica e prática em cinema.

Eu sou jornalista, formado pela UFPA. Fiz uma série de cursos em Belém, a maioria no IAP/ NPD. Estudei direção de arte, roteiro, teoria da edição, cinema digital, direção cinematográfica (teoria e prática), além de cursos voltados para editais, como oficinas para o DOCTV II e DOCTV III, oficina de elaboração de projetos para minisséries. Atuo na área desde os meus 18 anos. Primeiramente como realizador independente, assistente de direção, editor de imagem e aos meus 25 anos comecei a dirigir projetos premiados em

editais. Realizei animações, documentários, ficções, videoclipe, experimental.

Você já visitou, pesquisou ou assistiu filmes em uma cinemateca ou arquivo de filmes?

Sim, já fiz várias pesquisas no arquivo da TV Cultura do Pará.

Quais suas principais referências na criação cinematográfica? Alguma do estado do Pará?

As referências internacionais no meu trabalho são: o cinema de Terry Gilliam, Andrei Tarkovsky, Wes Anderson e Win Wenders, mas é algo que varia de projeto para projeto. A referencia local é o trabalho de Luiz Arnaldo Campos que, embora não seja paraense, produz filmes no Pará e em muito exerceu influência no meu estilo e no tipo de cinema que tenho interesse em desenvolver.

Quais foram suas realizações, e também participações em produções, em cinema e audiovisual? E no momento atual?

Eu realizei os curtas independentes: “Substância”, “De Solidão em Solidão”, “Outras vozes: A Marujada”, “Urbem”, “Perfume, sobra e um drink de veneno”, “Vernissage...” e “Sem Fastio”. Através de editais, realizei: “Visagem!”, “Chupa-chupa: A história que veio do Céu”, “Eternamente Frio”, “Miguel Miguel”, “Juliana contra o Jambreiro do Diabo pelo coração de João Batista”. Participei dos filmes de outros realizadores: “Matintapereira”, “Matinta”, “A revolta das Mangueiras”, “Icamiabas”, “Tu Conheces?”, “Dias”, “O Amor não tem sexo”. Atualmente desenvolvo projetos de séries para Televisão e o longa-metragem “Marabá”.

Quais os principais festivais e mostras que já participou?

O 2º Fest Vídeo, 9º EXPOCOM, Amazônia Doc III e IV; 65º Festival de Cannes, 3º Festival Pachamama, Mostra Curta Fantástico, 3º Festival Brasileiro do cinema de Belém, Anima Mundi, Mostra IV de cinema da Amazônia.

Onde estão guardados seus filmes, material bruto e cópia final? Onde os pesquisadores podem encontrá-los?

Alguns filmes meus (os mais antigos) tenho apenas cópias em DVD, além de estarem no acervo da TV Cultura do Pará. Os trabalhos mais recentes estão todos na Web (Vimeo e Youtube). Chupa-chupa, Miguel Miguel e Jambreiro possuem cópias na Cinemateca Brasileira, como parte da prestação de

contas dos projetos. Eu guardo backup de todos em meu escritório na produtora Visagem Filmes. O “Jambreiro...” possui cópia em 35mm que também está guardada na Visagem Filmes.

Como você observa o cinema e o audiovisual paraense contemporâneos?

Eu vejo que o cinema paraense está se expandindo, principalmente em qualidade. As produções independentes têm cada vez mais cuidado com a estética, a técnica e a linguagem. As obras produzidas através de editais também têm sido cada vez mais frequentes. Entretanto, vejo que nossa busca e afirmação da identidade local no cinema ainda não está consolidada. Acredito que nos próximos anos seja possível que obras do Pará alcancem mais públicos quando atingirem essa maturidade em relação à nossa identidade e a forma como ela é registrada nas obras audiovisuais.

Como você financiou seus projetos em cinema e qual sua opinião sobre os editais e fontes de financiamento públicas atuais.

Todos os meus projetos foram realizados através de Editais, como o DOCTV III, curta-Minc 2009, Edital de curtas Petrobrás, bolsa artística IAP, edital de Minisséries FUNTELPA, Patrocínio direto via Banco da Amazônia. Hoje é possivelmente o melhor cenário para financiar projetos porque os editais se multiplicaram com a criação e ampliação do Fundo Setorial do Audiovisual, além de outros editais lançados anualmente pela iniciativa privada.

Sua opinião sobre a substituição da película (filme) pelo suporte digital para captação e projeção de cinema.

Eu vejo que era um processo inevitável porque a finalização (edição, correção de cor etc.) já se tornou digital há 15 anos. A projeção digital vem se ampliando a cada ano, o que barateia custos. A captação digital sempre foi significativamente mais barata que a feita em película, embora em qualidade inferior. Mas hoje, essa equivalência em qualidade à película já é uma realidade com a alta taxa dinâmica (numero de tons de cinza possíveis entre o preto e branco) e a resolução de 2 a 4k. Assim, o suporte digital em qualidade e em custos tende a beneficiar o meio como um todo. A grande questão, porem, é a discussão quanto ao arquivamento permanente em digital, o que ainda não parece 100% seguro.

Qual sua opinião sobre a web como forma de difusão do cinema? Você tem experiências de compartilhamento de conteúdo autoral nesse meio?

Eu tenho usado canais de vimeo e youtube para divulgar o meu trabalho e vejo que é uma forma de possibilitar que as obras sem distribuição alcancem ainda mais públicos. Muitas vezes, é através de exposição na web que filmes pequenos e independentes alcançam grande visibilidade e projetam os artistas envolvidos.

Entrevista realizada com Roger Elarrat, no dia 20/08/2014

15. ENTREVISTA COM VINCE SOUZA - AGOSTO 2014 – via e-mail

Seu nome completo, local e data de nascimento.

Vinicius Corrêa de Souza, Belém, 04 de maio de 1978.

Fale sobre sua formação teórica, técnica e prática em cinema.

Em 2004 quando entrei na UNAMA no Curso de Artes Visuais e Tecnologia da Imagem. Eu era apenas uma pessoa que gostava de cinema, mas sem nenhuma experiência. Eu conhecia os filmes, seus diretores, atores, atrizes, trilhas, pais de origem, ano de produção e enfim, minha única formação que é o hábito de ver filmes sempre. Eu vim do desenho e queria muito fazer quadrinhos. Em 2004 eu fiz o meu primeiro storyboard que foi para uma performance intitulada “Os Sombras” envolvendo a ideia da Pop Art. O que eu já tinha e adquiri em 2004 eu juntei em 2005 quando comecei a minha formação teórica. Aprender planos, enquadramentos, ângulos, algo muito usado no desenho na linha do ponto de fuga e de perspectiva e claro e escuro muito usado na fotografia foram fundamentais quando fiz um documentário sobre Arte e Tecnologia que foi um trabalho de História da Arte. Ainda em 2005, tinha uma outra disciplina envolvendo videoarte e foi quando entrei pela primeira vez em uma ilha de edição e foi a partir daí que começou minha formação técnica onde comecei a fazer animações em mesas de luzes e continuo em 2006 e 2007 fazendo ainda storyboards e escrevendo roteiros, iniciando a minha parática em cinema. Nos 4 anos de curso em tive a minha primeira parceira de vídeo que foi a Carol Matos, irmã de Ana Clara Matos. Em 2008, comecei a trabalhar ainda na animação com outras pessoas que já estavam na área do audiovisual até

2010 quando formei uma nova parceria com Bianca D’Aquino aonde conheci na Caiana Filmes e formamos o Café, Cinema e Quadrinhos, e em 2011 fiz o meu primeiro live action. Continuei a trabalhar com outras pessoas mas sem esquecer de fazer as minhas produções. O que também serviu e serve até hoje de formação para são os Cine Clubes que frequentou desde 2010 e a participação de oficinas. Paraticamente eu dirijo, escrevo, faço storyboard e ainda me envolvo na produção e edição de meus trabalhos. Além do Café Cinema e Quadrinhos, eu também faço parte do Quadro a Quadro, formado em 2012. Posso dizer que hoje me considero um Desenhista e Cineasta – DC, rrsrrsrs.

Você já visitou, pesquisou ou assistiu filmes em uma cinemateca ou arquivo de filmes?

Sim, quando adolescente. Eu já assisti filmes na cinemateca do CENTUR e ainda tive a oportunidade de levar filmes para ver no espaço. Isso tudo quando eu não estava na Gibiteca.

Quais suas principais referências na criação cinematográfica? Alguma do estado do Pará?

De referencias, o principal é o cinema expressionista alemão. O cinema experimental também. Algumas animações em 2D e videocliques. Não tenho referencias do cinema paraense. Busco em minhas produções fazer ao universal. Ou seja, uma história que pode acontecer em qualquer lugar. Nada contra o regional.

Quais foram suas realizações, e também participações em produções, em cinema e audiovisual? E no momento atual?

Comecei na animação. Minhas realizações foram: “Despetalar” (animação, 2005); “Figurinhas do Cinema” (animação, 2005); “Sociedade 60 Segundos” (videoarte, 2005); “Sangue Sollo (animação, 2006); “Controle Remoto” (videoclipe de animação da banda Sinestesia, 2007); “O Dia Seguinte” (experimental, 2011); “Espelho e Silêncio” (experimental, 2013); “Eu Do Ato” (experimental, 2014) e “VHQ” (documentário, em produção).

Minha participação com outros realizadores foram: animação complementar em “Muragens, Crônicas de um Muro” (animação 2D, 2008) e “Nossa Senhora do Miriti” (animação 3D, 2009), ambos de Andrei Miralha; storyboard e o designer de boneco de “Eclipse” (animação stopmotion, 2010), de Laercio Cruz Esteves e Walério Duarte; storyboard de “Certeza” (ficção, 2012) de Pedro

Tobias; e storyboard de “Atraves da Alma” (ficção, 2014), de Alexandra Castro.

Quais os principais festivais e mostras que já participou?

2005 – “Despetalar” na II Mostra do Curso de Artes Visuais da UNAMA;
2005 – “Figurinahs do Cinema” no Festival Demonstração (premiado na categoria videoarte);
2005 – “Sociedade 60 segundos” no Salão de Arte Ananin na ESMAC;
2006 – “Sangue Sollo” na III Mostra do Curso de Artes Visuais da UNAMA;
2009 – “Controle Remoto” na VI Mostra do Curso de Artes Visuais da UNAMA (convidado);
2010 – Selecionado no primeiro edital da fotoativa de videoarte com “O Dia Seguinte”
2011 – “O Dia Seguinte” no 17º Salão Pequenos Formados;
2011 – “O Dia Seguinte”, selecionado na Festival II Noites com Sol;
2012 – Sessão Daqui no Sesc Boulevard com as produções “O Dia Seguinte”, “Controle Remoto”, “Sangue Sollo” e “Figurinhas do Cinema”;
2012 – “O Dia Seguinte” no II Cine Periferia Pai D’égua (premiado melhor curta metragem paraense);
2013 – “O Dia Seguinte” no IV Festival de Cinema de Curta Amazônia;
2013 – “Espelho e Silêncio” no IV Festival de Cinema de Curta Amazônia;
2013 – “Espelho e Silêncio” na II Mostra do Quadro a Quadro no Sesc Boulevard;
2013 – “Espelho e Silêncio” na I Mostra de Coletivos Independentes de Belém no Cine Olympia;
2013 – “Espelho e Silêncio” no I Festival Audiovisual de Belém – FAB (indicado nas categorias melhor fotografia e melhor curta pelo júri popular);
2013 – “Espelho e Silêncio” no Festival Tomarrock em Roraima;
2014 – “Eu Do Ato” no II Festival Audiovisual de Belém – FAB (premiado com menção honrosa de melhor curta experimental e indicado melhor curta pelo júri popular).

Onde estão guardados seus filmes, material bruto e cópia final? Onde os pesquisadores podem encontrá-los?

Todos os meus trabalhos estão disponíveis na web no youtube e blogs:

Decompor: www.vincesouza.blogspot.com

Café, Cinema e Quadrinhos: www.cafecinamahq.blogspot

Com exceção de “Eu Do Ato” e o documentário “VHQ” ainda em fase de produção não estão

disponíveis na web. Material bruto de desenhos feitos das animações, fitas mini-dv, stills, storyboards, roteiros e material bruto estão comigo e com parceiros trabalharam nos projetos.

Como você observa o cinema e o audiovisual paraense contemporâneos?

Bom, para começar eu não gosto muito do termo “contemporâneo”, prefiro o termo moderno. Já as produções locais têm o seu lado positivo e o seu lado negativo.

A troca de ideias em Cine Clubes e Oficinas geram várias parcerias.

O lado positivo: com acesso a web e câmeras digitais facilitam ainda mais em se fazer filmes. Sendo sozinho ou formando uma equipe. E quando estes trabalhos estão prontos, fazer amostras ou escrever em editais ou postar da web.

O lado negativo: assim como nas artes visuais, na área de cinema ainda há muitos realizadores que não sabem receber criticas negativas. Eu digo que se não sabe receber critica negativa, então não esta preparado para fazer.

Falta de reconhecimento de pessoas que fazem bem o seu trabalho mais não são chamadas por que não se entendem com o diretor ou produtor do filme. Ou seja, leva tudo para o pessoal.

Em algumas oficinas onde é exigido currículos, muitos não são selecionados por que não possuem experiências. Não há o hábito de dar uma chance aquela pessoal em trabalhar. Pelo menos observa como funciona um set de filmagem. Acham que essas pessoas não selecionadas vão atrasar o andamento da oficina ou da produção.

