



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA

GABRIELA LAROCA ARAUJO

**PARTILHANDO O SENSÍVEL: PRÁTICAS DISSIDENTES DE CINEMA NA  
AMAZÔNIA PARAENSE**

Belém  
2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA

GABRIELA LAROCA ARAUJO

**PARTILHANDO O SENSÍVEL: PRÁTICAS DISSIDENTES DE CINEMA NA  
AMAZÔNIA PARAENSE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Sociologia e Antropologia.

Área de concentração: Antropologia

Linha de Pesquisa: Ética, trabalho e sociabilidades.

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia da Silva Santos  
Coorientadora: Profa. Dra. Denise Machado Cardoso

Belém  
2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

L326p Laroca Araujo, Gabriela.  
PARTILHANDO O SENSÍVEL: : PRÁTICAS DISSIDENTES  
DE CINEMA NA AMAZÔNIA PARAENSE / Gabriela Laroca  
Araujo, . — 2024.  
110 f. : il. color.

Orientador(a): Prof<sup>ª</sup>. Dra. Patrícia da Silva Santos  
Coorientação: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Denise Machado Cardoso  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-  
Graduação em Sociologia e Antropologia, Belém, 2024.

1. Cinema. 2. Amazônia. 3. Política da imagem. I. Título.

CDD 301

---

GABRIELA LAROCA ARAUJO

**PARTILHANDO O SENSÍVEL: PRÁTICAS DISSIDENTES DE CINEMA NA  
AMAZÔNIA PARAENSE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Sociologia e Antropologia.

Área de concentração: Antropologia

Linha de Pesquisa: Ética, trabalho e sociabilidades.

Data de aprovação: 14/11/2024

**Banca Examinadora:**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Patrícia da Silva Santos  
Orientadora e Presidenta da Banca - PPGSA/UFPA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Denise Machado Cardoso  
Coorientadora – PPGSA/UFPA

---

Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Carlos Freire da Silva  
Examinador Interno – PPGSA/UFPA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Bruna Nunes da Costa Triana  
Examinadora Externa – PPGAS/UFG

Belém

2024

*Para minha mãe, minha avó e meu avô.*

## AGRADECIMENTOS

Fazer um mestrado em meio a um momento de muitas incertezas não foi fácil. Ter que ser produtiva e funcional durante uma pandemia foi uma tarefa gigantesca, na qual certamente falhei em muitos momentos. Além disso, passei por momentos muito desafiadores com minha família. Por isso, agradeço, sobretudo, à minha mãe, Dorian Vieira Laroca. Sua confiança em mim e seu amor incondicional me fizeram chegar até aqui. Tudo o que eu faço é por nós.

Agradeço aos meus companheiros de pesquisa do Telas em Rede – Yuri Santana, João Albuquerque, Andressa Sousa e Bruno Vasconcelos – pelo acolhimento, pelo compartilhamento, pela confluência do nosso encontro e pela confiança. Tenho consciência de que este trabalho, de forma alguma, conseguiria abarcar toda a beleza e potência do Telas em Rede em sua totalidade, mas fica aqui registrada a tentativa. Agradeço também a Matheus Botelho por ter me aberto portas e mostrado caminhos quando mais precisei.

Agradeço à minha orientadora e amiga, Patrícia da Silva Santos, pessoa querida que a vida me deu. Agradeço sua paciência, amizade e confiança. Se o caminho acadêmico é difícil e tortuoso, a presença da Patrícia deixou tudo mais leve e meu deu segurança para caminhar com confiança e tranquilidade. Agradeço também à minha coorientadora, Denise Machado Cardoso, pelas portas abertas no caminho da antropologia visual e da imagem, que foram e são muito importantes para o meu desenvolvimento enquanto cientista e pesquisadora desta área, que sigo construindo desde a graduação em Ciências Sociais.

Agradeço ao meu companheiro, Paulo, pelo apoio em minha trajetória no mestrado. Pela leitura atenta de grande parte desse trabalho e pelas contribuições significativas. Agradeço também por nossa vida juntos, que tem sido meu porto seguro.

Por fim, porém nunca menos importantes, agradeço à família que a vida me permitiu escolher: Israel, Victória, Vanessa, Thainá e Giovani. Grandes amores e companheiros da minha vida.

