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

FELIPE MARCOS GONÇALVES CORTEZ

MEMÓRIAS DOCUMENTÁRIAS:
A PRODUÇÃO DOCUMENTAL DA TV CULTURA DO PARÁ

BELÉM
2019

FELIPE MARCOS GONÇALVES CORTEZ

MEMÓRIAS DOCUMENTÁRIAS:
A PRODUÇÃO DOCUMENTAL DA TV CULTURA DO PARÁ

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.
Orientador: Prof. Dr. Joel Cardoso
Linha de Pesquisa: História, Crítica e Educação em Artes.

BELÉM

2019

Dados Internacionais de Catalogação- na-Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA

C828m

Cortez, Felipe Marcos Gonçalves

Memórias documentárias: a produção documental da TV Cultura do Pará / Felipe Marcos Gonçalves Cortez. – 2019.

68 f. : il. color. + 1 DVD.

Orientador: Prof. Dr. Joel Cardoso

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2019.

Acompanha um DVD com o vídeo "Memórias Documentárias" e a filmagem da defesa da dissertação.

1.Filmes. 2. Documentários. 3. Memória. 4. Telejornalismo 5. TV Cultura (Belém, PA). I. Título.

CDD 23. ed. - 791.437

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 vinte e oito (28) dias do mês de Junho do ano de dois mil e dezenove (2019), às dez (10) horas, a Banca Examinadora, instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública na TV Cultura Belém, para examinar a Dissertação de Mestrado de Felipe Marcos Gonçalves Cortez, intitulada: **MEMÓRIAS DOCUMENTÁRIAS: A produção documental da TV Cultura do Pará.** Sob a presidência do orientador Professor Joel Cardoso, conforme disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento Interno do Programa de Pós-graduação em Artes. A Banca Examinadora, composta pelos pesquisadores doutores indicados a seguir, foi constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 74 do Regimento acima mencionado: **Joel Cardoso** (Presidente), **Orlando Franco Maneschy** (Examinador interno), **John Fletcher Couston Junior** (Examinador Externo ao Programa). Dando início aos trabalhos, o professor doutor Joel Cardoso, passou a palavra ao mestrando **Felipe Marcos Gonçalves Cortez**, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos. Após a apresentação, o mestrando foi arguido pelos examinadores e, em seguida à manifestação dos presentes, foi lido o parecer, resultando o trabalho de pesquisa (X) **Aprovado, com o conceito** EXCELENTE ( ) **Aprovado com Restrições, com o conceito** _____ ( ) **Reprovado.** A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado, após a entrega, pelo mestrando, da versão definitiva e impressa do trabalho na Biblioteca do Programa. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Joel Cardoso 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, 28 de Junho de 2019.

SUGERE-SE PUBLICAÇÃO PELA IMPORTÂNCIA DO TRABALHO.

Prof. Dr. JOEL CARDOSO _____

Prof. Dr. ORLANDO FRANCO MANESCHY _____

Prof. Dr. JOHN FLETCHER COUSTON JUNIOR _____

FELIPE MARCOS GONÇALVES CORTEZ _____

Dedico este trabalho a quem produz conhecimento mesmo sem saber que o faz.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que, comigo, construíram a casa de quem amo e não esqueço. Casa que não é feita de tijolos, mas de lembrança, afeto e gente.

A casa é minha mãe, Dora.
São meus irmãos, Ana Brígida e Rodrigo.
São minhas avós, Doralina e Mistoca.
É minha companheira, Karoline.
É Lírio.

A casa é também a TV Cultura do Pará e aqueles que fizeram dela um lugar inesquecível para mim: Roger Paes, Robson Fonseca, Ana Paula Andrade, Junior Braga, Gondim, Seu Graciano, Ricardo, Luciene Abraão, Mardock, Maicon, Rennan, Diego, Negídio, Amanda, Moana, Guará, Nassif, Jacob, Bessa, Braços, Picota, Tim, Adelaide. Adelaide que abriu as portas desta casa em 2011, quando me convidou para estagiar na TV Cultura numa época em que eu já não acreditava ter um futuro na comunicação... Desejo as boas vindas para quem chega nesta casa agora: Vanessa e Binho, cuidem bem dessa mãe chamada FUNTELPA.

A casa é o PPGARTES e os amigos que lutaram comigo ao longo desses dois anos. São artistas-pesquisadores potentes e inspiradores como Edilene, Cássio, Maryori, Iam, Juan, Saulo, Pablo, Alana, Renan Oliveira. São professores incríveis como Paes Loureiro, mestre generoso, Orlandinho, John, Rosangela, Denis, Afonso, Fábio Castro.

A casa é meu orientador, Joel Cardoso, sempre receptivo e incentivador. Nas tardes cinzentas do pensamento, o senhor sempre soube sugerir novos e luminosos horizontes de ideias.

A casa, antes de tudo, sou eu. São meus sentimentos, dificuldades, lutas e desejos. É meu objeto de pesquisa. São os documentários da TV Cultura do Pará. São as minhas memórias documentárias e meu fazer teórico e prático.

A casa, por fim, não é lugar de ficar. Mas de ter de onde se ir. Obrigado, Max.

Se faço estas análises de um modo lasso e casual, não é senão porque assim retrato mais o que sou. De uma análise propriamente profunda não só sou incapaz, mas sou também artista de mais para a pensar em fazer; pensar em fazê-la seria pensar em dar de mim a ideia de que sou uma criatura disciplinada e coerente, quando o que sou é um analisador disperso e subtilmente desconcentrado. A minha arte é ser eu. Eu sou muitos.

Fernando Pessoa, Inéditos.

RESUMO

CORTEZ, Felipe M. G. **Memórias Documentárias:** a produção documental da TV Cultura do Pará. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

Este estudo reflete sobre como dois documentários de arquivo realizados por diferentes diretores atuantes na TV Cultura do Pará se relacionam com a ideia de "lugar de memória" proposta por Pierre Nora (1984). A abordagem das obras é feita a partir da noção de análise fílmica defendida por Manuela Penafria (2009) que considera a relevância de analisar aspectos internos e externos ao filme para a sua compreensão mais ampla. A partir disso empreende-se um esforço analítico que considera os dois documentários em sua relação com o espaço institucional de sua criação, a TV Cultura do Pará, seus realizadores, as condições de sua produção e as memórias do próprio autor do estudo, compondo uma espécie de memória documentária.

Palavras-chave: Documentário. Memória. Lugar de memória.

ABSTRACT

CORTEZ, Felipe M. G. **Documentary Memories:** The "TV Cultura do Pará" documentary production. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

This essay reflects about how two archival documentaries produced by TV Cultura do Pará filmmakers articulates the notion of "place of memory", created by Pierre Nora (1984). The film aproachs is realized from the film analysis notion created by Manuela Penafria (2009) that defends that a film must be investigated considering internal and external elements. Our analytic efforts see these films in its relations with the institutional creation space, TV Cultura do Pará, its filmmakers, its production conditions and the memories of the investigator, forming in the end a kind of documentary memory.

Key-words: Documentary. Memory. Place of memory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Frame do vídeo-ensaio "Documentário como Lugar de Memória e Memória do Lugar: a produção Documental da TV Cultura do Pará" 21
Figura 2 – Frame da vinheta do programa *TV Documento* que exibiu o documentário *Tembé* (Lilia Afonso, 1991), apresentada pelo radialista Arturo Gonçalves. 23
Figura 3 – A jornalista Lilia Afonso dirige e apresenta o documentário *Waiana Apalai* (1992), produzido como reportagem para o departamento de jornalismo da TV Cultura do Pará e, posteriormente, reeditado com como documentário. 29
Figura 4 – Um retrato intimista do maestro Waldemar Henrique constitui o documentário *Waldemar Henrique da Costa Pereira* (Marlicy Bemerguy, 1989)..... 30
Figura 5 – D. Maria Ferreira, vítima de tentativa de feminicídio mutilada pelo ex-marido, relembra o crime no documentário "Maria das dores"..... 37
Figura 6 – O ator Cláudio Barradas interpreta o caudilho paraense no documentário "Magalhães Barata: 100 anos depois" 39
Figura 7 – Frames do documentário "Saia, Laços e Ligas" | No frame da esquerda, Walda Marques interpreta uma jovem dos anos 1930. À direita, a socióloga Luzia Alvares, principal fonte de pesquisa do documentário. 40
Figura 8 – O diretor Robson Fonseca entrevista o mestre carimbozeiro Dico Boi no documentário *Pau & Corda: Histórias de Carimbó* (2012)..... 41
Figura 9 – O diretor e jornalista Roger Paes interage com seu Ribamar, pescador do Furo das Marinhas, no documentário *Mosqueiro: Ilha dos Sabores* (2013), enquanto realizador e personagem deste roteiro gastronômico. 42
Figura 10 – Beto Fares e Felipe Gillet, fundadores do programa radiofônico, em um dos aniversários do Balanço do Rock, no Theatro Waldemar Henrique. 61
Figura 11 – O produtor Beto Fares interage com objetos que ativam a lembrança 62
Figura 12 – Beto Fares explica para a banda Malako Simio a estratégia deregravação de obras. Ao seu lado, sentado, o diretor Robson Fonseca. 63
Figura 13 – Jayme Katarro, músico e agitador cultural, é tomado como referência na cena underground de Belém nas memórias de diferentes personagens do documentário..... 66
Figura 14 – Teatro Experimental Waldemar Henrique, o "templo" do rock de Belém 67
Figura 15– Imagem de arquivo do Festival Rock 24h de 1993. Ao lado, a posterior repercussão negativa do evento na imprensa local..... 67

Figura 16 – O guerreiro Edmilson Tembé e o diretor Nassif Jordy recordam o episódio dos 77 em locação no povoado do Livramento. 71
Figura 17 – A repórter Suzana Penner entrevista Verônica Tembé, que não fala português. Um intérprete, fora do quadro, possibilita a comunicação. 73
Figura 18 – Cacique Naldo Tembé questiona representação do tembé no documentário Tembé (1990) em exibição promovida na aldeia sede dos Tembé do alto do Rio Guamá .. 75
Figura 19 – Cenas da Festa do Moqueado na sequência final de A Batalha do Livramento, apresentando o Wirahao nas aldeias dos tembé do Gurupi (1990) e dos tembé do Guamá (2018). A primeira, registrada de forma distanciada e jornalística. A segunda, filmada de dentro da festa pelo realizador-pesquisador Nassif Jordy. 78

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **11**
CAPÍTULO 01 – A PRODUÇÃO DOCUMENTAL DA TV CULTURA DO PARÁ **20**
1.1 Uma TV entre o Mito e a Fronteira **20**
1.2 Histórico da produção documentária **26**
1.2.1 Anos 1990 31
1.2.2 Anos 2000 32
1.2.3 Anos 2010 33
1.3 Documentário e telejornalismo **35**
1.4 Lentes institucionais e experimentais **38**
CAPÍTULO 02 – ENTRE TEORIAS E CONCEITOS **46**
2.1 Memória **46**
2.2 Lugar de memória **49**
2.3 Documentário **51**
2.4 Documentário de arquivo **55**
CAPÍTULO 3 – MEMÓRIAS DOCUMENTÁRIAS **58**
3.1 Balanço do Rock: a mais tribal de todas as festas **59**
3.2 A Batalha do Livramento **68**
CAPÍTULO 4 – CONSIDERAÇÕES CONTINGENTES PARA UMA MEMÓRIA DOCUMENTÁRIA **80**
REFERÊNCIAS **90**
APÊNDICE A - ENTREVISTA COM ROBSON FONSECA **93**
APÊNDICE B – ENTREVISTA COM NASSIF JORDY **101**
APÊNDICE C – ENTREVISTA COM JOSÉ CARLOS GONDIM **107**
APÊNDICE D – ENTREVISTA COM ROGER PAES **109**

INTRODUÇÃO

Este trabalho surge de uma necessidade premente de lançar luz sobre a produção de documentários da TV Cultura do Pará. Produção, hoje, relegada a fitas Mini-dv, Beta-cam e U-matic organizadas em prateleiras no Arquivo de Fitas da emissora, em Belém. Apenas a produção recente de 2011 para cá, produzida com tecnologia digital, encontra-se em arquivos digitalizados e publicados, inclusive, na Internet. Por quê dar visibilidade a estas obras? Elas constituem, em seu conjunto, uma memória documentária de pelo menos três décadas da história recente do Pará. Imagens que, por si, representam patrimônio histórico imaterial do Brasil e que, para os realizadores de agora, evidenciam formas de representação de memórias, e, fundamentalmente, de ideias de identidade na Amazônia contemporânea.

Por outro lado, ao evidenciar essa produção documental de valor imaterial inequívoco, também falo de mim, enquanto produtor que integra a experiência de realização de documentários da TV Cultura do Pará e que busca, no espaço da academia, refletir sobre o que vivenciou em sua trajetória documentária pela emissora. Não se estranhe, portanto, o uso da primeira pessoa neste texto.

Meu projeto inicial buscava, de um modo amplo e generalizante, investigar as vozes – no sentido empregado pelo pesquisador americano Bill Nichols[1] – de um conjunto de filmes que eu julgava representativo da produção documentária da TV Cultura do Pará. Chamei a este projeto de *Entre o Cinema e a TV: a produção documental da TV Cultura do Pará*. Entretanto, as leituras e as vivências do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES)e da própria emissora me levaram rever a viabilidade de uma tal empreitada no decurso dos dois anos de um mestrado. Foi a partir da disciplina "Acervos, Memórias e Culturas", ministrada pelos professores Rosângela Britto e Dênis Bezerra, que o objeto desta dissertação começou a ganhar forma.

A ideia de "lugar de memória", apresentada aos brasileiros por um texto canônico do antropólogo francês Pierre Nora, me colocava de frente com alguns problemas que, a princípio, eu apenas intuía: como determinados documentários da emissora, ao articularem a ideia de lugar de memória, constituem experiências de representação de uma certa ideia de identidade paraense? Em que medida os documentários da emissora, ao representarem elementos de uma suposta identidade paraense, constituem uma espécie de memória

---

[1] Ao falar de voz do documentário, Bill Nichols se refere à "[...] maneira especial de apresentar um argumento ou uma perspectiva" (NICHOLS, 2005, p.73). Voz que é constituída pela articulação individual que o autor do documentário faz de todos os recursos fílmicos disponíveis para ele no momento da realização.

documentária? Quais as estratégias de abordagem e procedimentos narrativos adotados por estas obras, como o recurso ao arquivo, atuam nestes processos? Questões amplas demais, talvez, que buscamos de alguma forma discutir nesta dissertação.

Propomos a ideia de "memória documentária" como processo intersubjetivo de ir ao encontro de obras documentais da TV Cultura do Pará e de seus realizadores enquanto (1) pesquisador munido de ferramentas teóricas e (2) produtor audiovisual que integra a experiência de realização de documentários da emissora. Para além do esforço historiográfico de documentar a produção de documentários da TV Cultura do Pará, trabalhamos por uma noção de análise fílmica que entenda a obra audiovisual não como objeto estático de análise, mas como sujeito de pesquisa que se move conforme as experiências de fruição e de realização. Portanto, também buscamos compreender como se deu a produção de documentários na emissora em determinada época de sua história, a partir de uma reflexão sobre as obras *Balanço do Rock: a mais tribal de todas as festas* (Robson Fonseca, 2015) e *A Batalha do Livramento* (Nassif Jordy, 2018), filmes de arquivo que integram nosso corpus de pesquisa.

Meu primeiro esforço, neste sentido, é me situar em relação a esta pesquisa, na qual me encontro pesquisador e sujeito de pesquisa, enquanto produtor que participou da experiência mais recente de realização de documentários na TV Cultura do Pará, intitulada "Núcleo de Produção de Documentários da TV Cultura do Pará"[2], marcada não apenas pela tecnologia digital, mas por outros olhares de realização documental.

Na TV Cultura do Pará, realizei programas especializados em divulgação artística e cultural. Minha entrada na emissora ocorreu em março de 2011 como estagiário do departamento de jornalismo. Mas, dada a repercussão da primeira matéria que produzi, sobre o reconhecimento do gênero musical da guitarrada como patrimônio cultural paraense, fui realocado para o departamento da produção da emissora, no qual fiquei responsável pela produção dos programas *Cultura Pai D'Égua*, voltado a divulgação artística do Pará; e *Invasão*, emissão semanal que dava visibilidade as culturas urbanas e undergrounds da cidade de Belém. Nestes programas, tive a oportunidade de realizar os primeiros experimentos com

---

[2] O Núcleo de Produção de Documentários da TV Cultura do Pará constitui uma experiência de realização de documentários iniciada no ano de 2011, a partir da gestão da jornalista Adelaide Oliveira enquanto presidente da emissora. Naquele ano foi realizado o documentário *Benedito Nunes: Mora na Filosofia* (Junior Braga, 2011), co-produção da TV Cultura do Pará e TV Norte Independente. Formalmente, o primeiro documentário assumidamente produzido como parte do Núcleo, isto é, tendo na sua cartela introdutória a logomarca do Núcleo, foi *Balanço do Rock: a mais tribal de todas as festas* (Robson Fonseca, 2015). A partir daquele documentário, haveria na emissora um grupo de profissionais dedicados exclusivamente a realização de documentários, entre os quais os diretores Robson Fonseca e Roger Paes e a produtora Moana Mendes.

a linguagem documental. Seus diretores, Roger Paes e Robson Fonseca, com quem eu trabalhava, respectivamente, também estavam começando a experimentar a linguagem documentária nas suas produções.

Foi então que, ao final de 2011, realizamos o documentário *Pau & Corda: histórias de Carimbó* (Robson Fonseca, 2012), *road movie*[3] que percorreu a região do Salgado paraense documentando processos de criação de diferentes grupos de Carimbó, outro gênero musical paraense. Para cada grupo, a equipe de Robson Fonseca propôs a gravação de um videoclipe, entendido no documentário não apenas como forma de entretenimento, mas também como instrumento de produção de conhecimento. No mesmo ano, teve início a produção do documentário *Beneditos* (Lygia Maria, 2012), sobre os fenômenos da Esmolação e da Marujada, expressões culturais da devoção a São Benedito na cidade de Bragança. Dirigido pela jornalista e pesquisadora Lygia Maria, este documentário se localiza em um território híbrido entre o jornalístico e o etnográfico. O próximo documentário seria realizado em 2013: *Mosqueiro: Ilha dos Sabores* (Roger Paes, 2013) foi estruturado como um especial gastronômico e ainda apresentava uma ligação com o programa *Cultura Pai D'Égua*, então dirigido e apresentado por Roger Paes. Posteriormente, Paes sairia da frente da câmera e se especializaria em documentários de viagem por diferentes cidades, experimentando novas formas de se aproximar dos seus personagens e de estabelecer recortes temáticos e dispositivos narrativos. No ano seguinte, mais uma vez com a direção de Robson Fonseca, realizamos o documentário *Balanço do Rock: a mais tribal de todas as festas* (Robson Fonseca, 2015), no ano em que a rádio Cultura FM completaria 30 anos. Ao mesmo tempo em que se tratava de uma homenagem, um "lugar de memória" nos termos de Pierre Nora, portanto; o documentário também foi uma forma de Robson Fonseca falar de uma cena musical para ele muito importante, a cena do rock em Belém, da qual o próprio diretor fez parte enquanto guitarrista da banda punk-rock Recruta Zero, a partir da experiência de um programa de rádio. Em todas estas produções, estive envolvido essencialmente como produtor, pesquisador ou roteirista. Paralelamente aos documentários, realizei uma série especial de viagens pelo Pará do programa *Invasão*, e um programa quinzenal de estúdio chamado Invasão Lado B, dedicado ao underground de Belém.

---

[3] Segundo Ana Luiza Romanielo, *road movie* é "[...] um gênero cinematográfico que surgiu a partir de outro gênero, o western norte americano. Seu enredo constitui-se a partir da necessidade do deslocamento em busca de algo ou de alguém e se baseia na experiência da estrada. Entre as suas características principais estão os encontros, paradas, além de situações que envolvem rupturas e rebeldia. A jornada da descoberta e os deslocamentos rumo ao desconhecido, presentes nos road movies, também podem ser encontrados nas narrativas de viagens e nos romances de formação [...]" (ROMANIELO, 2014, p. 02).

No ano de 2015, eu deixaria a função de produtor e me tornaria apresentador e editor de texto do programa *Circuito*, revista eletrônica voltada a produção artística. Já não havia o programa *Cultura Pai D'Égua* há pelo menos dois anos e a produção artística estava descoberta na emissora. O *Circuito* veio com a proposta de dar visibilidade a essa cena com uma linguagem contemporânea e uma preocupação ética universalista em oposição ao *ethos* discursivo[4] predominante no canal 02. Esteticamente, por outro lado, o programa se inspirou em algumas produções audiovisuais especializadas em arte que flertavam com uma certa abordagem documentária. Concomitantemente ao Circuito, me dediquei a realização de alguns trabalhos experimentais no campo da videodança – em função da parceria com o coreógrafo e pesquisador Danilo Bracchi[5] – e do documentário. Assim, realizamos pela primeira vez como diretor, o especial *Pio Lobato: Verbal Instrumental* (Felipe Cortez, 2016), uma longa entrevista com o músico sobre o seu processo criativo e pensamentos diversos sobre arte e sociedade, atravessada por canções do seu primeiro LP interpretadas em gravação na loja Discosaoleo. Em 2017 e 2018, rodamos o documentário *Caminhando com Toni Benedito Soares* (Felipe Cortez, 2018), sobre o músico bragantino. Assim como o documentário "Balanço do Rock", este telefilme foi demandado pela emissora em função das comemorações dos 30 anos da TV Cultura do Pará. A ideia era homenagear a emissora por meio da produção de um monumento audiovisual[6] de um artista que acompanhou a sua trajetória. Funcionário da Rádio Cultura por muitos anos, integrante do grupo Arraial do

---

[4] No artigo "Comunicação, Identidade e TV Pública no Pará" (CASTRO, 2011), o sociólogo da cultura Fábio Fonseca de reflete sobre o que seria o *ethos* da TV Cultura do Pará. Tratar-se-ia, pois, de uma noção de identidade de caráter *nativista*, fundada em uma ideia de ideal-tipo do caboclo ribeirinho paraense; *essencialista*, no sentido de uma redução de um ser metafísico paraense a uma essência exclusivista, fechada em si, independente da diversidade sociocultural, negando a dinâmica do conflito inerente aos processos culturais; e *patrimonialista*, na medida em que, ao afirmar uma identidade qualquer, a máquina de produção simbólica do estado, da qual faria parte a TV Cultura do Pará, se apropriaria desta representação da identidade como forma de diferenciação de um nós em relação a um outro, em um processo que Fábio Castro entende como espécie de "ambientalismo cultural", no qual o estado toma para si o direito de afirmar o que seriam a identidade e a cultura paraense.

[5] Artista-pesquisador, ator, bailarino, coreógrafo, performer e gestor cultural articulador em Belém do Pará. Possui graduação em Teatro pela Universidade Federal da Bahia (2007), Mestrando em Educação na *Universid de La Empresa* (Montevidéu – Uruguai). Atualmente é Técnico em Gestão Cultural na Fundação Cultural do Estado do Pará, Diretor da Companhia de Investigação Cênica e Coordenador do Projeto Conexão Curimbó.

[6] Ao refletir sobre a ideia de monumento, o historiador Jacques Le Goff recorre a palavra latina "monumentum", que "remete para a raiz indo-européia men, que exprime uma das funções essenciais do espírito (mens), a memória (memini). O verbo monere significa 'fazer recordar', de onde 'avisar', 'iluminar', 'instruir'. O monumentum é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos. Quando Cícero fala dos monumenta huius ordinis [Philippicae, XIV, 41], designa os atos comemorativos, quer dizer, os decretos do senado. Mas, desde a Antiguidade romana, o *monumentum* tende a especializar-se em dois sentidos: 1) uma obra comemorativa de arquitetura ou de escultura: arco de triunfo, coluna, troféu, pórtico, etc.; 2) um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte [...]" (LE GOFF, 1990, p. 536).

Pavulagem e cartógrafo musical, Toni Soares esteve presente na programação da emissora em diferentes épocas. Não à toa, o documentário utiliza os arquivos pessoais e públicos da TV Cultura do Pará como estratégia de demarcar a relação do músico com a história da emissora de televisão. Posteriormente, eu ainda realizaria mais um documentário enquanto diretor na emissora. *Piracaia: sabores do Baixo Amazonas* (Felipe Cortez e Junior Braga, 2018) percorre cozinhas da cidade de Santarém e do distrito de Alter do Chão, no Oeste do Pará, com o objetivo de dar visibilidade para a culinária santarena enquanto fronteira gastronômica a ser observada pelo Brasil.

O tom memorial desta introdução é necessário para nos situar em relação aos nossos sujeitos de pesquisa: os documentários *Balanço do Rock: a mais tribal de todas as festas (Robson Fonseca, 2015)* e *A Batalha do Livramento* (Nassif Jordy, 2018), seus realizadores e as memórias documentárias produzidas pelo meu encontro com eles. Entretanto, uma vez que se trata de um objeto que nos é caro e do qual temos uma dada proximidade, o tom memorial vez ou outra se fará sentir. É próprio de um texto que, ao falar de experiências documentárias outras, também fala das minhas. Sigamos, então, para um breve roteiro de ideias contingentes sobre o que vem a ser esse trabalho em termos estruturais.

Meu objetivo central é refletir sobre as "memórias documentárias" que emergem do meu encontro com dois documentários da TV Cultura do Pará e seus realizadores. Para dar conta deste objetivo, esta dissertação é composta por quatro capítulos-ensaios, no sentido de textos com objetivos específicos próprios. No primeiro capítulo, "A produção documental da TV Cultura do Pará", falamos sobre o espaço institucional no qual se dá a realização dos documentários sobre os quais refletimos, a TV Cultura do Pará. Apresentamos a emissora pública de caráter educativo fundada em 1987. Evidenciamos sua atuação a partir da ideia de *ethos* discursivo apresentada pelo sociólogo da cultura Fábio Fonseca de Castro. Feita esta contextualização institucional, lançamos luz sobre a produção documentária da TV Cultura, desde o programa "TV Documento" de 1987 até a faixa "Cultura.Doc", dos anos 2010 em diante. Apresentamos algumas das principais obras que marcam esta produção, caracterizando-as a partir dos estudos do documentário, evidenciando a influência marcante do telejornalismo sobre elas na medida em que muitas destas obras foram realizadas pelo departamento de jornalismo da emissora. Entretanto, certos documentários realizados pelo departamento de produção da TV Cultura do Pará apresentam rupturas com o modelo jornalístico vigente a partir de abordagens documentárias experimentais. Propomos, portanto, uma discussão sobre os limites do experimentalismo na produção documental da emissora.

O segundo capítulo é constituído por um esforço de aproximação teórico-metodológica do nosso sujeito de pesquisa. Inicialmente nos apropriamos das noções de "memória" (ASSMAN, 2016; HALBWACHS, 2006; LE GOFF, 1990; NORA, 1984, 1993; POLLAK, 1992) e "documentário" (DA-RIN, 2006; LINS, 2007; NICHOLS, 2005; RAMOS, 2013). Em seguida, refletimos, também, sobre a ideia de lugar de memória em Pierre Nora (1993) e sobre o trabalho de enquadramento da memória discutido por Michael Pollak (1992) a partir de obras cinematográficas e, particularmente, documentárias. Em seguida, apresentamos a noção de análise fílmica defendida pela pesquisadora Manuela Penafria (2009) particularmente no que diz respeito aos aspectos internos e externos de um filme.

O terceiro capítulo é o cerne da dissertação, no qual desenvolvemos a discussão essencial sobre "memória documentárias" a partir da experiência de realização dos *"Balanço do Rock: a mais tribal de todas as festas"* (Robson Fonseca, 2015)e**"***A Batalha do Livramento"* (Nassif Jordy, 2018). Apresentamos as obras e seus realizadores, evidenciando a atuação deles na TV Cultura do Pará. Aplicamos o protocolo de análise fílmica proposto por Manuela Penafria(2009) paralelamente a escuta de falas dos realizadores e outros sujeitos da experiência de realização de documentários da TV Cultura do Pará, como os diretores Roger Paes, Lilia Afonso e Junior Braga, assim como os produtores José Carlos Gondim e Moana Mendes.

O último capítulo, comumente associado a ideia de reflexões finais, recebe o nome de "Considerações Contingentes", posto que provisórias, presas em algum lugar entre a memória e a história, assim como o é este texto por inteiro e, portanto, o nosso próprio esforço de pesquisa. Discutimos, inicialmente, o significado atual do slogan "A TV que tem a cara do Pará", que marca a fundação da emissora, a partir da experiência mais recente de realização de documentários nomeada "Núcleo de Documentários da TV Cultura do Pará". Avançamos por uma reflexão sobre o grande tema de fundo desta dissertação, a representação de uma ideia de identidade paraense, seja ela qual for, a partir das asserções documentárias. Antes de buscar uma historiografia do documentário, nos detemos na elaboração de uma memória documentária. Seguimos, portanto, com apontamentos para uma memória do fazer documentário na TV Cultura do Pará. Sugerimos caminhamos para uma compreensão da produção documentária da emissora como possível sujeito de pesquisas futuras. E após tantos giros por esta espiral teórico-metodológica, nos voltamos para nós mesmos, refletindo sobre uma memória do meu próprio fazer documentário a partir da experiência do documentário *"Caminhando com Toni Benedito Soares"* (Felipe Cortez, 2018).

Encerramos esta introdução apresentando nossa metodologia de caráter fenomenológico, que circunscreve o objeto a partir das pesquisas bibliográfica e documental, associadas à análise fílmica do documentário e à memória oral, esta captada em entrevistas semiestruturadas filmadas. Nosso primeiro esforço de aproximação do objeto, a pesquisa bibliográfica, nos permite uma apropriação dos conceitos de memória e documentário, bem como das noções deles decorrentes, como "lugar de memória" ou "documentário de arquivo", pertinentes para este estudo.A pesquisa documental, por sua vez, organizou o levantamento de informações contextuais sobre as obras e o seu espaço institucional de realização, a TV Cultura do Pará, para reconstituir o histórico da produção documentária da emissora. Recorremos aos arquivos da emissora, de documentos escritos da memória da emissora até obras localizadas em fitas U-Matic, Beta-Cam e Mini DV. Também foram consultadas matérias jornalísticas impressas e no meio digital, publicadas na Internet.

Paralelamente, como forma de alcançar outros lugares para além de conceitos e documentos, buscou-se o relato oral dos realizadores das obras e de personagens marcantes da experiência de produção de documentários da TV Cultura do Pará. São eles: Robson Fonseca, Roger Paes, Nassif Jordy, Tim Penner, Lilia Affonso, Junior Braga, José Carlos Gondim.

A entrevista segue um roteiro semiestruturado pautado por três eixos. No eixo "Pessoal", constrói-se um perfil do entrevistado, passando por formação, histórico na emissora, relação com os documentários produzidos na casa e histórias das próprias obras documentárias comentadas livremente. A seguir, o eixo "TV Cultura do Pará", a entrevista toca nas fronteiras entre o institucional e o experimental, na experiência do telejornalismo da emissora, nas visões de cultura que conformam a sua programação em diferentes momentos da sua história. No eixo "Arquivo", os realizadores falam sobre a apropriação das imagens do passado enquanto estratégia narrativa nas suas obras. Essas falas atravessam a análise fílmica do Capítulo 3 e se revelam como complementos contextuais.

A guisa de análise fílmica, nossas reflexões sobre as obras em questão levaram em conta aspectos internos e externos as obras, com o intuito de compreender o que torna estes documentários singulares bem como as suas condições de produção no contexto da TV Cultura do Pará. O que corresponde a visão de análise fílmica de Manuela Penafria:

> […] Se a análise é feita a um único filme é sempre possível analisá-lo tendo em conta a filmografia do seu realizador de modo a identificar procedimentos presentes nos filmes, ou seja, identificar o estilo desse realizador. Na segunda, o analista considera o filme como o resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o

> seu contexto social, cultural, político, económico, estético e tecnológico[...] (PENAFRIA, 2009, p. 07).

A autora portuguesa sugere um protocolo de análise do filme partindo de cinco eixos: 01. Informações; 2. Dinâmica da Narrativa; 3. Pontos de Vista; 4. Cena Principal do Filme; 5 Conclusões. Os aspectos externos serão analisados tendo por base as entrevistas orais e a pesquisa documental. Por outro lado, a análise de um filme sempre corre o risco da incompletude na medida em que se trata de uma tentativa de compreensão de uma forma expressiva audiovisual a partir da linguagem escrita. Parte de nossa reflexão vai se deter sobre fotogramas das obras, e outra, anexada a este estudo, é composta por um ensaio fílmico, no qual sintetizamos algumas as reflexões deste trabalho.

Nosso corpus de pesquisa foi definido a partir de um universo de 85 documentários que compõe a experiência de produção documentária da TV Cultura do Pará. Priorizamos a escolha de **documentários de arquivo** atravessados pela ideia de l**ugar de memória**, e que sejam constituintes da experiência de realização designada de **Núcleo de Produção de Documentários da TV Cultura do Pará**, da qual fiz parte enquanto realizador. Assim, chegamos a escolha dos documentários *Balanço do Rock: a mais tribal de todas as festas* (Robson Fonseca, 2015) e *A Batalha do Livramento* (Nassif Jordy, 2018).

O primeiro deles, *Balanço do Rock: a mais tribal de todas as festas* (Robson Fonseca, 2015), conta a história do programa de rádio homônimo realizado pela Rádio Cultura FM. A partir deste recorte temático, o documentário aborda a cena underground de Belém do Pará, colocando em perspectiva personagens, acontecimentos e lugares marcantes da cena roqueira da cidade, compondo uma espécie de memorial do rock na capital paraense. O documentário é dirigido pelo realizador Robson Fonseca, que vivenciou a cena do rock paraense dos anos 1990 quando foi baixista da banda punk Recruta Zero. Assim, o documentário também é uma forma do diretor revisitar episódios de sua própria memória, como o evento Rock 24h na Praça da República, os aniversários do Balanço do Rock no Teatro Waldemar Henrique

Já o documentário *A Batalha do Livramento* (Nassif Jordy, 2018) revisita uma memória silenciada vivida pela comunidade da aldeia Tembé-Tenetehara do Alto do Rio Guamá, no município de Santa Luzia. Trata-se da experiência de cárcere de 77 guerreiros no povoado do Livramento no ano de 1996. Ao resgatar essa experiência traumática, o documentário reflete sobre a identidade daquele povo na atualidade. Paralelamente, o diretor Nassif Jordy, enquanto jornalista e pesquisador, convoca os sujeitos da aldeia a refletirem sobre a representação midiática do seu povo presente num documentário anterior produzido pela TV Cultura do Pará em 1991, de nome *Tembé*.

A partir de uma leitura fenomenológica, que percorre as disciplinas da história, da comunicação, da antropologia, das artes e da teoria do documentário, e que concilia aspectos internos e externos às obras, nos movemos na direção destas obras e de seus realizadores e refletimos sobre as memórias documentárias decorrentes deste encontro.