Não vejo muitos animadores em oficinas relacionadas a direção, roteiro e produção. Muitos animadores aqui se consideram mais mão de obra para gerar um produto. Nada contra. Mas tenho certeza que há animadores que pensam em dirigir e escrever suas animações. Não vejo diferença entre cinema e animação.

Na área de publicidade, nada contra suas produções ou quem faz mais o que eles fazem não é cinema mesmo estando incluídos no audiovisual. Sinto que falta neles o hábito de verem filmes.

Na questão de atuação, a maioria vem dos atores e atrizes vêm do teatro, e eles já vêm carregados de teatro para o cinema e isso me incomoda. Ok, tinha muito isso no cinema expressionista alemão aquilo fez parte daquele movimento. Eu busco espontaneidade. Não tenho nada contra teatro é bom é bom separar o que é cinema e o que teatro. Para mim tem poucos atores e atrizes que bons em Belém.

E por fim, o roteiro. São poucos os diálogos espontâneos. Não vejo naturalidade. Mesmo sendo um personagem, ninguém fala certo ou quando você discute com alguém não tem pelo menos um palavrão? Para mim a melhor ferramenta de

diálogos está no twitter onde em 140 caracteres escrevem cada coisa. Adoro isso.

Enfim, é isso.

Como você financiou seus projetos em cinema e qual sua opinião sobre os editais e fontes de financiamento públicas atuais.

Bom, no período da universidade, foi na vontade de fazer animação de qualquer jeito, de experimentar, por isso que digo que o meu cinema é mais para o lado experimental.

A partir de “O Dia Seguinte”, fui premiado no primeiro (e único) edital FOTOATIVA de vídeoarte onde de três selecionados acho que eu fui o único que entregou o trabalho. Este edital não tinha valor em dinheiro e sim em ceder ao selecionado câmeras e fitas minidv’s. a ideia era criar um vídeoarte mais acabou indo para o lado do cinema que também não vejo diferença. Foi o primeiro trabalho do Café Cinema e Quadrinhos.

“Espelho e Silêncio” foi a quarta produção do Quadro a Quadro com roteiro do Café, Cinema e Quadrinhos e foi o primeiro com apoio do IFPA onde nós cedemos equipamentos. Já “Eu Do Ato”, a segunda produção do “Café, Cinema e Quadrinhos”, teve apoio do IFPA, Visionário Filmes e Quadro a Quadro. Atualmente, fui contemplado com a bolsa de IAP onde o meu projeto é um documentário sobre a produção de quadrinhos paraenses. Resumindo tudo, a maioria saiu tudo do meu bolso com apoio dos já citados e parcerias entre amigos. É um cinema de guerrilha só que mais planejado. Não gosto de sair gravando sem um planejamento. Eu não ligo muito para rótulos mais como a gente é cinema independente corre um risco de algum dia alguém dizer ou escrever que as minhas produções ou dos grupos que faço parte são filmes “Indies” e eu odeio esse termo por mal usado.

Sua opinião sobre a substituição da película (filme) pelo suporte digital para captação e projeção de cinema.

Honestamente para mim deveria se manter ainda as projeções em películas mas por causa do advento da tecnologia principalmente em formatos 3D. Em Belém, por exemplo apenas os cinemas alternativos exibem ainda em película (Liberio Luxardo, Cine estação e Olympia por poucas vezes). Tentei gravar em Super 8 o “Espelho e Silêncio” mas não rolou. Não sou fã de 3D mais poucos me impressionaram.

Nos Cine Clubes por exemplo são exibidos em datashow. Tenho amigos que não vão a esses espaços por causa da mídia que é projetada. Eles preferem o conforto da casa deles vendo em um aparelho de DVD ou Blue Ray, nada contra, mas só

para lembrar que essas atividades não são só realizadas em Belém e sim no Brasil todo e todos em datashow eu vejo muitos senhores que viram filmes antigos em película e estão lá revendo essas obras em outra mídia. As películas estão sumindo mais não estão esquecidas como o vinil e a máquina de datilografar.

Qual sua opinião sobre a web como forma de difusão do cinema? Você tem experiências de compartilhamento de conteúdo autoral nesse meio?

A web é ajuda para o realizador na divulgação de filmes, animações, clipes até para galera da publicidade. Compartilham o link na s redes sociais. Tem o “Festival do Minuto” onde são compartilhados muitos curtas. Atualmente eu tenho segurado os trabalhos por alguns meses que faço por conta dos festivais que alguns exigem que o filme ainda não esteja na web.

Assim como quando cada um de nós tem uma leitura daquele filme e sim que a obra não é só mais do autor, quando é postado na web se diz: “caiu na net, é do povo”.

Produtores

16. ENTREVISTA COM EMANOEL FREITAS – OUTUBRO 2014 – via e-mail

Seu nome completo, local e data de nascimento.

Emanoel Jorge de Freitas, Belém/PA, 03 de Junho de 1975.

Fale sobre sua formação teórica, técnica e prática em cinema.

A formação do olhar foi meu primeiro contato com o cinema quando desdecriança frequentava as sessões de filmes infantis e infanto-juvenis do cinema Olympia em Belém. Desde essa época a televisão também foi de fundamental importância na minha formação audiovisual e artística pois desde então assisti a boa parte da programação das TVs da época e já tentando entender como tudo aquilo era feito. Aos 15 anos participei como ator do elenco de apoio do filme “Brincando nos campos do senhor” do diretor Hector Babenco, rodado em Belém e a partir daí decidi assumir a carreira de ator como profissão buscando formação técnica na Fundação Curro Velho, no Teatro do Sesi, na Unipop e na Escola de Teatro da UFPA. Cursei Gestão e Produção de Eventos Culturais e em seguida MBA

em Gestão Empresarial na Universidade da Amazônia, já em 2012 já morando no Rio de Janeiro, cursei Atuação para o Audiovisual na Escola de Cinema Darcy Ribeiro.

Como foi o processo de idealização, produção e realização das edições do Festival de Belém do Cinema Brasileiro?

Em 2003 já fazendo parte de vários coletivos institucionais no audiovisual brasileiro entre eles a ABD Nacional me deparei com a informação de que em 2004 seriam realizados 93 festivais de cinema no país e que nenhum deles aconteceria na região norte, foi quando decidi me dedicar ao projeto do FestCineBelém que já em 2004 realizamos sua primeira edição.

Como você observa o cinema e o audiovisual paraense contemporâneos?

Percebo que os jovens realizadores tem se dedicado muito com a produção de conteúdo principalmente a partir da democratização digital mas tem deixado delado questões fundamentais para o desenvolvimento de uma possível indústria como por exemplo a difusão, distribuição, divulgação e comercialização, sem essas etapas as produções ficarão o tempo todo na parateleira.

Entrevista realizada com Emanuel Freitas, no dia 14/10/2014

17. ENTREVISTA COM MÁRCIA MACEDO - AGOSTO 2014 – via e-mail

Seu nome completo, local e data de nascimento.

Marcia do Socorro Espindola de Macedo / Belém Para em 16/04/1960.

Fale sobre sua formação teórica, técnica e prática em cinema.

Minha formação foi essencialmente prática, para complementar participei de workshops, oficinas e cursos. Minha formação é de Psicologia pela UFPa.

Como você começou na produção de cinema e quais filmes você produziu?

Iniciei primeiro em produção de Vts publicitários aqui em Belém por volta de 1983. Depois fiz um curso de fotografia com Peter Roland. Daí comecei

a produzir docs. institucionais. Três anos depois, morando em Salvador, fiz um curso de extensão da UFBA sobre Linguagem Cinematográfica com Denoy de Oliveira, foram dois meses de aulas práticas e teóricas. Em seguida trabalhei como Secretaria de Produção em uma produtora que trabalhava com 35mm produzindo vts publicitários e institucionais. Nesta mesma produtora, na filial São Paulo, trabalhei como coordenadora de produção. Retornei a Belém, trabalhei no programa Academia Amazônia e em seguida comecei a produção de curtas metragens:

*Escritura veloz - vídeo – produção
Antônio Carlos Gomes -35mm – produção
Lendas Amazônicas - coordenação de produção
Dias - produção executiva
Chama Verequete - produção executiva
Severa Romana - produção executiva
Alice (não finalizado) - produção executiva
A onda - festa na pororoca, animação - produção executiva
O rapto do peixe boi - animação - produção executiva
Cadê o verde que estava aqui - animação - produção executiva*

Como foi o processo de idealização, produção e realização das edições do Curta Pará Cine Brasil?

Quando produzi esses curtas tive oportunidade de participar de vários festivais. Fui a Gramado com o Carlos Gomes e foi aí que deu uma vontade enorme de fazer um festival em Belém. Foi um dos grandes parazes que vivi nessa área. As quatro primeiras edições (foram seis no total) foram brilhantes. Para diferenciar de outros festivais e mostrar o Curta Para fazia uma premiação dos premiados, então o conteúdo todo era com os melhores. As duas últimas edições foram as mais tímidas pois o patrocínio foi pouco e ao mesmo tempo havia uma necessidade de reinventar seu conceito a fim de atualizar. Infelizmente no ano de 2009 perdi minha mãe e não tive mais capital emocional para captar recursos para a continuidade (essa parte de captação de recursos é desgastante) e desde então me afastei dessa área.

Como você observa o cinema e o audiovisual paraense contemporâneos?

Acho q estamos em um momento muito triste pois não temos nenhuma política por parte do estado e da prefeitura. Sei apenas de um longa em fase de pré produção da Jorane Castro. Acho q poderíamos ter consolidado nosso movimento em função da qualidade da nossa produção. Mas sem incentivo do estado é quase impossível. Sei também de filmes que não foram realizados, que foram roteiros premiados em edital. Isso é muito frustrante. No

mais, por estar afastada da área, confesso que não conheço a produção recente, não tenho elementos para fazer qualquer ponderação sobre.

**ENTREVISTAS
GRAVADAS
E TRANSCRITAS**

 **CINEMATECA
PARAENSE.ORG**

O SITE CINEMATECAPARAENSE.ORG E A PRESERVAÇÃO VIRTUAL DO PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL: UMA CARTOGRAFIA DE VIVÊNCIAS CINEMATográfICAS

Entrevistas com realizadores paraenses

Entrevistado: Januário Guedes

Data: 02 de Fevereiro de 2015

Local: Casa do entrevistado

Como foi Januário o início da tua vida com o cinema?

Minha relação com o cinema vem lá de Cametá (PA), com 10 anos a primeira vez que vi cinema na minha vida foi uma projeção na parede da igreja do Perpétuo Socorro, que era um filme levado pelo SESC junto com os barcos hospitalais. E levavam filmes de educação sanitária, saúde e no meio alguns documentários, animação. Lembro de um documentário média-metragem de uns caras da Albânia, na segunda-guerra mundial os caras fugindo do comunismo e encontram um navio americano que salva eles. Minha família é grande e não cabia todos em barco, e não dormi pensando nisso. E foi um negócio que me atraiu muito e ficava na expectativa de chagar outro navio, e não tinha televisão.

Depois fui para Macapá (AP) em 1950 e lá já tinha cinema, e passavam filmes mesmo, brasileiros, chanchadas, filmes americanos, faroeste, dramas, e já era cinema mesmo, cartaz na porta e agora eu encontrei um lugar. Na minha turma de colégio tinham dois caras que anotavam tudo em cadernos, comecei a me interessar pelo nome dos diretores, então a gente estabeleceu uma relação de amizade. Vim para Belém estudar no Paes de Carvalho, participava da Juventude Católica, ensino médio, depois na Universidade...a Igreja Católica tinha uma estratégia interessantíssima para atrair jovens, os cineclubes, uma experiência que veio da Itália. E aqui em Belém através de movimentos da ação católica e começou no meio da juventude estudantil incentivou os cineclubes. Já havia antes o cineclube Os Espectadores, criado pelo pessoal que pertenceu a ação católica, Amilcar Tupiassu, Roberto Santos, anterior a nossa. Nessa época o Padre Raul criou a Casa da Juventude, 1959, e criou lá um cineclube e a gente participava dele, Pedro Romiê, Arnaldo Parado Jr., pessoal que morava na casa. Até pensei em fazer mais era muito difícil, o Renato Tapajós fez Vila da Barca.

Eu tive a oportunidade de estra no set de filmagem de uma grande produção, “Os Bandeirantes” de Marcel Camus, tinha feito “Orfeu Negro”. E passaram três dias filmando, entre outras locações, na Cidade Velha, na Joaquim Távora no quarteirão onde eu estava morando, fecharam para fazer o filme. Passei três noites acordado e foi a minha primeira aula de cinema na prática em uma grande produção francesa. Uma coisa engraçada é que ainda tinha a estrada de ferro e filmaram o personagem embarcando só que ele viajava para Fortaleza (CE), e quando o filme passou no Cinema Nazaré, o filme tinha sido feito aqui e lotou o cinema, e na hora que pegam o trem aqui e descem em Fortaleza o povo gritava: É mentira! Isso não existe!

Na universidade fiz Farmácia e Bioquímica, e no último ano fui para o Rio para Encontro Nacional da Juventude Católica, lá encontrei pessoas como Frei Betto, Frei Tito, e entrei em contato com Cosme Alves Neto amazonense que já estava mexendo com cinema, que depois foi curador da Cinemateca (MAM), uma pessoa generosa e me pegou pela mão e me apresentou para todo mundo.