*Levanto esta pergunta: o que faremos das imagens (das imagens dos outros e de nossas imagens) para servir ao nosso século, para pensar nossa história, para fazer viver a humanidade? E, mais ainda: como faremos delas e com elas, lugares de conhecimentos e de questionamentos, atos de memória, campos de desejos e de futuros?*

(Etienne Samain, 2014, p. 54)

*Do mesmo modo que nenhum de nós está fora ou para além da geografia, também nenhum de nós está completamente livre da luta pela geografia. Essa luta é complexa e interessante, porque não diz apenas respeito a soldados e canhões, mas também a ideias, formas, imagens e imaginações.*

(Edward Said, Cultura e Imperialismo, 1994, p. 6)

## RESUMO

Esta dissertação investiga a democratização do audiovisual na Amazônia paraense, com foco no projeto Telas em Rede em Santarém/PA, que utiliza o audiovisual como ferramenta de comunicação popular para amplificar as vozes das comunidades periféricas e fortalecer suas lutas por reconhecimento e direitos. O estudo discute as práticas dissidentes de produção audiovisual como uma forma de resistência contracolonial, explorando os entrelaçamentos entre arte e política. Ancorada na teoria estética de Jacques Rancière, a pesquisa analisa como o audiovisual pode reconfigurar percepções, sensibilidades e modos de agir, tanto no nível individual quanto coletivo, propondo novas formas de subjetivação política e transformação social. O principal objetivo é examinar a relevância do audiovisual como uma ferramenta de luta em contextos de organização popular e defesa de territórios, além de discutir os múltiplos significados atribuídos ao fazer audiovisual nas periferias da Amazônia. A metodologia utilizada inclui uma etnografia multissituada que combinou observação participante, entrevistas abertas e semiestruturadas com os membros do Telas em Rede e análise das produções audiovisuais realizadas no projeto. O trabalho de campo foi realizado em Santarém, e foi ampliado com análises de relatórios de atividades e materiais digitais relacionados ao projeto. A pesquisa destaca a importância da democratização das tecnologias de produção audiovisual como forma de reconfigurar o sensível, permitindo que grupos historicamente marginalizados criem suas próprias narrativas e questionem as representações coloniais dominantes, articulando novos horizontes políticos e sociais. Dessa forma, o Telas em Rede busca reconfigurar a percepção do espaço amazônico, não apenas como uma área de exploração, mas como um território de resistência, criação e transformação coletiva, onde o audiovisual se torna um meio de amplificar as demandas e as vozes das populações invisibilizadas.

**Palavras-chaves:** Cinema, Amazônia, Política da Imagem.

## ABSTRACT

This dissertation investigates the democratization of audiovisual media in the Amazon region of Pará, focusing on the Telas em Rede project in Santarém/PA, which uses audiovisual media as a tool for popular communication to amplify the voices of peripheral communities and strengthen their struggles for recognition and rights. The study discusses dissident practices of audiovisual production as a form of countercolonial resistance, exploring the intertwining of art and politics. Anchored in Jacques Rancière's aesthetic theory, the research analyzes how audiovisual media can reconfigure perceptions, sensibilities, and ways of acting, both at the individual and collective levels, proposing new forms of political subjectivation and social transformation. The main objective is to examine the relevance of audiovisual media as a tool for struggle in contexts of popular organization and defense of territories, in addition to discussing the multiple meanings attributed to audiovisual media in the peripheries of the Amazon. The methodology used includes a multi-sited ethnography that combined participant observation, open and semi-structured interviews with members of Telas em Rede, and analysis of the audiovisual productions carried out in the project. The fieldwork was carried out in Santarém and was expanded with analyses of activity reports and digital materials related to the project. The research highlights the importance of democratizing audiovisual production technologies as a way of reconfiguring the sensitive, allowing historically marginalized groups to create their own narratives and question dominant colonial representations, articulating new political and social horizons. In this way, Telas em Rede seeks to reconfigure the perception of the Amazon space, not only as an area of exploration, but as a territory of resistance, creation and collective transformation, where audiovisual becomes a means of amplifying the demands and voices of invisible populations.

**Key words:** Cinema, politics of the image, Amazon.

## LISTA DE GRÁFICOS E TABELAS

<b>Gráfico 1</b> – Obras audiovisuais produzidas no Brasil entre 2002 e 2024.....	27
<b>Tabela 1</b> – Proporção de Municípios com deslocamento superior a 1 hora para acesso aos equipamentos culturais (%)......	26
<b>Tabela 2</b> – Pobreza e renda em municípios com sedes porte médio nos estados do Pará.....	46

## LISTA DE MAPAS

<b>Mapa 1</b> – Mapa de Complexos Cinematográficos Registrados na Ancine.....	26
<b>Mapa 2</b> – Mapa de Complexos Cinematográficos de Santarém Registrados na Ancine.....	27
<b>Mapa 3</b> – Localização do município de Santarém.....	45
<b>Mapa 4</b> – Trajeto do intercâmbio.....	92