CAPÍTULO 01 – A PRODUÇÃO DOCUMENTAL DA TV CULTURA DO PARÁ

"A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata".
(Ítalo Calvino, As Cidades Invisíveis, 1972)
"Nem sempre a gente sabe o que está filmando"
(Chris Marker, O Fundo do Ar é Vermelho, 1977)

1.1 Uma TV entre o Mito e a Fronteira

A Fundação Paraense de Radiodifusão (FUNTELPA) nasceu em 1977, por meio do decreto 10.136, no governo de Aloísio Chaves, vinculada à Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo. O primeiro veículo da FUNTELPA, a Rádio Cultura Onda Tropical, alcançava o interior do Pará e países próximos na região amazônica. A TV Cultura, entretanto, nasceria dez anos mais tarde, em 15 de março de 1987, por investimentos do governo de Jader Barbalho, do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), entre 1983 e 1986 (CASTRO, 2012, p. 151). No mesmo período, inaugura-se o prédio da Fundação Cultural do Pará (CENTUR), outro aparelho estatal de cultura. Portanto, criada pelo governo de Aloísio Chaves por decreto de 29 de junho de 1977, em pleno governo militar, a FUNTELPA é pensada enquanto parte de um projeto de poder que, segundo Roberts (1995) teria um objetivo duplo: "[...] criar um sinal de comunicação intermitente capaz de integrar o território nacional - no caso da Amazônia um objetivo particularmente estratégico - e ocupar o espectro, evitando que o sinal de emissoras em Ondas Curtas (OC) de países do bloco socialista fossem captados [...]" (ROBERTS, 1995 *apud* CASTRO, 2011). As emissões da TV Cultura do Pará só teriam início em 1987, próximo ao fim do regime militar brasileiro. Ao longo dos anos 1990, com a redemocratização, entretanto, o projeto de construção de uma "TV que tem a cara do Pará", slogan adotado pela TV Cultura no ano de sua fundação, dialogava com a volta das narrativas de reafirmação das identidades regionais que ocorreu em todo o país.

> [...] Com a luta pela redemocratização do país e com o processo de abertura política que marcaram o fim do ciclo militar (1985), velhas questões começaram a surgir novamente. Assim, apesar ou talvez por causa da crescente centralização, observam-se atualmente tendências contrárias a ela, que se manifestam por meio da ênfase da necessidade de um verdadeiro federalismo, da proclamação das vantagens de uma descentralização administrativa, do clamor por uma reforma tributária que entregue mais recursos para os Estados e municípios e da afirmação de identidades regionais que salientam suas diferenças em relação ao resto do Brasil [...] (OLIVEN, 2001, p. 09).

A TV Cultura do Pará, ao se propor como espaço de representação de uma ideia de identidade paraense, nasce com o propósito de fornecer este tipo de narrativa para a sociedade paraense. Iniciativa política e ligada ao projeto de poder vigente, como parte da estratégia de descentralização administrativa e tributária, a afirmação da identidade paraense encontrou na emissora criada pelos militares um lugar ideal para a sua operação.

Figura 1 – Frame do vídeo-ensaio "Documentário como Lugar de Memória e Memória do Lugar: a produção Documental da TV Cultura do Pará"

Fonte: Captura de tela realizada por Felipe Cortez (2018).

Segundo Malcher, Lima e Vidal (2010, p. 69), "[...] os objetivos estruturantes da Cultura não eram meras metas, mas sim a organização de um campo televisivo até então inexistente no Pará [...]". O primeiro deles seria o aspecto público, "que se diferencia por natureza da orientação privada, presente nos modelos de televisões vigentes no Estado". Outros objetivos seriam "[...] Equipar convenientemente a televisão, formar recursos humanos, começar a criar uma programação regional que justificasse a existência da televisão, dar credibilidade à nova emissora [...]" (MALCHER; LIMA; VIDAL, 2010, p. 69). Emissora que desde os primórdios encontrou no jornalismo uma importante estratégia de comunicação que demandava uma sólida base de produção.

> [...] Para dar os primeiros passos a televisão comprou seus equipamentos no Rio de Janeiro e São Paulo, eixo consolidador da televisão no Brasil. A infraestrutura inicial custou 33 milhões de cruzados, a moeda da época, funcionando com 86 antenas, equipamentos de transmissão, um estúdio, um complexo exibidor, um complexo de gravação e uma sala de apoio onde funcionavam o jornalismo e a administração [...] (MALCHER; LIMA; VIDAL, 2010, p. 31).

A estreia definitiva da emissora, que até então operava em caráter experimental, se dá em 31 de março de 1987, com a estreia do Jornal Cultura. No início de 1988, a produção da emissora já estava estabelecida. Segundo Andrade eNascimento (2006), a grade de programação da televisão pública paraense naquele ano já era composta pelos núcleos de jornalismo e produção. Enquanto o departamento de jornalismo era responsável pela realização de três telejornais diários, o departamento de produção realizava seis programas: *Via Pará*, *Salve a Floresta*, *Sem Censura Pará*, *Enfim*, *Som no Tucupi* e *Debates Cultura*.

O *Via Pará* constituiu, para Castro (2011, p. 152), uma espécie de "[...] laboratório de construção discursiva sobre identidade amazônica [...]".

> [...] Tratava-se de um programa quinzenal, com uma hora de duração. Três ícones da dinâmica cultural belemense estavam presentes nele: o cantor Walter Bandeira, realizando entrevistas despojadas, num tom confessional – inclusive do entrevistador; o repórter Mário Filé e a atriz Natal Silva, famosa intérprete da "Cabocla", tipo popular paraense consagrado pelo espetáculo teatral Ver-de-Ver-o-Peso, criação do Grupo Experiência e reencenado durante cerca de 30 anos em Belém [...] (CASTRO, 2011, p. 152-153).

Essa produção inicial, integrante do governo de Hélio Gueiros, também é marcada pelo programa de documentários produzidos pela emissora, o *TV Documento*. O produtor José Carlos Gondim lembra do primeiro programa de exibição de documentários do Pará e, possivelmente, do Norte do país.

> O TV Documento era como se fosse a nossa cereja do bolo, porque eram documentários que a gente viajava[...]Teve um documentário sobre o Waldemar Henrique que ganhou prêmios, um documentário sobre as manifestações culturais de Óbidos como a procissão das velas. A gente ia pro interior, sabe? Trombetas, sobre a questão da mineração no rio Trombetas; Tapajós, a mineração no Tapajós; aquele negócio do mercúrio no Tapajós; Tembé, dos Tembé, a festa da moça... muitos documentários de primeira. (...) Era o único canal paraense que abria pras nossas questões (José Carlos Gondim, entrevista concedida ao autor em 2017).

A vinheta do programa evidenciava, desde já, alguns dos temas de interesse da época. Um rolo de filme apresentava, inicialmente, uma identificação com a linguagem cinematográfica. Vemos em seguida a película ser desenrolada contendo imagens em seu interior. Primeiro de uma máquina de escrever para contar histórias. Depois de crianças trabalhando no campo, um retrato da realidade no interior do Pará. Segue com um grande plano da capital paraense, uma vista grandiosa da metrópole amazônica. Depois uma sucessão de imagens do caroço do fruto do açaí, do rosto pintado de um jovem indígena e de uma onça pintada. Todos elementos referenciais de uma suposta identidade paraense. O

programa *TV Documento*, a partir de sua vinheta, se apresentava como espaço para o registro da realidade amazônica.

Figura 2 – Frame da vinheta do programa *TV Documento* que exibiu o documentário *Tembé* (Lilia Afonso, 1991), apresentada pelo radialista Arturo Gonçalves.

Fonte: Captura de tela realizada por Felipe Cortez (2018).

No segundo mandato do governador Jader Barbalho (1991-1994), a produção da TV Cultura do Pará passou a realizar dezenove programas, mantendo três da gestão anterior: *Sem Censura Pará*, *Enfim* e *Salve a Floresta*. Foram incluídos dezesseis programas na programação: *Belém Urgente*, *Câmera Dois*, *Cartas na Mesa*, *Contraponto*, *Cultura da Terra*, *Fogo Cruzado*, *Janela de Belém*, *Janela do Pará*, *Momento Comunitário*, *MPP Acústico*, *Nossos Comerciais por Favor*, *O Negócio é o Seguinte*, *Parabólica*, *Planeta Água*, *Ronda dos Orixás*, *Saúde* e *Sonata*. Paralelamente, o departamento de jornalismo passou a produzir dois telejornais diários.

Após três gestões do PMDB, seguem-se doze anos de gestões do PSDB, duas do governador Almir Gabriel (1995-98 e 1999-2002) e uma do governador Simão Jatene (2003-2006). A programação da emissora mudou consideravelmente, sobretudo no departamento de produção. O único programa que se manteve foi o *Sem Censura Pará*. Foram criados doze novos programas: *Coluna do Pedaço*, *Pará Verão*, *Nota da Sorte*, *Ser Paraense*, *Solo Pará*, *Profissão Pará*, *Arquivo Cultura*, *Catalendas*, *Clube do Samba*, *Harmonia*, *Papo Cabeça* e *Revista Feminina*. Alguns desses programas eram o que se pode chamar de inter-programas,

programas com duração de até um minuto. Já o jornalismo passou de duas para uma edição diária. O outro telejornal, do meio-dia, deu lugar a um programa esportivo.

Entre 2007 e 2010, a governadora Ana Júlia Carepa (PT) escalou a jornalista e pesquisadora Regina Lima para a presidência das emissoras FUNTELPA. Nesta gestão, a TV Cultura do Pará renovou sua programação e estabeleceu parcerias com os produtores independentes, por via de editais públicos[7], para realizar alguns dos seus conteúdos. Entraram no ar os programas *Sementes*, *Varadouro*, *Brasil da Amazônia*, *Regatão Cultural*, *Café Cultura*, *Invasão*, *Set 7 Independente*, *Vídeo-Verso*, *Cena Musical*, *Arquivo Cultura*, *Cinerama*, *Controvérsia*. Outros programas de destaque na casa foram mantidos, como o *Cultura Pai D'Égua* e o *Esporte Cultura*. No departamento de jornalismo, o Jornal Cultura passou a ter duas edições diárias (MALCHER; LIMA; VIDAL, 2010, p. 122).

Na gestão correspondente ao segundo e terceiro mandatos do governador Simão Jatene (2011-14 e 2015-18), durante a qual as emissoras Cultura foram presididas pela jornalista Adelaide Oliveira, a TV Cultura do Pará realizou os programas *Sementes*, *Invasão*, *Serenata Dum Dum*, *Protótipo*, *Pai D'Égua*, *Catalendas*, *Sem Censura Pará*, *Timbres*, *Coxia*, *Circuito*, *Compartilhar*, *Conexão Cultura*, *Amazônia Samba* e *Cultura.DOC* – sendo essa a faixa de documentários realizados pela emissora e outros realizadores paraenses –, além dos inter-programas e dos eventos pontuais de temas variados transmitidos ao vivo. Um projeto documental importante que marca essa produção é a série de curtas documentais *Sonora Pará*, que convidou realizadores independentes a produzir registros documentais de artistas da cena musical paraense. Já o jornalismo mantém uma edição diária do *Jornal Cultura* pela noite, além de emissões de hora em hora chamadas *Cultura da Hora,* e, no período do Campeonato Paraense de Futebol – geralmente no primeiro semestre – era realizado ao vivo o programa *Meio de Campo*.

Ao longo das diferentes gestões da FUNTELPA, a grade de programação da televisão sofreu alterações conforme o pensamento editorial vigente. Fábio Castro, entretanto, afirma que a emissora sempre manteve um interesse constante em dar visibilidade ao que supunha ser o universo simbólico da "cultura paraense", em uma operação enunciativa constituinte de uma prerrogativa de representação da identidade. Atento as relações entre enunciação, discurso e ideologia, o sociólogo sugere que, ao longo da história da emissora, esta "ideologia

---

[7] O DOCTV foi um projeto de fomento à produção independente em parceria com as emissoras públicas de televisão. Seu objetivo era promover a produção regional de documentários e a criação de um circuito de exibição nacional de difusão destes conteúdos. No Pará, a coordenação do DOCTV foi responsabilidade da TV Cultura, com o apoio da Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas do Pará – ABDeC/PA. (MALCHER; LIMA; VIDAL, 2010, p. 132).

essencialista-patrimonialista" teria constituído instrumento político para o fornecimento de "elementos de identidade para o poder público e para os grupos sociais hegemônicos, que historicamente se revezam na ocupação da estrutura do Estado" do Pará, representados pelo PMDB, PSDB e PT (CASTRO, 2012, p.150).

> [...] Patrimonialista, no sentido de reproduzir a lógica da ocupação do Estado por determinados grupos de hegemonia, e essencialista, no sentido de reproduzir uma percepção fechada da identidade, marcada pela negação da variedade e do conflito, inerentes a todo processo identitário [...] (CASTRO, 2011, p. 158).

Ele conclui, assim, que a identidade amazônica tematizada pela TV Cultura do Pará constituiria uma "mediação política" (CASTRO, 2012, p.164), no sentido de um processo intersubjetivo promovido pelos agentes do estado e operado pelos artistas e profissionais da emissora, conscientes ou não de o estarem fazendo. Processo de reprodução social que seria alimentado pela ausência de esforço crítico dos próprios agentes da enunciação. E "mediação política" enquanto processo que, intersubjetivamente, construiu, ao longo da história da emissora, um *ethos* de representação, uma matriz de produção de imagens da "cultura paraense" sintetizada por elementos de um imaginário ribeirinho que constituiriam "referenciais identitários" para as elites de Belém.

Tal afirmação, entretanto, exige estudos que investiguem estas representações efetuadas em diferentes programas e contextos sociais e históricos da TV Cultura do Pará, em sua inter-relação com o contexto cultural, político, artístico e midiático de cada época. Por outro lado, Fábio Castro também sugere que a reprodução de imagens da "identidade paraense", do caboclo e da paisagem ribeirinha, por exemplo, se dão mais no campo da reificação, de forma não-dialética e acrítica, negando qualquer possibilidade de conflito e oferecendo a visão de um ideal-tipo harmonizado, o que seria problemático, uma vez que a cultura nasce e se desenvolve no campo do conflito.

> [...] os programas produzidos pela emissora sempre falaram em 'cultura' (como diz o próprio nome da emissora) como se cultura fosse somente arte, artesanato, culinária e religião, enquanto que cultura é bem mais que isso: é trabalho, produção, política, conflito. Por que evitar a tensão, quando a tensão equivale à crítica, a autocrítica e, portanto, à superação social? Por que evitar falar de tensão, quando tensão também, é, fundamentalmente, a nossa identidade? [...] (CASTRO, 2012, p. 164).

Não desejo criar uma ideia falsa de que exista um modo único de produzir imagens deste imaginário ou de realizar documentários na TV Cultura do Pará, que indique uma continuidade no modo de abordar aquela matriz de representação, mas coexistem, no

contexto mais amplo da emissora, formas de abordar e de representar a cultura paraense, que resultam na ideia de que a TV Cultura do Pará, assim como a sua mantenedora, a Fundação Paraense de Radiodifusão, representa um agente de produção simbólica de uma certa ideia de "identidade paraense", que seria sintetizada, segundo Fábio Castro, pela reprodução redutora da tipificação da cultura do homem ribeirinho, do caboclo paraense como um ideal-tipo, como um homem amazônico idealizado. Ideia que deve ser melhor investigada.

Entretanto, no próprio exercício profissional e artístico enquanto produtor audiovisual na emissora desde 2011, observo que a reprodução de elementos da cultura ribeirinha como representantes de uma totalidade da identidade paraense, ocorre em muitos casos de forma acrítica e indiscriminada, por diversas razões. Seja pela dinâmica cotidiana do jornalismo que preconiza uma certa velocidade na produção dos conteúdos, sejam lacunas na formação dos profissionais, seja a própria ignorância sobre o lugar simbólico que eles ocupam na trama de produção de imagens de identidade, etc., são diversos os fatores que concorrem para a reprodução quase mecânica deste tipo de representação que conformaria, segundo Fabio Castro (2012), uma espécie de "texto de arquivo", isto é, uma recorrência de modos de representar a cultura e o imaginário ribeirinho, operada em diferentes épocas e gestões da emissora, cuja principal característica seria a "patrimonialização do popular".

> [...] O popular é envolto por uma aura de proteção institucional centrada num discurso sobre o "respeito" e manifesta por meio de estratégias de "resgate" e "proteção" do que se acreditava perdido ou estava em vias de se perder, operação que pode ser vista como uma espécie de ambientalismo cultural, ou seja, uma defesa quase paranóica do que entende por identidade cultural [...] (CASTRO, 2012, p. 159).

Esta leitura das representações midiáticas da cultura paraense pelas produções da TV Cultura do Pará encontra eco em uma diversidade de produções da emissora, como nos parece ser também o caso dos documentários. Entretanto, neste estudo buscamos refletir sobre obras documentais que desviam desta representação e, até mesmo, a questionam.

1.2 Histórico da produção documentária

> Quase trinta anos de existência da TV Cultura e são praticamente trinta anos de produção de documentário. A gente, desde o começo, fez questão de, mesmo que intuitivamente, registrar a história, a cultura, a arte paraense. E a característica principal disso é que a gente sempre se permitiu experimentar (Depoimento de Tim Penner, para o Programa Circuito, 04.06.2016).

A fala do editor Tim Penner denota as preocupações e anseios da primeira geração de produtores da TV Cultura do Pará, formada por profissionais das primeiras emissoras de televisão de Belém, como a TV Marajoara, e por estudantes universitários que encontraram na emissora e no fazer documentário um espaço de experimentação em televisão. Um destes estudantes, à época, foi Junior Braga, cuja trajetória se confunde com a própria emissora.

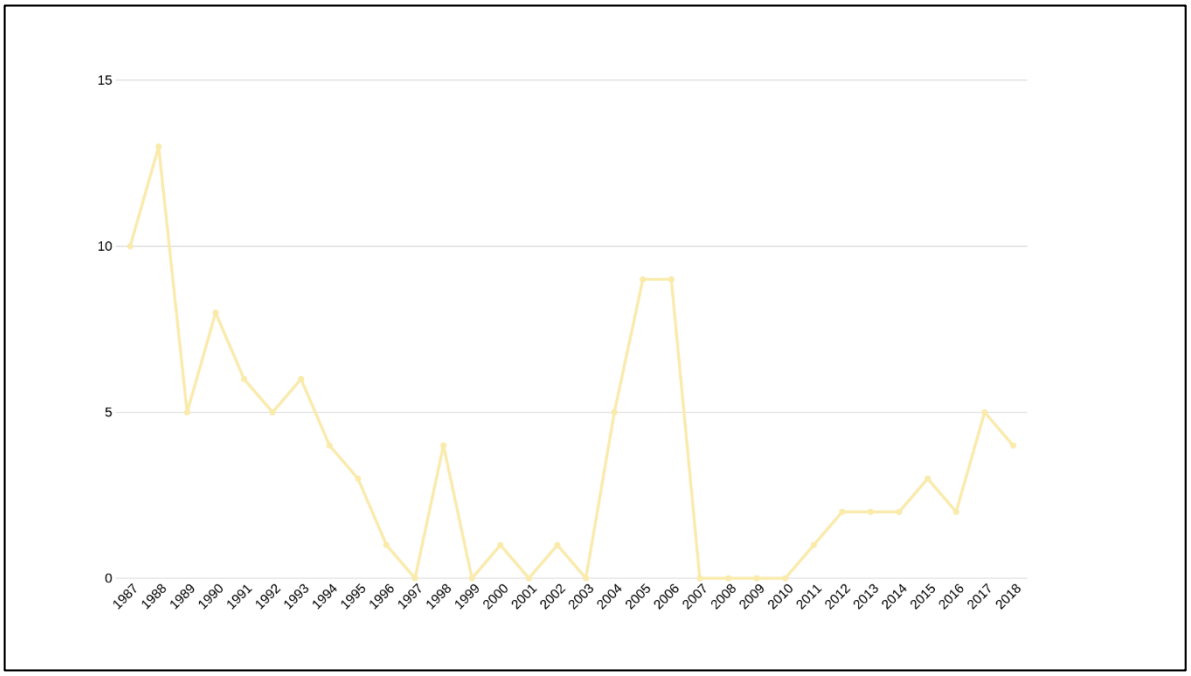
> Eu acabei colocando na prática um monte de coisa que a gente aprendia na faculdade e que a gente não tinha como fazer na faculdade, né? E acabou assim sendo uma das funções da Cultura, né? Ser uma escola pra quem tá afim de aprender, quem tem interesse, quem gosta do métier, quem gosta do audiovisual, quem gosta de rádio, quem gosta de experimentação, que não é só o jornalismo diário (Entrevista com Júnior Braga, para o Programa Circuito de 03.05.2018).

O "jornalismo diário" pode ter sido uma escola para os primeiros realizadores de documentário na emissora, não à toa parte considerável desta produção se utiliza de diferentes técnicas do telejornalismo, a experimentar a linguagem em busca de novas possiblidades narrativas para além da linguagem jornalística também era encorajado na emissora.

Vamos agora abordar a produção de documentários da TV Cultura do Pará. É importante registrar, antes, que ao nos referirmos a produção documentária da TV Cultura do Pará, estamos falando dos documentários realizados pela emissora a partir da atuação dos seus funcionários. Assim, produções da emissora realizadas por produtores independentes a partir de editais, como DOC.TV (2007 a 2010) e Edital Cultura de Audiovisual (2017 em diante), bem como de projetos específicos, como *Sonora Pará*, não serão levados em conta por este estudo, apesar de representarem importantes realizações documentárias da história da TV Cultura do Pará.

Entre 1987 e 2017, de acordo com dados da memória arquivística da emissora, foram realizados 106 programas descritos como documentários. Estes programas documentais televisivos retratam diferentes aspectos da vida no estado do Pará: os problemas das cidades, saberes e fazeres de comunidades rurais, as populações indígenas, fatos culturais, perfis biográficos de artistas, intelectuais e personalidades históricas, etc.Realizadospordiferentes gerações de produtores, estas obras, em um primeiro momento, são portadoras sobretudo de um discurso e um formato jornalístico que os vincula a tradição do documentário clássico, cara a realizadores como John Grierson, para quem o documentário deveria constituir um "tratamento criativo das atualidades" na busca de soluções para os problemas de representação do outro.

Gráfico 1 – Produção documentária por ano da TV Cultura do Pará. Total de 106 obras catalogadas pelo Arquivo de Fitas da emissora.



Fonte: Arquivo de Fitas da TV Cultura do Pará (2018).

Percorrendo a produção documental da emissora, podemos destacar os grandes temas do seu universo de representação, a começar pelo final da década de 1980. Em 1987, ano em que a TV Cultura do Pará entrou no ar, foram realizados dez documentários para o programa *TV Documento*, sobre temas diversos do universo social e cultural do estado: a violência contra as mulheres (*Maria das Dores*), os festejos populares (*Boi Tinga*, *Festa do Sairé*), lugares (*História do Bairro do Benguí*, *História do Bairro de Nazaré*, *Ilha de Mosqueiro*), instituições públicas (*Museu Emílio Goeldi*), etc.

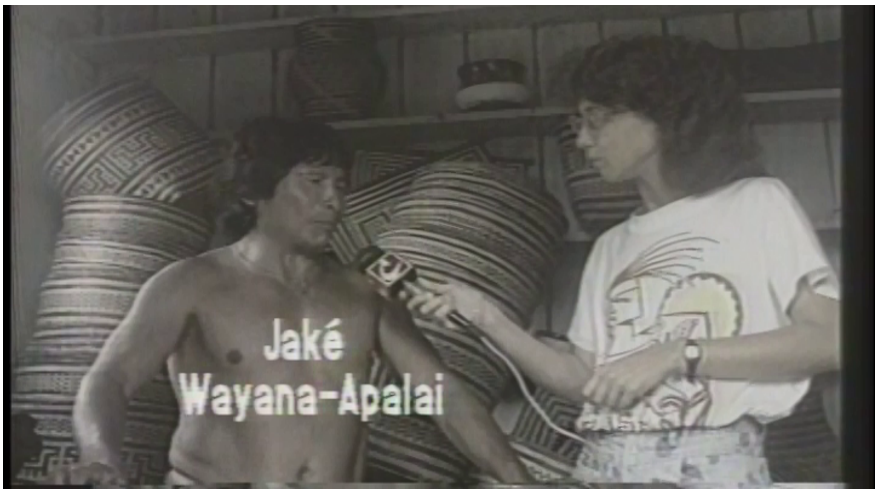
Já em 1988, o número de documentários produzidos sobe para 13, e avança na produção de olhares para a realidade paraense. Em *Arquitetura Amazônica*[8] são evidenciadas algumas das influências da arquitetura europeia sobre obras paraenses.

Questões sociais são pautadas em *Da Senzala a Baixada*, que discute o preconceito racial em Belém; *Proibido jogar lixo*, sobre os destinos do lixo urbano em Belém a partir do fechamento do Lixão do Aurá; *Educação, Exercício Vida e Arte*, que aborda diferentes aspectos da educação no Pará; e *S.O.S. Tapajós*, sobre a corrida do ouro em Itaituba, sul do

[8] Segundo Malcher, Lima e Vidal (2010, p. 88), o documentário "Arquitetura Amazônia" foi premiado no ano de 1988 na cidade de Sófia, na Bulgária, concorrendo com produções de 53 países.

Pará. São ainda realizados os primeiros documentários sobre realidades dos povos da floresta na emissora, como *Karubixexe – Munduruku*, sobre a história dos índios Munduruku nos municípios de Itaituba e Oriximiná; e *Waiana – Apalai*, sobre a vida e cultura dos índios do parque Tumucumaque.

Figura 3 – A jornalista Lilia Afonso dirige e apresenta o documentário *Waiana Apalai* (1992), produzido como reportagem para o departamento de jornalismo da TV Cultura do Pará e, posteriormente, reeditado com como documentário.



Fonte: Captura de tela realizada por Felipe Cortez (2019).

Avida dos povos da floresta era e ainda é uma fronteira a ser atravessada pela produção audiovisual no Brasil, mas desde o início da TV Cultura do Pará a vida dos indígenas gerava interesse para as lentes da emissora, dirigidas por jornalistas como Lilia Afonso. Segundo Afonso, haveria "a determinação da emissora de mostrar e valorizar as coisas do Pará e a minha crença de que era preciso chamar a atenção para a causa indígena. O resto era buscar oportunidade para contar essas histórias e muita pesquisa" (Entrevista de Lilia Afonso concedida para Karine Pedrosa, em 2018).

A jornalista dirigiu documentários como *Tembé* (1991) e *Waiana-Apalai* (1992) e lembra que a produção dos primeiros documentários jornalísticos sobre os povos indígenas era feita sem "muita preparação, em TV tudo era feito na correria". Geralmente contava-se com a ajuda de antropólogos para a obtenção de informações sobre determinado povo. O principal, lembra Afonso, era o material colhido no próprio local, histórias dos próprios guerreiros, chefes de postos, missionários e "todo o pessoal que vivia entre eles". Lilia Afonso comenta o processo de pesquisa do documentário *Waiana-Apalai*.

> A pesquisa maior que era feita, normalmente, após as gravações, já com mais tempo pra preparar o roteiro do documentário, junto à Funai, UFPA, Museu Goeldi,

> CIMI (Conselho Indigenista Missionário), etc. Acho que esse aspecto fica bem claro no vídeo, inclusive, pela falta de imagens para cobrir determinados offs com informações conseguidas depois das gravações. Mas a falta de uma imagem não impedia que a informação fosse repassada. Nosso compromisso era mostrar aquela realidade, o ponto de vista dos índios ou de algum pesquisador, denunciando o que houvesse para ser denunciado. E sem nenhum tipo de censura. Realmente, não tenho recordação de ter que deixar de abordar um tema ou divulgar uma informação por questões políticas. (Entrevista de Lilia Afonso concedida para Karine Pedrosa, em 2018).

Se por um lado um pesquisador como Fabio Castro afirma que a produção de conteúdos da emissora está atrelada a um projeto de poder, atravessado por questões políticas, por outro uma jornalista que viveu o cotidiano da emissora por anos faz questão de garantir a ausência de interferência dessas questões sobre a produção de um documentário. Para mim se trata de um fato significativo, que denota a diversidade de percepções do fazer documental na emissora.

Um observador externo enxergaria com maior acurácia um processo cultural complexo do que alguém que se localiza internamente ao processo, tornando-o operatório? É possível. Isto me leva a pensar a minha própria posição em relação a esta pesquisa. Eu, neste momento, revisitando um processo cultural, a produção de documentários da TV Cultura do Pará, na perspectiva de um pesquisador. Paralelamente, também fui um agente interno, que operou o processo, enquanto realizador de documentários da emissora. Então, quando Lilia Afonso diz que não havia interferências sobre a criação, mas um senso de oportunidade para criar uma vez que se tratava de um "interesse" da TV Cultura, isto me leva a pensar na experiência mais recente do "Núcleo de Documentários". Em nenhum momento, nos diferentes projetos de que participei, sofri qualquer constrangimento editorial. Da pesquisa a exibição do produto final na emissora. O que eu percebo hoje, criticamente, é que nem todo assunto teria espaço na emissora. Na época de Lilia Afonso, o interesse pelos povos indígenas era, como ela mesmo afirma, latente. Na experiência do "Núcleo de Documentários", aos artistas, notadamente os músicos, era reservado um espaço maior, em decorrência da própria relação da emissora com a cena musical a época, o que pode ser percebido, entre outras questões, pela centralidade de um projeto como o "Terruá Pará" e pelo *boom* experimentado por alguns artistas da cena musical paraense em outras regiões do Brasil.

Figura 4 – Um retrato intimista do maestro Waldemar Henrique constitui o documentário *Waldemar Henrique da Costa Pereira* (Marlicy Bemerguy, 1989).

Fonte: Captura de tela realizada por Felipe Cortez (2018).

Voltando ao esforço de percorrer a produção documental da emissora, também foram produzidos filmes sobre o que viria a ser uma das vocações da TV Cultura do Pará: cartografar as manifestações populares do território paraense. Em 1988 ainda foram produzidos *Negro Santo – Marujada*, sobre os festejos de São Benedito na região de Bragança; e *Círio – Vela Acesa*, contando uma história do Círio de Nossa Senhora de Nazaré. Empreitadas sobre a histórias de lugares (*Cenários de Belém*; *De Braços Abertos*) e paisagens (*Praia do Salgado*; *Mar Dulce*) também são realizadas. Além do primeiro documentário de caráter biográfico da emissora, *Waldemar Henrique da Costa Pereira*, sobre a vida e obra do maestro paraense[9].

1.2.1 Anos 1990

Nos anos 1990, uma diversidade de questões sociais, lugares, fenômenos culturais e instituições públicas se torna objeto dos documentários produzidos pela emissora. A participação da mulher na política paraense, a partir da possibilidade do sufrágio universal, é investigada pelo documentário *Saias, Laços e Ligas* (1990) produzido tendo por base uma dissertação de mestrado da pesquisadora e crítica de cinema Luzia Alvares[10]. Em *A Farra da*

---

[9] Waldemar Henrique da Costa Pereira foi um compositor e pianista paraense que viveu entre 1905 e 1995. Foi o autor de canções como *Foi o Boto Sinhá* (1933), *Cobra Grande* (1934), *Matinta Perêra (*1933), *Tamba-Tajá (*1934), *Uirapuru (*1934) e *Curupira* (1936). Informações da Enciclopédia Itaú Cultural.

[10] Pesquisadora e professora universitária, pesquisou em seu mestrado as formas de participação da mulher na política paraense entre 1910 e 1937. Desta pesquisa resultou o documentário "Saias, Laços & Ligas:

Terra (1990), discute-se criticamente a questão agrícola no Pará. Em *Menor e Companhia* (1990), é produzido um retrato do trabalho infantil na cidade de Belém.

As produções de caráter jornalístico-etnográfico também são mantidas: em *Tembé* (1990), conhecemos o "wirahawo", ritual de iniciação das índias Tembé; em *Guajás* (1992) conhecemos essa sociedade e os impactos de projetos do capitalismo global sobre o seu modo de vida; e *Pukobie – Gaviões* (1990), temos uma reflexão sobre uma comunidade indígena que vive a beira de uma estrada; *Índios Guará: interdição da ferrovia* (1993), fala sobre as reações das comunidades originárias aos grandes projetos.

Por outro lado, também se fala da presença do estrangeiro na região, como em *Japoneses na Amazônia*, em que são investigados os vestígios da imigração nipônica nesta região do Brasil; além de uma série de documentários sobre a Amazônia lusitana e a herança portuguesa.

A vida ribeirinha também ganha registros documentários em *Navegar é preciso* (1990), sobre a construção de barcos de madeira; *Parceiros do mar* (1991) que fala sobre a pesca artesanal no estado; *Transporte Fluvial em Belém*, que discute o potencial hidrográfico da capital paraense para o transporte.

Grandes projetos, materializações do capitalismo global na Amazônia, também são tematizados por estes telefimes. *Carajás* (1991), *Companhia Vale do Rio Doce* (1993), *Soja no Pará* (1993), *Mercado secundário do ouro em Itaituba-PA* (1994) são produções que exploram realidades da fronteira econômica amazônica.

Ainda são produzidas duas novas biografias: *Magalhães Barata: 100 anos depois* (1990), sobre o caudilho interventor do Pará; e *Roberto De La Rocque Soares: um homem e seu tempo* (1995), sobre o mestre das artes paraense[11].

1.2.2 Anos 2000

Nos anos 2000 é registrada uma queda no número de produções em relação a década anterior. Alguns temas são resgatados em produções que os atualizam, como *Círio* (2000) e *Marujada: Festa em Bragança* (2005). Outras biografias são realizadas, a exemplo de *O*

---

construindo imagens e lutas", realizado pela TV Cultura do Pará com a consultoria de Luzia Miranda. Como jornalista, exerceu a crítica de Cinema de 1972 a 2015, além de articulista de temas sobre política (de 2009-2015) no Jornal "O Liberal", das Organizações Rômulo Maiorana. Informações do Currículo Lattes da pesquisadora.

[11] Roberto de La Rocque Soares, conhecido como "Mestre La Rocque" ou simplesmente "O Mestre", foi um artista que se interessou por arquitetura, desenho, pintura e a ciência da construção. Informações do Blog da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Pará.

Homem do Balão Extravagante (2005) e *Haroldo Maranhão: o homem Infinito da Escrita* (2002).

Na documentação arquivística, entretanto, percebemos lacunas cronológicas, sobretudo no tocante a produção do período correspondente a gestão de Regina Lima, durante o governo Ana Júlia Carepa. Por outro lado, a própria documentação existente apresenta dados imprecisos, como a presença de documentários produzidos por realizadores independentes, mas exibidos na emissora, como *Lugares do Afeto: a fotografia de Luis Braga* (2005), realizado pela cineasta Jorane Castro, e *A Barca: Turista Aprendiz* (2005) e *Eretz Amazônia* (2004)[12].