Vi na época que estava lá foi lançado do Líbero “Um dia qualquer”, e convidei o pessoal para ver o filme da minha terra. A gente estava num momento de filmes do Bergman. Eu sempre digo que o Líbero passou muitos anos sem fazer cinema desse o cinema mudo e muito coisa mudou e na época que ele retoma, já existia a Nouvelle Vague, o Cinema Novo, e ele estava defasado com uma narrativa muito primária. E o pessoal comigo dizendo que o cinema da minha terra estava atrasado e eu fui afundando na cadeira. E eu fiquei puto na época, hoje eu reconheço que o filme tem outras qualidades, de mostrar a cidade. E engraçado que depois o Reivaldo (Oliveira) escreve um livro comparando o meu “Ver-O-Peso” com “Um dia qualquer” do Líbero, publicado pelo IAP. Um parênteses, na mesma época um amigo comentou que viu na banca de DVDs piratas o “Curtas paraenses” perguntando se era para tomar providencias e coisa e tal e eu disse que era a glória, estar na academia

e na banca do Ver-O-Peso. Aí eu vim para Belém e resolvi fazer cinema, comecei a participar de festivais e disse: vou comparar uma câmera de 16 (milímetros) de corda, Paillard-Bolex do José Carlos Avellar, o crítico. Trouxe para Belém e com essa câmera começamos a fazer filmes em 16, com o Chico Carneiro por exemplo, um filme que ele fez “Quimera” foi feito com essa câmera. A câmera rodou de um lugar para outro.

Vocês editavam como os filmes?

A gente paraticamente filmava editando, quem revelava era o Milton Mendonça, bem aqui na (rua) Serzedelo. A gente consertava a câmera com o Fernando Melo, que conhecia o Líbero Luxardo, que olhava para gente assim do alto. Tinha um visor, que não era uma moviola, comprei um visor em Caiena em uma de minhas viagens, era francês, ela te dava numa tela uma ideia do movimento e você podia cortar. Isso na década de 1970. Em super-8 editando da mesma forma. Aliás, esse tinha duas cabeças para 16 e 8. Continuamos, rodou a década de 1970 e fizemos festivais, participamos da Jornada da Bahia.

Vocês exibiam em Belém esses filmes?

Você tinha as sessões de cineclube, os do Chico a gente exibia na Odontologia (Faculdade) em Batista Campos (bairro) que tinha um auditório, cineclube da APCC. Lá também foi aquele episódio dos lencinhos brancos. Nos festivais aqui e fora daqui. Na Jornada da Bahia, onde foi fundada a ABD, eu estava lá na fundação, Sílvio Darin, e veio a ABD para cá também. Nessa época que fazia super-8, quem fazia em 16 era o Chico Carneiro e eu, fazia Jesus (Paes Loureiro), Moraes Rêgo, esses filmes a maioria deles se perderam inclusive os meus.

Aí chegamos na década de 1980. Quando apareceu por aqui trazido pela Casa de Estudos Germânicos, que era brasileiro Pedro Jungman mas que tinha ido para Alemanha e lá montou uma produtora, todos os equipamentos e vindo para o Brasil acabou parando em Belém para fazer uma mostra de cinema com os filmes dele e dessa conversa toda, e o tema Amazônia, e aí veio para Belém com o equipamento todo e fez um curso na Universidade de 300 horas., de especialização, que a gente fez. Jorge, Chikaoka, Sônia Freitas, Peter Roland, Paulo Chaves, e esse curso deu origem a alguns filmes, “Caiera”, da Sônia e Peter Roland e todo mundo, o outro “Mala Brasileira” que se perdeu.

Como eram o “Caiera” e o “Mala Brasileira”, nunca vi esses filmes.

Tinham uns fornos de carvão ali na Terra Firme e foi um documentário sobre essa produção, do trabalho, e o do Paulo era uma ficção, meio artístico, era o nome de uma loja na frente do Ver-O-Peso. Esses dois chegaram a ser feitos. Não sei por onde andam. Mas o que aconteceu, não deu certo a empreitada do Pedro Jungmann e aí ele pegou e resolveu vender os equipamentos e a gente se mobilizou para que esse equipamento ficasse aqui, moviola e câmera. Nesse momento o Amir Gabriel tinha sido nomeado prefeito pelo Alacid Nunes, e aí o Paulo Chaves foi para CODEM, amigo do Almir, e João de Jesus Paes Loureiro era da SEMEC, educação e cultura do município, e eu conechi o Kalil que era presidente da EMBRAFILME, que pagou uma parte e a prefeitura pagava a outra, e criamos o CRAVA, Centro de Recursos Audiovisuais da Amazônia, quando se definiu esse convenio ele foi criado. Funcionava dentro do espaço da SEMEC, na (rua) Benjamim, espaço para moviola, espaço para os equipamentos, o auditório da SEMEC. Aí o primeiro curso de cinema mais técnico e trouxemos um pessoal de fora para ministras aulas em vários setores, fotografia, produção, edição, e eu coordenei esse curso e o CRAVA também, e esse curso deu origem ao “Ver-O-Peso”. O esboço do roteiro foi meu, e a direção como era um treinamento, uma cena a Sônia (Freitas) dirigia e outra o Peter (Roland), e eu dirigi o resto. A edição foi minha. Eu considero um filme meu que eles participaram. Desse curso participou de fotografia Diógenes Leal, Peter Roland e o Gerson Barros, na produção era Moisés Magalhães...tem aí a ficha? (consulta meu texto de qualificação), Ana Catarina e Anibal Pacha. Depois tinha na edição o Miguel Chikaoka, o Anibal também, e a Ana Catarina. Música o Albery, é isso! E ganhamos o prêmio no Festival de Fortaleza – CineCeará de Som. Eu tava lá e o pessoal do júri que me conhecia e queria premiar o filme, e nas outras categorias tinha gente de peso e não deram o som.

Ele foi todo feito com os equipamentos do CRAVA?

Até o primeiro corte sim, depois foi para o Rio para fazer a edição final, a mixagem, e o Moisés foi pro Rio para acompanhar lá. E o que aconteceu, depois disso, o CRAVA foi o momento da passagem do super-8 para uma coisa mais profissional com equipe e vieram uma série de filmes feitos com aquele equipamento. Edna Castro, “Marias da Castanha” depois “Fronteira Carajás”, o Moisés fez o “Carro dos Milagres”...

Aí passou um tempo não, até o Ronaldo usar no “Lendas Amazônicas”?

Sim.

E depois segundo relatos esse equipamento de acaba. Usavam um gravador Nagra.

Isso, um Nagra. Esse equipamento não estava nem tombado. Eu viajei para fazer Mestrado no Rio e ficou no Museu da Universidade primeiro, depois foi para o porão do Conselho do Negro. E jogaram fora.

Eu sei que o Diógenes (Leal) tem a câmera e o Nagra.

A moviola, o som, a luz, mas não só isso, os filmes também, os meus, do Jesus, que estavam no CRAVA. Eu tenho uma cópia toda avermelhada do “Ver-O-Peso” que nunca mais abri. E ficamos só com a câmera e o Nagra, ainda bem que conseguimos salvar. De todos os filmes que foram feitos pelo CRAVA, o único que permaneceu vivo digamos assim foi o “Ver-O-Peso”, algué copiou e colocou na internet e tem uma porrada de visualizações. É engraçado isso, que se tornou atemporal, a proposta narrativa é atemporal.

Eu imagino que a escolha do icônico Ver-O-Peso para ser o tema desse filme foi meio óbvio.

Eu tinha um sonho de fazer um filme sobre o universo do Ver-O-Peso era a até aquela época um local síntese dessa cidade, o encontro do ribeirão e a metrópole. Eu não queria que fosse documentário, é trazer um personagem que não é um mendigo é uma figura emblemática, um mendigo cinematográfico. Aí você tem a liberdade de criar mais.

E como o objetivo era ensinar a ficção era perfeito para exercitar roteiro e etc.

Eu trouxe o roteiro do mendigo e começamos a discutir. Essa cena, por exemplo, foi sugestão da Sônia. Tem essa coisa do aristocrático com manga da camisa puída. Eu já tinha essa imagem. Aí o pesquisamos depois o poema para encaixar na cena. Aquele poema que o mendigo fala no Mercado de Carne é do Felipe Patroni. Eu gostaria de fazer um trabalho sobre Felipe Patroni, é uma figura.

Em 1990 já vem uma outra etapa do curso, a ABD era forte nessa época, e pressionamos e vieram o editais.

Acho que tem um filme antes disso o Olympia da Val Sampaio.

Os equipamentos já estavam lá no Museu da Universidade e curso foi lá e dele saiu o curta chamado “Olympia”, com esse equipamento também. Uma nova geração que começa a surgir.

Tu nunca viveste de cinema né Januário?

Nunca, fiz Farmácia e Bioquímica e me especializei em Biologia Marinha, e fundei um grupo de pesca no IDESP, era o momento de implantação da indústria pesqueira. O cinema em paralelo, até 1975 trabalhava no departamento de pesca. Chefiava projeto de pesquisa. Num dado momento eu pensei o que que eu quero e tentei fazer isso. Em 1979 o Cacá (Diegues) veio fazer o “Bye Bye Brasil” e me convidaram para acompanhá-los. Depois veio o (Werner) Herzog que acompanhei também na pré-produção em Belém, passei dois dias com ele aqui. Queria coisas e roupas antigas, não conseguimos nada.

Depois tu passaste a dirigir documentários eventualmente.

Eu fiquei muito tempo cuidando de política cinematográfica, mais discutindo do que fazendo. Uma vez eu pensei, briguei tanto por um cinema. E cheguei depois a fazer com o Allan Kardek, o “Belém aos 80”, e também um documentário de patrimônio do Círio de Nazaré para o IPHAN. Passei a trabalhar com televisão, política. Fiz uma ficção do Castelo Branco chegando em Belém, o Gondim que fez, o Castelo desembarca no Ver-O-Peso vestido como no passado. Fizemos também “Belém, Metrópole das luzes”, é um institucional com uma licença poética, Belém sua história, sua arquitetura e começa com aquela música “te trago da minha terra, o que ela tem de melhor”, o resto vai pesquisar.

O SITE CINEMATECAPARAENSE.ORG E A PRESERVAÇÃO VIRTUAL DO PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL: UMA CARTOGRAFIA DE VIVÊNCIAS CINEMATográfICAS

Entrevistas com realizadores paraenses

Entrevistado: Nando Lima

Data: 09 de Fevereiro de 2015

Local: Estúdio Reator

Nando fala para gente sobre o “Anjos sobre Berlim”.

Tentar resumir. Ele na verdade foi construído, pensado em 1989, e aí realizado em 1990. De janeiro de 1990 em diante ele foi realizado. Porque ele estreado digamos assim como parte de um espetáculo, em setembro de 1990, esse período todo anterior foi da realização dele. Da história técnica assim é muito engraçado, primeiro que ele foi feito em VHS, segundo que era um momento que ninguém tinha nem câmera VHS, então a gente tinha conseguido uma. O Aníbal Pacha já vinha de uma história com o cinema, trabalhava em uma produtora de comerciais da família dele, tinha um conhecimento dentro da TV Liberal, por conta disso, ele tem vídeos inclusive desta época como realizador. E o UNIPOP, Universidade Popular; na época tinha acabado de comparar uma câmera VHS para trabalhos internos, realizar os registros e o Aníbal que era ligado a UNIPOP foi dar oficinas lá e teve acesso a essa câmera e foi a câmera que a gente usou para filmar e conseguimos ela por um final de semana. Tínhamos um sábado e um domingo para filmar tudo que a gente queria. E parece incrível pensar nisso hoje, mas era a realidade de 1989 e 1990. Ninguém tinha câmera e todo mundo queria fazer. Um objeto que alguém tinha que saber tratar dele. E o Aníbal já vinha dessa experiência por conta da televisão.

Eu tinha feito o roteiro inteiro, a gente tinha decupado esse roteiro, revisto ele todo, já com os olhos do Aníbal. E nós ensaiamos, passamos um mês ou mais, e foi todo filmado aqui em São Braz na casa onde morávamos eu e a Oriana (Bitar). A gente resolveu que ia fazer este vídeo dentro dessa casa porque ele basicamente contava a história de jovens que moravam juntos e esses conflitos com o mundo. O Aníbal dirigindo este ensaio para o vídeo sem câmera, pensando as sequências e as cenas todas, porque era um roteiro gigantesco e nos nunca tínhamos feito nada. Eram uma cenas enormes e sabendo que depois a gente teria que finalizar esse material e também o recurso para finalizar seria... não teria dinheiro. Aonde ele foi finalizado? Foi feito em VHS e o Aníbal pegou as fitas e passou para U-matic para poder ficar na ilha de edição da TV Liberal e quando tinha uma vaguinha ele entrava com as fitas e ia editando. Ele (Aníbal Pacha) e Maria Alice Penna, que também estava no processo porque fazia uma performance dentro do espetáculo que seria montado depois.

São grandes planos sequencia porque era a maneira que a gente sabia que seria possível fazer, e acabou que isso também tem uma outra dinâmica. Quando eu olho para ele hoje...quando ele foi feito parecia tosco, hoje em dia eu já acho ele o máximo.