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figuras 1 e 2</b> – Folder do V Festival e Tela de exibição.....	16
<b>Figura 3</b> – Distância a equipamentos culturais por região.....	28
<b>Figura 04</b> – Resumo dos tipos de políticas culturais.....	35
<b>Figura 5</b> – Fotografia de Fordlândia.....	55
<b>Figura 6</b> – Tecejuta em Santarém.....	55
<b>Figura 7</b> – Propaganda publicitária do governo federal durante o regime militar para atrair “pioneiros” para a Amazônia.....	57
<b>Figura 8</b> – Antiga Praia da Vera Paz em 1997.....	59
<b>Figura 9</b> – Porto da Cargill em Santarém.....	60
<b>Figura 10</b> – Término da construção da orla de Santarém.....	60
<b>Figura 11</b> – Manual Prático de Cinema com Celular.....	62
<b>Figura 12</b> – Primeira logo do Telas de 2021.....	64
<b>Figura 13</b> – Filmes que resultaram da primeira edição do Telas em Rede.....	66
<b>Figura 14</b> – Making off da primeira edição do Telas em Rede.....	67
<b>Figura 15</b> – Pôster de divulgação do filme.....	68
<b>Figura 16</b> – Nova logo do projeto.....	71
<b>Figura 17</b> – Fotografia do lago do Maicá.....	76
<b>Figura 18</b> – Fotografia do Bairro Vista Alegre do Juá.....	76
<b>Figura 19</b> – Dinâmica do barbante no Juá.....	80
<b>Figura 20</b> – O que a gente encontra no Bairro Vista Alegre do Juá.....	81
<b>Figura 21</b> – Fotografia dos Mapas de vida no Maicá.....	83
<b>Figura 22</b> – Manual Prático de Cinema com Celular 2.....	86
<b>Figura 23</b> – Gravações no Maicá e no Juá (respectivamente).....	87
<b>Figura 24</b> – Fotografias da mostra de cinema no Juá.....	90
<b>Figura 25</b> – Dinâmica de Integração.....	92
<b>Figura 26</b> – Produção das Faixas.....	92
<b>Figura 27</b> – Ato público no intercâmbio 1.....	94
<b>Figura 28</b> – Ato público no intercâmbio 2.....	95
<b>Figura 29</b> – Festival de Cinema do Telas em Rede.....	96
<b>Figura 30</b> – Cenas dos filmes “As vozes do Peróla”, “Terra, rio e luta”, “Assim é o Juá” e “Olhando a verdade”.....	98

## LISTA DE SIGLAS

AMBAPEM	Associação de Moradores do bairro Pérola do Maicá
Ancine	Agência Nacional de Cinema
APP	Área de Preservação Permanente
BNB	Banco do Nordeste
BNDES	Banco Nacional do Desenvolvimento Social
CineAlter	Festival de Cinema Latino Americano de Alter do Chão
CNC	Conselho Nacional de Cultura
CNPC	Conselho Nacional de Política Cultural
CONCINCE	Conselho Nacional de Cinema
DUDH	Declaração Universal dos Direitos Humanos
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filme
EMBRAPS	Empresa Brasileira de Portos de Santarém
FGV	Fundação Getúlio Vargas
Ficart	Fundos de Investimento Cultural e Artístico
FNC	Fundo Nacional de Cultura
FUNART	Fundação Nacional de Artes
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
LPG	Lei Paulo Gustavo
MEC	Ministério da Educação
MinC	Ministério da Cultura
MTLM	Movimento dos Trabalhadores em Luta por Moradia
ONU	Organização das Nações Unidas
PAC	Programa de Ação Cultural
PIB	Produto Interno Brasileiro
PIDESC	Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais

PNAB	Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura
PNC	Plano Nacional de Cultura
PROAP	Programa de Apoio à Pós-Graduação
PROCCE	Pró-Reitoria da Cultura, Comunidade e Extensão
PRODEC	Programa de Desenvolvimento Econômico da Cultura
PSOL	Partido Socialismo e Liberdade
PT	Partido dos Trabalhadores
SNC	Sistema Nacional de Cultura
SNIIC	Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais
UBS	Unidade Básica de Saúde
UFOPA	Universidade Federal do Oeste do Pará
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO 1 – IMAGEM E POLÍTICA: INVISIBILIDADES, RESISTÊNCIAS E DEMOCRATIZAÇÃO.....</b>	<b>22</b>
<b>1.1. A Dupla Política da Imagem.....</b>	<b>22</b>
<b>1.2. Mas afinal, quem historicamente detém os meios e processos de produção da imagem ou da cultura?.....</b>	<b>27</b>
1.2.1. Direitos culturais: a questão da democratização.....	31
1.2.2. Políticas Culturais Brasileiras: traçando a rota da democratização.....	36
1.2.3. Uma mudança de paradigma com os governos Lula e Dilma.....	40
1.2.4. Tristes tradições.....	42
<b>1.3. Novos ventos rumo à democracia cultural?.....</b>	<b>46</b>
<b>CAPÍTULO 2 – SANTARÉM, UM TERRITÓRIO EM DISPUTA.....</b>	<b>48</b>
<b>2.1. Santarém: contextualização sociopolítica.....</b>	<b>48</b>
2.1.1. Formação Histórica de Santarém e Impactos dos Projetos de Exploração.....	51
<b>2.2. Tecendo Telas e Construindo Redes.....</b>	<b>62</b>
<b>CAPÍTULO 3 – CRIANDO DISSENSOS, AMPLIANDO VOZES, MODIFICANDO O OLHAR, RECONFIGURANDO O COMUM.....</b>	<b>72</b>
<b>3.1. Telas em Rede: Tecendo comunicação popular nas periferias da Amazônia.....</b>	<b>72</b>
3.1.1. Chegada no território e diálogo com as lideranças.....	77
3.1.2. Formação Política.....	78
3.1.3. Formação em Audiovisual.....	83
3.1.4. Mostra audiovisual.....	89
3.1.5. Encontro dos Lagos – Intercâmbio.....	90
3.1.6. Festival de Cinema das Periferias da Amazônia.....	95
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>98</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>100</b>

## INTRODUÇÃO

A escolha deste tema de pesquisa foi moldada por anos de uma vivência dupla: a minha apreciação pelo cinema e a minha atuação como pesquisadora nas ciências sociais, especialmente na antropologia. Em 2019, ao concluir a graduação em Ciências Sociais, desenvolvi uma pesquisa sobre cineclubes (Araújo, 2019) como espaços liminares que proporcionam experiências alternativas na cidade, possibilitadas pelo encontro coletivo com o filme. Naquele momento, o circuito<sup>1</sup> cinematográfico em Belém atravessava uma crise, agravada no contexto das atividades cineclubistas. Essa situação não era por acaso, mas resultado de uma política deliberada de desvalorização da cultura, promovida pelos governos de direita que então governavam o país, e intensificada pelas crises políticas sucessivas.

Minha pesquisa já indicava que havia períodos recorrentes de baixa atividade cineclubista, decorrentes da instabilidade constante nas instituições culturais brasileiras. O cenário, à época, era bastante desestimulante. No entanto, a partir de 2019/2020, observei um movimento de retomada das atividades cineclubistas na cidade, assim como de outras iniciativas ligadas ao audiovisual. Foi possível notar o aumento dessas atividades, além de um importante processo de descentralização. Desde então, o circuito do audiovisual tem se fortalecido e se expandido, impulsionado, principalmente, pelas recentes leis de fomento à cultura, a Lei Aldir Blanc e a Lei Paulo Gustavo, que marcaram um novo momento para o circuito do audiovisual na Amazônia.

Esse processo de retomada e descentralização foi impulsionado, em grande parte, pelo início das atividades do projeto *Telas em Movimento*. Idealizado pela Negritar Filmes e Produções<sup>2</sup> em 2019, o projeto tem como objetivo democratizar o acesso ao cinema nas periferias e comunidades tradicionais da Amazônia. A iniciativa busca levar formação em produção audiovisual e tecnologias de filmagem para diferentes localidades da região, com o intuito de que os próprios moradores construam suas narrativas cinematográficas. Além das formações e produções audiovisuais, o projeto também promove outras atividades ligadas ao circuito cinematográfico, como cineclubes, cinema itinerante e de rua, mostras de cinema e, ainda, o Festival de Cinema das Periferias e Populações Tradicionais da Amazônia. O festival

---

<sup>1</sup> A ideia de circuito que lanço mão aqui é a mesma proposta por Magnani: “(...) circuito designa o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, espaços e equipamentos que não mantêm entre uma relação de contiguidade espacial, de forma que a sociabilidade que possibilita – por meio de encontros, comunicação e manejo de códigos – é diversificada e ampla (...). (2014: 15)