Outros documentários marcantes dessa década foram *Pavulagem do Teu Coração* (2005), sobre o grupo *Arraial do Pavulagem*[13]; e *Saudadesábia* (2006), rodado em Portugal em busca das relações entre colonizador e colonizado na formação histórica do Pará.

1.2.3 Anos 2010

Nos anos de 2010 começa a produção que conforma a experiência do "Núcleo de Documentários da TV Cultura do Pará", que vai incidir sobre a própria forma de realizar documentários na emissora. O diretor Robson Fonseca, um dos idealizadores do Núcleo, lembra que a partir de 2011, com a nova gestão da TV Cultura do Pará liderada pela jornalista Adelaide Oliveira, surgem produções que dialogam com uma outra estética documentária e a necessidade de pensar e viabilizar a realização destas obras.

> A TV Cultura, a gente sempre ouviu aqui que ela tem o DNA de produzir documentários, tá no DNA da emissora. Taí uma coisa eu gostava muito de assistir os documentários da Cultura. [...] Mas eu sempre assisti os documentários que eram produzidos pela própria emissora. Naquela época eles tinham mais aquela pegada jornalística, e por conta de todo um esquema de trabalho que se tinha na época, né? E era muito difícil de se produzir. E hoje em dia é bem mais fácil. Aí a gente teve essa ideia da gente formar um núcleo de documentários aqui de pessoas pra pensar documentário na Cultura. Foi formado por mim, pelo Roger Paes, pelo Junior Braga e pelo Roger Elarrat (Robson Fonseca em entrevista concedida ao autor, 2018).

---

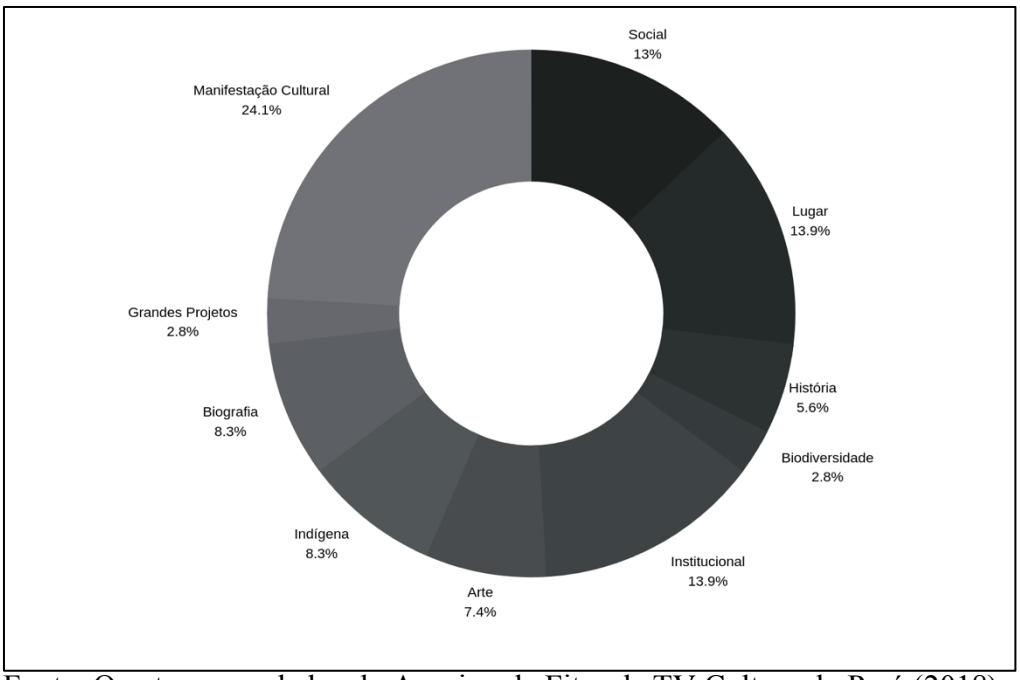
[12] O documentário Eretz Amazônia foi dirigido por Alan Rodrigues e resulta de projeto vencedor do primeiro DOC TV no Estado do Pará, em 2004, sendo lançado em rede nacional pela TV Cultura em 2005. Já o especial televisivo "A Barca: Turista Aprendiz" foi um programa televisivo em homenagem ao poeta e pesquisador da cultura brasileira Mário de Andrade, realizado pelo grupo A Barca.

[13] A banda Arraial do Pavulagem realiza desde 1987 uma pesquisa musical de ritmos e linguagens sonoras a partir das matrizes culturais da Amazônia para produzir uma sonoridade única e contemporânea. Disso resultam os discos: Gente da Nossa Terra (1995), Sotaque de Reggae Boi (1996), Arrastão do Pavulagem (2001), Folias do Marajó (2002), Arraial do Pavulagem Ao Vivo (2003), Música do Litoral Norte (2004), Rota da Estrela (2005), Céu da Camboinha (2013) e Caeté Camará (2018). Informações do site do Instituto Pavulagem.

O primeiro documentário desta fase, *Benedito Nunes - Mora na Filosofia*, fala da vida do filósofo e crítico literário que morrera em 2010 a partir das memórias da sua casa. Filme que desvia do discurso jornalístico e dos seus recursos para apresentar histórias de foro íntimo do filósofo a partir das vozes daqueles que conviveram com ele e da visualidade da sua "concha existencial", a residência de Benedito Nunes. O discurso verbal não predomina sobre o visual: ambos constituem a obra. Diferente do telejornalismo, que, pela própria oralidade dominante da linguagem televisiva, corriqueiramente se utiliza da imagem fomo recurso de ilustração do discurso verbal.

A partir de *Benedito Nunes - Mora na Filosofia* (Junior Braga, 2011), são realizados documentários como *Pau & Corda: Histórias de Carimbó* (Robson Fonseca, 2012), *Beneditos* (Lygia Maria, 2012), *Mosqueiro: Ilha dos Sabores* (Roger Paes, 2013), *Fé na Estrada* (Junior Braga e Felipe Cortez (2013), *Balanço do Rock: a mais tribal de todas as festas* (Robson Fonseca, 2014), *Cametá: Histórias para Ouvir e Contar* (Roger Paes, 2014), *Vidinha Maizomenu* (Roger Paes, 2015), *Deboche* (Robson Fonseca, 2016), *Verequete 100 Anos* (Guaracy Brito, 2016), *Ler de Paixão* (Júnio Braga, 2017), *A Batalha do Livramento* (Nassif Jordy, 2018), *Piracaia: Sabores do Baixo Amazonas* (Felipe Cortez e Junior Braga, 2018) e *Caminhando com Toni Benedito Soares* (Felipe Cortez, 2018), obras que resultam da experiência aqui denominada de “Núcleo de Produção de Documentários”.

Gráfico 2 – Temas chave na produção documental de 1987 a 2018 (106 obras)



Fonte: O autor, com dados do Arquivo de Fitas da TV Cultura do Pará (2018).

Vamos refletir, a seguir, sobre algumas das características que marcam a produção de documentários da TV Cultura do Pará: o telejornalismo e a experimentação de documentários produzidos por diferentes realizadores da emissora.

1.3 Documentário e telejornalismo

O fazer documentário na TV Cultura do Pará é atravessado pelo telejornalismo. Jornalistas como Lúcia Leão, Aracélia Farias, Marlicy Bemerguy, Lilia Afonso, Tim Penner, Edvan Feitosa, Junior Braga, Carlos Gondim, André Genu e Afonso Klautau são responsáveis por alguns dos primeiros documentários da emissora. Produção que se traduziu em uma das marcas distintivas da TV Cultura do Pará. "Aliados ao jornalismo, os documentários configuraram o perfil da TV Cultura. Esse tem sido o grande nicho no qual a emissora-produtora se especializou, e pelo qual tem se distinguido tanto local, como nacional e internacionalmente" (MALCHER; LIMA; VIDAL, 2010, p. 89).

O documentário jornalístico *Maria das Dores* (Lúcia Leão, 1987) marca o início da produção de documentários na TV Cultura do Pará e se utiliza de técnicas do telejornalismo, tributárias da tradição do documentário griersoniano[14]. Entrevistas, enquetes, narração e

[14] John Grierson foi um produtor e documentarista que esteve a frente do movimento documentarista britânico nos anos 1930. A ele se atribui a primeira definição do documentário como "tratamento criativo da realidade".

imagens organizam o discurso e conduzem para a tese final, que não é demonstrada, apenas suscitada: de que o quadro de violência contra as mulheres é uma questão social complexa cujo enfrentamento cabe, sobretudo, ao Estado, as Leis e a Sociedade Brasileira, sendo o estado do Pará um microcosmos dessa realidade. Características do jornalismo que, segundo Fábio Castro, contribuiriam para o projeto de afirmação identitária da emissora. [...] O jornalismo procurava, o quanto possível, uma cobertura detalhada e com muitas falas populares, sempre atento à proposta de construir uma referência identitária local [...] (CASTRO, 2012, p. 152).

Assim, documentário *Maria das Dores* assume a forma de um especial de televisão, incorporando em sua estrutura formal uma chamada de intervalo. Não há uma hierarquia entre personagens, sendo apresentado um amplo retrato da violência contras as mulheres no Pará, sobretudo na cidade de Belém. Por fim, a produção do documentário decorre de pautas esparsas, realizadas após um planejamento prévio, e costuradas na edição linear.

Em uma das cenas do documentário, dona Maria, vítima de mutilação pelo ex-marido, lamenta a condição em que se encontra. Corta para o marido, preso na delegacia da cidade, ainda indignado com sua própria sorte, justificando o terrível crime pelo fato de ter supostamente sido traído por ela. Não se avança tanto na complexidade do caso de tentativa de feminicídio: o crime contra dona Maria apenas é trazido à tona para ilustrar, mostrar, a superfície de um cenário complexo e que deveria merecer maior atenção da sociedade. A "imagem ilustrativa" é uma convenção do discurso jornalístico bastante utilizada nesta e em outras obras documentárias em questão.

Figura 5 – D. Maria Ferreira, vítima de tentativa de feminicídio mutilada pelo ex-marido, relembra o crime no documentário "Maria das dores".

Fonte: Captura de tela realizada por Felipe Cortez (2018).

Maria das Dores foi um dos primeiros de uma série de documentários jornalísticos realizados na emissora, muitos deles resultantes do aprofundamento de matérias produzidas para o departamento de jornalismo, em função do grande volume de material produzido nas externas, e que acabou rendendo reedições com longas durações. Pela duração estendida, então, essas matérias acabavam sendo chamadas de documentários. E, de fato, na emissora, quando numa gravação externa se produz uma grande quantidade de imagens, não é raro que um cinegrafista pergunte se está filmando para um documentário. Por outro lado, muitas destas produções não deixam de sê-lo: constituem asserções sobre o mundo histórico, trazem um ou mais pontos de vista, se apresentam como representações possíveis e comentários sobre o real[15]. Entre outros recursos, muitos destes documentários apresentam a figura do repórter, a narração em off, dados estatísticos, infográficos, a disposição ética jornalística e uma suposta neutralidade diante dos fatos: características do discurso telejornalístico utilizadas na representação do outro (BARBEIRO; LIMA, 2013).

Fernão Ramos (2013) afirma que a primeira característica a diferenciar documentário e reportagem é a dimensão autoral do primeiro, dimensão subjetiva que Bill Nichols chama de "voz do documentário". Segundo o crítico americano "[...] cada documentário tem sua voz distinta. Como toda voz que fala, a voz fílmica tem um estilo ou uma natureza própria, que funciona como uma assinatura ou impressão digital [...]"(NICHOLS, 2005, p.135). A voz do documentário, assim, pode ser entendida como a conjunção das técnicas e recursos

[15] De acordo com Fernão Pessoa Ramos, há "[...] sempre uma voz que enuncia no documentário, estabelecendo asserções [...]", proposições sobre um dado recorte da realidade (RAMOS, 2013, p. 23).

que dão um caráter único para a obra. “O filme fala conosco, através da composição, movimentos de câmera, música adicionada, através de todas as técnicas cinemáticas e estilísticas que estavam disponíveis ao cineasta” (BONOTTO, 2009, p. 251)

Além disso, enquanto que a reportagem se encontra ligada ao formato enunciativo chamado programa, geralmente um telejornal, o formato enunciativo do documentário, por sua vez, é o filme. Em termos de recursos de enunciação, a reportagem é marcada pelo discurso do âncora do telejornal durante as chamadas, a figura do repórter, a locução em *off*, o olhar-câmera telejornalístico, e a ligação sincopada entre as notícias (reportagens) sem necessariamente uma narrativa que as articule de maneira global. Outra diferença apontada por Ramos (2013) é que o documentário não estaria ligado a “[...] acontecimentos cotidianos de dimensão social que denominamos notícia [...]” (RAMOS, 2013, p. 59), uma vez que ambos possuem temporalidades diferenciadas.

Mas há ainda os casos dos programas jornalísticos que veiculam conteúdos de natureza documentária, articulando o formato enunciativo fílmico. É o que ocorre com programas como o *Fantástico*, ao exibir produções encomendadas como documentário *Falcão: Meninos do Tráfico*(MV Bill e Celso Athayde, 2006) e o próprio *Globo Repórter*.

Os documentários de que vamos tratar aqui encontram-se no interior de programas, faixas de programação especializadas em documentários: a *TV Documento* (1990) e a *Cultura.DOC* (2018). Ambos os programas se constituem de uma “cabeça de abertura” ancorada por apresentador, que introduz a obra e o seu tema, seguida da exibição da própria obra com seus respectivos pontos de intervalo – geralmente dois –, vinhetas de entrada e saída de intervalo, e vinheta de encerramento com a ficha técnica do programa.

1.4 Lentes institucionais e experimentais

Enquanto diversos documentários da emissora seguem a linha telejornalística, outros constituíram experimentos formais. Um dos diretores que rompeu com a estética jornalística nos documentários da emissora foi Júnior Braga. Ele próprio jornalista, encontrou na TV Cultura do Pará um espaço para o experimento.

> No começo eu tinha um olhar nitidamente jornalístico. Eu sou o jornalista, então eu olhava a lente e a câmera com um olhar de jornalista. Que é só fazer o registro, da melhor maneira, da realidade. Só que, com o tempo, tu vais sofisticando mais o teu olhar (Júnior Braga, para o Programa Circuito de 03.05.2018).

Não houve propriamente uma transição do formato jornalístico para outras formas documentárias mais livres, até porque isso seria negar a possibilidade de experimentalismo no documentário jornalístico, mas as palavras de Junior Braga denotam a coexistência de diferentes formas documentais. Em *Magalhães Barata: 100 anos depois* (Lúcia Leão, 1988), a figura do repórter dá espaço a figura do ator que representa. Interpretando o interventor paraense, o ator Cláudio Barradas trás em seus textos não somente informações da época e da biografia, como também transmite uma impressão, muito sua, da personalidade do político caldilho. Estas inserções são intercaladas por entrevistas, enquetes, imagens de documentos e monumentos históricos.

Figura 6 – O ator Cláudio Barradas interpreta o caudilho paraense no documentário "Magalhães Barata: 100 anos depois"

Fonte: Captura de tela realizada por Felipe Cortez (2018).

Já em *Saias, Laços e Ligas* (André Genu e Lúcia Leão, 1988), o impulso experimental busca, por meio de diferentes formas de dramatização, reconstituir, na primeira metade do século XX no Pará, o contexto de luta pelo sufrágio universal.

Figura 7 – Frames do documentário “Saia, Laços e Ligas” | No frame da esquerda, Walda Marques interpreta uma jovem dos anos 1930. À direita, a socióloga Luzia Alvares, principal fonte de pesquisa do documentário.

Fonte: Frames capturados por Felipe Cortez(2018).

Gravadas em locações que remetem a uma Belém pretérita, como o Theatro da Paz e o Palácio Lauro Sodré, estas esquetes dinamizam a narrativa, que tem no cerne uma entrevista com a pesquisadora Luzia Álvares. O especial documentário foi realizado a partir da sua dissertação de mestrado, o que já demonstrava um interesse pelo desenvolvimento do conteúdo pautado não apenas pela premissa jornalística da pauta, mas pela pesquisa qualitativa de bases históricas e sociológicas.

Entre o cinema e a TV, mas amparadas sobretudo pela tecnologia vídeo, estas produções refletem não somente o espírito de uma época como também diferentes imaginários sobre a Amazônia, marcado pela atuação de artistas e intelectuais integrantes de uma *intelligentsia* local, aquilo que Fábio Castro chamou de “moderna tradição amazônica”, que constitui “[...] uma nostalgia da Amazônia: um registro antes do fim, potencial ou ficcional, que a intelligentsia belemense preliba para seu lugar encantado, para sua cidade ou para si mesma [...]” (CASTRO, 2012, p. 252).

Atravessados pela ideia de lugar de memória (NORA, 1993), muitos dos documentários da TV Cultura do Pará buscaram o registro, mais do que a investigação ou a problematização crítica, de realidades, como assim o fizeram, no início da investigação antropológica, os primeiros etnógrafos, um “registro antes do fim”, em uma espécie de “ambientalismo cultural”. Isto pode sugerir que as produções da TV Cultura do Pará apresentam uma visão fechada e cristalizada de cultura e não como um processo cultural vivo e contínuo, que se dá sob a bandeira do conflito. Entretanto, algumas das produções documentárias apontam caminhos para a reorganização do olhar para a cultura enquanto elemento dinâmico e vivo, processo cultural pulsante que ressignifica experiências sociais e culturais, trazendo para eles um olhar atual, claro, mas também dando voz a um outro muitas

vezes silenciado pelo discurso jornalístico anterior. Não se trata da busca jornalística por neutralidade: a figura do jornalista imparcial deu lugar, nestas obras, para a figura do realizador que constrói o seu discurso sobre o mundo histórico a partir de uma voz própria.

Figura 8 – O diretor Robson Fonseca entrevista o mestre carimbozeiro Dico Boi no documentário *Pau & Corda: Histórias de Carimbó* (2012)

Fonte: Captura de tela realizada por Felipe Cortez (2018).

Em "*Pau & Corda: Histórias de Carimbó*", Robson Fonseca propõe a grupos a gravação de videoclipes, forma industrial da cultural de massas, como meio de documentar as performances daqueles artistas. Durante o processo de pesquisa sobre os grupos, o diretor e sua equipe realizaram entrevistas e buscaram histórias do cotidiano destes criadores. Já em *Outubro. Segundo Domingo*, Larissa Ribeiro criou sua narrativa a partir de vídeos gravados por celulares no período do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, em Belém, revelando aspectos da intimidade e do afeto de devotos e participantes da peregrinação em sua relação com as mídias móveis. O filme só poderia existir pela participação do público convocado a produzir imagens por uma campanha das emissoras Cultura no Círio de 2015.

Outra característica dessas obras é a fragmentação, muito presente nas narrativas televisivas. Em *Beneditos*, Lygia Maria investiga as duas faces da devoção a São Benedito na região Bragantina: a Marujada e a Esmolação. Para tanto, a edição do documentário se desloca entre um conjunto de aspectos das duas manifestações, por meio de pequenos clipes, produzidos em diferentes espaços e tempos. Já *Ler de Paixão*, de Júnio Braga, transita por diferentes realidades da leitura na cidade de Belém, mixando paisagens e histórias de forma não-linear.

Figura 9 – O diretor e jornalista Roger Paes interage com seu Ribamar, pescador do Furo das Marinhas, no documentário *Mosqueiro: Ilha dos Sabores* (2013), enquanto realizador e personagem deste roteiro gastronômico.

Fonte: Captura de tela realizada por Felipe Cortez (2018).

A presença do realizador em cena, seja interagindo com os personagens, seja representando, ele mesmo, uma personagem envolvida por aquele meio, constitui aquilo que Bill Nichols classificou como "documentário performático" (NICHOLS, 2006). Interessa aqui o estar na cena como forma de intervenção sobre o mundo. É o que um realizador como Roger Paes faz em *Mosqueiro: Ilha dos Sabores*, documentário em que Roger percorre a ilha em busca de histórias por trás de quitutes e pratos típicos locais.

Algumas das obras constituintes da produção mais recente de documentários da emissora evitam qualquer pretensão a uma totalidade na representação da cultura. Buscam, antes, pequenas histórias, texturas do cotidiano, recortes. *Benedito Nunes: Mora na Filosofia* (Júnior Braga, 2011) não conta a vida do filósofo, mas percorre a sua "concha existencial", sua casa, e, portanto, sua intimidade, humanizando o intelectual: uma outra faceta desta espécie de "monumento" acadêmico. *Pau & Corda: Histórias de Carimbó* (Robson Fonseca, 2012) não trata de uma história totalizante do ritmo popular, mas de "histórias de carimbó", relatos dos grupos sobre aspectos do cotidiano. *Verequete: 100 anos* (Guaracy Brito, 2015), não se concentra na biografia do músico, mas na relação de um conjunto de artistas com a sua obra. *Cametá: Histórias para Ouvir e Contar* (Roger Paes, 2015), dramatiza relatos orais e fala do cotidiano da cidade de Cametá, marcado por personagens curiosos. Já em *Vidinha Maizomenu* (Roger Paes, 2016), também de Roger Paes, são as "histórias de acampamento", prática cultural daquela região, que movimentam a narrativa marcada por longos relatos

orais.

A utilização de imagens amadoras conforma uma estética e demarca uma necessidade de experimentação. É o que pode ser visto em *Outubro. Segundo Domingo* (Larissa Ribeiro, 2015), documentário composto em sua totalidade por imagens de telefones celulares, produzidas em uma premissa de que esta mídia móvel é, na contemporaneidade, extensão do corpo e objeto do afeto. Já em *A Batalha do Livramento* (Nassif Jordy, 2018), o diretor recorre a imagens de celulares dos membros da aldeia Tembé-Tenetehara de Santa Luzia do Pará para registrar a invasão do "kariaw", o homem branco, a terras da reserva indígena, onde realizam a exploração ilegal da madeira. O celular, aqui, é objeto cotidiano que torna visível uma realidade subterrânea da luta pela terra no Pará.

Se a utilização de imagens amadoras é um recurso permitido por uma tecnologia contemporânea, o celular, na composição das narrativas documentárias mais recentes da emissora, nunca se utilizou tanto a imagem de arquivo, sejam os arquivos pessoais, seja o arquivo de fitas da própria emissora. Em *Balanço do Rock: a mais tribal de todas as festas* (Robson Fonseca, 2015), o realizador reconstitui a época de surgimento do programa de rádio de mesmo nome a partir de imagens de arquivo cedidas por músicos do underground de Belém e as imagens de episódios marcantes desta cena cultural, como as da matéria jornalística do Jornal Cultura, produzida em 1992, sobre a catástrofe do evento Rock 24h, por muitos apontado como um divisor de águas para a inviabilização do rock na capital paraense. Já em *Deboche* (Robson Fonseca, 2016), o perfil da vida do cantor e radialista Walter Bandeira é construído por imagens de arquivo de fontes diversas: acervos pessoais e das emissoras Cultura.

Por sua vez, em *A Batalha do Livramento*, Nassif Jordy reconstituiu o histórico da relação dos Tembé Tenetehara com a sociedade envolvente a partir de imagens de arquivos pessoais, documentos históricos e do documentário "Tembé" (1990), realizado enquanto registro de um ritual de passagem das meninas da aldeia para a vida adulta. Em seu filme, Jordy leva o antigo documentário de volta a aldeia Tembé quase 30 anos depois de sua realização, e se depara com uma recepção crítica da obra pelos membros da aldeia, sobretudo do cacique Naldo Tembé, líder daquela comunidade. E, por fim, em *Caminhando com Toni Benedito Soares* (Felipe Cortez, 2018), a história de três décadas de carreira do músico bragantino Toni Soares é contada pela articulação de performances e depoimentos atuais com cenas de momentos diversos da trajetória do artista registradas pela emissora e hoje integrantes do seu arquivo de fitas.

As identidades em trânsito são o tema de fundo de praticamente todas as obras da

produção documentária recente da TV Cultura do Pará e demarcam um "estar entre o mito e a fronteira" (CASTRO, 2012). O mito, ideia de origem do lugar, imaginário e cultura, ameaçado pela fronteira econômica, as transformações impostas as paisagens natural e humana e operadas pelos grandes projetos na Amazônia, forma concreta do capitalismo.

É sob o signo da luta identitária que se dá a realização do documentário A Batalha do Livramento, de Nassif Jordy. O filme conta a história de cárcere e tortura de 77 guerreiros *tembé-tenetehara* que lutavam contra a exploração ilegal da madeira em sua reserva por moradores do povoado de Livramento, em Capitão Poço, no Pará. História ocultada pelo silêncio, que só vem à tona durante a pesquisa de mestrado do realizador-pesquisador sobre o impacto da chegada da luz elétrica na aldeia sede dos Tembé, em Santa Luzia. A partir do contato, o interesse de Jordy se desloca da chegada da eletricidade para as narrativas orais daquele povo: tanto as narrativas cosmológicas, sobre o mito, quanto as narrativas de guerra, que evidenciam a luta política daquele povo por sua identidade. A partir da ideia de acontecimento, em Michel Foucault[16], Nassif Jordy toma, em sua pesquisa, a narrativa do episódio dos 77 como dispositivo a partir do qual instaura uma discussão sobre as lutas atuais daquele povo, em torno da transmissão dos saberes, da relação com as sociedades envolventes e da defesa do direito a terra e do respeito as diferenças.

É do conflito de visões sobre o ser Tembé, as visões do representado e a do que representa, no passado e no presente, que emerge a força de "A Batalha do Livramento", não como mea culpa pela forma redutora de representação das tensões identitárias enfrentadas por aquele povo naquela época, mas como espécie de tomada de consciência do poder do documentário enquanto instrumento de visibilização de demandas sociais e históricas do povo Tembé, neste caso articulado a um grupo de pesquisas da academia[17] que atua no fortalecimento daquelas identidades junto as novas gerações Tembé. O documentário, assim, explora o potencial identitário da memória.

A partir deste panorama da produção documentária da TV Cultura do Pará, buscamos evidenciar os temas desta produção, assim como a presença das técnicas do telejornalismo em algumas destas obras. Seguimos lançando luz sobre o impulso experimentalista que demarca parte desta produção, colocando em relevo alguns dos recursos que compõe as vozes

---

[16] De acordo com Irene Arruda Ribeiro em "A arqueologia do Saber", de 1969 (FOUCAULT, 1972, p. 152) e Nietzsche, a genealogia e a história, de 1971 (FOUCAULT, 1979, p. 28) "a noção de acontecimento é central como a irrupção de uma singularidade única e aguda, no lugar e no momento da sua produção". (RIBEIRO, 1995)

[17] O Grupo de Estudo Mediações, Discursos e Sociedades Amazônicas (GEDAI) da Universidade Federal do Pará, pratica atividades que tomam como base as reflexões teóricas da análise do discurso, fundamentadas pelas formulações de Michel Foucault sobre como saber e poder se entrelaçam.

imanentes a estes telefilmes, bem como suas estratégias de abordagem. Ao nos aproximarmos desta produção, nos avizinhamos de um universo de representações de ideias de identidade, no interior do qual evidenciamos os sujeitos de pesquisa deste estudo: as memórias documentárias que emergem do movimento de ir ao encontro de dois documentários da emissora e de seus realizadores.

CAPÍTULO 02 – ENTRE TEORIAS E CONCEITOS

Quando a memória não está mais em todo lugar, ela não estará em lugar nenhum se uma consciência individual, numa decisão solitária, não decidisse dela se encarregar. Menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares que fazem de si mesmo homens-memória. (Pierre Nora, Entre Memória e História: a problemática dos Lugares, 1993).

Neste capítulo empreendemos um esforço de aproximação teórico-metodológica do nosso sujeito de pesquisa. Inicialmente caminhamos pelo território teórico dos estudos da memória (ASSMAN, 2016; HALBWACHS, 2006;LE GOFF, 1990; NORA, 1993, 1984; POLLAK, 1992), para refletirmos sobre a ideia de lugar de memória em Pierre Nora (1993) e sobre o trabalho de enquadramento da memória discutido por Michael Pollak (1992). Em seguida, nos situamos em relação a uma visão fenomenológica do documentário (DA-RIN, 2006; LINS, 2007; NICHOLS, 2005; RAMOS, 2013). E, por fim, descrevemos a nossa metodologia de abordagem das obras documentárias a partir das ideias de análise fílmica em Manuela Penafria (2009).

2.1 Memória

Memória é a nossa primeira coordenada neste breve mapa conceitual, justamente porque é sob o signo da lembrança e da necessidade de memória que nascem estas reflexões. É Maurice Halbwacks o responsável pelo início dos estudos da memória no campo das ciências sociais. Ao lançar nos anos 1920 o livro *"Les cadres sociaux de la mémoire"*, ou "Os quadros sociais da memória", o autor funda um novo objeto de pesquisa para a sociologia. Halbwachs costuma ser associado a segunda geração da escola sociológica francesa, grupo ao qual também pertenceram autores como Marcel Mauss, Robert Hertz e até mesmo Émile Durkheim.

Segundo Fábio Daniel Rios (2013), em Maurice Halbwacks as memórias individuais são formadas a partir de um quadro de referências ou experiências em comum chamado de "quadros sociais da memória", que determinariam o que "[...] deve ser lembrado, esquecido, silenciado ou comemorado pelos indivíduos [...]" (RIOS, 2013, p. 06). O caráter social da memória, assim, decorreria das experiências partilhadas pelos indivíduos em diferentes graus de associações, o que faria da memória uma experiência de alteridade.

> Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco certa quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 2006, p.30).

Levamos conosco a memória do que vivemos e, também, do que não vivemos, mas que partilhamos enquanto lembranças, imagens mentais que compõem o quadro de referências comuns e que constituem o processo intersubjetivo de pertencimento conhecido por identidade. É a partir do viés identitário que Ulpiano Bezerra de Menezes (1992) faz a distinção entre memória e história.

> […] A memória, como construção social, é formação de imagem necessária para os processos de constituição e reforço da identidade individual, coletiva e nacional. Não se confunde com a História, que é forma intelectual de conhecimento, operação cognitiva. A memória, ao invés, é operação ideológica, processo psico-social de representação de si próprio, que reorganiza simbolicamente o universo das pessoas, das coisas, imagens e relações, pelas legitimações que produz (MENEZES, 1992, p. 22).

"Lembrar-se é uma realização de pertencimento, até uma obrigação social". Ao afirmar isso, Jan Assman (2016, p. 122) demarca a dimensão identitária da memória, que se legitima e fortalece no contexto do que Maurice Halbwachs (2006) chama de "comunidade afetiva", um grupo de pessoas com afinidades que partilharam determinada experiência constitutiva de uma memória coletiva. Ora, a cena *underground ou a tribo* Tembé-Tenetehara do Alto do Guamá, temas das obras aqui analisadas, são comunidades constituídas por sujeitos que compartilham experiências de vida abordadas pelos dois documentários em questão e que constituem uma "base comum" de lembranças, um quadro de referência temporal e espacial, que se legitimam mutuamente.

Para Michael Pollak (1992), identidade e memória se relacionam, num primeiro momento, a partir da constituição da memória individual e da construção de "imagens de si". Assim, pensamos que ao se reportar à memória coletiva a partir de memórias individuais, o documentário editaria a história, a partir da operação fílmica da montagem, de um lado, mas em função das próprias escolhas do realizador na produção da obra. Ao preterir determinados sujeitos a outros enquanto personagens das obras documentárias, os documentaristas decidem quais lembranças e pontos de vista sobre o passado são mais relevantes para enquadrar a memória e representar um passado comum. Assim, silenciar e esquecer também são formas de representar a memória na obra cinematográfica.

Para Jan Assman, o esquecimento se forja por aquilo que, na memória comum, é entendido como relevante ou não. "É apenas por meio do esquecimento do que reside fora do horizonte do relevante que se desempenha uma função de identidade [...]" (ASSMAN, 2016, p. 119). Essa dimensão forjada, construída, da memória, é entendida por Michael Pollak (1992) como um "trabalho de enquadramento", ou, nos termos de Henry Rousso, uma "memória enquadrada" (ROUSSO,1985*apud* POLLAK, 1992, p. 73), o que contribuiria para a manutenção da coesão interna e a defesa das fronteiras que um grupo teria em comum. Para nós, não seria exagero falar em "memória montada", partindo da ideia de que o documentário se elabora formalmente durante a sua montagem, constituindo discurso fílmico sobre o mundo.

Ao introduzir o conceito de "trabalho de enquadramento da memória", Michael Pollak (1992, p. 6) faz referência a um trabalho "parcialmente realizado pelos historiadores", mas sobretudo desenvolvido pelo que chama de "historiadores orgânicos", os homens de memória ligados a diferentes domínios da vida social, como os historiadores do Partido Comunista, do movimento gaullista na França, os historiadores socialistas – no contexto da historiografia francesa –, etc., que teriam por tarefa enquadrar a memória a partir de um determinado ponto de vista.

Compreendemos aqui o trabalho do documentarista, que articula na forma fílmica memórias individuais e coletivas, como um trabalho de enquadramento que obedece a procedimentos formais próprios a linguagem documentária, legitimados pela participação dos sujeitos implicados por estas memórias nas obras documentais aqui analisadas, a partir de determinadas estratégias de abordagem fílmica.

Para Michael Pollak, o filme seria um dos melhores suportes para traduzir as lembranças em objetos de memória, uma vez que a forma fílmica "se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções" dos envolvidos e dos que com eles partilham a base comum da memória. Ele cita o caso da série americana***Holocausto***[18] que "[...]permitiu captar a atenção e as emoções, suscitar questões e assim forçar uma melhor compreensão desse acontecimento trágico em programas de ensino e pesquisa e, indiretamente, na memória coletiva" (POLLAK, 1992, p. 9).

Em um texto sobre o poder da ficção na construção da memória cultural, na literatura e no cinema, Astrid Erll (2008) reflete sobre a retórica da memória coletiva, demonstrando

[18] Holocausto foi uma série de ficção produzida pela rede americana NBC em 1978 com quatro episódios. A série narra o Holocausto na Alemanha pelo ponto de vista da família Weiss, judeua alemães, e de um jovem membro da SS nazista.

como as histórias de guerra criam modos de lembrar, ligados a uma ideia de "memória comunicativa", desenvolvida por Jan Assman (2016). Espécie de memória que "vive na interação e na comunicação cotidiana", a ideia de memória comunicativa resulta de uma operação de desmembramento da ideia de memória coletiva (HALBWACKS, 2006). Jan Assman, assim, trabalha com três noções de memória.