Uma outra questão técnica. Uma casa comum não tinha recursos de luz, a luz que a gente usou foi a da casa fluorescente e pequenos spots que a gente tinha e que colocávamos em determinados pontos para tentar criar uma luz. E como ele foi filmado num sábado e num domingo o tempo tá passando lá fora, a luz aqui dentro também está mudando. Aí a gente fez a opção de que finalizaria ele em preto e branco, para tentar não ser tão gritante a cor e a luz.

E edição de vídeo em ilha já te permitia esses efeitos de cor.

A finalização dele foi preto e branco. A gente filmou normalmente com o VHS em cor e o Aníbal passou para Umatic e lá editou e fez uma cópia sem cor. Tinha uma coisa independente e experimental, sem apoio, com o nosso próprio dinheiro e tecnicamente era assim. Por conta do roteiro que era longo decidimos usar alguns recurso de croma. Imagina o croma para ser feito precisa de uma boa luz um fundo específico e o que a gente tinha uma imagem e imagina o que podia acontecer na hora do croma. A gente então incorporou essas imperfeições, a imagem vaza para parede, não só na janela, a gente usou imagens do “Brasil, o filme” (Terry Gillian), usa do Koiantskatsi, e usa do “Limite” do Mario Peixoto. Uma cena que tem todos comendo pizza na

sala e na televisão está passando em VHS o “Limite”. *Que tinha sido lançado em VHS era um momento que essas coisas se tornaram acessíveis. A cena que a gente utiliza que eles estão num barco...e que tinha tudo a ver com o texto da ceia, todos comendo. Era uma mistura uma ebulição, o roteiro todo foi construído inspirado na música do Caetano “Outros românticos”, sobre Berlim. Se você olha o vídeo e lê a letra você vai ver que ela está transposta de alguma maneira no roteiro. Que o Caetano canta naquele momento, da juventude, foi a inspiração para o roteiro.*

O espetáculo se chamava “Anjos sobre Berlim” e tinha todas essas influências, do rock nacional por conta do Leo Bitar que fez a sonoplastia e o Leo conhecia muita coisa. Tanto que o que você ouve é basicamente o rock nacional mais underground, era o que vinha numa outra via, As mercenárias, algumas coisas assim. Dali se tirou algumas coisas, tem Titãs. A trilha entrou depois que a gente tinha a ilha de edição, mas depende pois tem cenas que o Alberto Silva e a Josianne Dias é som direto do microfone da câmera, e a música a gente gravou a cena começando a mão colocando o disco, e música foi gravada direto. Enfim, é todo um improviso. “Vamos fazer!” Não tinha nenhuma barreira. Tem uma cena no banheiro, um banheiro mínimo, e dentro do banheiro estão os dois atores eu e o Anibal Pacha. Do jeito que a gente ensaiou e por conta do som, eu estava dentro do chuveiro, caindo água na minha cabeça e eu tinha que fechar a torneira por conta do som. Você olha a cena parece uma cena comum mas para gravar aquilo foi uma loucura. Como fosse ia ficar. Tem uma cena quase no final que a gente revela o truque, uma cena em que o Alberto Silva ia sair e a porta da casa que a gente morava tinha um apartamento para outra casa ao lado, quando você abria a porta você tinha outra porta. Rolava uma cena de um por do Sol e entra minha mão e arranca o pano. Tinha essas brincadeiras de saber que a gente não tava fazendo cinema, com a tradição do cinema, mais requintada, com mais produção, com a possibilidade que a gente tinha na mão.

O que tu assistias no cinema naquele período.

Tinha as matinais no Cinema Um, que eram filmes de arte. Bergman, O sétimo Selo, e a gente conseguia assistir algumas coisas que chegavam a Belém através desse cinema de arte mas que trazia também a história do cinema.

E também já existia a locadora de vídeo.

Sim, que era grande novidade que era a febre, a gente poder ir lá e ver os grandes cineastas.

Eu acho o “Anjos sobre Berlim” um retrato da cena desses atores nesse período.

É uma história de jovens, feita por jovens, nos todos tínhamos vinte e poucos anos, e era uma história que contava nossa história eram coisas que nos estávamos vivendo, a relação com as drogas, com a música, com a situação política do país aquele momento a cidade estava por garotos moradores de rua, uma infância completamente abandonada. E alguns de nós estávamos trabalhando em centros que trabalhavam com esses menores. O CAN era um acampamento de dormitório de crianças abandonadas, os pivetes. Isso era muito presente na nossa vida e isso entrou no filme. Embora também tivesse influência do Fernando Pessoa, um monte de gente. A gente queria falar disso e parte de um espetáculo de teatro que começava com quarenta minutos de vídeo, o espetáculo tinha uma hora e meia, e ele passava dentro do Margarida Schivasppa por conta da estrutura do palco.

A possibilidade de fazer projeção.

Não, não existia projeção. Como era passado esse vídeo? Era passado em cinco televisões ao mesmo tempo. Existia naquele momento um aparelhinho, uma espécie de wi-fi, que transmitia por UHF para o canal que sintoniza em cada uma das TVs. A plateia chegava e eram convidadas para entrar no palco e eram distribuídas em cinco plateias independentes e já encontravam aqueles personagens circulando e sentavam em bancos. E de repente começava o filme nas televisões ao mesmo tempo. E a relação que era criada que o ator, cada um com uma plateia fazendo comentários sobre o filme. Dramaturgicamente essa era a questão do vídeo daqueles jovens no cotidiano da cidade e uma metalinguagem com o palco e os personagens. O vídeo é como se eles estivessem se montando para sair a noite, com roupas meio punk, feito pelo Ronaldo Faihal. O filme tem dois momentos que são videoclipes, também isso influenciado pela MTV, naquele momento era o auge do videoclipe.

Era possível para gente fazer um filme e apresentar ele para uma plateia num palco, não precisava mais de um cinema. Ninguém ia esperar que passasse em uma televisão, coisa impossível naquele momento. A maneira de se veicular esse vídeo foi unir linguagem.

Esse processo te influenciou e te levou para esse caminho que tu estás hoje de unir linguagens?

A Adriana Cruz diz que eu fico correndo atrás do meu rabo. Porque até hoje o que eu tento fazer é aprimorar o que está lá no “Anjos sobre Berlim”. Tanto no espetáculo... Ainda bem que eu falei na Maria Alice (Penna) que fazia a coreografia do espetáculo ela tinha esse olhar da arquiteta, e junto com o Anibal entrou na ilha de edição, que ficavam sentados em um banquinho na porta da ilha e quando dava uma chance a ilha desocupou por duas horas e corria para lá, porque a própria ilha era quase uma moviola. Levava tempo para pegar um trechinho e encaixar no vídeo, e levaram alguns dias indo para TV Liberal. Tanto que a última cena que uma espécie de videoclipe eles optaram por fazer um slow (câmera lenta) por que não tinha mais tempo para ficar picotando e já estava próximo da gente estrear.

Essa versão de 40 minutos é a única que existe? Essa fita de VHS como foi o percurso dela para existir esse filme até hoje?

É a única, a versão final, não existe outra. Ela está comigo até hoje ela existe em VHS guardada, funciona ainda e eu depois de um tempo passei para DVD. O Orlando Maneschy colocou no Arte Pará, faz uns cinco ou seis anos e ficou no Museu da UFPA. Essa foi uma cópia que foi para rua. Tu passaste ele em uma mostra (Cinema no Pará: História e Memória, 2012), e essa cópia está guardada até hoje. Eu vejo que ali está tudo que eu faço hoje, o vídeo sem aqueles parâmetros de qualidade. O que me interessa é o que está por baixo dessas camadas todas. Nem me interessa acompanhar o mais convencional na produção de vídeo de filmes, enfim. O tratamento da imagem para mim passa por outro caminho.

Quando a gente coloca esse trabalho junto com o espetáculo, por exemplo, quando o Cacá Carvalho viu esse trabalho e se interessou muito com a semente do que tinha ali, não exatamente aquele produto mas o que aquele produto questionava. Luis Otávio Barata, eram conversas que tinham naquele momento.

Vamos fazer uma pequena trajetória tua, antes e depois do “Anjos”.

Antes do “Anjos sobre Berlim” eu comecei a fazer teatro em 1983. Já circulava, vinha do Celégio Augusto Meira que tinha um grupo de teatro lá, mas era tudo muito assim. Em 1983 eu fui fazer uma oficina na Casa de Estudos Germânicos, com um cara chamado E. Pascoal, e que ainda é um homem de teatro. Veio parar em Belém não sei como e estava dando uma oficina que resultou em um espetáculo, eu vi quis me meter naquilo. Então quando abriu outra oficina eu me inscrevi. Ele formulou uma coisa que era um Encontro de Teatro, e trouxe para cá durante um mês ou dois meses o Zé Celso, Tancredovski, que é um alemão louquíssimo, o Amir Haddad, que depois de ter fundado a Escola de Teatro já morava há muito no Rio com um trabalho gigantesco, o cara do Asdrubal trouxe o trombone, Amilton Vaz, que era o grande diretor da moçada que fundou o Circo Voador, e trouxe o Lineu Bastos, cada uma dessas pessoas tinha uma visão muito diferenciada do que era fazer teatro. Minha primeira experiência foi uma grande oficina com grandes nomes da cultura teatral nacional e que me deram uma visão muito plural do que era possível fazer no teatro de A a Z. E a partir daí me envolvi com vários grupos de teatro na cidade, Experiência, Pé na Estrada, Usina Contemporânea, de 1983 a 1990 foram sete anos com muita coisa acontecendo, tão opostos quanto Geraldo Salles e Luiz Otávio Barata, e Wlad Lima.

Aí o “Anjos sobre Berlim” foi a primeira coisa que eu escrevi e dirigi. Agora eu quero ver o que é dirigir e fazer um espetáculo. Encontrei um monte de loucos tão jovem quanto eu e dispostos a embarcar nessa viagem. Nunca fiz curso formal na Escola de Teatro mas fiz todos os cursos possíveis. Me envolvi com a Wlad que naquele momento estava no porão da UNIPOP, começa o trabalho dela com os porões. Teatro de rua também. E com o Experiência no Teatro da Paz, indo do Bengui ao Teatro da Paz. Eu tenho meu nome ligado ao Usina também e o que passei mais tempo mas trabalhei em todos os outros. Fui trabalhar na Fundação Curro Velho, passei um tempo morando em São Paulo onde fiz o Faroeste Caboclo com o Paulo Faria, o cenário e o figurino. Início de 1998 e voltei para Belém e fui dirigir o Teatro Waldemar Henrique por cinco anos, também dirigindo o Teatro da Estação (das Docas, Maria Silvia Nunes) e depois Gerência de Artes Cênicas da SECULT e estou até hoje lá, com uma passagem pelo IAP.

Foi também o tempo que eu retomei essa possibilidade de fazer trabalhos solo misturando essas linguagens e a criação aqui do Espaço Reator (onde foi realizada a entrevista), em 2008 eu comecei a construir e inaugurei em 2010, e até hoje eu fiz quatro trabalhos solos mas com a colaboração de várias pessoas. Faço o esboço e chamo as pessoas para contribuir, parceiros de muito tempo como o Leo Bitar, e mais novos como a Ana Lobato, o Rodrigo Braga, as pessoas vem e olham vamos pensando nesse formato.

Eu sei que não encara o “Anjos sobre Berlim” como uma cinematografia aqui no Pará, mas ele faz parte desta história que é a prova que um cinema é possível mesmo em condições adversas, e como tu via esse cenário do audiovisual aqui neste momento.

Nos anos 1990 se produziu coisas como o Cenesthesia, o Murutucu, que são coisas que estão ai num limbo que

ninguém lembra que existe. O Kil Abreu fez com o Alberto Silva um que ainda vou lembrar o nome. São dois vídeos que o Kil fez nesta época. O Dênio Maués fez. Tudo VHS. Naquele momento se viu uma possibilidade de filmar coisas que não era mais aquela bendita câmera de 16 milímetros que tinha toda uma história. Isso deu uma animada e todo mundo passou a produzir coisas. O acervo da TV Cultura eu acho que tem muita coisa pois eles faziam cópias para exibir. A Dedé Bandeira, por exemplo, fazia vídeos-teatro lá. E clipes também, de música meio com o modelo MTV com as possibilidades daqui. É tosco mas é fantástico como foi feito. E tinha uma coisa de registro dos grupos de teatro que acabou ficando perdido por aí, mas todo espetáculo se filmava. O Anibal, por exemplo, era responsável por filmar tudo isso, muito do que ele tinha doou para Escola de Teatro.

Fora as produções que chegava por aqui, eu trabalhei no “Brincando nos Campos do Senhor” (Hector Babenco), onde passei seis meses fazendo adereçagem, dresser, para onde íamos de barco para o set, e quando começou a filmagem eu fiquei com a continuísta. A Flávia Alfinito eu fiz a cenografia do “Antonio Carlos Gomes”. E o “Olympia” que Val (Sampaio) fez em 16 milímetros, eu tenho uma cópia em VHS, filmada de uma projeção pelo Rogê Paes da parede, não é um telecine. Eu fiz alguma coisa nesse filme, nem lembro o que foi.

O SITE CINEMATECAPARAENSE.ORG E A PRESERVAÇÃO VIRTUAL DO PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL: UMA CARTOGRAFIA DE VIVÊNCIAS CINEMATográfICAS

Entrevistas com realizadores paraenses

Entrevistado: Priscilla Brasil

Data: 09 de Abril de 2015

Local: Greenvision /Companhia Amazônica de Filmes

Quando eu comecei era na casa da minha mãe, era muita loucura, assim com tá aqui muita gente entrando e saindo como aqui fazendo coisa e etc., só que lá era um esquema menos profissional aqui eu estou tentando implementar friamente o que eu sempre quis, eu escrever meus projetos, fazendo tudo, pesquisando, executando...e quando eu passava para executar não tinha mais tempo de escrever, o tempo passava e não conseguia fazer um esquema profissional.