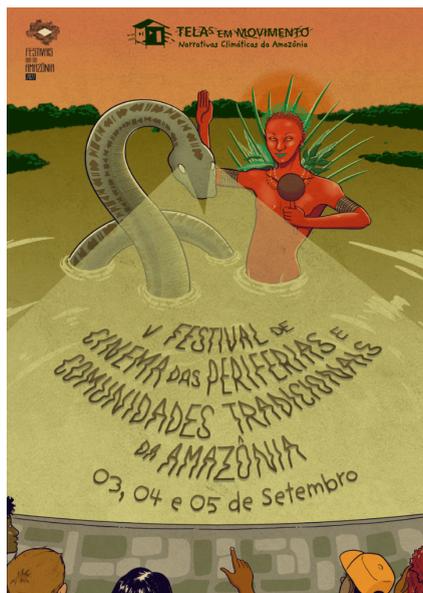
<sup>2</sup> A Negritar é uma produtora de audiovisual de impacto social, formada por profissionais negros, cuja missão é potencializar as narrativas do povo negro, das comunidades periféricas e da região amazônica.

marca o encerramento anual das atividades do grupo, reunindo todos os participantes das oficinas de formação e exibindo as obras audiovisuais produzidas ao longo do ano.

Acompanhei o V Festival de Cinema, realizado em 2022, que foi bastante grandioso. A imensa tela instalada no palco montado no Portal da Amazônia, em Belém, já indicava a magnitude do festival, não apenas em termos de sua dimensão física, mas também em sua simbologia. O festival aconteceu no dia 3 de setembro às margens do rio Guamá, garanto que não faltaram metáforas para descrever esse momento utilizando a imagem desse rio que, como tantos, atravessam nossas experiências enquanto moradores do Pará e da Amazônia.

O evento integrou exibição de filmes, apresentações musicais e performances artísticas. O tema do festival daquele ano foi “Narrativas climáticas da Amazônia” e integrou uma programação nacional de festivais que aconteceriam em celebração ao Dia da Amazônia de 2022. No total foram exibidos 10 filmes documentais e ficcionais que foram o resultado de *vivências audiovisuais* em 10 diferentes locais: em Belém, capital do Estado, o projeto passou pelo bairro do Jurunas, Vila da Barca, Terra-Firme e nas ilhas de Caratateua e de Cotijuba que integram a região insular da capital; ainda no Pará, atividades foram realizadas no bairro Pérola do Maicá em Santarém, no quilombo de Bacabal em Salvaterra, localizado no Arquipélago do Marajó e no acampamento do MST Terra Cabana, localizado em Benevides. O projeto também esteve em Mojó, no Maranhão.

**Figuras 1 e 2** – Folder do V Festival e Tela de exibição



Fonte: site do Telas em Movimento<sup>3</sup>



Fonte: autoria própria

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://negritar.org/telasesmovimento/>>. Acesso em: 29/08/2024.

Festivais de cinema são comuns na capital paraense, bem como outras atividades que compõem o circuito do cinema, por estar inserida nesse contexto e já ter frequentado essas atividades, essa experiência cinematográfica específica me provocou algumas reflexões. Primeiro, pela sua singularidade e pela sua abrangência e depois, por pautar a importância da democratização do cinema no contexto amazônico. Dessa forma, passei a me questionar sobre o próprio processo da democratização, sobre qual era a metodologia de atuação do projeto para alcançar esse fim, como se dava a relação entre o projeto e os grupos que participavam das oficinas. E para além disso, como ocorria o processo que levava à emergência de determinadas narrativas audiovisuais. Essas observações e inquietações se tornaram os embriões desta pesquisa.

Esse projeto de democratização se expandiu rapidamente, principalmente devido à relação com outros coletivos, grupos e pessoas. Foi a partir de uma dessas conexões que se formou o projeto *Telas em Rede*, localizado em Santarém na região do Baixo Amazonas no Pará. Esse projeto começou, inicialmente, como um subprojeto do Telas em Movimento de Belém. Ao longo do meu trabalho de campo, fui direcionada ao Telas em Rede, que se consolidou através de uma *rede* de múltiplas conexões envolvendo o Telas em Movimento. O Telas em Rede, porém, tem como locus de atuação a região do Baixo Amazonas. O projeto se tornou independente em 2022, passando a ser articulado, desenvolvido e executado pela Dzawi Filmes, produtora audiovisual de Santarém, não mais sendo um subprojeto do Telas em Movimento a cargo da Negritar Produções.