Segundo Assman (2016, p. 117), a memória mais imediata seria a individual, que se relaciona com um tempo subjetivo e interno. Já a memória comunicativa seria marcada pelos papéis sociais, uma temporalidade do cotidiano coletivo e uma consciência social. E, por fim, a memória cultural seria enquadrada na perspectiva mais duradoura e institucional do tempo histórico, base para a formação de uma consciência cultural dos grupos

Compreendemos que os documentários em questão, por mais que se constituam como forma de materialização plausível de uma certa experiência social no sentido de um instrumento de memória cultural, se apresentam, concomitantemente, como uma forma de memória comunicativa, cujo conteúdo traduz um passado recente, relacionado a uma tradição informal e a um contexto da comunicação cotidiana, em nosso caso, uma emissora televisiva (ASSMAN, 2016), que constitui, ela própria um lugar de memória e um centro produtor do que aqui chamamos de *memórias documentárias*.

2.2 Lugar de memória

Vamos, agora, localizar a noção de lugar de memória na historiografia francesa, e refletir sobre as possibilidades para o estudo do documentário, sobretudo a partir da ideia de documentário de arquivo. Apropriada por diferentes abordagens teóricas e disciplinares das ciências humanas, a ideia de "lugar de memória" foi desenvolvida pelo historiador francês Pierre Nora ao longo dos sete volumes da obra "*Les lieux de mémoire" (1984-1992),* conjunto de textos organizados por Nora e que, em sua opinião*,* "[...]passou da simples iluminação de lugares portadores de uma memória particularmente significativa ao projeto muito mais ambicioso de uma história da França pela memória[...]" (NORA, 1997, p. 1659). Segundo Janice Gonçalves (2012), o historiador esboçou a ideia entre 1978 e 1981, durante seus seminários na *École des Hautes Études* em *Sciences Sociales*, como forma de investigar as transformações sofridas pela identidade francesa ao longo de sua história.

> A rápida desaparição de nossa memória nacional me pareceu demandar um inventário dos lugares onde ela havia efetivamente se encarnado e que, por vontade dos homens ou pelo trabalho dos séculos, restaram como os mais ruidosos

> símbolos: festas, monumentos e comemorações, mas também elogios, dicionários e museus (NORA, 1984 *apud* GONÇALVES, 2012, p.30).

Para Ulpiano Bezerra de Menezes, trata-se de um conceito que pode "articular as práticas, os agentes, os referenciais e os conteúdos da memória".

> Pode ser entendido como condensação, de sentido material, simbólico e funcional. Na verdade, a visão de Nora é mais cética e limitada, visto como, segundo ele, nossa sociedade forjou os lugares de memória porque já não existem mais os meios de memória, onde ela era vivenciada (MENEZES, 1992, p. 20-21).

Os três aspectos – material, simbólico e funcional –, coexistiriam nestes lugares, nos quais a separação entre memória e história não seria rígida, mas sim composta por um "jogo da memória e da história". Jogo que supõe "vontade de memória" e "interação de memória" (NORA, 1993, p. 22). Pierre Nora, entretanto, reconhece que a expressão por ele popularizada foi apropriada por diferentes campos teóricos e domínios da sociedade.

> Uma expressão inusitada [lugares de memória], forjada pelas necessidades da causa, escapou de seu inventor para se tornar, com uma velocidade recorde, uma locução do vocabulário comum. Ao mesmo tempo, a noção, teorizada aqui [na obra] há oito anos no primeiro volume, gerou, na França como no estrangeiro, múltiplos canteiros, e ao lado de cópias mais ou menos fiéis e de utilizações abusivas, aplicações frequentemente fecundas (NORA, 1997, p. 2219).

Em resenha dos "Lieux" de 1998, Tony Judt discute a perda do "foco metodológico" da obra e da noção de "lugares de memória", ampliada pelo seu autor, questionando "o que, afinal, não poderia ser assim qualificado?" (JUDT, 2008, p. 203). Já Armelle Enders (1993) afirma que a noção de lugares de memória, presente em todos os sete volumes, é imprecisa, possuindo uma "geometria variável", designando "[...] ora objetos, ora um método, ora a memória, ora o trabalho do historiador" (ENDERS, 1993, p. 136).

Para Janice Gonçalves (2012), a banalização da leitura da expressão reforçou uma leitura redutora, de caráter topográfico, dos lugares. "Seus usos, quando ocorridos, além das fronteiras da historiografia, muitas vezes provocaram efeitos contrários aos esperados, com a comemoração elogiosa e festiva prevalecendo sobre a problematização e a crítica[...]". Entretanto, Janice Gonçalves entende que a popularização da expressão também contribuiu para o estímulo do campo historiográfico, no qual "[...] estudos mais sistemáticos e aprofundados sobre instituições de preservação, bens patrimoniais e processos de patrimonialização[...]" (GONÇALVES, 2012, p. 43).

Pierre Nora, no entanto, passou a compreender a noção a partir de um viés que supera a dimensão geográfica do lugar e que se amplia no domínio do sentido. Lugar de memória, então, seria "[...] toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, que a vontade dos homens ou o trabalho do tempo converteu em elemento simbólico do patrimônio memorial de uma comunidade qualquer [...]" (NORA, 1997, v.2: 2226,*apud* GONÇALVES, 2012,p. 34). Caberia aos analistas, a exemplo dos historiadores, desmontar o mecanismo destas unidades significativas, estabelecer seus estratos, distinguir as sedimentações e correntes, isolar o núcleo duro, denunciar as falsas semelhanças e ilusões de ótica, colocando-as na luz, dizendo o não dito. Esta é a perspectiva de lugar de memória que para nós é fecunda para a abordagem de uma obra documentária, "unidade significativa" convertida em "elemento simbólico do patrimônio memorial de uma comunidade qualquer", seja ela o undergound de Belém ou a comunidade Tembé-Tenetehara do Alto do Rio Guamá.

Para nós, esta visão dialoga com a perspectiva de análise fílmica (PENAFRIA, 2009) que defendemos enquanto prática crítico criativa que considera feixes de signos interiores e exteriores a obra fílmica. Assim, refletimos sobre o documentário a partir da ideia de lugar de memória, representação que cristaliza enunciados da lembrança pela forma documentária, cuja realização implicaria um "trabalho de enquadramento" da memória, como diria Michael Pollak.

2.3 Documentário

Fernão Pessoa Ramos afirma que historicamente o documentário "[...] surge nas beiradas da narrativa ficcional da propaganda e do jornalismo[...]" (RAMOS, 2013, p. 57). Não à toa, o produtor inglês John Grierson compreendeu o documentário como "tratamento criativo das atualidades". As atualidades, lembra Ramos, formaram um gênero cinematográfico em voga no século XX até os anos 1970 e que no Brasil foi chamado de "cinejornal". O próprio Grierson é responsável pela criação da expressão "documentário", que estaria ligada a ideia de documento, e este a ideia de prova, na medida em que, na busca de financiamento junto ao governo britânico para a realização destas obras, o produtor trabalhava com a perspectiva de que o documentário registrava a realidade de forma objetiva. A representação do real, portanto, seria uma característica distintiva do documentário que o diferencia do cinema ficcional, que, por sua vez, lida com o imaginário.

Na obra clássica *Introdução ao Documentário*, Bill Nichols considera polemicamente que "[...] todo filme é um filme documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções

evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela[...]". (NICHOLS, 2005, p.26). O pesquisador americano propõe que olhemos para a ficção e a não-ficção como formas documentárias que atendem a diferentes objetivos.

> […] poderíamos dizer que existem dois tipos de filmes: (1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social. Os documentários de satisfação de desejos são os que normalmente chamamos de ficção. Esses filmes expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores. Tornam concretos – visíveis e audíveis – os frutos da imaginação (NICHOLS, 2005, p. 26).

Já os "documentários de representações sociais", o que o senso comum chama de documentário, seriam aqueles cuja matéria é a própria realidade social mediada pelo trabalho do cineasta. Esses filmes, para Bill Nichols,

> Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. Esses filmes também transmitem verdades, se assim quisermos. Precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles. Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos (NICHOLS, 2005, p. 26-27).

Para além do jornalismo e da propaganda, outro campo constituinte da tradição documentária é a ciência social, sobretudo a antropologia. A aurora do documentário no final dos anos 1920 corresponde a conformação da antropologia enquanto campo de estudo do outro. Não por acaso, Francisco Elinaldo Teixeira (2006) afirma que um cineasta como Robert Flaherty, ao realizar o filme que viria a ser conhecido como marco do início do cinema documental, *Nanook of the North* (1922), teria lançado as bases de um "[...] método que surgia simultaneamente no campo da antropologia: o da observação participante[...]" (TEIXEIRA, 2006, p. 257).

Flaherty instaurava, assim, uma questão fundamental para o documentário até hoje: "[...] a da relação com o outro, primeiro exótico/distante, depois familiar/próximo[...]". (TEIXEIRA, 2006, p. 258). De acordo com Fernanda Bizarria (2008), a produção documentária das grandes "metrópoles imperialistas" se volta, no princípio, para o registro das populações nativas de suas colônias. Registro com características de catalogação tipificadora de um outro campo, a biologia, trabalho de naturalistas, que buscava documentar o outro distante dos centros urbanos cujo estilo de vida se encontrava ameaçado pela "marcha do progresso" própria a modernidade. Um registro, portanto, antes do fim.

No Brasil, este outro seria buscado, inicialmente, nos povos indígenas amazônicos (BIZARRIA, 2008). Em estudo sobre a construção de identidades dos "povos da floresta" pelo cinema documentário, Fernanda Bizarria percorre a história da evolução da linguagem documental no mundo, no Brasil e na Amazônia, evidenciando diferentes abordagens documentárias na representação dos povos amazônicos: das clássicas, marcadas pela produção de cinejornais e filmes etnográficos, por exemplo; e das modernas, influenciadas sobretudo pelo desenvolvimento paralelo das abordagens do cinema direto americano e do cinema verdade francês, expressões do documentário moderno.

O Cinema Direto teve como precursor Robert Drew com o documentário *Primárias*, realizado em 1960. A vertente sofreu influência direta do cineasta russo Dziga Vertov, conhecido pela expressão "cinema-olho". O Cinema Direto apresentava as seguintes características: reprodução do que na realidade acontecia; extinção de um roteiro; não interferência do seu realizador e imparcialidade – fatores que fortaleciam sua aproximação com a práxis jornalística. Aliás, boa parte dos documentaristas eram jornalistas. A expressão "mosca na parede" traduz bastante o método de trabalho: observação. A proposta era – literalmente – capturar a realidade sem a intervenção direta do cineasta, tratava-se de uma imagem pura, livre da subjetividade de seu realizador. "Acredita-se numa posição ética centrada no recuo do cineasta em seu corpo-a-corpo com o mundo[...]" (RAMOS, 2013, p. 269).

A segunda vertente, conhecida como Cinéma Vérité, o cinema verdade, tinha como principais idealizadores Jean Rouch e Edgar Morin, com o clássico *Crônicas de um Verão*, produzido em 1960. A principal diferença está justamente na relação entre o realizador e sua obra. Se antes a observação prevalecia, agora era necessária a utilização de novos recursos narrativos, permitindo uma intervenção direta do documentarista, por exemplo, por meio de entrevistas.

> Ao documentário com estilo participativo no embate com o mundo da tomada, utilizando entrevistas e com ação direta do cineasta, deu-se o nome de *cinema verdade*. A nova forma estilística baseada em entrevistas e depoimentos, afirma-se e expande-se rapidamente, atingindo seu auge nas décadas seguintes (RAMOS, 2013, p. 270).

Tal intervenção foi ganhando espaço e o documentário se torna mais autoral, subjetivo, rompendo-se definitivamente de um compromisso ingênuo de capturar a "verdade" por meio da câmera. As características – de intervenção e parcialidade – reforçam

o seu distanciamento com a prática jornalística, que prima por um comportamento mais objetivo e imparcial no tratamento com a produção da notícia.

Hoje parece incontestável que a linguagem do cinema direto deva em muito ao desenvolvimento de um aparato técnico portátil e cada vez mais discreto. Mas afirmar que somente a técnica influenciou o desenvolvimento da linguagem é incompleto, o que Teixeira (2006) chama de “fetichismo da técnica”, segundo o qual a disposição estética do direto seria determinada pelas condições técnicas de sua época.

Por outro lado, para Fernão Pessoa Ramos, a principal inovação tecnológica que acompanha o direto é o “som sincrônico na tomada" (RAMOS, 2013, p. 280), que vai permitir a Robert Drew, nos Estados Unidos, realizar filmes como *Primárias* (1960) ou *Crise* (1963), obras que demarcam o primeiro cinema direto, o que o próprio Drew entendia como um “novo jornalismo”, de caráter observativo, sem narração em OFF e trilha sonora, com uma disposição ética voltada para uma hoje improvável neutralidade enunciativa bastante emulada pelo telejornalismo posterior a ele. A isto Fernão Ramos (2013) chama de recuo do sujeito da câmera na dimensão da tomada, que teve no desenvolvimento tecnológico uma condição de existência, segundo Francisco Teixeira (2006), atrelada a experimentos no campo do telejornalismo.

Conforme Silvio Da-Rin (2006), foi com base nas pesquisas realizadas no telejornalismo que se chegou a um novo patamar: 'câmeras leves e silenciosas, capazes de serem liberadas de seus suportes tradicionais e operadas no ombro do cinegrafista, películas sensíveis a condições de luz mais baixa, gravadores magnéticos portáteis e sincrônicos e acessórios que pudessem ser manipulados por equipes menos numerosas e mais ágeis (TEIXEIRA, 2006, p. 102-103).

Portanto, o desenvolvimento da base técnica do cinema direto americano é tributário da televisão e das demandas do telejornalismo emergente, sobretudo nas experiências americana e canadense. Mas se o primeiro cinema direto se encontrava associado ao trabalho de cineastas e jornalistas em busca de uma suposta objetividade, conforme o modelo que Henry Breitose chama curiosamente de "mosca na parede" e Bill Nicholls nomeou “estilo observativo”, pois o sujeito-da-câmera observa a realidade com distância, em busca de uma certa invisibilidade; o cinema verdade francês esteve desde o seu início associado ao trabalho dos antropólogos, sobretudo graças ao filme *Crônica de um Verão* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin.

Para caracterizar esta abordagem, Breitose propõe a imagen da "mosca na sopa" ou a "mosca no quadro” quando o quadro sai da parede e invade o espaço, isto é, o cinema verdade

se constitui enquanto território de subjetividades do sujeito-da-câmera na tomada em seu corpo-a-corpo com o mundo, utilizando entrevistas, interagindo com o mundo histórico e provocando-o no sentido de construir não a verdade, mas a "verdade do cinema", e conformando o "estilo participativo" de que fala Bill Nichols (2005), ao investigar as diferentes possibilidades do documentário.

Hoje existe, segundo Fernão Ramos (2013, p. 273), uma "tendência dominante" no uso do termo "cinema direto" para designar as duas principais correntes do documentário moderno. Por outro lado, apesar de uma anterior relação do cinema direto americano com o telejornalismo, é mister estabelecer as diferenças entre documentário e reportagem, uma vez que os dois documentários televisivos analisados aqui se encontram exatamente na confluência entre um e outro.

Fernão Ramos (2013) afirma que a primeira característica a diferenciar documentário e reportagem é a dimensão autoral do primeiro, dimensão subjetiva que Bill Nichols (2005) chama de "voz do documentário". Segundo o crítico americano "[...] cada documentário tem sua voz distinta. Como toda voz que fala, a voz fílmica tem um estilo ou uma natureza própria, que funciona como uma assinatura ou impressão digital[...]" (NICHOLS, 2012, p.135). A voz do documentário, assim, pode ser entendida como a conjunção das técnicas e recursos que dão um caráter único para a obra. "O filme fala conosco, através da composição, movimentos de câmera, música adicionada, através de todas as técnicas cinemáticas e estilísticas que estavam disponíveis ao cineasta[...]" (BONOTTO, 2009, p. 251).

2.4 Documentário de arquivo

Os documentários aqui analisados evidenciam diferentes práticas de apropriação de imagens de arquivo. Segundo Consuelo Lins e Luis Rezende, há duas lógicas de apropriação de imagens de arquivo:

> [...] uma parte da demanda, do discurso ou desejo de expressão de um autor, e daí se dirige aos arquivos. A outra parte dos arquivos, do conhecimento de uma fonte ou da consideração da raridade, unicidade ou particularidade de uma imagem quando colocada à luz de uma ideia, produzindo um novo discurso, forma de expressão ou projeto (LINS; REZENDE, 2009, p. 113).

O primeiro caso, relativo ao desejo de expressão do autor, marcaria a própria história do documentário clássico até o telejornalismo atual, no qual os bancos de imagem e centros

de documentação fornecem material para ilustrar as matérias. Esta seria, para nós, a lógica dominante no documentário *"Balanço do Rock: a mais tribal de todas as festas"*.

Já o segundo caso é percebido em práticas que consideram as imagens de arquivo como "acontecimentos entre acontecimentos" (FOUCAULT, 2004), únicos em si mesmos, "e não signos de outra coisa" (LINS; REZENDE, 2009, p. 113). Esta forma de tocar no arquivo e na história seria dominante no documentário *A Batalha do Livramento*. A dominância, aqui, decorre do fato de que uma mesma obra comporta, em menor ou maior grau, as duas lógicas de apropriação de "*archival footage*"[19].

Em *Balanço do Rock: a mais tribal de todas as festas*, o arquivo contribui para a contextualização histórica, evocando imagens de acontecimentos, lugares e personagens de uma Belém da memória roqueira. Aqui as imagens de arquivo se oferecem enquanto testemunho de uma época lembrada no documentário por uma diversidade de sujeitos.

Já em *A Batalha do Livramento*, o arquivo e as lembranças enquadradas, inclusive o próprio trabalho de enquadramento subjacente a essas imagens, são questionados por alguns dos sujeitos que participam da obra. Sobretudo quando, no próprio documentário, um grupo de moradores da aldeia Tembé-Tenetehara do Alto Guamá questiona as imagens e a representação identitária realizada por outra obra documentária realizada pela TV Cultura nos anos 1990, o filme *Tembé* (Lilia Afonso, 1991).

Nas duas obras, o recurso ao arquivo, apesar das distintas lógicas de apropriação, se apresenta como forma efetiva de referência audiovisual a acontecimentos, personagens e lugares constituintes de uma memória coletiva. O arquivo, assim, é apropriado para a construção de narrativas documentárias que se articulam a partir da ideia de lugar de memória em sua dimensão simbólica e imaterial, compondo uma espécie de memorial documentário do lugar de memória, um "[...] sistema de signos, contanto que seja uma unidade orgânica e que seja portador de uma memória[...]" (NORA, 1993).

Portanto, este trabalho não trata de compreender os documentários como "lugares de memória", mas de investigar como, a partir de diferentes aspectos internos e externos as obras, a ideia de lugar de memória atravessa essas produções, que, paralelamente, expressam uma memória documentária.

---

[19] Segundo Lins e Rezende (2009, p. 107), a expressão "*found footage*" nem sempre é sinônimo de "imagens de arquivo". À apropriação de imagens de coleções particulares, agências e da própria internet que não possuam um "valor histórico determinado", chama-se "*found footage*". Já as imagens históricas de instituições públicas, bibliotecas, videotecas, cinematecas são chamadas "*archival footage*".

CAPÍTULO 3 – MEMÓRIAS DOCUMENTÁRIAS

Iniciamos nosso percurso traçando o panorama da produção documentária da TV Cultura do Pará, evidenciando características marcantes dessa produção como o telejornalismo e seus temas recorrentes. Posteriormente, apresentamos algumas coordenadas no mapa teórico conceitual que concilia noções dos campos da memória e da teoria do documentário para compor o que entendemos como memórias documentárias, noção que intuitivamente percebemos ligada a ideia de "lugar de memória" (NORA, 1993). Vamos agora ao núcleo deste estudo, no qual vamos refletir sobre como dois documentários de arquivo realizados pela TV Cultura do Pará a partir da experiência do "Núcleo de Produção de Documentários" se relacionam com a ideia de lugar de memória.

Abordamos os documentários *Balanço do Rock: a mais tribal de todas as festas* (Robson Fonseca, 2015) e *A Batalha do Livramento* (Nassif Jordy, 2018). tendo por referência metodológica a perspectiva de análise fílmica de PENAFRIA (2009), que seguiremos parcialmente de acordo com os interesses de nossa reflexão. Vamos caracterizar as obras, discutir suas estratégias de abordagem – especialmente sua relação com as imagens de arquivo –, o que entendemos como a práxis do trabalho de enquadramento da memória (POLLAK, 1992) nestes documentários. Entendemos estas duas obras como lugares de memória, isto é, "[...] toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, que a vontade dos homens ou o trabalho do tempo converteu em elemento simbólico do patrimônio memorial de uma comunidade qualquer [...]" (NORA, 1997 *apud* GONÇALVES, 2012, p. 34?). Vamos, assim, refletir sobre a relação destes documentários com a identidade dos grupos sociais aos quais fazem referência a partir, sobretudo, do conteúdo da própria obra, destacando três elementos constituintes: personagens, lugares e acontecimentos.

Ao mesmo tempo em que vamos nos deter nestas obras, buscando refletir sobre aspectos *internos*, vamos, paralelamente, considerar questões ligadas à sua produção e ao lugar institucional da representação a TV Cultura do Pará, aspectos *externos*, na medida em que tomamos cada teledocumentário enquanto "[...] conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, econômico, estético e tecnológico [...]" (PENAFRIA, 2009, p. 07).

Assim, convocamos para estas reflexões os realizadores Robson Fonseca e Nassif Jordy, buscando relacionar os dois documentários a experiência profissional destes documentaristas, suas percepções sobre o fazer documentário e a do próprio espaço institucional de criação, a TV Cultura do Pará. Por fim, a escrita dessas reflexões vai se

orientar pelo protocolo de ideias aqui esboçado, mas não vai seguir uma forma cristalizada de pensamento. Em diferentes medidas nos detemos sobre aspectos de interesse, por ora transitando por ideias, conceitos esboçados, descrições de imagens e reflexões decorrentes, falas dos realizadores, todos nós dessa rede de criação que chamamos de memórias documentárias.

3.1 Balanço do Rock: a mais tribal de todas as festas

Informações

Título: Balanço do Rock: a mais tribal de todas as festas
Direção: Robson Fonseca
Duração: 71'14"
Ano: 2015
Cor: Colorido
Estilo: Cabo, Cinema Direto, Cinema Verdade

O documentário "Balanço do Rock: a mais tribal de todas as Festas" (Robson Fonseca, 2015), foi lançado por ocasião dos 30 anos da rádio Cultura FM, integrante das emissoras FUNTELPA. Primeiro longa-metragem do diretor Robson Fonseca, o documentário percorre episódios da história do programa de rádio homônimo. Ao estabelecer este recorte, o documentário também apresenta retratos da cena underground de Belém do Pará do final dos anos 1980 até o início dos 2000. Para falarmos sobre o documentário, portanto, faremos uma breve apresentação do programa de rádio.

"Balanço do Rock: a mais tribal de todas as festas" foi fundado em 1990. Desde então, tornou-se ponto de referência da cena roqueira em Belém. Lugar de encontros, físicos inclusive, para a troca de informações sobre música, fitas, discos, e, com o tempo, tornou-se espaço para a gravação dos primeiros trabalhos de bandas emergentes na cena como DNA, Babyloids, Retaliatory, Norman Bates, etc. É o que lembra uma das primeiras apresentadoras do programa, a jornalista Linda Ribeiro.

> Eles pegavam as bandas de fundo de quintal, de pátio, de garagem. Aquilo que a gente chama de underground, trazia pra dentro do estúdio. Dificilmente eles tinham condições. A maior parte do material era produzido dentro, nos estúdios da Cultura, sob um oferecimento do Balanço do Rock." (Entrevista de Linda Ribeiro para o, documentário "Balanço do Rock: a mais tribal de todas as festas, aos 05'58").

O programa acompanhou as transformações da cena roqueira e da própria música brasileira, o que resultou, em dado momento de sua história, no incentivo a interação das bandas de rock com artistas de diferentes ritmos na cidade de Belém. Isto resultou em projetos especiais do "Balanço do Rock" como o disco "Tributo Delinquente", que convidou diversos artistas a regravarem canções da banda de hard core DHC; o projeto "Laurentino e Os Cascudos", que convoca o intrépido Mestre Laurentino, autointitulado "o roqueiro mais antigo do mundo", a gravar composições inéditas tendo o suporte de uma banda formada por roqueiros de diferentes gerações. Essa brincadeira com as sonoridades no sentido de uma conformação pop contemporânea marcou a atuação do Balanço do Rock nos últimos anos.

Por quase três décadas, a memória do programa foi homenageada por eventos comemorativos realizados pela Rádio Cultura do Pará, muitos deles no Teatro Experimental Waldemar Henrique, outros no estúdio Edgar Proença, localizado na própria emissora de rádio.

O documentário em questão foi realizado no contexto de comemoração dos 30 anos da rádio Cultura FM, partindo da premissa de que a história da emissora poderia se confundir com a própria história da cultura paraense nos últimos 30 anos. Por sua vez, o programa Balanço do Rock sempre foi visto como uma síntese dessa relação da emissora com o artista. A partir disso, Robson Fonseca, então profissional atuante na TV Cultura do Pará, propôs a realização do documentário, com uma estratégia inicial simples: abordar a macro-história do rock paraense a partir da micro-história do programa de rádio, isto é, contar uma parte da história da rádio Cultura do Pará a partir da história do programa de rádio e, assim, navegar por episódios da cena cultural relacionada ao programa.

Figura 10 – Beto Fares e Felipe Gillet, fundadores do programa radiofônico, em um dos aniversários do Balanço do Rock, no Theatro Waldemar Henrique.

Fonte: Arquivo da TV Cultura do Pará.

O diretor do documentário, Robson Ramos da Fonseca, é publicitário e realizador audiovisual atuante da TV Cultura do Pará desde 2009. “Balanço do Rock” foi seu segundo trabalho como diretor de documentários. O primeiro, “Pau & Corda: Histórias de Carimbó” (2012), documentário musical, explorava as possibilidades do videoclipe para a documentação dos saberes e fazeres de grupos de carimbó do Nordeste paraense.

Antes de dirigir documentários, Robson já era realizador de videoclipes com bandas do underground paraense, dirigindo e apresentando o programa “Invasão”, revista eletrônica voltada para as culturas urbanas no Pará. Em “Balanço do Rock”, Robson se aproxima de um tema com o qual possui uma ligação afetiva, a cena underground paraense. Na juventude, Robson Fonseca foi baixista da Recruta Zero, banda punk da região metropolitana de Belém, e vivenciou momentos da cena que seriam lembrados pelos participantes do documentário, no qual Robson não se posiciona como personagem, mas pelo qual encontra, nas falas desses personagens, ecos de sua própria experiência de vida, enquanto testemunha da história.

O documentário “Balanço do Rock: a mais tribal de todas as festas” constitui, em termos formais, aquilo que Fernão Pessoa Ramos (2013) chama de “documentário cabo”, forma de documentário clássico associado a televisão americana fechada que recorre a uma diversidade de vozes e no qual a entrevista, recurso também muito comum no telejornalismo, tem um papel central na reconstituição das lembranças, por entrevistas no estilo “*talking heads*”. Por outro lado, por meio de uma atitude participativa própria do cinema verdade francês, o diretor, mesmo em posição de recuo, no contra-campo, isto é, não estando em quadro, interage com os sujeitos em cena, dirigindo ações catalizadoras da lembrança, a partir de certos dispositivos que evocam memórias. Não a toa, Jan Assman afirma que “memória” não é uma metáfora, mas uma “[...] metonímia baseada no contato material entre uma mente que lembra e um objeto que faz lembrar [...]” (ASSMAN, 2016, p. 119). Ao conduzir as

entrevistas, Robson Fonseca direciona as lembranças dos entrevistados a partir de informações, lugares e objetos que ativam a memória.

Assim, a primeira estratégia de abordagem que vamos evidenciar é a utilização de dispositivos que fazem memórias virem à tona. Nas diferentes aparições do produtor Beto Fares, personagem marcante do documentário, esta estratégia entra em cena. Quando Fares fala sobre a origem do nome do programa e relembra as primeiras vinhetas produzidas, o faz em um estúdio de rádio, diante de alguns discos, fitas e mídias de reprodução. Na tomada, Beto Fares ouve algumas sonoridades, as comenta, aparentemente se emociona, e, assim, lembra. Foi desta forma que Beto Fares lembrou, no documentário, da origem do nome do programa de rádio.

> A gente escolhia esses trechinhos de riff, de música, pra gente montar as coisas do programa. O momento que a gente criou o mote do programa. O rock é muito tribal, da pra ver quando o pessoal tá dançando, aquela coisa dos cabelos. Aí a Linda criou 'mais tribal de todas as festas' (Entrevista de Beto Fares para o documentário "Balanço do Rock: a mais tribal de todas as festas, aos 09'25").

Em outro momento, em outro estúdio, em frente a uma antiga mesa de som, objeto de memória que demarca uma fase específica na história do programa, Beto Fares relembra aspectos da engenharia de som envolvidos na produção fonográfica dos anos 1990. É a partir do contato com estes objetos que a lembrança vem à tona.

Figura 11 – O produtor Beto Fares interage com objetos que ativam a lembrança

Fonte: Frames capturados por Felipe Cortez (2018).

Outra estratégia de abordagem foi a regravação de algumas canções que marcaram o rock paraense por uma banda formada por músicos de diferentes gerações da cena underground de Belém. Camillo Royale (Aeroplano, guitarra), Neto Batera (Molho Negro, bateria), Sidney KC (DNA e Álibi de Orfeu, baixo) e Elaine Valente (Álibi de Orfeu, guitarra) formaram a base da banda "Malako Símio", criando releituras dos arranjos de

canções como *Mate o Réu* (Stress), *Metal City* (DNA), *Beirute está Morta* (Insolência Pública), *Planeta dos Macacos* (Delinquentes) e *Orgasmatron* (Motorhead). Para cada música foi convidado um vocalista diferente, como Jayme Katarro, Roosevelt Bala, Norah Valente, Zé Lukas, Bruno Carrera e Giovani Villacorta, também tributários de diferentes correntes do rock. Ao longo do processo de gravação, alguns destes artistas foram entrevistados para o documentário.

Figura 12 – Beto Fares explica para a banda Malako Simio a estratégia deregravação de obras. Ao seu lado, sentado, o diretor Robson Fonseca.

Fonte: Frame capturado por Felipe Cortez (2018).

Paralelamente, a narrativa documentária se organiza a partir de entrevistas de controle com sujeitos implicados pela história do programa de rádio, entre os quais músicos, produtores culturais, jornalistas, sempre evocando fatos e memórias traduzidos por imagens de arquivo, o que inclui eventos especiais filmados, videoclipes, matérias jornalísticas, entrevistas, etc. O documentário, assim, evidencia o papel do programa radiofônico para a cena cultural em questão a partir da articulação de três instâncias da memória coletiva apontadas por Pollak (1992, p. 03): acontecimentos, personagens e lugares.

Alguns acontecimentos canalizam a memória coletiva na medida em que compõem uma experiência comum. Os aniversários do programa Balanço do Rock, que constituem espaços de homenagem e revalidação do programa de rádio, carregados de um valor positivo e que ajudam, no documentário, a evidenciar a pulsação da cena roqueira na cidade de Belém. Por outro lado, a estratégia de rememorar o evento do Rock 24h de 1993 apresenta a carga oposta: ao se constituir enquanto experiência violenta e traumática para a cena underground, o Rock 24h é negativizado e constitui, na memória coletiva, espaço de silenciamento. O documentário, afinal, não investiga o declínio do rock paraense nos anos 1990, mas navega

pelas memórias que atravessam o programa de rádio por meio de entrevistas e de arquivos de imagens. Para Robson Fonseca, organizar estas memórias, realizar o trabalho de enquadramento, foi particularmente desafiador.

> É um programa de rádio, então como é que tu contas uma história, em vídeo, de um programa de rádio? E aí eu tive que escavocar muito arquivo. (...) Eu gosto do documentário de arquivo por que mexe com a memória, mexe com a emoção das pessoas, faz as pessoas reviverem, às vezes, coisas duras, mas também coisas muito bacanas. Balanço do Rock tem algumas histórias ruins... acho que só o 24 horasque é uma história triste... o resto são histórias legais (Robson Fonseca. Entrevista concedida ao autor, 2018).

O documentário aborda uma diversidade de imagens de arquivo, produzidas ao longo de quase três décadas de história do programa de rádio. De registros pessoais em vídeo e foto a matérias para telejornais e programas da TV Cultura do Pará, o arquivo é uma forma de revisitar o passado pelos olhos do diretor Robson Fonseca. Neste documentário, entretanto, as imagens de arquivo compõem um quadro da memória coletiva, ilustrando depoimentos sobre o imaginário de uma época. Compreendemos esta perspectiva de apropriação da imagem de arquivo como aquilo que, para Lins e Rezende (2009), traduz o desejo de expressões do autor e que encontra eco na relação do próprio telejornalismo com os bancos seus bancos de imagem e centros de documentação. Em *Balanço do Rock: a mais tribal de todas as festas*, o arquivo contribui para a contextualização histórica, evocando imagens de acontecimentos, lugares e personagens de uma Belém da memória roqueira. Aqui as imagens de arquivo se oferecem enquanto testemunho de uma época lembrada no documentário por uma diversidade de sujeitos.

Percorrer acontecimentos marcantes da cena roqueira que tangenciam a história do programa "Balanço do Rock" é, portanto, uma das estratégias de abordagem do documentário. Quando, em certa altura do telefilme, o músico Roosevelt Bala afirma que "Belém ia estourar no cenário rock brasileiro se não fosse aquela edição fatídica do rock 24 horas", o documentário não avança na questão, apenas pula para outras memórias do programa Balanço do Rock e da cena roqueira. Como todas as falas, esta de Roosevelt Bala também é questionável. Nada garante que a projeção da cena dependesse do sucesso de um festival específico. Entretanto, esta fala traduz um sentimento coletivo que posiciona o evento no fim de um período de suposta efervescência do rock em Belém.

Enquanto os aniversários do *Balanço* são filmados e transmitidos na programação da emissora, daí a utilização de imagens de arquivo de programas comemorativos, o Rock 24h

é registrado por uma matéria jornalística em tom de caso de polícia, e a utilização destas imagens na narrativa documentária apresenta uma finalidade dramática

Por outro lado, certos personagens personificam a experiência coletiva e, no documentário, são convocados a compartilhar suas memórias individuais. Em um primeiro plano, dois personagens são chamados para comentar a experiência histórica do "Balanço do Rock": o produtor Beto Fares e o jornalista Felipe Gillet, fundadores do programa de rádio.

> O Balanço virou esse ponto de encontro, todas as pessoas vinham pra cá nesse horário de quatro da tarde, muitos depois partindo pra tomar uns gorós, outros iam ensaiar, mas passavam por aqui. Às vezes, nem pra participar, só pra conversar, chegavam aqui, pegavam um produtor como o Beto. Que tinha o programa, tinha o estúdio, e vontade de gravar. E de graça, meu amigo! (Entrevista de Felipe Gillet para o documentário "Balanço do Rock: a mais tribal de todas as festas, aos 06'22").