Essa pré produção são dez etapas antes de começar a botar a fita na câmera.

Eu sempre trabalhei com equipe muito reduzida, diferente do povo aqui minha equipe sempre foi menor que a de todo mundo. A menor de todas. Não gosto de equipe grande. Me agonia a pessoa parada no set, é ruim, não gosto.

Tu sempre teve multifuncionalidade desde a ideia cinematográfica, faz câmera, faz edição.

Faço som, faço câmera, edito, pré produzo, produzo executivamente, presto conta, eu faço tudo. A pessoa fazer tudo acaba que ela não consegue fazer bem, agora eu tô tentando fazer diferente. Que é montar um núcleo de projeto, eu tô tentando de verdade. A gente construiu 21 projetos em seis meses.

Tem um edital para isso, agora não basta tu montar uma equipe para uma coisa, mas para uma vida inteira.

Já meio implantou sem o recurso mas estamos tentando fazer isso fortemente. Com projetos muito consistentes. Três roteiros avançados completos de longa-metragem, um projeto de série muito consistente, um foi chamado pelo Rodrigo Teixeira para um projeto do Karim Ainuz, nosso sócio acabou ganhando o NetLab. O Rodrigo contratou a gente para escrever outro roteiro.

Nas minhas pesquisas sempre identifiquei em Belém uma carência de roteiristas.

Muita, enorme. Montando o Núcleo a gente tem tudo isso, o designer, os pesquisadores que dão base para esse roteiro, pesquisa de personagem de como é o universo, os roteiristas, agora entramos com o story board...

Quanto mais coisas tu dá na mão de quem vai avaliar compreender o que tu está querendo fazer mais agente tem chance. Esse documento que a gente cria visual que vai junto com o roteiro ele aponta uma série de coisa que o roteiro não aponta. O universo estético, e como nosso universo estético é diferente do resto do Brasil eu apresento essa solução estética. Depois disso a gente entra na terceira fase que é tentar colocar no story board das cenas principais, empírica né, mas já chegando no procedimento que a gente já acha que vai dar num projeto desenvolvido para ser viabilizado por TV a cabo, de qualquer forma. Minha ideia é que a gente seja considerado profissional em qualquer lugar do mundo.

A gente começou de uma maneira muito maluca diferente de todo mundo eu acho, a gente só vai agregando mais gente. Toda vez que eu volto vem um monte de gente junto comigo. O Brunno (Regis) que abriu a Muamba, a Débora (MacDowell) que começou na música comigo e foi para Muamba, o André Morbach que começou comigo e também tá na Muamba, essa pessoas todas estão agregadas no clipe da Gaby (Amarantos). Todas elas começaram comigo em alguma doidice, como estagiário de produção, eu sempre gostei da pessoa que tem vontade de fazer mesmo que ela desconheça o que está fazendo.

Tu aprendeste fazendo.

Quando eu fiz a “Filhas da Chiquita” eu era arquiteta.

Falando da “Filhas da Chiquita”, como ele entrou na tua vida

Eu tava passando, acompanhando a transladação com minha mãe e quando eu passei pela paraça da República eu vi que tinha uma movimentação muito esquisita, vi um monte de drag, “o que é isso que está acontecendo na minha cidade e eu nunca vi isso na minha vida!” Eu passei e vi um monte de gente passando assim (cabeça virada) olhando pro outro lado, como se ela nunca existisse e fingiam que ela não existia. Eu que me considerava uma pessoa informada e que entendia que era Belém, passei em 2002 e não sabia o que era. Que tinha uma manifestação que eu nunca tinha ouvido falar, eu uma pessoa de classe média, família mais tradicional, não chegava isso na minha casa. Eu fiquei absurdamente impactada por aquilo, comecei a tentar entender aquilo que eu vi. Quando descobri que era uma manifestação que acontecia a muito tempo e estava naquele momento para acabar, estavam revoltados. Aí o IPHAN veio e tombou o Círio com a Festa da Chiquita junto. E logo depois de eu ter percebido, um ano ou dois eu resolvi fazer esse filme. Eu nunca fiz filme, não sei fazer filme, não faço a menor ideia de como seja, mas estou aqui e vou pegar essa PD 150 (câmera Sony) emprestada por duas horas por dia, e foi a (produtora) 3D que me emprestou para filmar. E era hora do almoço deles e eu ia filmar. Se der certo deu se não sou só eu mesmo e mais três amigos, a gente vai gastar um cheeseburger e as fitas, e a gasolina do meu carro. Foi fazendo, fazendo, eu peguei um material grande, nem era grande pois eu tinha a câmera de meio-dia às duas da tarde. A janela que eles almoçavam.

E a edição depois? Tu já tinhas ilha?

Eu não tinha ilha, me perguntei como é que vou fazer. Não tenho condições de pagar. Comecei a fazer outros trabalhos e consegui comparar uma ilha, aí me perguntei quem vai montar? E tive que aprender. Aprender a corrigir cor.

E o som, foi captação direta da câmera?

Não, tinha um microfonezinho que era muito vagabundo, com lapela e só. Aprendi a dar um jeito no som e dar um jeito na imagem. Aprendi a colocar plug in para ficar interessante. Aprendi tudo isso. Para eu fazer tive que aprender. Coisa que naquela época era impensável, lembro várias vezes as pessoas dizendo: como assim tu vai fazer tudo? Como tu vai aprender a editar para terminar o filme? Diretor não pode editar! Isso não entrava na minha cabeça. Eu achava que eu podia fazer tudo.

Eu tenho conversado com os realizadores sobre a primeira obra, não vai ter recurso, não tem edital para primeira obra, é geralmente um investimento pessoal com amigos, e fazer essa obra de forma independente e logo depois ser a produtora do “Brega S/A”, estabeleceu um “modelo Greenvision”.

Estes filmes não tiveram recurso mínimo, não tiveram nem isso. Não tinham nada.

O que tu assististe para fazer “Filhas da Chiquita”, lá tem um aprendizado audiovisual, não tem um aprendizado técnico formal.

Assistia uns documentários na época, mas nada em especial, tipo a vou fazer um filme assim nessa linha. Não sabia nada de documentário. Na verdade aquilo ali é a minha caminhada para aprender com eles, cinematograficamente eu só sabia que não queria a câmera voando, que voa em alguns momentos, mas eu vou lá digo: fica quieto! E depois queria fazer uns takes assim (movendo as mãos). Tenho poucas horas de material, poucas coisas gravadas, o Eloi (Iglesias) e saiu aquilo.

O Eloi é uma peça chave no filme.

Ali é um cinema direto, as partes de cinema direto que existem eu fiz muito na intuição também, deixa rolar. Entrevista, cinema direto, ação, eu acho que funcionou. E ficou 50 e 60 minutos. E parece pretensão, vai querer logo fazer um longa! É bom que tu pega logo a peia que é deixar alguém no cinema por uma hora para ver se é fácil, não é fácil. Eu gosto muito desse formato de 50, 60. A gente ainda está muito preso a suporte, muito preso a minutagem.

O DOC TV, o “Serra Pelada”, aquele tempo de edital obrigatório com corte para TV.

Esse ainda não é o “Serra Pelada” que eu quero, meu filme vai ter vinte anos de filmagem mas aquele negócio

que tive que entregar do início 52 (minutos) dava.

Com tu adentraste neste universo.

É um filme caro, não é fácil lá no interior. Quebra carro, quebra câmera, quebras as pessoas, elas cobram mais. Acho que a gente fez bacana, não tão diferente para mim que o “Chiquita”. A diferença é que eu consegui pagar as pessoas. No Serra eu também sou tudo, diretora, editora, produtora, e grávida.

Essa ideia de te inserir como um personagem do filme foi desde o início ou foi algo que surgiu no processo?

Apareceu, mas foi a coisa que mais ficou prejudicada pela falta de tempo. Porque eu comecei em um mês e já estava com três meses de gravidez, enjoando muito, vomitava em todos os lugares, não conseguia comer nada. E comecei a compreender que o meu olhar estava de acordo com minha situação. Foi aí que tudo começou a se modificar dentro do filme, na hora de filmar mesmo. Minha condição física começou a tumultuar e modificar a forma que eu estava vendo aquele espaço. Comecei a voltar meu olhar para as crianças, pelos velhos, comecei a me preocupar comigo, e indicada pela médica não podia beber água de jeito nenhum, não coma nada que foi feito lá, leve tudo de caixinha por que se não você vai se contaminar e colocar a sua vida e do bebê em risco. E tem milhares de grávidas aqui iguais e mim e como que essas pessoas estão vivendo? A vida além do garimpeiro, a vida da mulher e da criança que vive nesse lugar, e não necessariamente as histórias que tenham vivido há 15 anos atrás, é muito mais importante para mim que qualquer lembrança de como era o garimpo em 1984. A condição real da via daquelas pessoas esperando por algo que mudasse, e tem a sequencia da escola que foi muito doída para mim fazer, eu resolvi ir para escola e não estava no roteiro e disseram: há essa menina não sabe o filme que está fazendo. Disseram isto várias vezes. O Mateus não, mas o Aloysio me deu muitos problemas. O tempo todo desconfiando da minha capacidade.

Eu tenho que estar aberta como diretora nesse documentário, na minha opinião, a todas as mudanças, controlar elas, para que elas continuem dando uma narrativa compreensível, construir algo relevante, mas eu não posso estr bloqueada com um negócio que eu pensei há três meses atrás quando eu estava vivendo outra coisa. Eu posso estar errada o tempo inteiro, isso é presente no meu pensamento, tenho que estar aberto a descobertas, de mim mesma. A minha condição de grávida naquele momento mudou todo o meu foco. Era só eu de mulher todos os outros eram homens e minha condição de vir aqui grávida me abre uma série de coisas que ninguém estava vendo. Então eu preciso mudar isso. Ninguém olhava para aquelas crianças.

O filme do Vitor Lopes, por exemplo, não chega em nenhuma criança, não narra certos que detalhes que o teu filme tem.

Ele se preocupa muito com a macro história e minha intensão ali não era a macro história era essa micro história, essa humanização da pessoa que está ali. Tem uma mulher que fala: aqui não dá para fazer uma unha! Uma mulher envelhecida, aquela mulher me interessou para caramba. Ela tem um tempo no filme porque eu encontrei ela do nada, estava filmando outra coisa e ela estava lá. Começa a falar que ela envelheceu que lá consegue fazer o cabelo, a unha, parece uma coisa fútil mas significa a paixão envelhecendo, emoção morrendo. Meus filhos estão todos para fora para tentar salvá-los, destruo a minha família não posso acompanhar meus filhos. Aquela condição daquela mulher começou a me interessar mais do que eu tinha ido para fazer lá.

Aí muda o filme, pega a câmera e coloca em outra direção.

Coloca cara. Isso que eu estou dizendo. A história do garimpo ela está toda contada em todo canto, desde Os trapalhões até o filme do Heitor (Dalia). Mas o que aquelas pessoas vivem e esperam de verdade e como estar nesse lugar de verdade não tem nesses filmes. Isso para mim ficou mais importante que dizer quantas toneladas de ouro saíram de lá.

E quanto eles enriqueceram, aquelas pilhas de dinheiro.

Não é tão importante isso não. O importante era aquelas pessoas presas por uma esperança de um dia aquilo reabrir e eles conseguirem uma condição melhor de vida. As pessoas presa cara. Por uma ônibus que chega duas vezes por semana, isoladas do planeta terra, numa área contaminada e morando numa ilha. Duas vezes por semana chaga alguém ou sai alguém.

Essa tua vivência com o humano nesse teu documentário, é uma coisa muito forte no “Serra Pelada” talvez tenha uma influência com o projeto que tu fez para o “Raizes” do IAP, para tu fazer o “Salvaterra”. Acaba sendo antropológico também mas é entrar num universo desconhecido, tu percebe inclusive que é uma descoberta.

O legal do “Salvaterra” é que o IAP, eu não tive muito tempo, tive 5 dias só, e tudo muito imediato muita descoberta, uma atrás da outra eu tinha uma série de coisas na mão mas achei muita coisa filmando. Vou fazer o corte que eu acho, meu recorte daquela realidade, aminha aproximação e minha visão. Mas vai chegar lá e alguém vai cortar, isso é dinheiro do governo.

E durante o “Salvaterra” tu já tinha tua estrutura de produção?

Estava montando ainda mas fiz com meu equipamento mesmo.

Essa coisa de filmar a Serra Pelada e o Marajó, te trouxe uma relação de pertencimento, uma vontade de falar mais sobre este lugar nesta tua jornada pessoal.

Eu não consigo pensar em outro lugar. Talvez hoje na minha carreira, até na música etc. o lugar que eu deveria estar trabalhando e morando é São Paulo com certeza, mas eu não consigo. Não consigo pensar absolutamente nada fora do espaço da Amazônia. Eu descobri isso tentando: ah vou pensar uma coisa para fazer em São Paulo, e não consigo. Não consigo ter uma ideia fora deste espaço. Não tenho o menor interesse, pela periferia de São Paulo, do Rio, de Brasília.