A independência do grupo santareno trouxe novos ideais, perspectivas e projeções para o que caracterizaria esse projeto de democratização do audiovisual, novos valores e demandas aliaram-se ao objetivo anterior, o reconfigurando, dando forma a um projeto de caráter contracolonial (Santos, 2023), que aloca a produção audiovisual como um recurso na busca de um lugar no mundo do que é *comum* (Ranciére, 2005) das visualidades, e principalmente buscando autonomia e empoderamento para as comunidades periféricas da região amazônica, a partir da democratização da comunicação. Dessa forma, o audiovisual se configura como uma ferramenta aliada nas lutas socioambientais em defesa dos povos e territórios da região.

Pretendendo continuar o esforço de pensar o circuito do cinema (com seus *pedaços*, *manchas* e *trajetos*) na Amazônia paraense, caminho que traço desde a graduação em Ciências Sociais e com o intuito mais amplo de refletir sobre os entrelaçamentos entre arte e política, nesta dissertação me proponho a investigar a importância da democratização do audiovisual e a discutir sobre práticas e sentidos do fazer audiovisual na Amazônia paraense

com o projeto Telas em Rede em Santarém/PA. Para dar conta desse objetivo, nas páginas a seguir tentarei responder algumas perguntas, algumas delas são as que me guiaram anteriormente: Qual é a metodologia do projeto? Como se constroi a relação dos diferentes grupos que participam das atividades do projeto e como funciona a atuação do Telas (em Rede) nesses locais? Como é o processo que faz emergir determinadas narrativas audiovisuais?

Este trabalho busca destacar a produção audiovisual amazônica como detentora de um lugar próprio de criatividade e de intelectualidades que na falta (ou na negação) constroi seus lugares de possibilidades e de futuros. Olhar essa produção audiovisual enquanto um fenômeno em si mesma, que emerge a partir de modos de relações específicos com a tecnologia de produção audiovisual. Dessa maneira, inspirada por Michel de Certeau (2014) que ao olhar para como as práticas cotidianas, pretende entender como elas subvertem ou ressignificam as relações de poder. Ao se apropriarem criativamente dos espaços e dos tempos, as pessoas tecem uma rede de práticas que subverte as normas e os valores dominantes, construindo assim uma espécie de contrapoder, dessa forma “Essas ‘maneiras de fazer’ constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural” (p. 41).

Se é verdade que por toda a parte se estende e se precisa a rede da “vigilância”, mais urgente ainda é descobrir como é que uma sociedade inteira não se reduz a ela: que procedimentos populares (...) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los; enfim, que “maneiras de fazer” formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou “dominados?”), dos processos mudos que organizam a ordenação sócio-política. (Certeau, 2014, p. 41)

A arte, nesse cenário, abre-se como um meio de criar metáforas que nos ajudam a enfrentar o que Canclini (2014) chama de “iminência”. Essa ideia não se refere a experiências místicas ou espirituais, mas à capacidade de perceber novas formas de existir na realidade contemporânea, onde a dissidência não é um escape, mas uma necessidade. A arte situada na iminência: “não simplesmente ‘suspendem’ a realidade; eles se situam em um momento anterior, quando o real é possível, quando ainda não se desfez. Eles tratam os fatos como eventos que estão prestes a se concretizar”<sup>4</sup> (*ibid.*, p. 14, tradução minha). Esse pensamento converge com a visão de Rancière, para quem a estética tem um papel político ao reorganizar o que é sensível, desestabilizando as estruturas dominantes (Grunvald *et al.*, 2023).

---

<sup>4</sup> No original: “(...) do not merely ‘suspend’ reality; they situate themselves in a prior moment, when the real is possible, when it has not yet broken down. They treat facts as events that are about to come into being”.

Os caminhos metodológicos desta pesquisa não seguiram os postulados clássicos da etnografia, principalmente por fatores externos, como o tempo limitado para a realização do trabalho, os recursos disponíveis e as novas configurações sociais resultantes da pandemia de 2020. Além disso, a própria natureza do meu “campo” – o projeto Telas em Rede – influenciou a condução da pesquisa, já que se trata de uma iniciativa móvel, que percorre diferentes localidades, o que exigiu adaptações metodológicas.

Esse cenário me desafiou a repensar a prática etnográfica. Em vez de uma imersão prolongada e contínua em um único espaço, o campo de pesquisa foi fluido e descentralizado, exigindo uma abordagem mais flexível. A etnografia, nesse caso, foi atravessada por deslocamentos e encontros pontuais, que me levaram a lidar com a mobilidade do projeto e das pessoas envolvidas. Essa característica, longe de ser um obstáculo, ampliou minha perspectiva sobre a dinâmica do Telas em Rede e suas articulações entre diferentes territórios. Ao lidar com essa mobilidade, foi necessário ajustar as ferramentas de observação, o que incluiu entrevistas à distância e interações mediadas por tecnologias digitais. Portanto, a metodologia aplicada aqui se construiu a partir dessas contingências e da necessidade de acompanhar um projeto que, por sua própria natureza, desafia as fronteiras fixas do “campo” tradicional. Assim, a etnografia foi adaptada para abarcar múltiplos contextos e interlocutores.