Em diferentes momentos, estes personagens falam não apenas de sua relação com o Balanço do Rock, mas com a própria cena cultural em questão e com o próprio fazer fonográfico, na medida em que o programa, além de veicular canções, passa a produzir as gravações das mesmas, revelando novas bandas e artistas.

> A primeira demo nossa foi o 'Infecto-humano", de 88. E com o programa a gente descobriu que poderia rolar lá, né? Foram várias pessoas daquele meio. Na época, do punk. A gente foi lá com as fitinhas nossas... e rolava! Aí a gente vai construindo um cenário, uma cena, porque tu não vai lá divulgar só o teu trabalho. Tu tá levando uma galera contigo (Entrevista de Jayme Katarro para o documentário "Balanço do Rock: a mais tribal de todas as festas, aos 54'33").

Outro personagem com poder de síntese, citado em diferentes momentos do filme e que recebe atenção especial, é o punk Jayme Katarro, da banda Delinquentes Hard Core.

> O Balanço do Rock ajudou o Delinquentes e ajudou toda uma leva de bandas dos anos oitenta a chegar no ano 2000. E eu só queria dizer que o rock ele é mais, cara, que uma onda passageira, ele é uma marca, certo? Da juventude... que a gente carrega com todo prazer (Entrevista de Jayme Katarro para o documentário "Balanço do Rock: a mais tribal de todas as festas, aos 55'11").

Por diferentes personagens, Jayme é apontado como figura agregadora, que articularia várias iniciativas da cena *underground* ao longo dos anos. Isso não apenas enaltece a personagem como também legitima as suas memórias dentro do filme.

Figura 13 – Jayme Katarro, músico e agitador cultural, é tomado como referência na cena underground de Belém nas memórias de diferentes personagens do documentário

Fonte: Frames capturados por Felipe Cortez (2018).

E, por fim, alguns lugares são evocados em função do seu valor simbólico no contexto que circunda o objeto do documentário. São eles: o estúdio Edgar Proença, da Rádio Cultura FM, local onde foram gravados vários dos projetos do Balanço do Rock, e o Teatro Experimental Waldemar Henrique, o "Templo do Rock" paraense. Isto se faz de forma imanente, por meio da utilização de imagens de arquivo de acontecimentos que atravessam aqueles lugares; como também a partir da citação direta no discurso oral dos entrevistados.

O estúdio Edgar Proença é apresentado no filme desde o seu começo. O produtor Beto Fares explica para a banda Malako Símio – formada especialmente para o documentário – o objetivo de estarem ali: "retomar as gravações" do Balanço do Rock que aconteciam naquele espaço, o que iria permear um documentário sobre a história do programa. Em seguida, um videoclipe de abertura com a mesma banda, apresentando um dos resultados da gravação: a música Metal City, de autoria da Banda DNA, reinterpretada pelo novo e inusitado grupo formado por diferentes gerações do rock paraense, que performam no próprio estúdio EdgarProença. Este clipe é colorizado em tons de cinza, denotando certo anacronismo para a performance no estúdio que marca a história do programa.

Figura 14 – Teatro Experimental Waldemar Henrique, o "templo" do rock de Belém

Fonte: Frame capturado por Felipe Cortez (2018).

Já o Theatro Experimental Waldemar Henrique possui um valor simbólico essencial no contexto da memória coletiva da cena underground: desde a temporada da Banda Stress, em 1979, até o último festival "Rock 24 Horas", o "Waldeco" foi um dos principais palcos das bandas de rock de todas as matizes na cidade de Belém. No documentário, as imagens do teatro cobrem diferentes vozes e atravessam imaginários de uma fase de fausto do rock na região.

Figura 15– Imagem de arquivo do Festival Rock 24h de 1993. Ao lado, a posterior repercussão negativa do evento na imprensa local.

Fonte: Frames capturados por Felipe Cortez (2018).

A principal sequência do filme, para nós, não é propriamente sobre o Balanço do Rock, mas aquela sobre o evento que é apontado como estopim do retraimento do rock na capital paraense, o festival Rock 24 Horas de 1993. Ela tem início com imagens de uma matéria do Jornal Cultura, a época ancorada pela jornalista Marza Mendonça. A locutora chama a matéria nos seguintes termos: "Rock & Pancadaria. O projeto Rock 24 Horas

termina antes do tempo previsto por causa da violência". (Marza Mendonça, Jornal Culutra, 1993). Acompanhamos a matéria do telejornal, que descreve a cena daquela noite, a presença dos roqueiros, a vibração das bandas no palco, e, posteriormente, os tumultos provocados por homens identificados como "gangues infiltradas".

A matéria se preocupou ainda em diferenciar os "desordeiros" dos "roqueiros", que se reuniram para avaliar o ocorrido e apresentar uma posição formal para as autoridades da época. Tematicamente esta cena é importante porque, além de lançar um olhar para um evento que é apontado como um marco para a cena roqueira, sugere uma organização de classe desta cena, um grupo social aparentemente coeso. No documentário, os entrevistados apontam o evento como o fim de um período de efervescência do rock paraense, que teria sofrido uma retração e se recolhido a espaços como o próprio programa radiofônico Balanço do Rock.

3.2 A Batalha do Livramento

Informações

Título: A Batalha do Livramento
Direção: Nassif Jordy
Duração: 52'17"
Cor: Colorido
Estilo: Etnográfico / Direto / Verdade

Em 1996, um grupo de 77 guerreiros Tembé, com a finalidade de impedir o roubo de um carregamento de madeira de suas terras, vai até o povoado do Livramento lutar pela madeira. Durante o conflito com os madeireiros, o grupo é preso, torturado e forçado a assinar documentação em que abriria mão das suas terras, negando a própria condição indígena. O caso foi documentado pela imprensa da época, mas não resultou na perda do direito a terra pelos indígenas. Mas a memória da dor e a revolta contra a tentativa de negação da identidade Tembé foi, por muitos anos, silenciada no seio da própria comunidade Tembé do alto do rio Guamá. O silêncio é quebrado pelo documentário "A Batalha do Livramento", que reconstitui aquela história e discute a identidade Tembé hoje.

O documentário foi realizado pelo jornalista e então pesquisador Nassif Jordy enquanto desdobramento de sua pesquisa de mestrado sobre as narrativas orais Tembé.

Documentário, portanto, realizado por uma equipe de televisão mas com uma disposição ética orientada por um realizador situado entre o jornalismo e a antropologia.

> Através da pesquisa mesmo, do mestrado, eu tive que caçar tudo o que era tembé-tenetehara. Então eu fui de Eduardo Galvão, com o mestre dele, Charles Wagler, desde eles ao Nimuendaju, a tudo o que tivesse de literatura sobre os Tembé-Tenetehara. Então eu tava dentro da TV Cultura. Eu sabia do arquivo da TV Cultura gigantesco. Esse arquivo me serviu como pesquisa. Não pro documentário. Mas pro mestrado. Então eu tomei conhecimento daquilo no momento em que eu tava terminando a minha dissertação e também já tava colhendo todo o material audiovisual junto com a finalização da minha dissertação (Nassif Jordy, entrevista concedida para o autor em 2018).

Nassif Jordy é jornalista formado em letras. Por muitos anos trabalhou no programa *Sem Censura Pará* e no jornalismo da TV Cultura. Também foi produtor do programa *CulturaPai D'Égua*. Jordy tem uma visão singular da produção de documentários da TV Cultura, e questiona a presença do discurso telejornalístico nessas produções.

> Então eram jornalistas que faziam naquela época os documentários, mas quem eram os jornalistas que faziam naquela época? Eram formados em engenharia florestal, até a minha época formados em letras, formados em direito... então não dá pra gente colocar um alvo, o jornalismo, porque o jornalismo é uma coisa tão mutante, e mutável, que ele é tantas coisas... e isso é uma coisa que alguns teóricos defendem que é um cara como o Foucault, que ele tenta deixar esse cartesianismo de lado, essa separação... (18:40) Esse lugar poético, ele não é o lugar das flores. Ele pode ser o subterrâneo de lama no esgoto, mas ele pode ser um lugar poético. Então essa poesia que se aproxima do jornalismo que eu procuro fazer. Então qual é o principal foco assim, desde sempre? [...] É o conteúdo. É prestar atenção no conteúdo, é ouvir os outros, ter uma capacidade de alteridade, de exercício e alteridade... pra tu ter curiosidade na pessoa que é diferente de ti... (Nassif Jordy em entrevista concedida ao autor, 2018).

O realizador, assim, não nega a possibilidade de experimentalismo no telejornalismo. Essa coexistência de possibilidades de narrativa documental é uma característica do conjunto mais amplo dos documentários da TV Cultura do Pará. Em algumas obras, o telejornalismo é dominante. Em outras, um cacoete de linguagem ou uma herança discursiva do próprio trabalho anterior dos seus realizadores.

Nassif Jordy toma, em sua pesquisa, as narrativas orais dos Tembé do alto do Rio Guamá a partir das quais instaura uma discussão sobre as lutas atuais dos tembé, em torno da transmissão dos saberes, da relação com as sociedades envolventes e da defesa do direito a terra e do respeito as diferenças. Ao realizar a pesquisa para o mestrado, Nassif Jordy fotografou e filmou entrevistas e momentos de contato com aqueles povos. Posteriormente, revendo as imagens, percebeu que poderiam render um documentário etnográfico. Assim,

propôs a direção da TV Cultura do Pará o projeto, e foi apoiado pela emissora em sua realização.

Sua estrutura é composta por um regime heterogêneo de imagens: imagens de arquivos pessoais e da TV Cultura do Pará, documentos históricos, imagens informáticas, imagens-câmera produzidas em locações diversas no decurso do documentário, fotografias e imagens amadoras de celulares dos próprios Tembé. Estas imagens estruturam uma narrativa pautada em entrevistas, depoimentos, canções, relatos orais, clipes de imagens, infográficos, trilha musical que reúne músicas captadas em campo junto aos próprios Tembé com canções da sonoridade ocidental como o jazz e o rock.

A montagem evidencia características do que Fernão Pessoa Ramos chama de "documentário cabo" (RAMOS, 2013), o documentário americano pautado no modelo de cabeças falantes, mas como predomínio de uma postura do cinema verdade francês, sobretudo no que diz respeito a interação do realizador com os personagens do mundo histórico, as entrevistas, e ao viés antropológico na escuta do outro presente neste trabalho de Nassif Jordy.

O diretor-pesquisador utiliza algumas estratégias para despertar lembranças em torno do episódio dos 77, espécie de lugar de memória a partir do qual é realizado o "trabalho de enquadramento"[20], para além dos relatos orais no formato *talking head*.

Em um primeiro momento, o diretor convida o guerreiro Edmilson Tembé para ir ao povoado do Livramento, onde aconteceu o episódio, para relatá-lo, reconstituindo os acontecimentos no próprio lugar. No filme o diretor apenas acompanha o guerreiro em quadro e ouve o seu relato, com expressão séria e comovida pela fala do Tembé.

---

[20] Michael Pollak compreende a memória enquanto produto de recortes estabelecidos pela lembrança e entende que o filme é uma forma possível para o trabalho de enquadramento da memória: "[...] Para caracterizar essa memória constituída, eu gostaria de introduzir o conceito de trabalho de enquadramento da memória. Vale dizer: há um trabalho que é parcialmente realizado pelos historiadores. Temos historiadores orgânicos, num sentido tomado emprestado de Gramsci, que são os historiadores do Partido Comunista, os historiadores do movimento gaullista, os historiadores socialistas, os sindicalistas etc., cuja tarefa é precisamente enquadrar a memória" (POLLAK, 1992, p. 6).

Figura 16 – O guerreiro Edmilson Tembé e o diretor Nassif Jordy recordam o episódio dos 77 em locação no povoado do Livramento.

Fonte: Frame capturado por Felipe Cortez (2018).

No único diálogo em que ouvimos o diretor ao longo do filme inteiro, Nassif Jordy entrevista um Edmilson Tembé claramente incomodado no povoado do Livramento.

> NASSIF JORDY:
> - É difícil pra ti estar aqui, não?
> EDMILSON TEMBÉ (claramente desconfortável):
> - A gente não se sente legal. Pra vocês é uma outra coisa...
> NASSIF JORDY:
> - É uma outra coisa... Mas pra ti...
> EDMILSON TEMBÉ:
> - Mas pra mim... Com certeza... Tenho certeza de que tem pessoas observando que eu não sou daqui. Que eu sou uma outra coisa...Tem pessoas que não me conhecem como indígena mas tem pessoas aqui que diz esse aí é um deles. Com certeza.

Ao provocar este pequeno evento, a ida de um Tembé ao povoado do livramento, Jordy não apenas reconstitui o acontecimento dos 77, mas evoca o sentimento que persiste até hoje entre os Tembé, a percepção da hostilidade e da dimensão do conflito com o branco.

Em outro momento, Nassif Jordy convida um grupo de membros da comunidade Tembé a assistir o documentário jornalístico *Tembé*, realizada pela TV Cultura do Pará em 1991. Em um dos trechos da narração em voice over, em que se caracteriza a comunidade Tembé do Alto do Rio Guamá, a repórter-narradora afirma: “As flexas não são mais flexas. Não são lançadas. Não matam. O corpo agora está coberto. O metal substituiu a cerâmica. Nas mãos, a agilidade é a mesma. Peças são usadas como souvenir”.

O documentário *Tembé* foi dirigido pela jornalista Lilia Affonso em 1990. Anunciado como “a primeira vez que uma equipe de TV paraense vai à aldeia Tembé”, foi filmado com

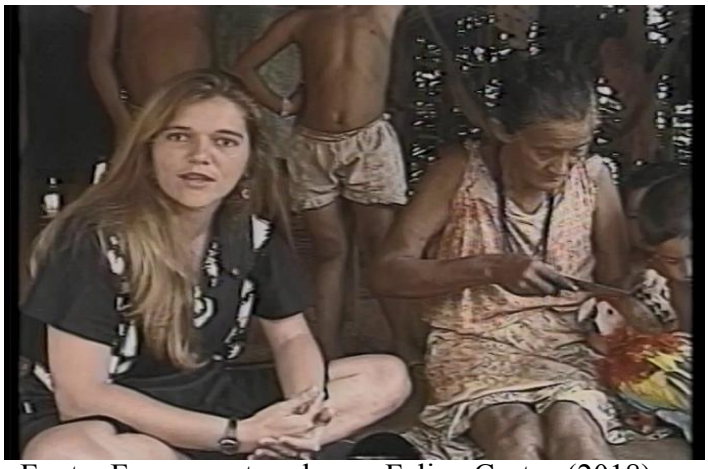
características de uma grande reportagem com duração de 50'35" e explora os problemas decorrentes da interação dos Tembé com a sociedade envolvente, sobretudo no que diz respeito a posse da terra. Em termos de forma documentária, *Tembé* apresenta características do "modelo sociológico" (BERNADET, 1985).

O filme, ao enunciar atualidades da vida dos Tembé no início dos anos de 1990, mostrava um povo em vias de se perder, seja pela redução da população, ocasionada, entre outras razões, pelas doenças dos brancos, seja pelo amalgamento da própria etnia por meio dos processos de mestiçagem com o branco e o negro, além dos próprios hábitos culturais provenientes da aculturação, como a diminuição do número de falantes da língua Tembé em detrimento do aumento de falantes do português. Talvez, justamente com o intuito de catalogar práticas culturais de um povo em suposta extinção, tal como fazia a primeira antropologia, o registro antes do fim, o documentário apresenta e descreve em seu primeiro bloco o Wirahao, a chamada Festa do Moqueado, rito de passagem das meninas para a vida adulta.

Uma importante sutileza é que o documentário apresenta um Wirahao realizado pelos Tembé que vivem às margens do Rio Gurupi, na divisa com o Maranhão. Esta seria uma primeira prova de que este grupo conseguiu conservar suas origens, enquanto o outro grupo, que vive nas margens do rio Guamá, teria sido aculturado, e, segundo o documentário de 90, correria o risco de ter sua "identidade" extinta.

Assim, a estrutura de *Tembé* é composta, no um primeiro bloco, por uma apresentação de dois grupos do povo Tembé-Tenetehara: o grupo que vive nas margens do rio Guamá e o grupo que vive nas margens do Gurupi. No segundo bloco, somos apresentados aos problemas da interação com os brancos relativos à porção dos Tembé que vive na margem do rio Guamá, principalmente a disputa territorial com fazendeiros pela posse da terra na reserva florestal que, segundo a obra, era palco, na época, do "maior conflito pela posse da terra no Pará". E, no terceiro bloco, conhecemos a porção que vive na margem do Gurupi. Destaque neste bloco para o fato de que o documentário transmite a ideia de que, na margem do Gurupi, os Tembé conseguiram resistir aos problemas da "mistura" com os outros povos, conservando uma "pureza" e, assim, uma essência, uma identidade.

Figura 17 – A repórter Suzana Penner entrevista Verônica Tembé, que não fala português. Um intérprete, fora do quadro, possibilita a comunicação.



Fonte: Frame capturado por Felipe Cortez (2018).

Tembé é narrado em sua maior parte pela repórter Suzanna Penner. Ela apresenta dados e testemunha sobre o que viu. Sua voz é coberta por imagens em geral ilustrativas do que está sendo dito, às vezes em tom formal, objetivo, outras vezes de forma poética. Alguns trechos da narração evidenciam a suposta perda de referenciais identitários, sobretudo dos Tembé que vivem nas margens do rio Guamá.

> OFF: Índio mais branco é igual a mameluco. Índio mais negro é igual a cafuso. Mistura de raças, costumes, línguas. Primeiro, os negros quilombeiros. Os caminhos se cruzaram na fuga da mão de obra barata. Depois, os brancos em regatões. A mistura aumentou no início do século. Os Tembé perderam. Perderam a cultura. Perderam parentes. A população foi dizimada pelas doenças.
> OFF: Alumínio ao invés de artesanato. Peças de metal e de barro ocupam o mesmo espaço. As brincadeiras agora são outras. Índio também arrisca a sorte.
> OFF: O artesanato é pouco: deu lugar as peças de alumínio da cidade. A brincadeira agora é o futebol. Em vez do canto, o tape deck. Olhando de fora não parece aldeia. Parece uma cidade do interior. É que os Tembé do Guamá vivem indo para Capitão Poço. Levam a farinha pra vender. Tem casa, família, filhos morando lá. Trazem os costumes da cidade. Copiam o estilo das casas. O trançado de palha das fachadas sumiu. Agora é barro e alvenaria. Por dentro também parece casa de branco.
> OFF: O Tembé Tenetehara foi quase esquecido. No posto do Alto Guamá, dos 150 índios, três falam a língua.
> OFF: Rituais de cura, ervas, tawari. A pajelança é coisa do passado. A tradição foi interrompida. No posto não há pajé. Não há cacique. O líder é escolhido pelo voto.

No documentário, cobrindo todas estas falas, são utilizadas imagens de caráter ilustrativo, a serviço da voz do saber narrada em *off*. O uso do recurso da locução também reflete uma estratégia do "modelo sociológico" do documentário proposto por Jean-Claude Bernadet, no qual "o locutor da narração é a voz do saber, de um saber generalizante"

tipificador, que dissolve o indivíduo nas estatísticas e dados gerais. “Ele diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a respeito deles mesmos”. Por outro lado, se o saber é a voz do locutor, também chamada “voz de Deus”, os entrevistados não possuiriam saber nenhum sobre si (BERNADET, 1985, p. 11-12). Os entrevistados, constituiriam uma amostragem, que legitimaria a locução, atestado de que seu discurso é “baseado no real” (BERNADET, 1985, p. 13). E, ao fim, estes entrevistados são inquiridos a falar, e o fazem apenas em relação ao que lhes é perguntado pela repórter. Se falam algo destoante, as respostas são editadas, limitando-se ao conteúdo que interessa à edição. É o que acontece, por exemplo, quando a repórter fala sobre a relação dos Tembé com as manifestações “dos brancos”. Em *on*, isto é, em cena, ela entrevista dona Maria Duarte, enquanto está toca um tambor deitado.

> SUZANA PENNER: - Algumas festas dos brancos também já chegaram por aqui. Todos os anos, no mês de dezembro, os índios participam da festa de São Benedito. Os padrões são os mesmos da igreja católica. Inclusive, a ladainha. Dona Maria é uma das que organizam a festa. Dona Maria, como é que é a festa de São Benedito?
> MARIA DUARTE: - Festa de São Benedito, se levanta o mastro no dia 17.
> SUZANA PENNER: - Que tipo de reza que é? É a mesma reza da igreja católica?
> MARIA DUARTE: - A mesma reza da igreja católica.
> SUZANA PENNER: - Como que é um pouquinho?
> MARIA DUARTE: São... se reza o terço... Primeiramente. Depois se reza a ladainha. 'Santa Maria, ora pronobe...' (canta ladainha...)

Nesta cena, a entrevistada, após um longo discurso da entrevistadora, apenas confirma com frases curtas as perguntas que lhe são feitas. Ao reafirmar em diferentes momentos a perda dos referenciais identitários de um suposto ser Tembé puro, o documentário perde a oportunidade de discutir os movimentos de hibridação que demarcam as identificações atuais daquele povo, assumindo uma postura tipificadora. Mais importante do que compreender o novo momento, é deixar claro o desaparecimento das marcas distintivas da cultura: uma pureza étnica, a língua tenetehara, os costumes. Poderia buscar compreender a historicidade do ser Tembé, em sua contínua transformação, e colocaria em relação os diferentes atores dos campos de disputa social que influenciam o seu devir em uma postura não tipificadora, revelando a singularidade deste povo em determinado momento histórico. Ao invés de falar de “perda da identidade”, trataria dos movimentos de identificação que constituem o seu “estar no mundo”, como diria Michel Maffesoli (1997). Isso, claro, seria apenas uma abordagem possível, num universo epistemológico mais amplo.

Por outro lado, a repórter-realizadora em cena entrevista os Tembé, interagindo como uma repórter, sem se permitir outra postura, por meio de perguntas semiestruturadas. Não se abre um espaço para o inesperado, em uma perspectiva dialógica. A repórter pergunta, e

aguarda uma dada resposta que reforce o ponto de vista de deseja sustentar sobre aquele povo, alimentando um roteiro previamente concebido.

Figura 18 – Cacique Naldo Tembé questiona representação do tembé no documentário Tembé (1990) em exibição promovida na aldeia sede dos Tembé do alto do Rio Guamá.

Fonte: Frames capturados por Felipe Cortez (2018).

O filme-reportagem Tembé transmite ao final um sentimento de perda e de uma situação de transformação irreversível, ocasionada pelo avanço da fronteira econômica, a atividade pecuária e a exploração da madeira da reserva, como um fato incontornável. Os Tembé, ao serem assimiliados pela sociedade brasileira, corriam grandes riscos de perder seus referencias identitários e, com isso, sua legitimidade sobre a terra. E não estariam fazendo nada para enfrentar esta situação.

Assim, voltando ao filme *A Batalha do Livramento*, não é de se estranhar, no que consideramos a sua principal cena, a reação dos Tembé em 2018 ao assistir o documentário produzido há quase 30 anos. Entre suspiros e comentários nostálgicos dos que estavam ali presentes, uma voz denota indignação diante da forma de representação do povo Tembé apresentada pelo antigo documentário. É a voz do cacique Naldo Tembé:

> NALDO TEMBÉ: - Por incrível que pareça, naquela época, a filmagem veio descaracterizar nós indígenas do Alto do Rio Guamá. Ela simplesmente tá dizendo isso. Ela mostra isso. De fato não veio uma questão pra nos mostrar o que nós éramos na época, né? Pegou a forma que tava. Como ela mesma fala: não existe mais, perderam tudo...

Ao articular em seu discurso este tipo de análise da representação pelo próprio representado, o filme de Nassif Jordy proporciona uma reflexão sobre a produção de imagens e as estratégias de produção documentária dos realizadores atuantes na TV Cultura do Pará em determinada época da sua história, que se aproximaria de um regime discursivo alinhado

aos interesses dos grupos sociais hegemônicos no Estado. As lentes oficiais[21], de que fala Karine Pedrosa em estudo sobre o documentário Wayana Apalai, produzido pela TV Cultura do Pará em 1988 e também dirigido por Lilia Affonso, com tom etnográfico, em que Pedrosa constata relações de poder destacadas no "contato verticalizado entre Estado e indígenas" (PEDROSA, 2018, p. 8).

Apesar de se fazer presente em ambas as cenas, o realizador não aparece discutindo, questionando, entrevistando, apesar de o ter feito. Entendemos que essa espécie de presença em recuo seja parte de uma retórica metodológica que, em sua dissertação de mestrado, Jordy chama de "observação observadora"[22] e que Fernão Ramos (2013) chama de recuo do sujeito na dimensão da tomada. No entanto, o realizador em campo interage com os sujeitos e provoca as falas que utiliza para compor o seu próprio discurso, nessa escuta editada do outro.

Nassif Jordy afirma que filmar a exibição do documentário produzido nos anos 1990 foi menos uma estratégia de abordagem e mais uma provocação de um outro contato com a comunidade. "E queria realmente uma provocação pra mim mesmo. Eu queria me colocar na situação de jornalista pra eles. Mas não aquele jornalista que tem autoridade. Mas aquele que pode ser questionado" (Entrevista concedida por Jordy Filho, 2018). Assim, as imagens do documentário Tembé extrapolam o caráter ilustrativo, de cobertura de enunciados verbais, para se converterem, elas mesmas, em dispositivo de questionamento da representação do povo Tembé realizada pela emissora de televisão nos anos 1990.

> Realmente aquela metalinguagem de eles estarem vendo o documentário, de eles estarem comentando o que foi mostrado no documentário, é importante pra gente porque é a gente que constrói esses documentários. [...] Como jornalista eu tinha obrigação de levar aquilo de volta e tecer uma crítica sobre aquilo. Mas a crítica não seria minha. A crítica é dos Tembé. Eles mesmo fazem a crítica, eles estão se vendo lá, eles tão dizendo: tá vendo o que a repórter tá dizendo? Ela quis dizer isso. Por que ela colocou essa parte aí dele? Porque ela colocou essa parte que eu como sapo? Porque ela escolheu essa parte e não a outra? Porque ela não deixou até o fim? Por que ela cortou?

---

[21] Assim como *Tembé* e *A Batalha do Livramento*, o documentário *Wayana-Apalaí* é uma produção oficial da TV Cultura do Pará: emissora que o realiza com o apoio da FUNAI e da Força Aérea Brasileira, propondo a representação de "um objeto culturalmente exógeno, dando a ele os signos que beneficiaram os interesses do Estado" (PEDROSA, 2018, p. 13).

[22] Em sua dissertação, Nassif Jordy lembra que em sua primeira visita à Aldeia Sede dos Tembé do Alto do Rio Guamá, se viu obrigado a rever os seus dados e a si próprio, que também passou a ser observado pelos Tembé. "A observação que participa, agora observa sua própria participação, 'é a observação observadora. Que não é mais participante da ação, mas observa também a si própria como sujeito que observa o contexto." (JORDY FILHO, 2016, p. 40)

Em *A Batalha do Livramento*, o arquivo e as lembranças enquadradas, inclusive o próprio trabalho de enquadramento subjacente a essas imagens, são questionados por alguns dos sujeitos que participam da obra. Segundo Lins e Rezende (2009, p. 113), esta prática considera as imagens de arquivo como "acontecimentos entre acontecimentos", "únicos em si mesmos, e não signos de outra coisa".

Em certo momento do filme, Nassif Jordy recorre a imagens de celulares dos membros da aldeia Tembé Tenetehara de Santa Luzia do Pará para registrar a invasão do *kariaw*, o homem branco, a terras da reserva indígena, onde realizam a exploração ilegal da madeira. O celular, aqui, é objeto cotidiano que torna visível uma realidade subterrânea da luta pela terra no Pará. As imagens, filmadas pelos próprios guerreiros Tembé, compõem uma espécie de auto-etnografia, que registra a presença ilegal do branco em terra indígena e evidencia a câmera, ou o celular, como nova arma utilizada em prol da defesa dos interesses tembé.

Para nós, é do conflito de visões sobre o "ser tembé", as visões do representado e a do que representa, no passado e no presente, que emerge a força de *A Batalha do Livramento*, não como *mea culpa* pela forma redutora de representação das tensões identitárias enfrentadas por aquele povo pela emissora naquela época, mas como espécie de tomada de consciência do potencial do documentário enquanto instrumento de visibilização de demandas sociais e históricas do povo Tembé, neste caso articulado a um grupo de pesquisa da academia que atua no fortalecimento daquele povo. O documentário, assim, explora o potencial identitário da memória como instrumento de luta social.

Figura 19 – Cenas da Festa do Moqueado na sequência final de A Batalha do Livramento, apresentando o Wirahao nas aldeias dos tembé do Gurupi (1990) e dos tembé do Guamá (2018). A primeira, registrada de forma distanciada e jornalística. A segunda, filmada de dentro da festa pelo realizador-pesquisador Nassif Jordy.

Fonte: Frame capturado por Felipe Cortez (2018).

E por fim, se no documentário *Tembé* (1990) a Festa do Moqueado é apresentada no início do documentário demonstrando que os Tembé que vivem às margens do Gurupi ainda conservam traços da sua essência identitária, enquanto que os Tembé do alto do Rio Guamá vivem em uma situação de aculturação sem retorno; em *A Batalha do Livramento* (2018) a festa é apresentada ao final da obra, tendo sido filmada na própria Aldeia Sede dos Tembé do alto do Rio Guamá. Seria uma espécie de resposta ao filme anterior de que o fim registrado não está tão próximo e de que os Tembé do Guamá ainda resistem, inclusive pela via da reafirmação cultural? A preservação da cultura Tembé pela transmissão oral dos saberes é o grande tema que encerra a obra. A montagem da sequência final de *A Batalha do Livramento* reúne imagens do Wirahao do presente e do passado, desembocando em um depoimento do sábio Lourival Tembé. Ele fala em primeiro plano, enquanto o jovem Bewãri está concentrado ao fundo, de cabeça baixa, em respeito ao mais velho que fala para a câmera.

> LOURIVAL TEMBÉ: - Fico preocupado, assim... Nós, né? Que somo velho. Hoje não vai ter mais os velho pra poder contar história. Não tem mais, não. Estão se acabando. Estão se acabando todos. Só por isso eu estou preocupado, né? Com os netos, os parentes. Não é só aqui, não. Todos os parentes por aí. Tem parente que não sabe como é que ele vai contar a história dele. Estão se acabando, ficando só os novos, né? Os velhos estão se acabando. Para os netos e para os filhos, né? Aí, mais tarde vão precisar, né? Eu penso muitas coisas... Né? Não é só pra mim, não. É para todo mundo.

Esta cena final é significativa porque evidencia o tema de fundo do documentário: a transmissão do saber em culturas orais em uma articulação entre memória e identidade. Ao tomar o episódio dos 77 como lugar de memória a partir do qual os tembé narram as suas lutas, o documentário "A Batalha do Livramento" se converte em instrumento de difusão desta memória e contribui para a luta dos Tembé do Alto do Rio Guamá no campo discursivo.

CAPÍTULO 4 – CONSIDERAÇÕES CONTINGENTES PARA UMA MEMÓRIA DOCUMENTÁRIA

Busquei até aqui refletir sobre as "memórias documentárias" que emergiram do meu encontro com dois documentários da TV Cultura do Pará e seus realizadores. Retomo agora algumas perguntas feitas na Introdução.

a. *Como determinados documentários da emissora, ao articularem a ideia de lugar de memória, constituem experiências de representação de uma certa ideia de identidade paraense?*

Memória e identidade caminham juntas. Não a toa, é a partir do viés identitário que Ulpiano Bezerra de Menezes (1992) faz a distinção entre memória e história.

> […] A memória, como construção social, é formação de imagem necessária para os processos de constituição e reforço da identidade individual, coletiva e nacional. Não se confunde com a História, que é forma intelectual de conhecimento, operação cognitiva. A memória, ao invés, é operação ideológica, processo psico-social de representação de si próprio, que reorganiza simbolicamente o universo das pessoas, das coisas, imagens e relações, pelas legitimações que produz (MENEZES, 1992, p. 22).

Por sua vez, Jan Assman afirma que "[...] lembrar-se é uma realização de pertencimento, até uma obrigação social [...]" (ASSMAN, 2016, p. 122), o que demarca a dimensão identitária da memória, que se legitima e fortalece no contexto do que Maurice Halbwachs (2006) chama de "comunidade afetiva", um grupo de pessoas com afinidades que partilharam determinada experiência constitutiva de uma memória coletiva. Ora, a cena *underground ou a tribo* Tembé-Tenetehara do Alto do Guamá, temas das obras aqui analisadas, são comunidades constituídas por sujeitos que compartilham experiências de vida abordadas pelos dois documentários em questão e que constituem uma "base comum" de lembranças, um quadro de referência temporal e espacial, que se legitimam mutuamente.

As duas obras sobre as quais nos detemos com mais atenção evocam diferentes visões de identidade e cultura paraense. Por um lado, "Balanço do Rock: a mais tribal de todas as festas" percorre episódios vivenciados por um grupo social não necessariamente coeso, os roqueiros de Belém do Pará. Ao provocar nos entrevistados a lembrança sobre lugares, personagens e acontecimentos, emerge na obra uma lembrança compartilhada daqueles episódios, uma memória coletiva, que no caso de um documentário é editada pelo trabalho

do realizador, o que podemos compreender, em acordo com a expressão sugerida por Pollak (1992) ao falar do trabalho do historiador, de trabalho de enquadramento da memória, que ao longo do documentário apenas confirmar a verdade das imagens.

Compreendemos aqui o trabalho do documentarista, que articula na forma fílmica memórias individuais e coletivas, como um trabalho de enquadramento que obedece a procedimentos formais próprios a linguagem documentária, legitimados pela participação dos sujeitos implicados por estas memórias nas obras documentais aqui analisadas, a partir de determinadas estratégias de abordagem fílmica.

Em um texto sobre o poder da ficção na construção da memória cultural, na literatura e no cinema, Astrid Erll (2008) reflete sobre a retórica da memória coletiva, demonstrando como as histórias de guerra criam modos de lembrar, ligados a uma ideia de "memória comunicativa", desenvolvida por Jan Assman (2016). Espécie de memória que "vive na interação e na comunicação cotidiana", a ideia de memória comunicativa resulta de uma operação de desmembramento da ideia de memória coletiva (HALBWACKS, 2006). Jan Assman, assim, trabalha com três noções de memória.