(entra o produtor Rafael Regis para levar recibos de pagamento da produção do novo clipe da Gaby Amarantos que estava sendo produzido)

Uma coisa eu entendi sabe, o filme que você vai fazer mais legal é um filme que você realmente tem interesse, principalmente no caso do documentário. Para mim o que aponta o meu novo no documentário, minha nova reflexão do que é filmar, é a verdadeira vontade de pensar e descobrir coisas sobre algo que eu não sei.

Tu não trabalha muito sob encomenda né Priscilla, geralmente tu realiza teus próprios projetos.

Pouquíssimo, até quando faço para publicidade ou tu me dá carta branca, eu exijo uma carta branca, para poder trabalhar. Possa até um institucional e ta, quando eu fiz, fiz lega, fica bacana todo mundo fica feliz, numa boa...

Tem um momento que vocês se voltam para periferia de Belém, onde tinha uma história muito importante acontecendo, rica e cheia de elementos contemporâneos, pós-modernos, que é o tecno brega. Que começa no Brega S/A (W. Cunha. G. Godinho) e depois tu parte na tua carreira com a Gaby (Amarantos) mais ou menos neste processo de adentrar a periferia. Como surge este processo em ti como realizadora.

Foi como sair de uma bolha. Expandir minha cabeça em relação a cidade ao que nós somos de verdade. Pelo menos 80% da cidade nunca foi pisado. Eu não sabia como era Belém de verdade. Hoje eu acho que sei muito mais. Tenho amigos em tudo quanto é bairro, estava aqui Nazaré, Batista Campos, por mais que eu tenha nascido na Marambaia eu tive carro fazendo todos os trajetos com motorista, tive uma infância muito privilegiada. A partir disso eu quis sair da bolha, e o que estava além da bolha era muito interessante. Existe alegria, diversidade, coisas que eu não via. Muita coisa aprendi nesta periferia. Neste periferia aprendi muita coisa para minha vida profissional inclusive. Uma liberdade e uma felicidade até que eu não via nos outros lugares.

E criatividade dentro dessa precariedade.

Um monte de artista incrível. Um monte de gente fazendo arte com nada. Artistas plásticos incríveis fazem carnaval com nada, quadrilha, que do zero conseguem fazer um negócio imenso. Tirar do seu pouco dinheiro para fazer aquele movimento.

Pássaros também.

Deixam de comer para fazer arte. É a necessidade mais real de se expressar que existe. Minha cabeça fez assim vrá para essas pessoas, quero trabalhar com elas, me identificando muito.

Tu começa fazendo o audiovisual para música com uma pegada mais hardcore.

É Madame (Saatan). Que é uma banda bacana. Isso ainda deu uma confusão. Foi assim não temos um Real, preciso então de um cenário do caralho. E o cenário mais legal que eu acho é de Belém é a Vila da Barca. É incrível. Eu ouço o som de vocês e acho que é um heavy metal mas é um heavy metal do norte, é amazônico, suado, quente, e a ideia deles era fazer um clipe de metal europeu, numa fábrica abandonada, tudo azul, mas eu quero fazer um clipe de metal colorido para caralho, super colorido, super contrastado, quero vocês suando.

Essa cidade está na música de vocês.

Qual tua estratégia para entrar nestes lugares abandonados pelo estado.

Agora está um pouco mais difícil pois a violência atingiu níveis que nem nos últimos dez anos tinha visto igual. Eu nunca tive medo em nenhuma dessas áreas e hoje pela primeira vez eu tenho. Jurunas tudo bem, mas tipo Tucunduba, Guamá é complicado hoje, que eu não ousa mais. Alguém precisa ir lá, já corremos risco para caramba, mas nunca aconteceu nada. A gente fez esse negócio com Madame Saatan com 40 pessoas na produção e a gente passou três dias na Vila da Barca, andando e saindo, e os policiais que estão lá são reais, estavam atrás de um bandido, dando tiro e a gente se escondendo com as pessoas. Nunca em nenhuma produção nossa levamos segurança.

Nem no “Live in Jurunas”?

Tinha um cara que fazia a segurança da rua, mas deles (os moradores) não nosso, mas só. E que quis o palco baixo. Diziam que ia dar confusão e eu disse, não vão porque o primeiro a chegar perto do palco são as crianças.

Como surgiu tua relação com a Gaby Amarantos, do “Xirley” pro “Live in Jurunas” e agora com o novo em produção?

A Gaby é minha amiga pessoal desde antes, muito minha amiga mesmo, ia na minha casa, conhecia minha família. O “Xirley” era a força que eu estava dando para minha amiga mega talentosa e que não tinha tido uma oportunidade dessas. Essa história louca tinha que estar lá de alguma forma.

Como foi essa opção por estúdio?

Porque é um plano sequencia igual todas as vezes, e que pudesse modificar todas as vezes. São quatro partes que pudessem ser todas modificadas.

Para mostrar essa evolução.

Exatamente. A casa foi montada, ela sai em alguns momentos, e música muda, a casa foi construída de acordo com quantos passos ela ia dar; eu defini e marquei no chão do estúdio o lugar que ficariam as paredes e onde ela passaria a partir do numero de passos que ela tinha que dar. Por isso não podia uma locação, tinha que ser em estudo.

Eu acredito que tenha sido a maior produção de set em estúdio que já teve aqui em Belém. Porque Belém tem essa coisa de locação real pois nem tem onde construir um set.

Sabe que não pensei nisso.

Fala mais um pouco dessas produções com a Gaby, o “Xirley” como lugar estético e o “Live in Jurunas” como lugar real.

Esse lugar estético eu queria algo que fosse...foi muito difícil chegar onde eu queria esteticamente, porque quem vem trabalhar tem uma formação de design muito clássica, tudo muito clean...eu olhava vi que tava bonito mas não era isso que eu queria. Cara sai, vê como são as coisas do lugar, que tem uma estética própria, o tecnobrega tem uma estética própria de arte gráfica inclusive. Precisamos chegar neste lugar. Aquelas coisas todas que vocês acham horríveis, pôster da Art Ton, as faixas pintadas, peguem isso como referência de arte. É arte da periferia. Pegar essas referencia e traduzir elas para algo que seja compreensível no audiovisual. é uma tradução óbvio. Ela começa a ser a Gaby Amarantos a partir dessa clip. A frase principal deste clipe era para vocês dizerem: que porra é essa?! Tem um monte de verdade ali que talvez ninguém vai ver mas para mim é importante. As coisas que estão lá existem.

Como é tu vê o teu lugar dentro desse cinema paraense, o teu lugar cinematográfico no Pará.

Tá tudo mudando de novo. Eu não consigo ter isso fora daqui, eu sou uma pessoa reclusa, é impossível tu ir na rua e me ver a não ser no supermercado. Torço muito para que venha algo novo, o que falta para gente é coragem. Que é a coragem do moleque. Graças a Deus o que não me faltou até agora foi a coragem de moleque. Quando fiz o “Live in Jurunas” 150 pessoas diziam que ia dar merda, que vai dar 50 mortes, que vai ter gente esfaqueada, que vai ter gente sangrando, que tem que ter 50 ambulâncias da UINMED. Tem sempre alguém dizendo: olha querida não faça que é impossível o que você quer. Eu digo que tem que dar por que eu

quero fazer. A gente vai se programar, vai se planejar e na hora nos vamos conseguir. Isso que eu acho que ainda falta. É difícil? Foda-se que eu vou fazer.

Mas planejado?

Sempre, muito planejado. Estamos a uma semana de filmar e tem uma monte de gente aqui, burocracia, formulários e tudo muito organizado, meio maluco mas tudo organizado mas ao mesmo tempo com um risco muito grande. Existem fatores de risco sim e nos vamos encarar eles. Tem o “Chuquita” de quinhentos reais, o “Xirley” que as pessoas tiveram estafa mesmo, passei a dormir cinco, dez minutos por dia, 36 horas acordada.

Quem tu gosta do trabalho aqui, quem tu tem interesse?

Sabe quem eu gostei muito, nos últimos tempos, “A encantada do brega” pois está tentando atingir uma parte da população que ninguém dialoga. Acho que eles vão para frente, eles tem o que dizer. Daí é que vão sair as coisas.

Como tu pensas nessa tua carreira de realizadora no futuro?

“Os Considerados” vai virar longa, e meu longa tá pronto. Já tá inscrito em um monte de edital, que é outro baseado na história do meu primeiro emprego. É a hora do meu longa, preciso fazer ele agora.

Para que fazer cinema?

Porque é muito divertido. Porque é necessário, principalmente para gente, que nunca se vê na TV e não se compreende como povo. Qu não tem oportunidade de se assistir, a gente precisa de cinema para caralho, para gente amazônica. A gente não se vê nunca. Nesse aspecto é fundamental para gente.

O SITE CINEMATECAPARAENSE.ORG E A PRESERVAÇÃO VIRTUAL DO PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL: UMA CARTOGRAFIA DE VIVÊNCIAS CINEMATográfICAS

Entrevistas com realizadores paraenses

Entrevistado: Mateus Moura

Data: 09 de Abril de 2015

Local: Gotazkaen

Mateus esta entrevista é sobre teus filmes e tua trajetória para minha dissertação de mestrado, uma cartografia do cinema paraense, e tu és o cineasta que representa os anos 2010, especificamente sobre teus projetos de realização, “RMXTXTURAS”, “Jamcine”, “D. Juan”, “A ilha”, e se esparaiando para teus projetos ainda por lançar, “A orla”. Primeiro queria que tu me falasse um pouco da tua formação até chegar a se tornar um realizador.

Fiz um percurso que é bem clássico, eu gostava de filmes na minha infância, desde moleque, mas era um apreciador de filmes, para narrativa principalmente. Gostava de ver filmes. Isso até os 19 anos, depois tem essa mudança de ver cinema. Comecei a me interessar pela linguagem em si. Começo a me interessar não só a ver filmes mas também pesquisar a linguagem, como funciona aquela gramática, pesquisar autores, cineastas, os filmes clássicos e começo a desenvolver esse interesse de apreciador de cinema e começo a desembocar isso nos cineclubes também.

Então em entro primeiramente no cinema pela via da crítica num blog e nos cineclubes que faziam discussão de filmes. Isso é 2009, quando eu entro na faculdade de letras, a gente faz o CineUEPA lá que exibia clássicos e debatia eles. Monto a APJCC, Associação Paraense de Jovens Críticos de Cinema, que é uma reunião de cinéfilos da cidade, cineclubistas e fazemos várias ações em diversos lugares, Casa da Linguagem, Aliança Francesa, CCBEU, oficinas de formação cineclubista, todo esse desenvolvimento do cineclubes no ramo da educação alternativa. Concomitante a isso a produção crítica, muito mais ensaio que crítica, não no sentido de escrever para jornal a gente não faz isso, crítico blogueiro e já era mais uma coisa ensaísta.

E aí nisso dar um passo para realização, em um certo momento da minha vida já me interessava e sonhava em fazer filmes, mas que eu realmente dou o passo. Ao invés de me dedicar diariamente a pesquisar, ou a fazer curadoria para falar de certos autores nas programações cineclubistas, eu vou me dedicar totalmente a aprender a manipular uma câmera de forma técnica e de todo o processo. Me envolvo com teatro também e começo a experimentar a partir da câmera que eu tinha acesso naquele momento, uma Sony Mini-DV, ainda fitinha. E começo a fazer experimentações com aquilo e uma delas é o “Jamcine”. Envolvido naquele momento com o “Qualquer Quoletivo”, uma reunião de artistas que não se define por excelência, existe uma crise no momento de ser um coletivo e a crise de pertencer a uma linguagem, fazer uma carreira, a gente tá colocando tudo isso em cheque e meio que tentando voltar ao homo ludens, aquele que está interessado em experimentar linguagem e foda-se qual é a linguagem, vamos descobrir, então é um processo de vanguarda naquele momento, experimentação sem se preocupar com esse caminho de artista tem que participar de salão ou o artista que tem que ganhar edital, mas interessado em brincar em jogar com o espelho.

Já entrando no “Jamcine”, ele parte de várias referências de cinemas mundiais, tipo cinema direto dos Estados Unidos, o cinema verdade na França, o próprio cinema de Dziga Vertov, o primeiro cinema, aquele cinema de um “take”, os irmãos Lumiere, o cinema do Jonas Mecas, o cinema aqui no Brasil do Sganzerla que vai fazer “Se essa aranha”, que é essa mistura entre a capturação do fluxo de um performer em ação. Então trabalhando muito com intervenção urbana com o “Qualquer Quoletivo” com performance. Eu vejo filmes de performance e nada me interessa, vejo muito uma...ou é aquela estética tipo Abramovic, que é estética MTV que fala sobre a performer, aquela coisa bem documentário de artista que passa na MTV, ou é um registro muito fraco do que foi a performance, tem um acesso a performance através de um registro que não te dá a sensação da performance. Eu fiquei me questionando o que seria esteticamente trazer isso a tona, o meu de interesse de alguém que vem do cinema reunido com pessoas que vem das artes visuais, que vem da performance, e nosso interesse de fazer coisas junto. Vamos fazer o que eu chamo de “cinema de rua”, o que é fazer cinema de rua de fato?