Dessa forma, antes mesmo de estar em contato com os organizadores do projeto de forma direta, ou mesmo antes de me deslocar até Santarém, passei a *acompanhar* (Leitão & Gomes, 2017) as atividades do projeto pela rede social *instagram*. Leitão & Gomes ressaltam que quando se trata de redes sociais, o perfil ocupa um papel central, por isso o *acompanhamento* como método válido de observação etnográfica. É vasta na literatura antropológica a discussão sobre o que seria uma etnografia digital, as formas e métodos de fazer isso são múltiplas e dependem das necessidades intrínsecas de cada contexto etnográfico (Miller & Slater, 2004). No meu caso, estou conduzindo uma etnografia do projeto Telas, o que implica uma abordagem multissituada em relação aos ambientes percorridos pelo projeto. Embora suas atividades estejam centralizadas em Santarém, o projeto se desloca por toda a região do Baixo Amazonas, e as redes sociais se mostraram como uma ferramenta importante para entender e contextualizar o projeto, bem como acompanhar as atividades que estavam sendo desenvolvidas.

Inicialmente, dialogando com Velho (2003), utilizei de minha rede de relações existentes anteriormente à investigação antropológica, para conseguir abertura com meus interlocutores, que foi um passo muito importante para eu conseguir viabilizar a pesquisa. Foi a partir desse interlocutor que consegui chegar à organização do Telas em Rede. O meu

primeiro contato com o projeto aconteceu por uma reunião virtual, momento em que conheci os seus organizadores e apresentei minha proposta de pesquisa, a partir desse momento firmamos nossa colaboração. Dessa maneira, continuei a acompanhar o projeto pelas redes sociais, bem como buscar informações através de sites e outras fontes virtuais.

Com o suporte do projeto, que custeou minha passagem de avião para Santarém e também me forneceu hospedagem, além disso, contando com o apoio do recurso PROAP/CAPES destinados à viagens de campo, pude dedicar uma semana ao Baixo Tapajós, em outubro de 2023. Embora não tenha participado das etapas de formação, acompanhei de perto os preparativos para o festival de cinema e o próprio evento no bairro Pérola do Maicá. Essa imersão me permitiu uma convivência mais próxima com o bairro, onde conheci as pessoas envolvidas nas formações de maneira mais cotidiana e também com os integrantes do grupo do Telas.

Uma semana se revelou insuficiente para o escopo do que eu pretendia realizar, mas, durante esse período, consegui, ainda, visitar o Bairro Vista Alegre do Juá e dialogar com alguns jovens que participaram das formações. Apesar de ter convivido com os jovens no Maicá, não consegui encontrar um momento oportuno para conduzir entrevistas, embora tivéssemos planejado meu retorno durante a semana para esse propósito, mas, infelizmente, questões de tempo impediram minha volta.

Realizei entrevistas abertas com cada integrante do grupo – Yuri Rodrigues, João Albuquerque, Andressa Sousa e Bruno Vasconcelos – de maneira individual, e também participei de uma reunião em grupo a pedido deles, onde, nesse caso específico, a pesquisadora estava no lugar de entrevistada. A organização do projeto é atenta e preocupada, eles concordaram que eu acompanhasse as atividades do projeto, por que desejam ampliar sua rede de impacto e reconhecem a importância de o projeto estar envolvido com uma pesquisa acadêmica, por questões que exploro mais adiante.

Aliado às entrevistas, à observação participante e aos acompanhamentos virtuais, tive a oportunidade de consultar os relatórios de atividades do projeto, que ofereceram uma narrativa organizada das ações, eventos e evoluções ao longo do período destinado às formações. Esses relatórios proporcionaram uma visão cronológica e contextualizada das atividades desenvolvidas. Também pude ter acesso a um grande material fotográfico e audiovisual, o qual se uniu ao meu arcabouço analítico, sendo extremamente importante para que eu pudesse contextualizar melhor as formações. O material visual foi enviado junto com outros arquivos e sem estarem identificados por autoria, portanto, as fotografias que coloco no

trabalho estão identificadas apenas como fonte Telas em Rede, tendo em vista, que não foi possível que eu identificasse diretamente o responsável por cada fotografia.