Por outro lado, em "A Batalha do Livramento", as imagens da identidade são questionadas. Ao assistirem o documentário produzido pela TV Cultura do Pará na década de 1990, os Tembé do Alto do Rio Guamá questionam a representação realizada pela equipe da emissora, e o realizador Nassif Jordy transforma este momento numa crítica a estrutura jornalística de produção da notícia, que impossibilita a realização de um trabalho jornalístico mais humano e compreensivo das demandas do outro representado.

b. *Em que medida os documentários da emissora, ao representarem elementos de uma suposta identidade paraense, constituem uma espécie de memória documentária?*

Da leitura dos sujeitos de pesquisa, de nosso encontro com os realizadores, as obras e o espaço institucional de criação, a TV Cultura do Pará, emergem o que chamamos de memórias documentárias. Os documentários, ao se constituírem asserções sobre o mundo histórico e representarem um olhar para este mundo, podem representar identidades e/ou identificações de forma direta, declarada ou indireta. Entendemos, entretanto, que todas estas obras comportam uma memória em sua feitura, sobre a sua realização, sobre o objeto de representação, o recorte da realidade estabelecido, o contexto de realização. No caso da TV Cultura, entretanto, a compreensão das obras realizadas por profissionais que trabalham na

emissora também exige uma reflexão sobre o trabalho do realizador neste espaço institucional de criação.

c. *Quais as estratégias de abordagem e procedimentos narrativos adotados por estas obras atuam nestes processos?*

Começo este comentário pelas estratégias que unem as obras e revelam uma herança do próprio fazer documentário da TV Cultura do Pará. Os dois telefilmes usam a entrevista como eixo central, ferramenta de controle de informações que costura as narrativas, o que é muito próprio do telejornalismo. Por outro lado, ambos os telefilmes também constituem experiência de cinema verdade, na qual o realizador, consciente da impossibilidade de objetividade diante do mundo histórico, sobre ele intervém, mesmo que do contra-campo. Essa presença no contra-campo se faz notar nas duas obras.

A interação de Robson Fonseca com o produtor Beto Fares em diferentes momentos de "Balanço do Rock: a mais tribal de todas as festas", nos quais Robson provoca Beto a lembrar a partir do contato com objetos e lugares torna isso bem claro. Na própria abertura do documentário, Beto Fares, Robson Fonseca e a banda Malako Simio conversam sobre a gravação do filme. Já em "A Batalha do Livramento", em dois momentos Nassif Jordy conduz a ação estando em cena. Ao entrevista Edmilson Tembé no povoado do Livramento, onde o guerreiro não se sentia à vontade, Jordy buscava despertar não apenas a lembrança, mas os sentimentos que remetiam ao episódio dos 77 motivado pela ideia de que silenciar sobre o evento era muito mais violente do que lembrar, por mais doloroso que fosse. Já na sessão do documentário produzido em 1990, Nassif apenas organiza a exibição e a ordem das falas dos Tembé que criticam o documentário. Portanto, a presença do realizador em cena e o uso de estratégias de evocar a memória são pontos que conectam estas duas obras.

Por outro lado, os documentários aqui analisados evidenciam diferentes práticas de apropriação de imagens de arquivo. Em *Balanço do Rock: a mais tribal de todas as festas*, o arquivo contribui para a contextualização histórica, evocando imagens de acontecimentos, lugares e personagens de uma Belém da memória roqueira. Aqui as imagens de arquivo se oferecem enquanto testemunho de uma época lembrada no documentário por uma diversidade de sujeitos. Já em *A Batalha do Livramento*, o arquivo e as lembranças enquadradas, inclusive o próprio trabalho de enquadramento subjacente a essas imagens, são questionados por alguns dos sujeitos que participam da obra. Sobretudo quando, no próprio documentário, um grupo de moradores da aldeia Tembé-Tenetehara do Alto Guamá

questiona as imagens e a representação identitária realizada por outra obra documentária realizada pela TV Cultura nos anos 1990, o filme *Tembé* (Lilia Afonso, 1991).

Nas duas obras, o recurso ao arquivo, apesar das distintas lógicas de apropriação, se apresenta como forma efetiva de referência audiovisual a acontecimentos, personagens e lugares constituintes de uma memória coletiva. O arquivo, assim, é apropriado para a construção de narrativas documentárias que se articulam a partir da ideia de lugar de memória em sua dimensão simbólica e imaterial, compondo uma espécie de memorial documentário do lugar de memória, um "[...] sistema de signos, contanto que seja uma unidade orgânica e que seja portador de uma memória [...]" (NORA, 2011, p. 445).

...

Meu projeto inicial buscava, de um modo amplo e generalizante, investigar as vozes – no sentido empregado pelo pesquisador americano Bill Nichols – de um conjunto de filmes que eu julgava representativo da produção documentária da TV Cultura do Pará. Em certa altura do Mestrado, entendi que me deter sobre as vozes, apenas ao que poderia ser visto na tela, seria perder o dado da vivência e do meu encontro com estas obras e seus realizadores. Propus então a ideia de "memória documentária" como processo intersubjetivo de ir ao encontro de obras documentais da TV Cultura do Pará e de seus realizadores enquanto (1) pesquisador munido de ferramentas teóricas e (2) produtor audiovisual que integra a experiência de realização de documentários da emissora.

Para além do esforço historiográfico de documentar a produção de documentários da TV Cultura do Pará, *trabalhamos por uma noção de análise fílmica que entenda a obra audiovisual não como objeto estático de análise, mas como sujeito de pesquisa que se move conforme as experiências de fruição e de realização*. Portanto, também buscamos compreender como se deu a produção de documentários na emissora em determinada época de sua história. Paralelamente a leitura dos filmes, entrevistamos seus realizadores, o que se relevou não apenas como uma ferramenta de controle de informações, mas apontou nosso olhar para outras direções. As entrevistas foram filmadas e devem integrar um projeto futuro de filme ensaio sobre a produção documentária da emissora.

O composto de revisão historiográfica, análise fílmica e escuta de falas até aqui esboçado buscou demarcar a rede de criação que chamei de memórias documentárias. Encerro por hora este trajeto inconcluso rememorando meu encontro com estas obras, seus realizadores e o espaço institucional de criação, a TV Cultura do Pará, resgatando não somente as suas falas, mas também tecendo diálogos com outros personagens importantes da

história da produção documentária da emissora, como os jornalistas e produtores Roger Paes, Junior Braga e Carlos Gondim. Em minha breve trajetória pela TV Cultura do Pará, de 2011 a 2018, tive a oportunidade de trocar e conviver com todos eles, conhecimento e afeto que levo comigo. Finalizo este texto, que se quis um exercício de análise fílmica norteado pela ideia de fundo de lugar de memória, na primeira pessoa, na medida em que me encontro, hoje, atravessado por essa trama de memórias e saberes que constituem o fazer documentário da TV Cultura do Pará.

Se tarde não for, e ainda me cabe o direito de comentar, gostaria de refletir sobre algumas limitações da expressão "análise fílmica" para este contexto de pesquisa. A princípio, a expressão pode soar estranha para obras documentais produzidas para a televisão. A unidade de análise em questão, entretanto, não é a do programa, com sua periodicidade e encaixe no fluxo televisivo de um canal. Isto é, os documentários produzidos pela TV Cultura do Pará não apresentam necessariamente um diálogo com o restante da programação. São, na verdade, exibidos poucas vezes na emissora e em eventos por ela realizados. A unidade analítica destes documentários, portanto, é a fílmica. Entretanto, ao considerar o estudo destas obras pensadas enquanto estruturas fechadas, corro o risco de perder de vista um dado para mim precioso: a relação destas obras com o fazer televisivo dos seus realizadores, bem como as suas condições de produção.

Penso no caso de Robson Fonseca, com quem compartilho afeto e aprendizado há anos. Ele me deu a primeira oportunidade de realizar um documentário como produtor e roteirista. Foi no ano de 2011, quando rodamos o documentário *Pau & Corda: Histórias de Carimbó*. Antes disso, entretanto, eu já produzia os programas *Cultura Pai D'Égua* e *Invasão*, que se apropriavam de uma diversidade de recursos do telejornalismo, flertando com o jornalismo cultural, mas buscando olhares diferenciados para a cultura contemporânea produzida no Pará com a temporalidade não factual debitada aos programas realizados pelo departamento de Produção da emissora. O *Invasão*, então dirigido por Robson Fonseca, foi uma revista eletrônica sobre culturas urbanas que esteticamente dialogava com o videoclipe, campo de criação bastante explorado por aquele realizador. Não à toa, em seu primeiro documentário como diretor, Robson Fonseca fez do videoclipe um instrumento de aproximação com o outro.

> "Pau & Corda" é um documentário, telefilme que a gente fez pra TV Cultura, que conta histórias de grupos carimbó, de quatro grupos de carimbó. No meio disso tem a história da equipe que viaja pra esses lugares, e tem a produção dos videoclipes

> com esses grupos. A gente misturou isso e criou um produto que é um documentário que conta várias histórias mas que tem esse fio condutor, que é a equipe passando por esses grupos, convivendo com eles, e tirando alguma coisa daqueles mestres... de informação, de contos, de histórias, pro documentário. E ali no final junta muitas histórias de vida, e histórias de uma cultura incrível que é o Carimbó. (Robson Fonseca em entrevista concedida ao autor, 2018)

Antes disso, Robson Fonseca havia acumulado passagens por produtoras e pela MTV Belém, realizando programas que davam visibilidade para a cena da música independente em Belém, vez ou outra realizando trabalhos no campo do videoclipe, sendo algo que o identifica enquanto realizador. Tanto o Invasão, quanto a produção de documentários posterior e até mesmo o primeiro curta de ficção dirigido por Robson Fonseca, "Raimundo Quintela: o caçador de Vira-Porco" (2019), assumem em sua linguagem de montagem o ritmo dos videoclipes, cortes velozes e dinâmicos.

Para o diretor Roger Paes, responsável por programas como Catalendas e Amazônia Samba, mas também documentarista na emissora, a realização de "Pau & Corda: Históricas de Carimbó" marca um novo momento na produção documental da casa.

> Eu vi vários documentários na TV Cultura. Documentários, inclusive de denúncia, né? Tinha muito isso na TV Cultura. Mas o que eu percebia, era que os documentários tinham uma estética muito jornalística. Sempre foi assim. A partir do "Pau & Corda", eu percebi que a gente poderia fazer outra coisa. O "Pau & Corda" é um divisor de águas pra minha criatividade. Ele despertou essa coisa... eu pensei: não precisa ser nada daquilo. Não que não seja interessante, mas não é o que eu gosto de fazer... eu gosto de falar das coisas boas, eu gosto de mostrar a vida das pessoas. (Roger Paes em entrevista concedida ao autor, 2018)

A partir daí, Roger Paes, que até então apresentava o programa *Pai d'Égua*, que divulgava a cena artística e cultural do Pará, realizou documentários como "Mosqueiro: Ilha dos Sabores", "Cametá: Histórias para Ouvir e Contar", "Conceição do Araguaia: Vidinha Maizomenu". O realizador lembra, entretanto, que foi no programa televisivo que nasceu o seu olhar de documentarista.

> O *Pai D'Égua* realmente foi quando eu comecei a criar uma forma de me aproximar das pessoas. Do personagem. Os personagens que me interessavam no interior do Pará. Ali eu criei a minha forma de trabalho. A minha forma de me aproximar dessas pessoas e tirar o que eu queria delas. (Roger Paes em entrevista concedida ao autor, 2018)

Da mesma forma, foi experimentando a linguagem audiovisual no dia-a-dia da TV Cultura do Pará que Robson Fonseca se descobriu realizador de documentários. Sobretudo a partir da parceria, e aqui é um ponto de vista muito pessoal, com o repórter cinematográfico

André Mardock, outro amigo e companheiro de trabalho. Hoje interpreto a realização de *Pau & Corda: Histórias de Carimbó* como uma parceria entre a emissora e os profissionais que se lançaram a realizar a obra utilizando em parte o equipamento pessoal, horas de folga e recursos de logística da emissora, como carro e a própria chancela da TV Cultura do Pará, bastante útil para o estabelecimento de contatos no interior do Estado. Foi produzindo o *Invasão* e os seus videoclipes que Robson Fonseca começou a realizar documentários de curta, média e longa metragem e, posteriormente, passou a enveredar pelos domínios da ficção. Experimento que, segundo o produtor José Carlos Gondim, faz parte da própria história da emissora.

> Eu acho que a gente sempre experimentou. Porque a gente não tinha escola, né? A gente aprendia na prática, na porrada. Então aprendia como? Experimentando. Experimentando tudo. Desde as tomadas, como roteiro, tudo. Tudo era uma experiência nova e gratificante. (José Carlos Gondim, em entrevista concedida ao autor, 2018)

Roger Paes entrou na emissora em 1988 para fazer chamadas e promoções em uma época de efervescência no mercado publicitário paraense. Com poucos recursos para realizar o trabalho, experimentar era uma obrigação.

> Eu lembro que fiz a primeira chamada do Festival Internacional de Música de Belém. A gente não tinha recursos... era uma era analógica, que você precisava experimentar.. Então até animação a gente experimentava. A gente experimentava luz, textura, eu fazia chamadas pra grupos de rock, performances, etc... A gente fazia muito isso na Cultura. Então eu ia muito pra estúdio, experimentava muito. Depois eu comecei a editar programas mais tradicionais... o Via Pará é uma referência muito grande pra gente, dessa experimentação... André Genu, videoclipes, a estética do programa, isso pra gente foi uma escola. Então o meu percurso na TV Cultura sempre buscou essa coisa da experimentação. (Roger Paes, em entrevista concedida ao autor, 2018)

Roger Paes, que realizou videoclipes de canções como “Eu te amo, meu Amor” (Frankito Lopes) e “Batalhão das Estrelas”, afirma que uma importante referência para a sua formação audiovisual foi o trabalho do diretor André Genu, responsável, entre outras produções, pelo programa Via Pará, que Paes considera “uma referência muito grande dessa experimentação... O André Genu, os videoclipes, a estética do programa, isso pra gente foi uma escola”.

Da mesma forma acontece com o diretor Nassif Jordy, que por quase 17 anos foi produtor de programas diversos na emissora, como Cultura Pai D’Égua, Sem Censura Pará, e dos próprios telejornais da TV Cultura do Pará. O documentário “A Batalha do Livramento”

foi um trabalho de produção de fôlego, produzido ao longo de três anos, que resulta de um longo processo de sedimentação de ideias e, também, da escrita da sua dissertação de mestrado e do estabelecimento de toda uma rede de relações de confiança que permitiram que o realizador fosse a campo.

Por outro lado, ouvindo histórias após alguns anos de TV Cultura do Pará, minha hipótese é de que André Genu, Roger Paes e Junior Braga são alguns dos realizadores que, liderados no início pelo jornalista Afonso Klautau, contribuíram para a formatação de uma estética matriz na TV Cultura do Pará, algo a ser verificado. A produção da emissora ainda carece investigações acadêmicas que deem conta das dinâmicas intersubjetivas de criação de sentido que atravessam a sua história. Este trabalho, diante disso, é uma fotografia muito intimista de um processo social muito mais amplo e complexo. Meu interesse, disse no início, era lançar luz para a produção de documentários da TV Cultura do Pará, produção que me interessa enquanto pesquisador e realizador.

Iniciei minha trajetória documentária na emissora enquanto produtor e roteirista de programas como *Invasão* e *Pai D'Égua*, trabalhando diretamente com Robson Fonseca e Roger Paes. Realizei documentários com ambos, acumulei vivências, e empreendi, junto a Ana Paula Andrade, a formatação de um novo programa de divulgação artística na casa, o Circuito. Neste programa, experimentei formatos, inclusive documentais, para realizar uma espécie de cartografia dos artistas paraenses entre os anos de 2015 e 2018. Neste mesmo período, experimentei nas linguagens da videodança e do documentário. Como diretor, realizei os documentários "Piracaia: Sabores do Baixo Amazonas" (Felipe Cortez e Junior Braga, 2018) e "Caminhando com Toni Benedito Soares" (Felipe Cortez, 2018). Tendo em vista esse percurso, para mim é impossível lançar um olhar para qualquer outro realizador que passou pela emissora e a sua obra e não considerar a sua produção pregressa.

Por fim, ao observar os documentários analisados a partir da ideia de lugar de memória proposta por Pierre Nora, trabalhamos com a perspectiva de lugar de memória enquanto "[...] toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, que a vontade dos homens ou o trabalho do tempo converteu em elemento simbólico do patrimônio memorial de uma comunidade qualquer [...]" (NORA, 1997 *apud* GONÇALVES, 2012, p. 34). Isto é, consideramos a relação dos filmes com as comunidades que eles abordam e buscam representar e problematizar. Por outro lado, muitos dos documentários da TV Cultura do Pará, atravessados pela ideia de lugar de memória (NORA, 1993), buscaram o registro, mais do que a investigação ou a problematização crítica, de realidades, como assim o fizeram, no início da investigação antropológica, os primeiros etnógrafos, um "registro antes do fim", em

uma espécie de "ambientalismo cultural" de que fala Fábio Castro em nosso primeiro capítulo. Ao documentário não cabe o papel apenas de registrar e proteger. Reconhecemos o valor disso em uma região que ainda é desconhecida pelo audiovisual brasileiro. Mas também precisamos avançar no esforço de pensar a imagem e a representação visando a produção de novas imagens que reflitam as demandas de nosso tempo e de nossas formas de nos relacionarmos com o mundo, não buscando apenas a construção estética de uma identidade paraense, mas a composição de um quadro mais amplo e complexo das identificações sociais da Amazônia contemporânea.

Meu desejo hoje é o de me avizinhar cada vez mais dessa produção, que a pesquisa de mestrado me permitiu observar com um pouco mais de atenção, e investigar as possibilidades dessas imagens para uma espécie de narrativa de arquivo da Amazônia. O acervo de imagens da TV Cultura do Pará é uma fronteira ainda por ser explorada pelos realizadores e pelos pesquisadores da imagem.Encerro este texto manifestando o desejo de avançar nesta pesquisa, desta vez centrando meu olhar na imagem deslocada da palavra escrita e, a partir destas imagens, tecer ideias audiovisuais sobre a representação do espaço e da sociedade paraense tematizados pela emissora em diferentes épocas nos últimos 30 anos, nós de imagens e afetos desta rede de memórias documentárias. Diante disso, colocamos algumas sugestões para aqueles que dirigem, a qualquer, a emissora:

01. Política de acesso a imagem: Patrimônio imagético e imaterial da cultura brasileira, as imagens da TV Cultura, dentre as quais as imagens documentais, precisam de um padrão de acesso, um protocolo de comercialização/cessão de suas imagens, conforme o público de interesse: de produtores independentes a estudantes de escolas públicas.
02. Experimentar e difundir: Nos interessa enquanto realizador investigar as possibilidades de construção de um discurso ensaístico a partir das imagens documentárias da TV Cultura do Pará. Este é um objeto de pesquisa artística que vai ocupar o horizonte dos nossos interesses criadores em futuro próximo, e que encontra um esboço no *vídeo-ensaio que segue anexado a este trabalho*. Por outro lado, entendemos ser importante estabelecer uma estratégia de difusão das obras documentárias da emissora a partir de eventos itinerantes, como uma mostra independente ou que possa ser associada a outras iniciativas culturais, especializadas ou não em cinema.

03. Salvaguardar os arquivos: Paralelamente a garantir de um padrão de acesso as imagens, é preciso garantir a digitalização do arquivo de fitas que hoje enfrenta a possibilidade de erosão dos seus suportes físicos em Beta-Cam, U-Matic, etc.
04. Processos de Conhecimento: Potencializar a participação da emissora em iniciativas de pesquisa, ensino e extensão da universidade, assim como em atividades voltadas ao público da educação em nível infantil, básico e médio. Além disso, fortalecer iniciativas que tomem obras do acervo da emissora enquanto objeto de produção de conhecimento.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ana Paula; NASCIMENTO, Cássia. **Televisão Pai D'Égua?** Uma análise da construção da identidade cultural paraense pela TV Cultura do Pará. 2006. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. **História Oral**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 115-127, 2016.

BARBEIRO, Heródoto; LIMA, Paulo Rodolfo de. **Manual de telejornalismo**: os segredos da notícia na TV. 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier Academic, 2013.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BIZZARIA, Fernanda Moura. **A construção das identidades no documentário**: os povos amazônicos no cinema. 1. ed. Manaus: Edições Muiraquitã, 2008.

BONOTTO, André. Bill Nichols fala sobre documentário: vozes e reconstituições. **Doc. On-Line. Revista Digital de Cinema Documentário**, n. 06, v. 1, agost., p. 250-263, 2009.

CASTRO, Fábio Fonseca de. Comunicação, identidade e TV pública no Pará. **Em questão**, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 149-167, 2012.

CASTRO, Fábio Fonseca de. **Entre o Mito e a Fronteira**. Belém: Labor Editorial, 2011.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

ENDERS, Armelle. Le lieux de mémoire, dez anos depois. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, [s. v.], n. 11, p.132-137, 1993.

ERLL, Astrid. Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory. *In:* ERLL, Astrid; NINNING, Angar (orgs). **Cultural Memory Studies:** An International and Interdisciplinary Handbook. Berlin / New York: de Gruyter, 2008.

GONÇALVES, Janice. Pierre Nora e o tempo presente: entre a memória e o Patrimônio cultural. **Historiæ**, Rio Grande, v. 3, n. 3, p. 27-46, 2012.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Centauro, 2006.

JORDY FILHO, Nassif Ricci. **Narrativas orais Tembé-Tenetehara**: percursos etnográficos, memórias e resistências. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

JUDT, Tony. À la recherche du temps perdu: France and Its Pasts. *In:* _____. **Reappraisals:** reflections on the forgotten twentieth century. London: Penguin Books, 2009.

LE GOFF, J. Documento / Monumento. *In:* LE GOFF, J. **História e Memória**. Campinas: Unicamp, 1990.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz. A voz, o ensaio, o outro: arte, mídia e imagens de arquivo. *In:* FURTADO, Beatriz (org.). **Imagem Contemporânea:** cinema, tv, documentário, fotografia videoarte, games… 1. ed. São Paulo: Hedra, 2009, p. 272-292.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 21, p. 54-67, 2011.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho:** televisão, cinema e vídeo. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2007b.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MALCHER, Maria Ataide; LIMA, Regina Lúcia Alves de; VIDAL, Marly Camargo (orgs.). **60 Anos de Televisão Aberta no Brasil**: Relatório de Gestão Funtelpa 2007 - 2010. Belém: FUNTELPA, 2010.

MENEZES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A história, cativa da memória? para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, v. 34, n. 9, p. 9-24, 1992.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Sadoly Martins. Campinas: Papirus Editora, 2005

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, v. 10, [s. n.], p. 7-28, 1993.

NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire** – I: La République. Paris: Gallimard,1984.

OLIVEN, Ruben George. Cultura e modernidade no Brasil. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 3-12, 2001.

PEDROSA, Karine. **Lentes Oficiais na representação do Outro:** o documentário WayanaApalaí como instrumento semiótico de legitimação do domínio do Calha Norte na fronteira". UFPA: Belém, 2018.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). *In:* CONGRESSOS SOPCOM, 6., 2009. **Anais** [...]. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidade e Tecnologia, 2009. p. 1-10.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?**. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2013.

RIOS, Fábio Daniel. Memória coletiva e lembranças individuais. **Intratextos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 1-22, 2013.

ROMANIELO, Ana Luiza. O outro lado da estrada: o estudo do gênero Road Movie no cinema de Walter Salles. **Memento. Revista do Mestrado em Letras - Linguagem, Discurso e Cultura - UNINCOR**. v. 05, n. 01, p. 1-26, 2014.

ROBERTS, Timmons J. Expansion of television in eastern Amazonia. **Geographical Review**, New York, v. 85, n. 1, p. 41-49, 1995.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário moderno. *In:* MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus Editora, 2006. p. 253-288.

APÊNDICE A - ENTREVISTA COM ROBSON FONSECA

Robson Fonseca
00:40 – Eu sou Robson Fonseca. De formação, eu sou publicitário, mas eu tive uma locadora de fita VHS.

F. C.
00:48 – Assim que tu começou a trabalhar com vídeo...

R. F.
00:50 – O meu interesse por vídeo, pelo cinema... assim por essas coisas que a gente faz, por televisão, por tudo... (01:03) Eu comecei com uma locadora de vídeo, de filme VHS, comprei uns filmes mofados e tal, limpei esses filmes e abri uma locadora de vídeo porque eu gostava muito de cinema. Acho que é onde eu achava que ia chegar mais próximo de cinema, televisão... Mas a partir daí eu me envolvi com histórias em quadrinhos, eu desenho desde muito novo... acho também que essa ligação com a arte sequencial que é o cinema... no caso a televisão a gente não pode dizer que é uma arte, mas faz parte desse contexto de se contar uma história por meio de sequência. E depois eu comecei a trabalhar com agência de publicidade. Na verdade eu entrei pra agência de publicidade porque eu fiz um curso no SESI de montagem/desmontagem de computador, aí eu comecei a trabalhar com rede de computadores. E a partir daí eu comecei a fazer manutenção em agências de publicidade. Aí eu descobri que existia agência de publicidade. Aí eu disse puxa, é isso aí que eu quero fazer. Eu quero ser publicitário.

F. C.
02:12 – Vou dar um jump aí na tua história pra chegar na Cultura... Como tu entras na TV Cultura? Tu já entraste dirigindo, tu veio pra editar?...

R. F.
02:24 – Na verdade, eu tinha saído da Record, eu trabalhava como editor na Record, eu tinha vindo de outras produtoras, e já tinha feito alguns programas independentes. Eu fiz o "Microfonia", que surtiu mais efeito. Eu tinha trabalhado na MTV também, fazendo coisas independentes pra lá. Inclusive pra MTV Brasil, fiz pro Fórum Social Mundial, fui correspondente. E quando eu saí da Record, que eu voltei de campanha política, eu tava fazendo uns freelas e pintou um convite pra trabalhar lá na Cultura. Quando eu cheguei lá, o diretor tinha uma vaga para editor. Mas aí quando ele viu meu portfolio, meu trabalho, tive a oportunidade de conversar e apresentar meu trabalho pra ele, ai ele disse 'cara, tu pode ajudar aqui nesse programa'. Aí eu entrei no Cultura Pai D'Egua, já pra ser repórter e editor do Programa.

F. C.
03:23 – Cultura Pai D'Égua, que era um programa de arte aqui da TV...

R. F.
03:25 – Um programa que passava sexta-feira, ao vivo. Na época quem tava comendando era o Nassif e o Roger. Acho que o Roger apresentava ao vivo. Eles tavam no comando do programa. Tinha uma equipe grande, assim. Eu fazia a reportagem semanal e editava, assim, vários VTs do programa. Aí tinha muitos quadros diferentes... Foi pra isso que eu entrei, assim. Comecei na Cultura no Cultura Pai d'Égua.

F. C.
03:52 – Tu assistias a TV Cultura antes?

R. F.

03:53 – Sim, muito. Sempre assisti. O Cultura Pai DÉgua era um programa que eu assistia muito. Catalendas. A programação da Cultura nacional, mesmo. E os programas daqui. Tinha os programas, o Conexão ao vivo, que era com o Ney, que ainda existe, mas começou lá atrás... que na época ele queria fazer, que era um programa com linguagem de rádio, que era exibido na televisão. Aí foi por aí que eu entrei.

F. C.
04:22 – Qual era o diferencial da TV Cultura pra ti?

R. F.
04:32 – Era o conteúdo, né? As outras emissoras tinham aquele conteúdo de praxe, né? Desenho animado de manhã, novela, telejornal, e aqueles programas de entretenimento. E a Cultura sempre tinha esse conteúdo que fazia você refletir, um conteúdo que refletia temas que a gente não tava acostumado... e como eu sou ligado a música, tocava numa banda de rock, lá tinham os nichos que me interessavam. Os programas, acho que o "Alto Falante" já existia, que é um programa da Rede Minas que tem muito tempo. Que é um programa que fala sobre música e sobre esse universo underground da música. Acho que foi por isso, pelo conteúdo, claro.

F. C.
05:13 – É engraçado por que é a segunda vez que tu falaste lá. Tu falaste lá porque a gente tá gravando aqui na Pariquis. E tu falas lá, daquele prédio da Almirante Barroso. Que é um lugar que tu lembras quando tu entraste...

R.F.
05:22 – É porque a gente já tá num outro espaço físico. E lá ficou essa história, né? Dez anos de cultura, no meu caso.

F. C.
05:37 – E quando tu começas a dirigir os teus projetos?

R. F.
05:40 – Eu entrei no Cultura Pai D'Égua, passei um tempo mas, assim, eu sempre fui chato. Eu tinha essas coisas de ficar "poxa, eu tô numa TV pública, que tem esse cunho educativo, cultural, não é só entretenimento, a gente tem que pensar também não só a televisão pro espectador, mas pensar a televisão pra quem faz televisão, pras pessoas que trabalham com isso", então eu sempre pensei a Cultura como um lugar de experimentar. Na época tinha a MTV, com a qual eu tinha uma ligação muito forte, pela linguagem e pelo conteúdo, aí eu via os programas e como eles desconstruíam essa grade da televisão, com programas de 10 minutos, de 15 minutos. Inclusive o Marcelo Adnet tinha um programa chamado 15 Minutos. Aí eu cheguei com essa proposta de "olha, eu quero fazer um programa aqui que a viagem é o seguinte: a gente invade a transmissão da TV clandestinamente e exibe um conteúdo doido aí e é um programa de 15-10 minutos que ele não tem uma grade específica. Ele entra em qualquer lugar... O pessoal teve um ataque de "não, isso não pode", o pessoal da programação... Era esse o conceito do "Invasão", né? Foi logo depois, quando eu tava no "Cultura Pai DÉgua" , eu levei a proposta mas recebi muita rexistência dentro da própria emissora. Os formatos normalmente eram de 30 minutos ou uma hora, dentro da grade de programação. Não existia essa coisa de programas de 10 minutos, programas de 5 minutos. Isso em 2006... Quando eu tava com a história já do Pai DÉgua... tanto que eu produzia os conteúdos pro Pai D'Égua e usava alguma coisa no Invasão que se encaixavam.

F. C.
07:57 – E os documentários? No Invasão tu já trabalhavas uma linguagem documental.

R. F.
08:12 – A gente tava acostumado a produzir na TV um conteúdo que era muito ligado a linguagem do jornalismo. A metodologia do jornalismo factual, que a gente tá acostumado a ver diariamente, e

que hoje mudou pra caramba. Eu tinha essa resistência, porque eu misturava o jornalismo, com o videoclipe, com o documentário, tudo dentro do mesmo conteúdo.

F. C.
08:43 – Tu vistes do jornalismo da Record, também. Isso te influencia...

R. F.
08:47 – É, mas eu sempre quis sair desse lugar comum... Não dava pra sair tanto por conta da própria resistência, por que o programa eu não fazia sozinho. Tinha os repórteres, tinha os produtores, tinha a gerência de produção... e numa TV pública essa coisa realmente é fiscalizada.

F. C.
09:21 – Eu lembro de uma missão, da época que eu produzia o Invasão, em Abaetetuba... era uma missão de cair numa lancha, a gente foi varar num engenho..

R.F.
09:35 – A gente foi fazer um Invasão em Abaetetuba, viajamos por 40 minutos até aquele engenho pra ver os alambiques de Abaetetuba, e aquilo já era uma pegada total de documentário. Eu era o apresentador do programa mas eu já tinha a vontade de implementar na televisão aquela coisa do apresentador mais informal, o apresentador que não apresenta, que apenas tá participando ali da história. A gente terminou comendo aquele peixei, não foi, Hélio (o cinegrafista)...

F. C.
10:20 – E o resultado dessa história já foi muito o que tu fazes hoje com o documentário..

R. F.
10:22 – Mas eu já fazia documentário!Eu trabalhei na produtora Floresta, e lá produzia documentários pra TV Cultura daqui. Isso como montador. O Zé Adão, lá da floresta, dava essa liberdade de fazer. O Microfonia eu usava todo o equipamento lá, aí eu conseguia uma grana pra pagar os cinegrafistas, auxiliares, a galera de produção, e o equipamento era todo doado. Era um programa bem experimental, doidão, era banda ao vivo, a Samliz apresentando. E lá eu tive a oportunidade de fazer documentário mesmo. Porque o Zé Adão é um apaixonado por cinema, e hoje tá fazendo cinema. Eu conheci o Zé Adão num curso de cinema. No primeiro curso de cinema digital que teve aqui em Belém. Veio um cara de fora falar de produção de cinema digital, roteiro, era um curso bacana. Aí foi que eu conheci o Zé Adão. E um tempo depois ele me ligou pra trabalhar com ele. Aí eu fiz o "Chupa-Chupa" lá, trabalhei nos "Turcos Encantados", trabalhei muito com o Luis Arnaldo, que foi uma escola boa. Ele fez um documentário "Tocando a Memória: a rabeca". Lá na Floresta a minha função prioritária era edição. Mas eu sempre tava me metendo em tudo.

F. C.
12:23 – Agora me fala sobre esse teu interesse profundo pela montagem.

R. F.
12:27 – A edição entrou na minha vida mesmo como uma solução pra grana, pra trabalho. Era onde eu conseguia ganhar a vida. Eu trabalhava numa agência de publicidade que, em cima, funcionava uma produtora. Eu me interessei por edição. Não tinha talento pra filmar. E comecei a aprender algumas coisas. Quando eu fui demitido, eu resolvi dar uma de editor. E fui atrás de emprego de editor. Eu não sabia editar direito ainda. Eu trabalhei pra programas da Assembléia, programas religiosos, trabalhei com evento pra caramba, evento social, casamento, quinze anos, boldas, tudo... editando essas coisas. Na época a gente editava em VHS, eram umas coisas bem arcaicas ainda, fiz o DVD do Ciclone, do Tupinambá, e fiz por necessidade. Isso me deu uma bagagem na edição, uma bagagem técnica. Como diretor é importante, eu acabo montando os meus trabalhos, por conta de toda essa história, mas eu gosto muito de dirigir, roteirizar, e no final montar.

F. C.

14:30 – Vamos começar a falar então sobre como tu começas a realizar documentários como diretor... Eu lembro que a gente fez o "Pau & Corda: História de Carimbó" em 2011 e lançando em 2012. Mas um pouquinho antes tu fizeste com o Andrei Miralha e o André Mardock o Admire Miriti.

R. F.
14:55 – No Admiri Miriti eu trabalhei com roteiro e montagem. Eu já tinha vontade de fazer documentário. O divisor de águas foi o Pau & Corda, foi o primeiro trabalho que eu fiz como diretor. Nessa questão de trabalhar com televisão, trabalhei um tempão fazendo o "Invasão", tu trabalhou comigo todo esse tempo, eu já tinha feito as minhas experimentações na TV, e tinha muita vontade de produzir um documentário. Mas era uma coisa pra mim um pouco distante. Acho que dois caras importantes que eu vou citar é o Eduardo Coutinho e o outro é o Michael Moore. Foram os caras que me empurraram pro documentário. Porque quando eu assisti "Tiros em Columbine"... quando eu assistia documentário, o que eu achava? Me incomodava a linguagem, o ritmo... a gente ouvia falar "ah, documentário é chato!", isso também me incomodava. Eu dizia pra mim que eu não queria fazer um documentário chato. Eu quero fazer um documentário que as pessoas se sintam bem assistindo, que ele também tenha esse "quê" de entretenimento. E quando eu assisti Edifício Master, do Eduardo Coutinho, e Tiros em Columbine, eu fiquei impactado. Eu pensei "caramba, um tema tão forte, tão pesado, e quando tu assiste o documentário, também é engraçado". O Michael Moore consegue fazer piada, sem perder a importância, o drama. E o Edifício Master é qualquer coisa, porque é uma câmera, é o Eduardo Coutinho entrevistando, mas é maravilhoso, os personagens são incríveis. Enfim, foi por esses caras que eu resolvi. E o "Pau & Corda" foi esse start porque eu queria juntar toda essa minha experiência de videoclipe, da minha ligação com a música, e eu queria fazer uma coisa que fosse nossa, da nossa raiz, mas sem... a gente quando começou na cultura, eu, Felipe, o Hélio, a gente conversava muito sobre isso... fazer essas coisas mas sem ser muito bairrista, sem ser muito caricato com a cultura assim... transformar isso numa coisa universal, uma coisa descolada, uma coisa bacana.