Também estava envolvido com teatro de rua questionado também o que é teatro de rua, teatro de paraça, o que é o teatro de ocupação, não fazer o teatro que é palco italiano e levar para rua. É isso? São várias discussões, tem Helio Oiticica no meio, do lugar da obra de arte, “o museu é o mundo”, a intervenção nos espaços urbanos, linguagem a partir desse jogo caótico com a realidade. Então não é só cinema, mas o que é o cinema inserido no que é o homem lúdico, o que é jogar com a linguagem. Muito do que é o cinema do “Jamcine”, que eu faço dois tipos de cinema que é bem claro dentro da minha cabeça, é a ficção que a “Maria Preta” é “A ilha”, “A orla”, é o “D. Juan” que é o cinema de ficção clássico e o “fique são” que seria o “cinema documentário” que é não-ficção, a problematização disso que eu também chamo de um realismo experimental, o cinema que vai para realidade, que não constrói uma história no sentido clássico, que é fazer um roteiro e chamar atores, vai na esteira do Vertov, o homem com a câmera, que pode ser qualquer coisa, não como arte, aquele que faz ou curta-metragem ou longa-metragem, que tem enredo, muito próximo da fotografia. “Matou o cinema e foi a família” é isso, o conceito é esse que tanto o “Jamcine” quanto o “RMXTXTURAS” são isso, que ‘o conceito das obras-mídia, todo mundo fazendo cinema e não tem mais os senhores de cinema aqueles caras que detêm o conhecimento, que só eles podem operar uma câmera, agora a câmera tá na mão de todo mundo. O que eu digo que é a “família”, um novo conceito de povo, como do que era nos anos 1960 que os intelectuais que queriam ensinar o “povo”, Partido Popular de Cultura, a “família” que diz “Ah isso é cinema!” então mata o cinema e faz outra coisa.

O cinema não é só arte é a linguagem, com a escrita ela não faz só romance, poesia, ela faz um bilhete, uma lista de comparas, um cinema com linguagem, ele acaba criando vários subgêneros que eu vou descobrindo a partir desta experimentação, cartão postal, então eu faço um vídeo-postal, invés de mandar um cartão eu mando um vídeo pelo Youtube a pessoa recebe, mandei um pro Ícaro na Alemanha, ou uma parábola, eu vou fazer uma parábola audiovisual, como eu faço? Um cinema de realismo experimental.

Mateus e o teu processo de criação, roteirização e produção do “Jamcine”, como surgiu a ideia e você partiram para rua?

O “Jamcine” seria o primeiro “Matou o cinema e foi a família”, primeira coisa de realismo experimental, de jogo com a “fique são” é o com o Ícaro Gaya, que é da “Ascensão e queda de uma superstar”, tá no terceiro do “Jamcine” mas foi o primeiro a ser feito. E qual é o esquema, falei “Eu preciso experimentar com o cinema”. Já tinha feito “D. Juan” mas eu queria experimentar com outro tipo de cinema, um cinema que mostra-se Belém. Só que eu não queria fazer um documentário clássico sobre Belém, não queria fazer isso, queria uma outra experimentação. Queria mostrar Belém que para mim estava fora desse formato clássico, queria uma coisa que fosse documental mas que fosse uma produção que eu conseguisse fazer. Em pensei, estou com o uma câmera, uma Sony Mini-DV, a gente já estava fazendo a performance e o Ícaro era performer e improvisador; e fazer um cinema não como cinematografia e sim como cinegrafia, como os jazzistas fizeram com as jam sessions. Não era uma música criada como uma composição que era gravada com um arranjo, não, eu era um músico e convidava outro músico e a gente ia para uma sessão e fazia um som que vinha na hora. A gente tinha uma pesquisa de linguagem mas o som acontecia a partir dessa improvisação, e ela não nasce na hora, é o contrário é uma relação de artistas e vai sair algo de interessante dessa relação, que tinha comigo e com o Ícaro. Já sabia o que queria do personagem dele, que ele ia trazer a tona e escolhia o espaço. A gente decidiu o espaço, conversa muito sobre o personagem e a gente sabe que vai começar ali, a gente não sabe onde vai terminar. É o que a gente chamou de dramaturgia do caos. Uma dramaturgia que surge da minha relação com a realidade. A relação entre eu, o Ícaro e a realidade, o espaço. E a gente nunca sabe o que vai acontecer na performance e intervenção urbana, tudo pode acontecer. O risco é essencial.

No caso do Ícaro ele fez dentro de um ônibus as sete da manhã, pegamos um ônibus na Soledade e desceu na Mauriti, foram 40 minutos e a gente não sabia que ia descer na Mauriti, a gente foi descobrindo no caminho. Tem uma coisa que acontece, o Ícaro joga com a galera e como é de manhã ninguém joga com ele e o personagem uma superstar decadente. A ideia parte do “Crepúsculo dos Deuses”, aquela personagem, e uma coisa que acontece muito em Belém, os loucos que estão nos coletivos, tem muito isso. O Ícaro é o estrangeiro, a mulher que vem de fora ensinar como que faz cinema para o set de filmagem, a hostilidade do estrangeiro que acha que sabe tudo, o colonizador. Tem isso em outro Jamcine, o da Belle Epoque. Ela (o Ícaro personagem) joga com todo no ônibus e ninguém joga com ela. O ator vem com o corpo e eu venho com a câmera. O personagem fala: Os closes vão ser todos em mim! E eu fico quase o tempo todo fazendo o que ela quer e chega um momento que tem uma pessoa só no coletivo (...) e tem um pensamento nessa cinegrafia, como se fosse uma fotografia de um cronista da cidade. Entre ficção e documentário, fantasia e realidade, e tem esse cara que não sei porque eu acompanho ele até sentar e vai ser o personagem do “diretor” e o Ícaro vai transformar ele, vai ficar puto com o Ícaro, o áudio é direto da câmera e não dá para entender o que ele fala e capta também o som caótico de Belém. Pessoas criticam e elogiam o filme por esse mesmo motivo. O Ícaro diz para ele: tu está me expulsando? E cria uma relação dramática com ele e ele sai do ônibus por que o cara falou com ele. É

interessante essa dramaturgia que é construída no caos, a gente se impressionou com isso. A gente não tem tempo, a gente tem uma câmera e tem um fita mini-dv, vamos marcar um dia tal hora, sete horas, esse é o personagem, e começamos a pirar nisso, sobe no ônibus e não sei o que vai dar.

Esse foi o primeiro Jamcine e todos os outros seguiram essa linha, o segundo foi o Romário, o “Sonhador fodido”. Eu jogava uma ideia que sabia que ele ia embarcar, a gente já tinha uma relação enquanto artista e vamos fazer no ITA, vai começar em cima da roda-gigante. A minha máquina e o corpo dele, ele vinha com uma coisa e ele vinha com outra. Na hora, caos, a gente casa isso. Sempre tem o acaso, nunca imaginei que ia terminar na igreja, a primeira imagem é um zoom na Basílica de Nazaré, é interessante como a máquina interfere, é um filme de cinegrafia, é importante como eu manipulo aquela máquina, o que ela me dá de limite de liberdade. Uma DSLR não dá o zoom que a filmadora dava, e filme tem muito esse zoom, até distorcido, é a máquina como ferramenta. Voltar para primitivo do cinema, para o pioneirismo.

Entrando no RMXTXTURAS agora. Como ele surgiu?

A Gisele (do projeto Cartografia crítica da Amazônia) viu o Jamcine (25:20) e convidou o Qualquer Quoletivo para fazer a produção logística do projeto, dos laboratórios, pessoas de diversas áreas de hackativismo, artistas, cartógrafos, para conversar sobre questões políticas e de arte na Amazônia. A gente fez a produção disto, e numa dessas produções a gente cuidava do transporte que pegava as pessoas e levava para o IAP. A gente pensava isso de forma lúdica, como o homo luddens faz fazer a logística? A gente pensou já que vai pegar uma Kombi e vai pro, corrigindo, Parque dos Igarapés. E o vídeo do Ícaro é dentro de um ônibus indo para outro lugar a gente vai fazer esse encontro, a galera indo numa van vendo o vídeo do Ícaro que tava indo num ônibus, e cruzando espaços iguais através de Belém. A Giselle viu e pirou, viu todos os “jamcines” e pensou com incluir em um capítulo na cartografia crítica. Acabaram sendo apenas incluídos no livro digital e fragmentos deles no RMXTXTURAS, que começa com o conceito da instalação lúdica, sons do Ver-O-Peso, sons de ambientes da cidade, e mistura, com imagens que a gente pega e cria ambientes sonoros e visuais. A gente remixa as texturas que já existem e a gente expande esse conceito, um remix de textos em todos os sentidos, já existentes, e criar texturas de sentido a partir disto, de uma escola de cinema de arquivo, de Eisenstein, montagem intelectual para criar sentido de um plano para o outro e cria um novo sentido. Isso tudo baseado nos capítulos que regem o Dossiê, que é um documento aberto. Existem cinco RMXTXTURAS que fecham uma narrativa. O primeiro começa com a imagem do Aguirre (filme de Werner Herzog) e fecham com o Fitzcarraldo (idem), tem uma ligação mas também existem independentes entre si. Depois veio o “Matou o cinema e foi a família” que foi o conceito que tentava abarcar tudo isso.

Meu processo para mim hoje é ver o Jamcine e os RMXTXTURAS como um subgênero do “Matou o cinema e foi a família”, desse gênero “Fique são”. O RMXTXTURAS mais como o Cecim começou a experimentar, que ele chamou de “cinema virtual” e “cinema sem câmera”, que já é uma coisa antiga, coisa que o Glauber fez no Brasil nos anos 1960, pegou um monte de imagens que foi pesquisar na Cinemateca e formou um filme. Não é algo que parte do nada, mas que parte com uma outra “pegada”, que a “pegada” do digital também. No RMXTXTURAS agente pensou: vamos dar crédito a isso? Pegamos tantos filmes e não falou com ninguém, já nesse conceito do “o que é bom é meu!”, “não existe propriedade”, essas novas ideias hackativistas, a gente também não lucra com isso. A descrição do vídeo é um copia e cola de todos os nomes de arquivos, não é o nome do filme é o nome do arquivo. Como se a gente tivesse matado os autores.

Mateus como foi o processo do D. JUAN?

O “D. Juan” é minha primeira incursão na ficção, contar uma história, eu já tinha tentado fazer um grupo de atores de filme que eu nunca fiz que chama “Curta Metragem”, a história de quatro cinéfilos em uma mesa de bar discutindo o que é fazer cinema. Tentei reunir umas pessoas para fazer esse filme e não consegui, percebi na época que eu não tinha condições técnicas. Foi quando eu botei o pé na direção cinematográfica. Tinha aqueles vários clichês do “cinema custa muito dinheiro”, “os atores são estrelas”, várias coisas, mas vou ter que fazer para ver. E nisso eu ia também aprendendo tecnicamente, o cinema é até hoje para mim uma escola. No D. Juan que eu aprendi a montar, precisava de um filme para aprender.

Esse projeto não realizado seria uma coisa meio John Cassavets, passavam a noite conversando sobre cinema e iam ficando embriagados, mas vi que eu ainda não tinha a competência técnica para grava som. Eu me apaixonei pelos atores, os técnicos é que foram as estrelas, o diretor de fotografia que desaparecia, o de som que fazia cu doce. Foram caído certos mitos. Enquanto isso eu estava na Escola de Teatro com a bolsa fazia projetos de peças com a Olinda Charone e no meio dos ensaios no Cláudio Barradas (teatro), era a estreia do teatro, começou a vir uma ideia de enredo, como eu era contrarregra eu ficava muito como observador do processo dos atores e comecei a achar aquilo interessante para caramba, e pensar em um enredo que surgisse

dentro disso. E o Cláudio Barradas é um set de filmagem, tem luz, é um estúdio. Se eu conseguir pegar pauta daqui eu faço aqui dentro, me interno e faço um filme. Em vez de choramingar o que eu não tenho vou olhar para realidade e ver o que eu posso construir a partir dela.

Então o D. Juan parte de um processo de vivência teu dentro do teatro? Produziu sem recursos nenhum?

Exatamente. Nenhum. É simples, existe o cinema com recursos financeiros e existe um cinema de recursos humanos. Os dois são foda, eu não quero ser o defensor de um tipo de cinema pois eu acredito em todas as formas. Sou defensor de fazer cinema a qualquer custo, e não me venha dizer que não faz cinema porque não tem dinheiro. A gente tá fazendo roteiros para esse edital de um milhão (Ancine / MINC) que acho que dá fazer muito, por exemplo filmes históricos sobre a cabanagem, com cenas de guerra, para gente dá para fazer isso. A gente vê no Brasil experiências disso, lidar com recursos de forma inteligente. Não ostenta, aproveita. No caso do D. Juan, Jamcine. Eu sempre cito a Abuso Produções, que é do Marcelo Marat, que eles tinham uma ética que era proibido tirar qualquer centavo do bolso para fazer o filme. Muito parecido com o que o Dogma (95) finge que faz, que na verdade é uma jogada de marketing. A provocação do Marat era essa “o cinema precisa de grana para fazer, ou o cinema é linguagem?” e tem os filmes dele para discutir isso. No caso da “Maria Preta” a ficção, já um passo a frente do que foi a “Senhor Chef. Produções” que é a produtora do D. Juan., que é um pouco o que é Abuso, só que menos desabusada.