F. C.
18:25 – É uma marca da cultura também, né? Eu me refiro a muita coisa da cultura que também tem essa pegada mais regional....

R. F.
18:47 – A minha briga nessa história foi sempre dizer "cada tempo é seu tempo". A gente tá vivendo o nosso tempo. A gente vai fazer do nosso jeito. Aquele tempo que fizeram lá já passou. Muito bom, muito legal. Gosto, respeito. Mas o nosso tempo é o nosso tempo. A gente tem que fazer as coisas como a gente acha que deva ser ser.

F. C.
19:04 – Me fala rápido o que é o "Pau &Corda"...

R. F.
19:06 – "Pau & Corda" é um documentário, tele-filme que a gente fez pra TV Cultura, que conta histórias de grupos carimbo, de quatro grupos de carimbo. No meio disso tem a história da equipe que viaja pra esses lugares, e tem a produção dos videoclipes com esses grupos. A gente misturou isso e criou um produto que é um documentário que conta várias histórias mas que tem esse fio condutor, que é a equipe passando por esses grupos, convivendo com eles, e tirando alguma coisa daqueles mestres... de informação, de contos, de histórias, pro documentário. E ali no final junta muitas histórias de vida, e histórias de uma cultura incrível que é o Carimbó.

F. C.
21:00 – Eu lembro que depois do "Pau & Corda" nós fizemos uma série de viagens com o Invasão. Que tinha já essa coisa muito forte do documentário também...

R. F.
21:22 – Aí depois do "Pau & Corda" a gente continuou com o Invasão em um outro formato. Era um programa de 15 minutos, que tinha essa questão de falar de música e do undergounrd, que virou um

programa de meia hora, que depois tomou outro formato. Pra mostrar que a gente podia fazer outras coisas, que não eram só aquilo. Era aquela coisa de sempre quererem te tachar: ah, tu é o cara do rock, tu não pode fazer o carimbo. Aí a gente foi lá e fez o documentário do carimbo. Depois a gente transformou o Invasão num programa que viajava o Pará inteiro e que tinha essa pegada documental também. Que ia pra culinária, pro turismo, que ia pras culturas mais de raiz, mas que tinha uma pegada mais universal e documental também. Aí a gente ficou viajando pelo estado por um bom tempo. Viajamos pro Marajó, por alguns municípios, fizemos Santarém, Juruti, enfim. Fizemos muitos programas. Acho que dessa versão a gente passou uns três anos gravando.

F. C.
22:30 – O "Balanço do Rock" eu lembro que tinha uma demanda. Tu tinhas uma ideia mas tu tinhas também um contexto que eram os 30 anos da rádio

R. F.
22:41 – Nessa época após o "Pau & Corda" e que a gente fez o Invasão, eu tinha outras demandas na TV. A gente fazia festival de verão, eu também dirigia as transmissões, a gente tinha transmissões aqui na cidade de "n". Isso meio que me segurava pra tocar a produção de outro documentário. O "Balanço do Rock" foi uma ideia antes do "Pau & Corda" que eu tinha de fazer. Porque eu já tinha vivido toda aquela história, né? O programa, eu escutei ele a minha adolescência inteira. E era uma referência muito grande. E queria contar aquela história. E eu peguei só o gancho, a desculpa dos trinta anos da rádio da emissora, pra poder realizar o Balanço do Rock. (Eu pergunto: O que é o Balanço do Rock?)
23:44 – Balanço do Rock é a mais tribal de todas as festas. O Balanço do Rock é um documentário que homenageia, que conta a história do programa "Balanço do Rock: a mais tribal de todas as festas", que é um programa de rádio da Cultura FM, que tem mais de 27 anos, tem quase 30 anos de existência, o programa ainda existe. Desde quando ele começou em 1992 o programa tem uma importância muito grande na cena musical roqueira da cidade de Belém, e acho que do estado e do norte do Brasil. Ele ajudou a criar uma cena muito forte aqui. Era o único programa na época, as pessoas que escutavam... e quando eu entrei na Cultura, tive essa aproximação com o Beto Fares, com toda essa história, e vi a possibilidade de puxar daí um documentário que conte essa história da cena roqueira paraense, que é muito legal, que é muito cheia de história, tem diversas fases... teve o rock 24h que foi uma catástrofe na cena, que derrubou essa cena, então tinha muita história pra ser contada. Eu sabia que até hoje dificilmente alguém ia meter a cara pra contar essa história. E como a gente tinha estrutura, e a possbilidade, eu resolvi fazer um documentário que resultou no meu primeiro longa, de 71 minutos, e que eu tive a felicidade de ser selecionado num festival importante, que foi o In Edit Festival Brasil de 2016.

F. C.
25:50 – Tu tiveste que cavocar, revirar arquivo, né?

R. F.
25:53 – Muitos arquivos. Arquivos pessoais principalmente. É isso que é legal, porque na rádio... é um programa de rádio, então como é que tu conta uma história, em vídeo, de um programa de rádio? E aí eu tive que escavocar muito arquivo. Eu achava que a TV Cultura tinha muito arquivo, não tinha... tinha alguma coisa... mas aí eu tive que escavocar esses arquivos pessoais. Foi bem legal porque eu adoro trabalhar com essas velharias de arquivo que a gente... documentário de arquivo eu gosto por que mexe com a memória, mexe com a emoção das pessoas, faz as pessoas reviverem, as vezes, coisas duras mas também coisas muito bacanas. Balanço do Rock tem algumas histórias ruins... acho que só o 24 horas que é uma história triste... o resto são histórias legais.

F. C.
26:56 – Esse documentário também é uma forma de contar uma parte da tua história...

R. F.

27:10 – O Balanço do Rock também serviu pra mim reviver meus tempos de roqueiro, de frontman. Eu tocava numa banda chamada Recruta Zero, eu era guitarrista e vocalista dessa banda e vivi toda essa cena. A nossa banda tocou com Delinquentes, com Babyloids no Waldemar Henrique... Eu participei do Rock 24 Horas como espectador. Tava lá no meio da plateia. Na primeira versão que foi maravilhosa. E na segunda que teve muita porrada, muita briga e tal que as gangues invadiram. Eu tava lá na frente e vi tudo acontecer, então pra mim foi uma maneira de ver toda essa minha passada por essa cena roqueira daqui de Belém.

F. C.
28:55 – Depois tu trabalhaste com documentários curta, média...

R. F.
28:57 – Depois do Balanço do Rock nós continuamos com o Invasão. Na verdade a gente desmembrou o programa em dois: um que viajava, e um que ficava no estúdio, o Lado B. Construimos um cenário incrível. Com capa de vinil, vinil, um monte de história... Aí depois eu fui fazer, mais por uma demanda da TV, eu fiz o documentário do Walter Bandeira, que conta um pouco da trajetória dele, que é o Deboche, que conta um pouco da trajetória dele na televisão e na rádio. Eu optei por fazer um documentário sem depoimentos externos... Porque sempre tem aquele... A questão do documentário primeiro é por onde você vai. Qual caminho você vai seguir. E no caso do Walter, eu optei por ele contar a história dele em arquivos. Através de arquivos. Como ele já havia falecido, né, e era uma homenagem aos 76 anos dele... aí eu fiz o Walter. Depois eu fiz um curta... (30:57) Junto ao do Walter eu tava fazendo o "Comigo Ninguém Pode"... foi um documentário que eu fiz sobre a dona Coló, uma erveira do Ver-o-Peso. Ele é um documentário mais... um docudrama, que chama. Tem um pouco de ficção... Ele é bem experimental. Ele não tem um roteiro com começo, meio e fim. Apesar de ter, não é bem explicativo. Não é um documentário que conta uma história. Mas sim conta um pouco da história da Dona Coló, mas mais passando pela vida dela como erveira. Como uma erveira do Ver-o-Peso, como uma mulher mística, e fala também da nossa ligação com todo esse misticismo amazônico. O último agora que eu produzi foi o da Nazaré Pereira, agora de 2018. Documentário sobre a carreira da Nazaré Pereira, cantora, compositora e atriz, que viajou pra Europa bem jovem, construiu uma carreira incrível lá, e essa história nunca foi contada, as pessoas não conhecem ainda aqui, né? Como ela teve uma carreira incrível... Aí eu fiz um documentário em que ela conta essa história. É uma entrevista com ela, muita imagem de arquivo, e também tem essa questão de ser um documentário musical, que eu tô muito ligado também, né? Mais um doc. Musical.

F. C.
32:55 – Desde o Balanço do Rock tu colocas uma coisa nos documentários que é o Núcleo de Documentários. Que na verdade se constituiu como um espaço de pessoas que propunham projetos pra realizar documentários aqui na TV.

R. F.
33:20 – A TV Cultura, a gente sempre ouviu aqui que ela tem o DNA de produzir documentários, tá no DNA da emissora. Taí uma coisa eu gostava muito de assistir os documentários da Cultura. Os de fora... O do Coutinho eu assisti na Cultura. Na época não tinha TV a cabo... Mas eu sempre assisti os documentários que eram produzidos pela própria emissora. Naquela época eles tinham mais aquela pegada jornalística, e por conta de todo um esquema de trabalho que se tinha na época, né? E era muito difícil de se produzir. E hoje em dia é bem mais fácil. Aí a gente teve algumas pessoas, e a própria Adelaide, presidente da Cultura, teve essa ideia da gente formar um núcleo de documentários aqui de pessoas pra pensar documentário na Cultura. Foi formado por mim, pelo Roger Paes, pelo Junior Braga e pelo Roger Elarrat. Que também estava na época. Aí a gente continua fazendo quando dá.. porque também o documentário... a gente trabalha numa emissora pública, as pessoas acham... é muita demanda... sempre tem outras demandas, então a gente acaba tendo que fazer o documentário ali numa brecha. Tu sabes disso. Tu fizeste alguns também e tu sabes como é. (Eu: Não é uma coisa que tu assumes, "eu vou fazer isso aqui e não vou fazer mais nada!", é sempre entre outras coisas...). No Pau & Corda, a gente gravava o Invasão durante a semana, na sexta a gente viajava... sexta, sábado, domingo... segunda-feira a gente tava na emissora pra gravar o Invasão, editar de novo... e

assim foi até terminar o documentário. (Balanço do Rock eram externas do Invasão e do documentário) Balanço do Rock a diferença é que ele foi um documentário todo feito em... é um documentário talking head: é entrevista, arquivo, e feito dentro de um estúdio de gravação de rádio. Então a gente não tinha viagem.

F. C.
35:41 – O Balanço eu lembro que a gente assistiu um documentário do David Growl,

R. F.
35:36 – Foi, Sound City... Aí eu disse, po, eu quero muito ir por aí. E quero muito fazer nessa pegada... Não sei se a gente conseguiu... eu acho que, vendo o Balanço do Rock, tem outra personalidade, mas o que eu queria mais é a essência daquilo ali, né?

F. C.
36:44 – O que pra ti significa a TV Cultura?

R. F.
37:11 – Eu acho que a TV Cultura, não só pra mim, mas pra quem passou por aqui, pra quem tá trabalhando, independente dos problemas que a gente tem, por que é uma tv pública... é mais difícil que uma TV privada, por outras questões, mas a gente sabe que trabalhar em televisão é muito difícil pra todo mundo. Seja pra quem é jornalista, pra quem trabalha como auxiliar, técnico, cinegrafista, repórter... não tem glamour... o glamour eu acho que fica nos nossos corações quando a gente consegue realizar um produto interessante, um produto que a gente acredita, e pra mim a TV Cultura é esse espaço, é esse refúgio... porque durante muito tempo, com todos os problemas pessoais que a gente, que todo mundo tem, a gente conseguiu realizar muitas coisas legais. Então quando me perguntam o que a TV Cultura te inspira, o que ela te lembra, ela é isso: é um espaço em que eu tive oportunidade. Pra mim é isso: tive a oportunidade de me expressar. Simplesmente.

F. C.
38:35 – Pensando na tua trajetória específica, é um espaço onde tu te entendeste como realizador...

R. F.
38:43 – Porque foi o espaço que me deu oportunidade de me expressar.

F. C.
38:53 – E agora tu estás indo pra ficção...

R. F.
39:03 – Agora eu tô enveredando pelo lado da ficção. Eu fiz o meu primeiro curta de ficção, que já tá no festival agora. Teve um resultado legal, eu gostei muito, e vejo que as pessoas tem gostado muito... E eu cheguei nesse resultado e nesse produto porque eu tava aqui na TV Cultura. Quase todos da equipe são da TV Cultura. E eu só cheguei nesse resultado porque eu tive a oportunidade de experimentar esses outros... essas outras linguagens dentro do audiovisual que é o documentário de diversas formas. Que foi os programas de TV. Que foi os videoclipes. Que foram as entrevistas. Que foram os programas ao vivo que eu apresentei. Entradas ao vivo. Reportagens mais sérias. Reportagens não tão importantes. Coisas que a gente inventava mesmo. Pautas malucas. E as vezes por força do trabalho, eu tinha que segurar uma pauta, uma coisa de muita responsabilidade. Então pra mim eu acho que a Cultura só fez somar na minha experiência. E espero que eu tenha colaborado também com a emissora nessa missão. Mas ele foi com certeza muito mais importante pra mim do que eu pra ela.

F. C.
40:48 – Falas das parcerias que somaram pro teu trabalho especificamente...

R. F.

41:00 – Falar dos parceiros de trabalho... sem eles... a televisão... nem televisão, nem cinema, audiovisual, não se faz sozinho nunca. E se você não tiver pessoas que acreditem nas tuas doideiras, aí que você não faz coisas que prestem mesmo. Fazer televisão, fazer cinema, é muito estressante. É muito trabalhoso, é chato de fazer... então se a gente não tiver amigos, pessoas carinhosas, pacientes... a gente não consegue fazer nada. Eu trabalhei muito com o Hélio Furtado, que é o nosso querido cinegrafista, dos melhores diretores de fotografia daqui da região. Do trabalho dele eu não tenho o que falar. E a parceria de vida... melhor ainda! A gente viajou muito. A gente teve a oportunidade de passar muito tempo longe da família. Então a família era só a gente. Aí aquela coisa de ficar em hotel, numa cidade desconhecida, onde você não conhece ninguém, e ao mesmo tempo você tem que realizar uma missão ali em dois, três dias. De trazer o material... Não vai ter oportunidade de voltar. Então Hélio Furtado, Luciano Bracós de Macaco, grande parceiro também que acompanha a gente em muita viagem... Trabalhei muito com Roger Paes... que é o criador do Catalendas, que também é um grande parceiro, hoje é um dos maiores parceiros de trabalho... eu produzi o documentário dele, né. Foi o Conceição do Araguaia – Vidinha Maizomenu. Grande parceiro também é o Gilberto Bessa que trabalhou com a gente no Pau & Corda. Um parceiraço, um cara que só veio pra somar também. E um dos maiores parceiros foi o Mardock, até hoje, né? Eu comecei com André Mardock, que é diretor de fotografia aqui da TV Cultura... a gente começou fazendo o Pai DÉgua... o Mardock entrou na televisão pra ser editor do Pai DÉgua. Nunca foi editor do Pai DÉgua, ele virou cinegrafista. Eu tinha uma câmera, com uma lente grande angular... eu chamava ele de "man"... inclusive no programa (Invasão), ele apresentou o programa comigo, ele era o "Man". Ele entrava com uma cara toda digitalizada, as pessoas ficavam enlouquecidas pra saber quem era o man. E ele era o cinegrafista também das matérias. Só que na época ele não era cinegrafista da TV. E a gente foi parar até na diretoria, porque o sindicato veio, e queria proibir ele. Porque ele não podia pegar em câmera profissional. A gente não usava uma câmera da TV. A gente usava uma câmera nossa. Aí quando a gente ia fazer as matérias ele ia fazer a câmera B. Só que no final das contas eu quase não usava a câmera do cinegrafista da TV, só usava mais a dele. Aí a partir daí ele já era fotógrafo, claro. Já tinha toda essa bagagem de fotografia, já tinha feito Curro Velho. E a gente começou a trabalhar muito junto nesse lance de fotografia. Aí ele fez todos os documentários que eu fiz, trabalhou em todos. No "Pau & Corda" ele foi diretor de fotografia. Acho que foi a primeira experiência dele como diretor de fotografia de documentário. E agora ele realizou a primeira experiência dele como diretor de fotografia de ficção. Comigo. E outros parceiros també. Junior Braga, queridíssimo. Felipe Cortez, que tá aqui na minha frente. É difícil falar... mas tu trabalhou comigo, quando tu entrou aqui como estagiário no jornalismo. Aí eu me lembro que o Roger disse "olha tem um estagiário ótimo ali no jornalismo" aí eu disse "rouba ele pra gente!". Aí a gente conseguiu te trazer pra produção, porque a produção tinha um poder de barganha maior na época. A gente trocou um estagiário por outro e tu veio trabalhar com a gente. Na época a gente foi trabalhar no Invasão. Aí trabalhamos no Invasão, tu como produtor, no Pai DÉgua, como produtor. Aí eu e o Roger trabalhamos como apresentadores do Invasão. Tu trabalhou todo esse tempo comigo no Invasão. Aí quando rolou aquele lance do Núcleo de Documentários, tu partiu pra fazer a história do Circuito, pra apresentar, produzir. O Felipe trabalhou comigo todo esse tempo. Agora fazendo outras coisas, mas sempre a gente tá fazendo alguma coisa juntos. A gente fez os documentários, fez o Balanço do Rock, fez o Pau & Corda. Tu não fez o Comigo Ninguém Pode, porque também tu já tava noutra situação. E o Walter Bandeira, por motivos óbvios, era um documentário de arquivo. A gente não gravou nada. E agora tu foste o meu primeiro assistente de direção no Raimundo Quintela: o Caçador de Vira-Porco, que é a minha primeira ficção. E o Luciano que está li atrás foi o som-direto desse filme. As parcerias são muito importantes, a gente tem que ter essas parcerias se não a gente não consegue realizar nada. Não consegue fazer nada. Não sai do lugar.

APÊNDICE B – ENTREVISTA COM NASSIF JORDY

F. C.
00:58 – Eu preciso que tu te apresentes pra gente e me diga como tu vieste para aqui na TV...

Nassif Jordy
01:15 – Seguinte: eu me chamo Nassif Jordy Filho, eu atualmente sou jornalista, tenho DRT... por quê eu falo que tenho DRT? Porque eu sou formado em letras. Como eu vim parar no jornalismo? Eu era da matemática. Então eu dava aula de inglês e fazia matemática. Eu tinha acabado de voltar do Estados Unidos onde eu tirei o meu segundo grau, e aprendi inglês. Voltei pra cá e comecei a dar aula de inglês. Tinha dezenove pra vinte anos. E aí passei num curso de matemática aí cursei. Passei três anos e meio de matemática. Resolvi sair porque já tava reprovado em várias disciplinas, Cálculo 4, Cálculo 3, mas fiz três anos e meio disso. Então fiz Letras, encontrei o lugar que eu queria estar mesmo e tal... no meio do curso de letras, que foi na UNAMA, no segundo ano inauguraram a TV Unama. Era uma nova história que tava acontecendo no Brasil, junto com a Futura e tal. As universidades estavam abrindo os seus canais de televisão. Isso tava dando muito certo. Como até hoje dá certo. Eu cursava letras e eu tinha um colega de turma, um amigo, que se chamava Ruy Barata Neto, ele é o neto do poeta... Ele foi o primeiro a entrar na TV Unama. Eu disse "Ruy, eu quero entrar nessa parada". Ele disse "vai lá com o Douglas e fala que tu queres ser redator. Tem um programa lá chamado 'Poéticas', que é um programa sobre poesia". Aí eu disse "pô, perfeito!". Aí foi assim que eu entrei na televisão. E aconteceu um fato bem legal que eu gosto de contar: eu tava lá na TV Unama, e no ano seguinte começou o curso de jornalismo, que não existia na Unama. E eu já tava lá. Eu era editor-chefe do jornal da Unama. O Curso de jornalismo fez um abaixo-assinado, pedindo a minha saída da TV Unama porque eu era do curso de letras. Eu tive que sair. E hoje são todos meus colegas, que eu gosto. Eu tenho que lembrar disso pra falar que o jornalista é aquele profissional comprometido com aquilo. Não porque ele é formado em alguma coisa. Quem se forma em filosofia não é filósofo. Se eu me formar em letras em não sou poeta. Quem se forma em jornalismo tá habilitado, na minha visão, a praticar o jornalismo. Trabalhei esse tempo com jornalismo mas saí. Entrei na TV Cultura logo depois que sai da TV Unama, como assistente de produção do Sem Censura. Fui entrevistado pela diretora do programa, Glena Medeiros na época. E pela Renata Ferreira que tinha acabado de voltar pra Tv Cultura. Eu comecei como assistente de produção no Sem Censura, então o que acontecia: eu queria substituir todo mundo. Tipo: a diretora do programa não podia... E assim fui aprendendo a fazer esse trabalho de direção que era um trabalho que envolve muitas coisas. Se tu não tiver passados por essas etapas, e subindo de degrau em degrau, não vai dar certo, assim. No meu caso, eu nunca quis ser isso. Realmente na prática, eu me tornei um diretor de um programa, que foi o Sem Censura... foi de repente, assim. Eu não imaginava... eu pensei que eu fosse ser demitido... e aí eu virei diretor do Sem Censura, fiquei lá de dois a três anos... E aí acho que fiz uns dez programas.

F. C.
07:07 – Tu fizeste o Pai DÉgua?

N. J.
07:09 – Fiz o Cultura Pai DÉgua. Quando eu era assistente de produção do Sem Censura, ou produtor já, me chamaram pra fazer reportagem no Cultura Pai DÉgua. Foi legal porque o Cultura Pai DÉgua era dirigido pelo Gondim, nosso grande amigo e ótimo diretor, era apresentado pelo Alberto Silva, também ótimo apresentador. Era produzido pela Luciana Medeiros. Só gente de grosso calibre. E o Leonardo Aquino era o repórter. Aí o Leonardo Aquino foi pra Recife, já nessa empreitada que ele ainda tá hoje. E ele me indicou. A metade queria. Outra metade não queria. Aí eu soube que tinha uma confusão... e aí eu disse: "não, tudo bem, eu tenho uma colega que pode ser repórter". Aí não gostaram dessa colega, e disseram "Nassif, fica". Aí eu fiz reportagem no Pai DÉgua. Foi minha primeira experiência no Cultura Pai DÉgua. Quando eu dirigi o Cultura Pai DÉgua já foi um tempo depois. Tinha trocado de gestão, o Alberto tinha saído, tinha acabado o Cultura Pai DÉgua, tinha rolado uma briga. As primeiras brigas da Internet sobre isso. E aí eu passei a dirigir o Cultura Pai DÉgua junto com o Roger, que apresentava. E aí foi muito louco aquele programa. As coisas não davam muito certo, mas, sei lá... gosto disso... coisas que não dão certo. Não o resultado final, assim... porque deu certo! A gente tá falando dele, né? Mas tinha muita dificuldade pra fazer. Porque era um programa ao vivo, e era cheio de matéria. E a gente colocava no ar aquelas matéria. E era o debut do Roger, era a primeira vez apresentando. E a gente muito nervoso. A gente ficava muito nervoso. Hoje, olhando pra trás, eu acho que a gente arrasou, porque a gente fazia o cenário ao vivo. Então os cenários eram montados ao vivo. Eles ficavam uma semana, como se fosse um museu, ficava em exposição

lá. A gente convidava um artista... a gente pensava quase numa micro-curadoria pra televisão... a gente via como ele ia fazer, e aí ele realizava a história lá, pintava, pregava... ele fazia a coisa ao vivo, enquanto a gente ia fazendo os programas um atrás do outro. Era semanal o programa. E aí eu acho que foi muito legal. Lembro de uma chefa nossa logo no inicio do Pai DÉgua entrou no estúdio e a gente e ela não acreditava que aquilo pudesse ser televisão. Então eu acho que essas coisas são legais.

(14:10) Eu já praticava o jornalismo, e estudei dois anos e meio de letras. Isso me ajudou muito. Poesia é uma coisa muito potente, assim... Eu quero ser o mínimo romântico pra falar de poesia. (...) Tô falando da potência de uma língua. Seja ela o francês, o tenetehara, o tupi, o kayapó, o inglês. Então ali na poesia tá a potência da língua. E não só daquela língua, mas do que aquela língua, com a sua sintaxe e a sua semântica, é capaz de atingir, eu acho, na profundeza. Então o Drummond e o Fernando Pessoa são as profundezas da nossa língua. Baudelaire e o Rumbauldt as profundezas da língua francesa. Então a poesia te ajuda no conteúdo. O jornalismo e o que a gente faz de audiovisual é uma narrativa. Ele pode não ter palavras, mas as vezes tem. E se tu aprende a contar uma história, um tipo de narrativa, aí tu vê que as coisas se entrelaçam.

F. C.
(15:45) – O discurso jornalístico tá muito presente na produção de documentários da TV Cultura do Pará...

N. J.
(16:09) – Era jornalístico, mas o que é ser jornalístico? É uma coisa muito mutável, não dá pra gente enquadrar. Então eram jornalistas que faziam naquela época os documentários, mas quem eram os jornalistas que faziam naquela época? Eram formados em engenharia florestal, até a minha época formados em letras, formados em direito... então não dá pra gente colocar um alvo, o jornalismo, porque o jornalismo é uma coisa tão mutante, e mutável, que ele é tantas coisas... e isso é uma coisa que alguns teóricos defendem que é um cara como o Foucault, que ele tenta deixar esse cartesianismo de lado, essa separação... (18:40) Esse lugar poético, ele não é o lugar das flores. Ele pode ser o subterrâneo de lama no esgoto, mas ele pode ser um lugar poético. Então essa poesia que se aproxima do jornalismo que eu procuro fazer. Então qual é o principal foco assim, desde sempre? (...) É o conteúdo. É prestar atenção no conteúdo, é ouvir os outros, ter uma capacidade de alteridade, de exercício e alteridade... pra tu ter curiosidade na pessoa que é diferente de ti...

F. C.
(19:54) – Eu penso na batalha do Livramento, no documentário que tu lançou esse ano, que é o desaguar de muitas coisas que te aconteceram, dessa consolidação de ideias sobre o jornalismo, mas também desse lugar que tu ocupaste que foi o do pesquisador, de poder estar ali no meio, firmar relações... é por aí?

N. J.
(20:20) – Exatamente. O trabalho do jornalista é ele estar aprendendo um monte de coisas. Todo dia ele aprende algo novo. Então, isso faz com que a gente sempre esteja buscando alguma profundidade. (...) A pessoa sai da universidade como jornalista, ela segue alguns padrões midiáticos que são muito massificados e massificantes. E não existem esses padrões! A gente pode fazer diferente. Dá pra experimentar coisas diferentes. Ainda mais nessa época que a gente não sabe o que tá acontecendo. A tecnologia tá tão rápida... que não dá pra prever alguma coisa.

F. C.
(22:55) – Fala do documentário, que além do jornalismo, tem também o fato de tu estares na universidade, no mestrado...

N. J.
(23:09) – Eu tive muita sorte. Eu não fui nesses lugares em busca de uma guerra. As coisas foram acontecendo de uma forma que eu digo que é sorte. Quando eu dirigi o “Sem Censura”, eu tive um estagiário que virou meu produtor. Que era uma pessoa muito inteligente e a gente se aproximou

muito, que é o Maurício Neves. E o Maurício me apresentou a mãe dele depois de alguns anos de amigo. (...) A gente conversava muito sobre antropologia, porque eu adorava Levi Strauss. E a mãe dele (Maurício) me convidou pra trabalhar fazendo vídeo. E aí a nossa relação se estreitou. Eu como profissional do audiovisual e ela como uma pesquisadora. Aí, certo momento, eu fui fazer um vídeo do Phillip Dubois, que veio aqui em Belém fiquei uma semana rodando com Philip Dubois e o Maurício. E aí conheci toda a galera: Rosário Gregolin, o Milton Milanês.. Maurício me incentivou a fazer o mestrado. E a minha bagagem em etnografia me serviu pro mestrado em comunicação com ênfase em etnografia, porque eu tava usando a técnica etnográfica. Tanto a teoria quanto a tentativa da prática. Então assim eu me tornei um pesquisador. Tive a sorte de estar lá e não precisar ler assim por dever. (29:00) E quando eu fui pra campo conhecer as sociedades indígenas, tudo aquilo que eu li, toda aquela bagagem história, etnográfica, clássica, se esfarela. É quase inaplicável. Se tu fores como pesquisador duro, e tal, com a teoria ali. Assim eu chego no campo, com essa teoria hesitante, e também incisiva, porque atacava pra qualquer lado, e assim eles me indicaram o que eles queriam que eu falasse na minha pesquisa. E assim surge a história do documentário que é a partir da pesquisa. Já que eu tava aqui dentro da TV Cultura e achava que era uma obrigação fazer alguma coisa que tivesse esse peso social. De combate mesmo. De batalha, como diz o nome. Eu me sinto um servidor público, aquele que serve o povo.

F. C.
(30:40) – Vamos agora falar tecnicamente sobre o filme. Que história é essa?

N. J.
(31:00) - O primeiro nome desse documentário seria "Os 77"... Mas o que é a história de "A Batalha do Livramento"? É a história de 77 indigenas que foram numa emboscada feita por não indígenas, na borda da terra indígena... Fizeram uma emboscada pra 77 indígenas e dois funcionários da FUNAI, que tavam com eles... eles tavam fazendo uma missão dentro da terra indígena, que eles chamam de missão, é a abordagem que eles vão por dentro da floresta imensa pra ir atrás de madeireiros, de pessoas cortando madeira dentro da terra indígena. Então eles vão atrás disso. A história é essa. Eles vão nessa missão e eles passam sem querer, inadvertidamente, eles passam por um povoado chamado Livramento. Quando eles passam por lá, a população já tinha cortado as passagens deles. Vieram com um trator de um lado, e cortarem a ponte de madeira do outro lado. Então eles ficaram presos. Estavam armados. Rolou uma negociação. Os indígenas deixaram as armas, e eles prenderam os indígenas. Por três dias. Por três dias eles prenderam, bateram neles, com as próprias armas, chutaram, fizeram terror psicológico, jogavam mijo neles, e não era só o pessoal dessa cidade. Porque o que aconteceu? Vazou a notícia numa rádio AM de Garrafão do Norte. Então, as pessoas, como numa boiada, como zumbis, foram de ônibus pra lá. Umas dez mil pessoas foram pra lá tentar linxar esses indígenas que já estavam presos lá numa sala de três por quatro. Setenta e sete indígenas, três metros por quatro. Eles ficaram uma noite inteira. Eles não podiam nem se agachar. É isso que eu conto no documentário. É isso que eu conto na minha pesquisa de dissertação. E foi isso que eles me levaram a contar. Porque eu ia falar de outra coisa na minha pesquisa. Eu ia falar de um assunto que é bem senso comum que é a chegada da energia elétrica nas aldeias. Eles fizeram eu mudar de ideia. Não impuseram. Mas o discurso que havia em todas as minhas idas a aldeia indicava que era isso que eu tinha que fazer. E foi isso que aconteceu.

F. C.
(34:30) – Quando tu começastes a trabalhar com esse tema, tu já tinhas conhecimento desse documentário que já existia (Tembé, 1990) 27 anos antes?

N.J.
(34:30) – Não. Através da pesquisa mesmo, do mestrado, eu tive que caçar tudo o que era tembé-tenetehara. Então eu fui de Eduardo Galvão, com o mestre dele, Charles Wagler, desde eles ao Nimuendaju, a tudo o que tivesse de literatura sobre os Tembé-Tenetehara. Então eu tava dentro da TV Cultura. Eu sabia do arquivo da TV Cultura gigantesco. Esse arquivo me serviu como pesquisa. Não pro documentário. Mas pro mestrado. Então eu tomei conhecimento daquilo no momento em

que eu tava terminando a minha dissertação e também já tava colhendo todo o material audiovisual junto com a finalização da minha dissertação.

F. C.
(35:38) – E como foi a experiência de levar o documentário Tembé pra eles assistirem?

N. J.
35:45 – Eu não pensei assim como uma técnica do cinema. Claro que isso deve estar inconsciente dentro da gente porque a gente é expectador e telespectador. Na verdade, eu queria realmente uma provocação pra mim mesmo. Eu queria me colocar na situação de jornalista pra eles. Mas não aquele jornalista que tem autoridade. Que causa medo no entrevistado. E que o entrevistado tem medo de dizer qualquer coisa que seja pro jornalista. A provocação foi mais me colocando numa situação difícil, no sentido de que eu queria ser atacado como representante dos não indígenas e dos jornalistas, e da emissora também. É como se fosse um mea culpa que eu fui fazer lá. Esse filme existia, esse documentário, feito pelos nossos colegas e amigos... muito bem feito... ele foi feito em 1990, então eu peguei esse documentário, e eu sabia que eles nunca tinham assistido... rolou uma conversa da ida da TV Cultura lá, no início da década de 1990, e eles não tinham assistido esse documentário. Então eu levei pra eles, e eles viram pela primeira vez. Alguns viram a mãe, nova, outros viram... foi assim, realmente, emocionante. Na hora eu tava muito estressado, fazendo a coisa, mas quando eu vejo hoje, me emociona... principalmente porque a gente não dá muito valor pro sofrimento alheio, e quando é indígena, a gente realmente não dá o menor valor... É quase uma brincadeira! É quase tu apelidar o outro de índio porque ele é feio e moreno. Então quando eu vejo aquilo me dá assim uma coisa igual como deu neles, sabe? Uma angustia... eles ficaram angustiados. E eles reagiam àquilo lá.