Vou te falar como foi feito o D. Juan, apoio do equipamento do CEPEPO, Centro Popular de Cultura, que não existe mais e era no Guamá, eu convidei o Rerison na época não sabia mexer em câmera, uma Z1 (Sony), tinha ideia de linguagem mas de técnica não tinha, fui aprendendo durante essa época. Apoio deles, do Samir Raoni que fez o making off e ajudou na produção, com alimentação, todos os atores se doaram para o processo.

Os atores do D. Juan, como tu chegou até eles?

São amigos, o Ramon e a Giovanna são os atores principais, o Haroldo e tem uma série de figurantes que são todos meus amigos, convidei e eles toparam. Eu pensei muito no processo do primeiro filme que não vingou, que demandava um processo de ator, eu estava na época vendo muito o cineasta francês Jean Roland, classe Z filme de horror, e ele não pensa muito o ator no sentido dramático, a figura como modelo, mais como um artista plástico vê. Como era um filme sobre a construção de uma peça os atores construíram ela durante as filmagens. Toda estética abraçou os limites da produção, é o momento de eu fazer o D. Juan. Um ensaio entre o que é a dramaturgia e o que é a cena, o que é alguém que interpreta uma máscara social, é um filme sobre máscaras. Eu tomei isso como um signo estético, o que dá para fazer agora? É um jogo com a realidade, construção do cinema é isso.

E a pós-produção do filme? Como ele vai ser exibido?

Tem um caminho para cada tipo de cinema. Na ficção “Maria Preta” o que eu quero é dialogar com a cultura, o cinema na essência é linguagem cinematográfica mas não é só linguagem é uma relação, um objeto pessoal, interfere na cultura. No campo do imaginário dessa cultura aqui, que eu sou um estrangeiro, não nasci aqui mas sou daqui também. Que contar a história daqui que não foram contadas, dialogar com o público, a plateia, a “Maria Preta” quer isso, a entidade. Já tenho esse trabalho do cineclubismo e eu articulo isso, aqui e no interior. O filme foi exibido toda semana num lugar diferente, no formato de cineclube ou entrando em mostra como por exemplo o IAP por todo o Pará. Enquanto isso escrevi na Mostra do Filme Livre e rodou Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Isso “A Ilha”. O processo do “D. Juan” eu já tinha o cineclubismo e exib no Líbero (cinema) e no Cláudio Barradas, que eu queria exibir onde foi feito. E depois foi convidado pelo Mariano Klautau para entrar como instalação do Diário Contemporâneo (prêmio de fotografia) no Museu da UFPA. Tem pessoas que tem ele (D. Juan) e falam que exibem por aí mas ele foi mais incipiente essa circulação. “A ilha” foi o que eu melhor consegui pensar a circulação. Todos esses filmes eu pretendo exibir na internet mas como o interesse deles é dialogar com esses diversos meios, diversas formas de ser apresentado, me interessa primeiro fazer esse percurso. Esse ritual de ir à caverna ver, que é outro papo que é interessante para caralho. E participar de festivais e tudo mais.

Como começou o processo d’ “A Ilha”, o teu pensamento deste cinema, com forma de cinema. Como se teu processo do Jamcine, remixes, D. Juan fosse um exercício, uma experimentação possível para chegar em um cinema de autor.

A caminho do Glauber é como esse, primeiro ele faz “O Pátio” que é um filme concretista, e depois vai pro Barravento que ele voltando para forma, “agora eu sou um cineasta político e social”, mas quando ele faz isso a forma já está nele, uma nova linguagem, mas aquela experimentação não larga ele. O meu amadurecimento de descoberta de um estilo parte dessas experimentações que eu acho que não terminam, é o que eu quero

deixar bem claro, eu vou continuar fazendo essas duas formas de cinema e cada uma tem um interesse. Com a “Maria Preta” eu quero dialogar com o público, a galera que se reuniu no “Maria Preta”, que não sou só eu, tem esse interesse. No caso da distribuição a “Maria Preta” faz um processo de chamar para caverna, depois comercializar o DVD e criar um circuito sustentável, que eu ainda não consegui, não tenho essa pegada comercial e consegui lançar o DVD d’ “A ilha” de forma independente, vendi uns e hoje já fico dando (risos). É o que o Snake consegue fazer, o que o cineasta evangélico consegue fazer. Conseguir não precisar do edital, criar meu pequeno comércio.

Acho bacana teu processo de artista, que não reclama de recursos para fazer as primeiras obras, é difícil fazer um primeiro filme, e teu processo foi de fazer um cinema possível, sem recursos públicos de editais.

Eu te digo que foi graças a não ter ganhado os editais. Foi um ano que eu levei “trolha” em edital. Três editais que eu fiz e não passei nenhum, minha linguagem era muito pouco convencional, uma justificativa apaixonada. Patético, hoje eu vejo e não faz sentido nenhum. E por eu não passar ao invés de me desestimular isso me estimulou a buscar outras formas então foi muito importante para mim pegar um edital, digamos assim, que agora a gente pretende pegar um edital de um milhão para fazer um filme a gente já passou por esta escola. É muito mais interessante. Eu vejo gente que entra para fazer cinema e não ralaram, já é acostumado com tudo na mão, aí não dá valor ao necessário. O ser humano é burro mesmo, ele precisa aprender de formas mais duras para ele dar valor. Agora voltando na questão da exibição, como foi para mim a estreia d’ “A ilha”, que foi um orgasmo ver trezentas pessoas lá no Líbero, numa exibição de file paraense e duzentas pessoas ficaram de fora! E depois um outro momento de comercialização do DVD, que é “leva para sua casa” e vai ter o momento que eu chamo da “garrafa no oceano”, o momento que tu joga na internet, e alguém daqui a cinco anos na Jamaica pode ver teu filme e virar o filme da vida dele. O “Matou o cinema e foi a família” é isso, e só, não interessado em todo esse processo da “Maria Preta”, é a anti-cultura. Só faz e foda-se. Engraçado que esse processo começou a ser aceito pelos Salões, entrando como o mendigo acolhido. É a escória da exibição o Salão, é a forma mais ingrata de apresentar uma obra, para mim é humilhante, principalmente em vídeo. É interessante o diálogo com os curadores, com o Mariano Klautau, o Armando Queiroz.

Como surgiu “A ilha” como ideia, concepção primeira, para chegar até o roteiro e partir produção?

O ator que faz o personagem principal o Kid Nazareno Quaresma, é um grande parceiro da “Maria Preta”...é um filme de travessias. As travessias que eu pegava o barco para Cotijuba e aí lá parado ouvindo o rumor das águas, o murmúrio do grande rio, começam a vir imagens, sonhos, a ideia da “Ilha”. Processo criativo, não me pergunte onde começa e onde termina. Era o momento que eu tinha terminado os RMXTEXTURAS e ganhei um troco e decidi estudar o filme que eu ia fazer. Passar seis meses pesquisando locação, ensaiando com ator, pensando a mis-em-cene, decupagem das cenas, pano a plano. Eu ainda não tinha feito esse processo. Eu me utilizei dessas técnicas tradicionais para fazer. O Mario Peixoto fez filme assim, o cinema marginal foi todo feito assim de uma forma mais anárquica até como o Jamcine, Saganzerla, Bressane. É o cinema que eu acho que vou fazer pro resto da minha vida. O Rodolfo Mendonça foi o braço direito absurdo, o cinema que eu saio da câmera, ele se preocupou com a questão técnica e eu tenho total confiança nele então eu posso ficar livre para dirigir os atores. Como eu já tinha experiência com teatro eu já sei como puxar coisas de personagem. É um experiência de três tipos de direção, a direção de atores como é o caso do casal, a direção do improvisado e a direção mais clássica de atores que é laboratório, marcação de cena... O “Orla” já é todo neste caminho.

Existe então um não-roteiro e um roteiro simultaneamente?

Esse amálgama, é uma coisa que o Rossellini fez, o não-ator na locação real, mas trabalha com a decupagem clássica, cinema moderno tem muito haver com isso. Cinema Novo também.

Como foi o processo de chegar ao produto final na “Ilha”? A edição? O Software?

Eu já tinha uma certa experiência de montador nos experimentos anteriores. O D. Juan e o Primeiro foi no Vegas (Sony) e os outros no Adobe Premiere. Agora na “Ilha” eu ganho outra coisa que é o Rodolfo (Mendonça), que completa esse conhecimento, eu e ele vamos montar a “Ilha” e estamos montando a “Orla” agora junto com o Felipe. É lógico que o processo de montagem não começa na ilha de edição, já começa no roteiro. Ele já estava 70% montado na minha cabeça, já tinha uma decupagem, mas montagem é o último momento da criação cinematográfica, na “Ilha” tivemos grandes achados na filmagem. Teve também outro processo de descoberta que foi o da trilha sonora, original! Com o Rafael Vaz, o processo mais demorado da “Ilha” foram três meses. Ele tem um projeto de música eletrônica, e me interessou essa ideia para o processo. A ilha é no meio da floresta mas é um distrito urbano, me interessou ter esse eco. Uma mistura de ambiências, que vão criando o clima de mistério, perigo, tipo sapo, cigarras, o cocheiro, isso contrastando com uma trilha

sonora toda criada em Macintosh. Um processo revelador. Uma descoberta de como o som é a alma do filme. A imagem é o corpo, mas a alma é o som.

Quais são teus interesses com a “Ilha”?

O interesse principal é o gozo da criação, o primeiro, vamos fazer uma obra de fato, reunir artistas criar.

Mateus faz para gente uma síntese biográfica tua, uma sinopse da tua vida.

Nasci em 1987 no Rio de Janeiro. Sou filho de um português pobre com uma nordestina, meu pai nasceu no Porto e com três anos veio para o Rio de Janeiro fodido e minha mãe nasceu em Capina Grande na Paraíba e foi para o Rio porque tinha mais condição, e foi estudar para lá, se conheceram e nasci por lá. Morei oito anos lá e mais uma família fodida na era Collor, e meu pai tem essa ousada e sábia decisão, ele era marceneiro e veio trabalhar em Tucuruí no Pará, ele já era um ecologista e estava interessado em vivenciar o que é a Amazônia. E eu com oito anos vou morar lá passo dos oito aos dezesseis em Tucuruí, minha infância e adolescência e venho estudar para Belém. E fico dos dezesseis aos vinte e quatro, então oito, oito e oito. Quando faço vinte e quatro viro um nômade, vou morar em Cotijuba, Recife, Santa Bárbara, Benevides, Mosqueiro, moro em Ananindeua agora. Com 19 anos eu entro mais nesse ramo social do cinema, cineclubismo e depois como realizador. Com 17 anos entrei na Faculdade de Letras da UEPA, é lá que eu começo a fazer cineclubismo, meu TCC é sobre o Kinemandara do Cecim, já me interessa a literatura também. Sou formado em Letras. Fui me envolvendo com uma banda, que é o Les Rita Pavone, meu lado músico. Teatro com os Perifeéricos, teatro de rua e agora já emborcando para o cinema. Tenho uma editora de livros artesanais e no cinema com a “Maria Preta” e o “Matou o cinema e foi a família”. Trampo para pagar as contas dando oficinas fazendo cursos, montando filme dos outros.

Uma última palavra sobre o que tu consideras o “cinema paraense”.

Eu não sou paraense. Mas eu como Buñuel que para mim não é espanhol também. Sou um ateu não paraticante. Não acredito nessas fronteiras. Sou um estrangeiro tanto aqui no Pará quanto no Rio. Essa posição de estrangeiro me dá uma solidão, digamos assim, mas uma solidão também. Acabo estando em um lugar onde eu não preciso ser, não preciso fazer parte ou responder, eu não tenho responsabilidades nesse nível, meu interesse é contar histórias e experimentar linguagens. No caso de fazer um cinema que é daqui. Me dizem sempre porque tu não vai fazer cinema em Cuba, e eu digo que a ilha de Cutijuba é muito mais interessante. Em Cuba já fizeram muita coisa, eu tenho essa coisa menos do retirante e mais do desbravador, me interessa mais contar essas histórias muito mal contadas daqui, existem muitas histórias aqui, me interessa fazer filmes que falem desta região. Eu sei que o crítico tem essa preocupação de categorização, definir uma cena, mas eu não posso estar preocupado com isso. Quando tu esta do outro lado tu vê que essas questões vão sendo pulverizadas. O grande processo que começa com a “Ilha” que mais me interessa é criação de mitologias. Ai é um pouco Vicente Cecim, o Manifesto Curau, que eu me identifico completamente. Não é o que é o paraense, quais são as cores, foda-se, é fechar os olhos ouvir o que o rio tem para me dizer, que tu faz parte da grande imaginação e o que surge disso. O hommo ludens, ver o mundo de forma criativa, diferente, misteriosa. Uma revelação.

Mateus como tu acha que esse cinema que tu faz vai ser visto em cem anos? Teu legado para posteridade.

Tem uma frase no final da “Ilha” que eu brinco que é dos irmãos Lumiere, que o cinema é uma invenção sem futuro. Eu digo o cinema é uma invenção sem futuro, mas para ele, mas para o. Para mim o cinema enquanto ferramenta, além de ser uma que manipula uma imagem sequencial, ou que plasticamente revela a luz, ela acima de tudo é uma caixa que guarda memória. Ela tem essa potencia de ser o registro do eterno. Tudo que eu faço eu tô mandando para isso. Por exemplo, eu acho que o Jamcine vai ter muito mais valor daqui a 20 anos, pelo valor do documento de retratar uma cidade, um documento antropológico. Não tenho prepotência nem falta de ousadia, tudo que eu faço eu dou importância histórica para isso, até porque não é só meu.