F. C.
(38:50) – Aquela fala do Naldo pra mim é cortante de muitas formas... ele fala da representação ali...

N.J.
(41:37) – Não foi um uso como imagem de cobertura, sabe? Pra cobrir algum momento, ou pra eu ter... foi uma necessidade que aconteceu sem querer... e tinha que acontecer. Mesmo que eu não tivesse produzido um documentário, eu teria levado esse documentário de 90 lá como pesquisador. Eu teria feito a mesma coisa. O cinema com eles, rolando pipoca, eles se vendo. Eu ia querer saber!
(...)
(43:00) Realmente aquela metalinguagem de eles estarem vendo o documentário, de eles estarem comentando o que foi mostrado no documentário, é importante pra gente porque é a gente que constrói esses documentários. E o Foucault chama essas coisas de monumento. Coisas que nós fazemos, que elas ficam, como livros, como os próprios monumentos, e elas viram uma referência da verdade. Pode ser... mas ela é um ponto da verdade. Então quando a gente assiste o documentário de 1990, por esse ponto de vista, deles, a gente vê que a gente erra muito como jornalista. Porque a gente não tem tempo de fazer, porque a gente tem três horas pra fazer duas pautas, porque a gente também aprendeu a ter muita autoridade como jornalista... chegar e gravar, até mesmo porque todo entrevistado tá acuado, qualquer entrevistado que seja fica acuado... então essa autoridade me fez olhar por esse lado do jornalista mesmo. Como jornalista eu tinha obrigação de levar aquilo de volta e tecer uma crítica sobre aquilo. Mas a crítica não seria minha. A crítica é dos Tembé. Eles mês fazem a crítica, eles estão se vendo lá, eles tão dizendo: tá vendo o que a repórter tá dizendo? Ela quis dizer isso. Por que ela colocou essa parte aí dele? Porque ela colocou essa parte que eu como sapo? Porque ela escolheu essa parte e não a outra? Porque ela não deixou até o fim? Por que ela cortou? Então o nosso trabalho é muito complicado porque tem que ser um trabalho muito ético, pensado, tem que demorar. Isso é importante...
Quando eu exibi o trailer desse documentário em Altamira, eu tava ao lado de um mestre meu que eu admiro demais chamado James Bogan, que é cineasta, poeta, e que é tradutor de poesia e professor numa universidade acho que do Missouri. É um americano que andou por aqui desde a década de 80 por Belém. Era amigo dos poetas, do Bené, do Max, e ele fez alguns filmes maravilhosos. Um que é sobre a rede de dormir... Eu lembro que terminou e ele me perguntou quanto tempo levou pra eu fazer o documentário... eu lembro que eu respondi pra ele com vergonha: uns três anos. Ele estendeu a mão

pra mim e disse: parabéns, isso que é documentário. A gente é muito efêmero, tudo o que a gente faz. As pautas caem por causa de uma peteca de cocaína que pegaram um cara, coitado do cara... Por que não fazem uma matéria perguntando porque aquele cara vende cocaína? Onde ele mora? Como é a vida dele? Como foi que ele nasceu? Quem foi a mãe e o pai? Porque ele não estudou? Saber da vida das pessoas... Não é só banalizar as coisas entendeu... O jornalismo me mostrou um pouco assim. Existe esse jornalismo que é engajado... como eu acredito que todo jornalista deva ser engajado, eu não acredito muito naquela coisa de imparcialidade... existe uma imparcialidade, claro, porque tu vais ouvir o outro, ouvir todos os lados e tal... Mas imparcialidade, não. Tu és uma pessoa engajada, tu acreditas naquilo. Eu faço trabalho com sociedades indígenas. Eu como jornalista dentro da TV Cultura, na redação da TV Cultura a pessoa pergunta: ei, como é o nome daquela tribo? Eu digo: não é tribo, cara. Tribo é uma palavra muito pejorativa que remete a estribo, remete a animal, ou alguma coisa que não é boa. Então é um dever nosso, de todos nós. Então eu sinto, assim, que essa aproximação desses campos... é uma discussão que não é besteira... é porque é uma profissão em que as coisas tem que ter uma profundidade... ter poesia talvez naquela coisa muito difícil... É um exercício também de se olhar, de autorreflexão...

F. C.
(49:50) - Tu assistias a TV Cultura antes de trabalhar aqui? E o que tu achas que é o diferencial da emissora?

N. J.
(49:44) – Eu já tô aqui há 17 anos. Eu já vi chefes passando, e governadores. Teve um governador que passou aqui e fez assim: apertou a mão de um cinegrafista e disse "ei, meu velho, como tá? Como vai a TV Cultura que ninguém assiste?". Eu trabalho há 17 anos mas eu lembro que desde dez, onze anos de idade eu assisto TV Cultura. Sempre gostei de TV Cultura. Sempre fui um telespectador. Sou um nativo da TV, né? Então a TV Cultura era um lugar que era a minha fuga. Sabe aquela física que tu aprende no segundo grau? Eu aprendi na TV Cultura. Com doze anos de idade. Era um programa chamado "O Professor", ele ensinava física na prática. Era simplesmente fantástico. Quando eu entrei na TV Cultura eu era um telespectador da TV Cultura. E dentro da TV Cultura até hoje eu tento ter a jovialidade de estar curioso pelas coisas que estão acontecendo. Eu lembro que eu trabalhei quatro anos no jornalismo, na redação. Quando eu sai do jornalismo, eu lembro que eu fiquei mais uns quatro anos indo la todo dia. Eu sempre quis saber do trabalho das outras pessoas pra poder ajudar, por curiosidade mesmo como telespectador. (...) A TV Cultura sempre foi muito diferenciada. Todo mundo que trabalhou nas outras emissora trabalhou na tv cultura. A TV Cultura há uns quinze anos era conhecida como um laboratório, uma escola. Muita gente passava e aprendia. Ainda o é. Não porque passa muita gente. Tem menos pessoal hoje. Não tem mais aquele entra e sai. (...) Hoje ainda é, não pelo fluxo de pessoas, mas pela possibilidade de experimentação que ainda existe aqui.

F. C.
(54:15) – Quem tá fora olha pra cá como um espaço institucional...

N.J.
(54:31) – Então aquilo que aquele governador falou talvez não seja tão ruim... Se ele não assistia na época a Tv Cultura, talvez ele não tivesse tanta mão-de-ferro, tinha mais liberdade... Então talvez seja bom. Se a TV Cultura fosse uma TV estatal, com poder comercial grande, e de alcance comercial, a TV Cultura não ia ser experimental, a gente não ia poder fazer o que a gente faz. O documentário tem um viés ideológico, claro. Porque é um viés que pensa as sociedades indígenas. A extrema direita que não pensa. Aqui dentro da TV Cultura as coisas funcionam como serviço público, tu tens que servir ao outro. Então não é um espaço burocrático. É um espaço de experimentação onde os artistas da cidade circulam, sempre circularam. Então esse é o nosso dever com o que há de cultural.

(...) (57:20) – Parecia que era uma construção, mesmo. Que aquilo era uma construção tanto da televisão, quanto de uma identidade. Quem fazia televisão na década de 80 e 90, aqui, já sabia, que o que se fazia em televisão, eram alguma coisa que não tinha conteúdo. E se tinha conteúdo, era um conteúdo com um ponto de vista sulista, distante, e foi uma batalha, mesmo. Mostrar a identidade,

ali, né? Fazer televisão também. Porque ali foi o início do fazer televisão, né? Não só em Belém, mas no Brasil, né? As pessoas faziam as vinhetas, as fichas técnicas, com cartolina, então a criatividade não tinha tamanho pra galera realizar. Hoje eu acho que a gente não tem mais essa coisa do regional, até mesmo porque a gente não acredita mais nisso, no sentido de que a Internet está aí, né? Então eu posso produzir uma entrevista com o primeiro ministro do Canadá. E a gente entra ao vivo no jornal Cultura. É possível. Pode demorar três meses. Mas a gente pode conseguir falando francês e a gente traduzindo ao vivo. Então a gente pode fazer o que a gente quiser. Aquela época era uma experimentação meio cinematográfica, que tava vindo junto com o cinema, misturado com a rádio, das radionovelas... a gente fazia esquetes, hoje a a gente não faz mais esquetes de humor... nem cabe mais, né? A internet tá ai com os seus StandUps, seus youtubers com trinta milhões de seguidores. O papel da televisão é outro. É igual o papel da pintura quando surgiu a fotografia. Porque até então as pessoas achavam que a pintura servia como hoje o que a gente pensa da fotografia. Como uam coisa documental também, né? Quando a gente vive na crista da onda a gente não consegue enxergar direito. A gente só vai enxergar depois quando olha pra trás. Então essa mudança não é só na televisão, mas ela tá dentro da gente. A gente não é mais aquele paraense. A gente não briga mais por essa coisa regional. Claro que a gente tem o nosso açaí, tem as nossas coisas peculiares. Isso todo povo tem. Mas parece que a gente quer dizer alguma coisa que qualquer outra emissora pode dizer....

APÊNDICE C – ENTREVISTA COM JOSÉ CARLOS GONDIM

José Carlos Gondim
(16:22) – Eu tava no Rio, o Afonso veio pra Belém, e criou-se aqui a TV Cultura. Aí o Afonso me convidou: "tu não queres vir coordenar a produção?". Aí eu vim pra Belém, fazer a coordenação de produção de todos os programas. Aí, pronto. Começou a minha vida na TV Cultura do Pará. Até hoje, embora eu esteja já aposentado, não trabalho mais lá, mas a minha vida foram 25, 27 anos de TV Cultura.

F. C.
(17:10) – Podes falar dos programas que tu trabalhastes mais diretamente?

G.
(17:15) – Eu comecei (...) (18:7) Na época eu tava coordenando a produção de todos os programas, todos os programas da televisão. O Via Pará e o jornalismo, que tinha uma produção. Que tinha o jornal da Cultura. O Sonata, que era um programa de música erudita; o Via Pará era uma revista, tipo o Circuito, de hoje, era o Via Pará. Que ficou muitos anos em cartaz. Era ao vivo. Saúde, que era sobre saúde mesmo. Ronda dos Orixás, que era sobre as manifestações afro-religiosas, afro-brasileiras. TV Documento, que eram os grandes documentários que nós fizemos. TV Documento foi assim uma coisa maravilhosa.

F. C.
(19:50) – Tu citarias alguns documentários?

G.
(19:53) – O TV Documento era como se fosse a nossa cereja do bolo, porque eram documentários que a gente viajava... e os diretores na época eram Lilia Afonso, Marlicy Bemerguy, André Genu, Junior Braga, Aracelia Farias, Regina Cruz, Regina Alves, professora da universidade, o próprio Guaracy Britto, que dirigiu comigo o Sonata... e o Tim Penner na época era da produção, ele era auxiliar de cinegrafista, e os cinegrafistas todos eram assim de primeira. Peter Rolland, Hélio Furtado... Era muito porque, porque nós fazíamos... teve um documentário sobre o Waldemar Henrique que ganhou prêmios, um documentário sobre as manifestações culturais de Óbidos como a procissão das velas lá... A gente ia pro interior, sabe; Tembé, dos tembés, a festa da moça... muitos documentários de primeira. (...) Era o único canal paraense que abria pras nossas questões. Quem produzia mesmo era a TV Cultura. E isso porque o ideário do Afonso, que passou a ser o nosso também, era: A TV Cultura é uma escola de televisão, uma escola de comunicação. Escola que formasse diretores, editores, produtores, cinegrafistas, tudo. Todos os profissionais envolvidos. Eram formados... tanto que hoje a gente tem um grande handcap, nós temos grandes produtores, editores, diretores que passaram na TV Cultura e hoje são nomes internacionais. Edvan Feitosa, Clivia Caracciollo, Raul Reis, muita gente que se formou e hoje tem uma dimensão internacional. Ursula Vidal, Marcia Freitas, Fátima Aragão, Mariza Ferrari... muitos apresentadores. Renata Ferreira começou com a gente. Cultura é uma grande escola, tem que continuar sendo, essa grande escola.

F. C.
(26:47) – Tu achas que é importante experimentar hoje?

G.
(23:59) – Eu acho fundamental. Eu acho que a gente sempre experimentou. Porque a gente não tinha escola, né? A gente aprendia na prática, na porrada. Então aprendia como? Experimentando. Experimentando tudo. Desde as tomadas, como roteiro, tudo. Tudo era uma experiência nova e gratificante. Nos tínhamos inclusive dentro do Via Pará, quadros como o Clipiada, Mario Filé, Walda Marques, Clipes de Música... nós fizemos muitos clipes de música que até hoje são assim.... tipo aquele do Ted Max, "Ao por do sol"; Frankito Lopes, os do Nilson Chaves todos. Aquele do Papagaio Cristina, Nilson Chaves e Vital Lima... Muitos clipes de primeira qualidade.

APÊNDICE D – ENTREVISTA COM ROGER PAES

F.C.
(00:10) – Eu gostaria que tu te apresentasses e me disse como começa a tua relação com a arte.

Roger Paes
(00:25) – Meu nome é Roger Paes. Eu comecei a fazer teatro ainda no colégio. No antigo primeiro ano científico. Isso em 84, 83 na verdade. No colégio Marista. O colégio Marista era um colégio muito interessante porque exatamente foi o Marista que abriu o meu campo de percepção pra arte. Era um colégio que incentivava muito. Você não via muito os colégios fazerem isso nessa época. E o colégio Nazaré, que é o colégio Marista em Belém, tinha essa coisa. Principalmente o diretor que eu peguei nos últimos anos lá. Que era o irmão Eduardo Amorim. Era um cara que falava o seguinte: no colégio também se estudava. Então foi um cara que deu muito apoio assim. Foi quando eu entrei em contato com o pessoal do Verde Ver-o-Peso, do grupo Experiência, Cláudio Barros, Paulão, a Wlad Lima... todo esse pessoal. Quando entrei em contato com eles e comecei a perceber esse mundo, e eles me incentivando, aí eu não parei mais. Tanto que eu fiz um convênio pra CB, Ciências Biológicas, e aí eu troquei pra Letras e Artes, foi quando eu entrei no curso de jornalismo da UFPA.

F.C.
(02:00) – E o Atores Contemporâneos?

R. P.
(02:22) – O Atores Contemporâneos vem um pouquinho depois... nessa época, quando entrei pra universidade, eu já comecei a fazer teatro subversivo com Luis Otávio Barata, do Cena Aberta. Luis Otávio Barata era um cara que me apresentou Brecht, e todos esses autores de esquerda, esses autores que fazem a gente penar da sociedade, etc. E o próprio Luis Otáveio Barata falava dessas coisas, esses temas eram recorrentes na obra dele. Que era um cara aqui de Belém, comunista, ateu, etc. Então muito da minha formação intelectual vem dessa época com o Luis Otávio Barata. E foi quando eu comcei a experimentar, porque a subversão é principalmente a subversão da estética. No momento que você tem um espetáculo de teatro numa caixa, num palco italiano, que é o clássico, uma dramaturgia com começo, meio e fim, vem a subversão e transforma tudo isso.

F. C.
(04:40) – Consegues abreviar a tua formação em teatro até o jornalismo, e que te trás até aqui a Cultura?

R. P.
(04:46) – Quando eu entrei pra TV Cultura, eu já estava totalmente envolvido com Teatro. Já tava na minha quarta companhia de teatro em Belém. Eu comecei a atuar na companhia Atores Contemporâneos, no Miguel Santa Brígida, a pesquisar o corpo, quase ao mesmo tempo que eu comecei o meu trabalho na TV Cultura. Quando eu comecei na Cultura, a gente fazia muitas peças pra espetáculos. Divulgação de espetáculos e etc. Então a gente ia pro estúdio fazer essas coisas. Eu fazia muitas coisas de estúdio. Isso também fazia a gente... essa visão da loucura que é... toda esse visão da anarquia, assim, ela me acompanhou no teatro e ela vem pra TV junto comigo, logo quando eu entrei na TV.

F. C.
(05:50) – Quais foram os teus primeiros trabalhos aqui?

R. P.
(05:55) – Eu comecei fazendo chamadas e promoções numa época em que se fazia muitas chamadas. Muitas promoções... eu lembro que fiz a primeira chamada do Festival Internacional de Música de Belém. A gente não tinha recursos... era uma era analógica, que você precisava experimentar.. então

até animação a gente experimentava. A gente experimentava luz, textura, eu fazia chamadas pra grupos de rock, performances, etc... A gente fazia muito isso na Cultura. Então eu ia muito pra estúdio, experimentava muito. Depois eu comecei a editar programas mais tradicionais... o Via Pará é uma referência muito grande pra gente, dessa experimentação... André Genu, videoclipes, a estética do programa, isso pra gente foi uma escola, mas eu não trabalhava no Via Pará... e logo em seguida eu fui trabalhar com um projeto que era do Afonso Klautau, eu dirigia com a Betty Dopazo, o "Coluna do Pedaço", e também dirigia um programa que falava de coisas paraenses, esqueci o nome agora... Ser Paraense! O Ser Paraense tinha essa experimentação também, tinha muita liberdade pra isso. E depois, logo em seguida, eu comecei a produzir videoclipe. Videoclipe não só de banda, de música, mas videoclipes temáticos também. Então o meu percurso na TV Cultura sempre buscou essa coisa da experimentação. Desde o início.
(08:35) – Os videoclipes mais antigos, até engraçados... é o do Frankito Lopes, que é clássico, Eu te Amo Meu Amor... E o do Arraial do Pavulagem, o Batalhão de Estrelas, que também é um videoclipe que foi gravado dentro do estúdio, com umas coisas de fogos, tem uma experimentação... hoje ele é bem tosco assim... essas referências vieram realmente do André Genu, com certeza. Mas depois, com o Programa Cultura Pai DÉgua, que eu comecei a produzir aqueles videoclipes, eles tomaram uma outra dimensão assim. Estética... de conceito.

F. C.
(09:40) – As pessoas sempre me falam que tu, Junior Braga e André Genu construíram uma forma de fazer televisão aqui dentro. Tu vês dessa forma?

R. P.
(09:55) – Eu vejo. Não são só os programas. Os programas encaminham pra toda uma estética. Por exemplo, o Catalendas, claro, é um marco... O Catalendas ali é incrível por conta do roteiro, da ficção... No Catalendas é quando eu junto as duas coisas: eu começo a dirigir atores, eu começo a escrever roteiro também. Eu começo a dirigir o roteiro, né? Escolher argumento, etc... Então ali, realmente, foi uma... mas o Pai D'Égua, foi quando o meu olhar de documentarista nasceu. O Pai DÉgua realmente foi quando eu comecei a criar uma forma de me aproximar das pessoas. Do personagem. Os personagens que me interessavam no interior do Pará, e tal. Ali eu criei a minha forma de trabalho. A minha forma de me aproximar dessas pessoas e tirar o que eu queria delas. Dali nasceu o meu olhar de documentarista, com certeza.

F. C.
(11:36) – O Mosqueiro foi o primeiro?

R. P.
(11:35) – Mosqueiro foi o primeiro. Mosqueiro: Ilha dos Sabores, foi o primeiro documentário... é 2014 que ele foi lançado? O Mosqueiro vem depois da experiência com o Cultura Pai DÉgua, mas a partir do momento que eu vi o Pau & Corda, o documentário do Robson Fonseca. Quando eu vi aquele documentário, eu pensei "nossa! Muito parecido com o que eu quero...". E aí, eu parti de uma experiência que eu já tinha, na pesquisa da gastronomia... (Eu: que junta uma outra coisa da tua vida, né?) Exatamente, a gastronomia... E a forma como eu me aproximo dos meus personagens no documentário.

F. C.
(12:30) – Esse documentário eu acho que é o único que tu apareces como repórter, né? Depois tu faz esse recuo pra trás da câmera...

R. P.
(12:37) – É. Eu já venho como apresentador do Cultura Pai DÉgua, foi logo em seguida, e como queria fazer aquela história do cardápio, né? Eu assino um cardápio que é por onde a gente passa com o documentário, eu vou pegando ingredientes, e aí eu assino um cardápio, né? Eu saí como apresentador, mas depois eu vi que não precisava, assim. Eu não precisava estar ali na frente, né? (Eu: É uma transição, né?). É uma transição... tanto que o segundo documentário que é o de Cametá, aí

vem toda a minha experiência com o Catalendas, teatro, narrativa popular e a história de "quem conta um conto aumenta um ponto", né?... Que é a célebre frase do Machado de Assis. Todo mundo tem uma história pra contar. E em Cametá essa história vem com... muito interessante, com sotaque, ela vem engraçada, cheia daquelas referências de uma região que é muito forte culturalmente. Cametá é uma ilha, assim, no Pará. Ela consegue se mantar porque ela se protege por um rio.

F. C.
(14:00) – Sempre na busca pelo lance da viagem, né? Sair de um lugar e falar sobre esse outro que tá em outra cidade...

R. P.
(14:09) – Pois é. Cametá, eu começo uma história de pesquisa muito interessante. Que é ir pro lugar. Eu sei do que eu quero falar mas eu não sei com quem eu quero falar. Então a pesquisa do documentarista, que é uma pesquisa solitária, que eu vou só... e aí eu vou descobrindo as pessoas, os personagens, os locais... por isso que é "Histórias para Ouvir e Contar". As histórias para ouvir são as pessoas que estão contando. Histórias reais, de cada um. E pra contar sou eu que já tô contando. São as partes de ficção. (Eu: Mosqueiro em lembro que tu já tinhas muita coisa da tua memória afetiva, porque tu tens casa lá, e tu já conheces muitas histórias. Não tiveste que ir lá, e tal. No Cametá tu tiveste que fazer isso?)... No Cametá eu fui sozinho, só com a ideia na cabeça, com alguns contatos em Cametá, a Universidade, a UFPA, que me encaminhou, e lá eu pesquisei o que eu queria. Mas eu fui só com a ideia, sozinho, um caderninho na mão, e mergulhei. (Eu: tem muita coisa do jornalista também...) Fui descobrindo... E aí depois, no terceiro, eu fiz a mesma coisa: foi muito parecido assim.

F. C.
(15:44) – Nesse teu método, tu tens um roteiro muito amarrado, tu constrói a ideia e tu já sabes muito o que tu queres... Depois de filmar então, pra editar é muito rápido...

R. P.
(16:10) – É. Isso acontece depois que eu venho da pesquisa, né? Quando eu vou pra gravar já está tudo encaminhado. E agora, no Amazônia Samba, aconteceram esses dois processos também. O processo da pesquisa do documentarista... nós fomos em lugares que a gente não sabia se ia rolar alguma coisa. Se ia acontecer alguma coisa. Tanto que teve lugares que a gente foi que não entrou na série Amazônia Samba.

F. C.
(16:50) – Fala do Amazônia Samba como projeto e assim, teve duas temporadas, o que mudou de uma pra outra?

R. P.
(16:53) – A primeira temporada, na verdade, eu fui convidado só para gravar, só pra fazer a gravação das entrevistas e das músicas. Mas o roteiro não era meu, a direção não era minha. Eu não participei da elaboração do projeto. A segunda temporada eu fui junto com o Arthur, que a ideia é dele, produção dele, pra pesquisar. O que era a pesquisa? A gente vai atrás de composições que tenham sambas. E aí a gente chegava em cada região, conhecia várias pessoas, e fazia uma seleção de músicas interessantes. Muita música que não era legal. Tinha muita música que era legal. Tinha gente que tinha várias músicas. Enfim... pra selecionar as músicas que entrariam pro programa. As músicas, as locações, os personagens. Então ele tem toda essa pegada minha de documentarista o Amazônia Samba. Claro que o Arthur, ele é um produtor musical... eu tenho um pouco de ouvido musical, eu fiz Carlos Gomes quando eu era criança... fazia piano, tenho uma coisa musical muito forte na minha família... Minha vó era professora de piano, a música foi muito presente na minha vida. E ela veio junto comigo... Eu lembro quando o Catalendas não tinha trilha sonora original, eu precisava de uma música que fosse domínio público... era toda uma trilha sonora de músicas clássicas. Eu ia pra rádio Cultura pesquisar com o roteiro e ouvir várias músicas... e na hora eu falava essa música cabe nessa cena, essa outra cabe na outra cena, e ela encaixava perfeitamente. Era muito bom, assim. A cena de drama, a cena da aventura, a cena de encantamento, eu tenho um ouvido musical pra edição do

audiovisual muito bom, assim. No Catalendas acontecia isso, né, quando foi no documentário de Cametá, a trilha sonora toda é de artistas de Cametá (Eu: tu fez uma curadoria lá, né?). Foi. Eu escolhi os artistas, ouvi, todas de Cametá... O de Conceição do Araguaia também. São atores, compositores, todos de lá. E agora com o Amazônia Samba essa coisa ficou melhor ainda. Eu apurei esse ouvido musical. Porque o Artur Espíndola é um puta produtor musical. O cara tem uma pegada incrível. Então eu aprendi muito com ele. E quando a gente estava assim ouvindo as pessoas, a gente já se olhava e já sabia o que funcionava e o que não funcionava. Foi incrível.

F. C.
(20:50) – Fala das parcerias que contribuíram pra tua formação como documentarista.

R. P.
(21:36) – (interrupção técnica)... olha, eu acho que a maior parceria, uma grande contribuição, continua sendo o Robson. O Robson eu digo que ele é o meu alter-ego do audiovisual. Foi a primeira pessoa que me fez produzir uma coisa e entregar pra outra pessao finalizar. Isso nunca tinha me acontecido. A gente tem uma linguagem, uma sincronicidade, que é muito importante assim. Eu nunca trabalhei diretamente com o Junior Braga, mas o Junior Braga também é uma referência. Já dividimos a direção do coluna do pedaço, do Ser Paraense... hoje a nossa parceria é de compartilhamento de ideias. Esses dois são pessoas assim que me inspiram muito. Tudo o que eles fazem eu vejo. E essa história de você criar uma equipe. Isso é muito legal, também. As pessoas que trabalham assim contigo, né? A luz, o Luciano, o Hélio, o Jacob, o Mardock, assim... são pessoas que você cria uma equipe que tu já sabe o que tu queres. Isso é muito legal, assim. Esses anos de TV Cultura traçam essa coisa, né? Eles confirmam as parcerias. Tanto que hoje em dia a gente trabalha com pouquíssimas pessoas, né?

F. C.
(23:42) – O que a Cultura representa pra ti?

R. P.
(23:43) – Olha, a Cultura representa toda a minha vida profissional. A Cultura até agora é o meu primeiro e único emprego. Minha carteira só foi assinada por aqui. Agora, em fevereiro de 2019, eu faço exatamente trinta anos na TV Cultura do Pará, né? E foi a Cultura que me abriu os caminhos assim. Até pra gastronomia. Se hoje eu tenho um trabalho paralelo, pesquisando a gastronomia paraense, isso começou como pesquisador da Cultura. Na época do Pai DÉgua, e agora com os documentários. Tudo o que eu for fazer a partir de hoje, a minha empresa com o audiovisual, o meu trabalho com a gastronomia, vem desses anos todos com a Cultura. E mais importante foi a rede de amigos que eu fiz. De pessoas que eu posso contar.

ESCLARECIMENTOS

F. C.
(25:22) – O que é o Amazônia Samba?

R.P.
(25:22) – O Amazônia Samba é um projeto do Arthur Espíndola, que é um compositor, cantor, de samba, que vai no interior, em várias cidades... essa segunda temporada, por exemplo, ele vai nas cidades do Pará, pra descobrir compositores de samba, conhecer um pouco da região a partir dessas pessoas, e produzir algumas dessas músicas com cantores profissionais. (Eu: músicas que nunca tinham sido gravadas...) É, nunca tinha sido gravadas... e essa músicas são produzidas com cantores famosos, tipo Fundo de Quintal, Dudu Nobre... Então na verdade, é uma pesquisa, porque o Samba faz parte da Cultura Brasileira... então tinha lugares que a gente ia e eu falava 'será que vai ter alguma coisa?', vai. Se tem algum brasileiro que produz música, com certeza ele vai ter alguma ligação com o samba. Porque o samba é raiz, né? Ele está na raiz da cultura brasileira. Então por mais que você encontre um grupo de boi, ou de carimbo, mas eles vão ter uma contribuição na história ali e vão ter

alguma referência do samba. Nem que seja na batida, enfim. A forma de cantar. O repente do boi que é parecido com o repente do samba, a batida do boi, a batida do carimbó... a história do carimbó é muito parecida com a história do samba. Ela vem do mesmo lugar, do mesmo grupo, dos negros, o batuque... se diferenciam um pouco, mas eles tem uma história muito parecida... E o Amazônia Samba é isso. Ele vai descobrir o cantor que está ali, desconhecido, o anônimo, e trás a música dele pro Brasil. Porque ele trabalha com pessoas, com artistas, conhecidos nacionalmente.

F. C.
(27:42) – O que é o Catalendas?

R. P.
(27:44) – O Catalendas é uma pesquisa da narrativa oral brasileira. Uma narrativa oral que se transforma em teatro de bonecos, pra depois se transformar em audiovisual. Mas ele é uma pesquisa da narrativa popular brasileira. Porque a narrativa popular também acompanha a história da humanidade. A narrativa oral sempre foi uma necessidade das sociedades do mundo inteiro. Todo grupo tem a necessidade de contar uma história. (29:48) A narrativa oral acompanha a história da humanidade. É uma necessidade do ser humano. Contar uma história. E ela se transforma de acordo com o lugar que a pessoa mora. O grupo que essa pessoa faz parte. O Catalendas é uma pesquisa da narrativa oral brasileira. Ele recebe o sotaque brasileiro, e principalmente o sotaque paraense. Na medida em que ele vem pra ca. O Catalendas conta histórias vindas dos negros, africanos, dos japoneses, dos portugueses, dos índios, da periferia da cidade de Belém... (Eu: e era um programa que tu realizavas com a In Bust?) Com a In Bust, sim, teatro com bonecos. A gente aprendeu muito. A In Bust aprendeu muito e eu aprendi muito. Nós desenvolvemos uma forma, né, que é aquela do Catalendas. Desde a forma que você grava, até a forma que você edita, e como você utiliza os bonecos, os adereços, é muito específico do Catalendas. Eu sei porque eu acompanhei Cocoricó, Ratimbum, A Ilha Ratimbum, de perto assim. Então é muito diferente. Cada uma é uma experiência diferente. E o Catalendas é uma experiência muito específica que nós desenvolvemos, que nós criamos, né? Pra produzir, pra gravar e pra finalizar.

F. C.
(32:00) – Fala sobre o Conceição do Araguaia, o lance das história de acampamento...

R. P.
(32:02) – Conceição do Araguaia foi uma experiência também muito interessante. A dinâmica do diretor pra pesquisar. Eu fui sozinho, num lugar muito distante, foi fundamental. Foi uma coisa muito solitária, realmente, foi quando eu me senti muito distante. Fui inclusive de ônibus, porque isso era importante pra minha pesquisa. Eu passei por momentos difíceis da mesma forma que as pessoas daquela região também passam, no ônibus, momentos tensos, inclusive. Mas aquilo foi fundamental. E lá eu passei uma semana. É uma experiência que trás pro documentário a vivência. Esse documentário trás uma vivência, sabe. A vivência da equipe... a equipe põe um colete, pega um barco, e passa uns dias lá numa ilha, junto com umas figuras que tão se divertindo, mas a gente precisa estar atento. A gente tá trabalhando, mas ao mesmo tempo a gente precisa se envolver ali. (Eu: uma observação atenta...) É, a gente precisa se envolver mas a gente está atento. Uma experiência muito louca, muito intensa... de vivência, tanto minha, quando eu vou primeiro, pra pesquisar, e aí faço os contatos, faço as amizades... e depois quando eu trago a equipe, porque a equipe também passa pela experiência, também. Ela tem que passar pela experiência.

F. C.
(33:50) – Antes da Cultura, tu já tinhas feito algum trabalho específico com documentário? A Cultura faz documentário há trinta anos... mas me parece que tu precisaste passar por todas essas experiências pra começar a trabalhar com documentário....

R. P.
(34:18) – Não, nunca tinha feito. Eu sempre fui um cinéfilo. A minha referência antes de entrar na cultura, em audiovisual, é o cinema. Cinema mundial, cinema de arte. Belém sempre teve bons lugares

pra você assistir cinema. Toda a obra de Fellini, Almodovar, Lars Von Trier, Peter Greenway... Esses filmes todos eu assisti em Belém, antes de entrar na Cultura. Quando eu entrei na Cultura isso continuou. A minha referência de cinema é muito importante, mas o documentário veio depois. Eu já comecei a fazer documentário a partir do momento que eu fui pro interior pra conhecer diversas culturas com outros programas. E até aquela série "Coluna do Pedaço", que na verdade são festas dos subúrbios de Belém. Por que só se fala mal dos subúrbios. O "Coluna do Pedaço" veio mostrar que as pessoas se divertem, as pessoas tem um mundo, a festa delas, então também tinha essa coisa da aproximação, né? Difícil você se aproximar com uma equipe de televisão, então você tem que ter um método, né? Uma estratégia. Hoje em dia eu me sinto muito seguro, eu tenho uma estratégia que eu criei pra mim e pra minha equipe, pra eu me aproximar. Que é uma coisa muito particular.

F. C.
(36:38) – Tu tiveste algum contato, tu assistiu algum documentário nessa história pregressa antes de tu começares a fazer documentários. Se tu sabes dessa produção...

R. P.
(36:48) – Eu vi vários documentários. Documentários, inclusive de denúncia, né? Tinha muito isso na TV Cultura. Mas o que eu percebia, era que os documentários tinham uma estética muito jornalística. Sempre foi assim. A partir do "Pau & Corda", eu percebi que a gente poderia fazer outra coisa. O "Pau & Corda" é um divisor de águas pra minha criatividade. Ele despertou essa coisa... eu pensei: não precisa ser nada daquilo. Não que não seja interessante, mas não é o que eu gosto de fazer... eu gosto de falar das coisas boas, eu gosto de mostrar a vida das pessoas. E a parte legal da vida delas. Porque todo mundo tem seus problemas, claro. Mas eu nunca curti essa coisa do jornalismo, da desgraça... sempre fui pro lado mais alegre, mais feliz.

F. C.
(38:13) – Fala do Ta Na Rua Pra Comer, que foi o doc dos 400 anos...

R. P.
(38:17) – Tá Na Rua Pra Comer é muito a minha cara. A edição, a pesquisa, os personagens, o roteiro... é muito a minha cara, e muito o que eu vou fazer a partir de agora... eu tô falando de um assunto que é muito vasto, que é a comida de rua paraense... o melhor da comida paraense tá na rua, as tacacazeiras, as tapioqueiras, o cachorro quente, etc... é difícil falar em pouco tempo desse universo, mas eu consegui fazer uma trajetória que vai desde quando amanhece até quando anoitece... se você quiser comer na rua desde que acorda até quando vai dormir, pode, e tem muita coisa legal. A comida ela tá na rua, né? Eu peguei os principais pratos, assim, e criei esse mosaico...

F. C.
Eu gosto do respeito que tens com os temas que tu trabalhas...

R.P.
(39:58) – Olha isso me preocupa muito do recorte. Porque até quando eu vou fazer um documentário grande, como eu fiz, que fui pesquisar, o momento do recorte é depois da pesquisa, né? E é o que você mais sofre, porque eu preciso ser o mais honesto possível... porque é difícil, né? É uma visão tua mas não é pra ti, é pro outro, sempre.