No primeiro capítulo deste trabalho, discuto inicialmente sobre uma dupla política da imagem que se modifica dependendo de seus modos de uso e contexto de produção, em seguida, apresento um panorama geral sobre a democratização da cultura, traçando seu percurso histórico no Brasil e destacando os principais desafios enfrentados ao longo desse processo. Abordo, ainda, as políticas públicas que visaram ampliar o acesso à produção cultural, refletindo sobre como essas iniciativas moldaram o cenário atual, especialmente na região Norte. No segundo capítulo, contextualizo sociopoliticamente a cidade de Santarém, com atenção às dinâmicas econômicas e históricas, e aprofundo a análise sobre o projeto Telas em Rede. Nesta seção, exploro o caráter contracolonial do projeto, ao por essa atividade em perspectiva com o contexto social e político do Baixo Tapajós.

Finalmente, no terceiro capítulo, faço uma análise detalhada da edição de 2023 do Telas em Rede, descrevendo as formações, oficinas e produções audiovisuais realizadas. Analiso o impacto dessas atividades nas comunidades envolvidas e examino como o projeto consolidou novas perspectivas e práticas no campo audiovisual da região, promovendo não apenas o acesso técnico, mas também a autonomia criativa e política dos participantes. Nesse sentido, o Telas em Rede se configura como um espaço de dissenso, onde a produção de imagens é uma forma de resistência e contestação, criando novas formas de visibilidade para aqueles que historicamente foram invisibilizados, reafirmando o cinema como um ato político e contracolonial.

# CAPÍTULO 1 – IMAGEM E POLÍTICA: INVISIBILIDADES, RESISTÊNCIAS E DEMOCRATIZAÇÃO

## 1.1. A Dupla Política da Imagem

O avanço da técnica trouxe transformações profundas para a sociedade, tema abordado por Walter Benjamin em seu célebre artigo de 1935: “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Nesse ensaio, Benjamin destaca que a *percepção* de um grupo humano, sociedade ou comunidade, não é algo dado naturalmente, mas sim construída e moldada ao longo da história. Para o autor, “a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência” (Benjamin, 1987, p. 169). Sendo assim, o avanço tecnológico que possibilitou a produção e a reprodução em larga escala de imagens traz transformações para os modos de percepção da sociedade.

Gostaria de fazer duas observações sobre o assunto. Primeiro, em sua análise sobre objetos técnicos, Akrich (2014) destaca a capacidade desses objetos de moldar profundamente nossas interações sociais e com o mundo ao nosso redor. Ao definir lugares, posições e papéis específicos para humanos e não humanos, os objetos técnicos estabelecem uma ordem social particular. Nesse processo, grupos e indivíduos são incluídos e excluídos, e as relações entre os diversos atores sociais são estruturadas. Um ponto crucial nesse processo é que os objetos técnicos se tornam intermediários em nossas experiências de mundo, atuando como mediadores em todas as nossas relações com o real.

Outro ponto é que Benjamin ao identificar a percepção como historicamente construída quer atentar ao fato de que o *olhar* não se constitui apenas como um fenômeno fisiológico, podemos inferir, portanto, que as imagens, como produtos e produtoras dessa percepção, não são (ou tentam ser) meramente cópias do real, construídas a partir de uma percepção que seria “natural”. Como nos advertiu Novaes (2020, p. 24) olhar, criar e produzir imagens envolve processos mentais complexos, intimamente relacionados com nossa vida psíquica e cultural. Nossa *percepção* está majoritariamente condicionada pelo conhecimento prévio do mundo, refletindo o que a linguagem tenta estruturar e ordenar. Os objetos técnicos então, sendo mediadores da nossa relação com o real, seus usos refletem e são reflexos da maneira como percebemos o mundo.

A imagem, portanto, é algo da ordem das coisas vivas (Samain, 2012; 2014). Sendo um fenômeno, formado a partir de uma complexa interação de processos, que incluem processos da ordem da técnica, o meio social, e, ainda, a imagem desempenha uma função

sensível na interação com o espectador. Assim, a imagem se configura como um "lugar de um processo vivo" e compõe um sistema singular de pensamento. Nas palavras de Samain (ibid), a imagem é intrinsecamente pensante. Ela não é um objeto, uma coisa, é, para além de tudo, um conjunto de operações que permitem a existência do visível (Salgueiro Marques, 2014).

As imagens que permeiam nosso cotidiano, em seus mais variados e diferentes aparatos, são produtos intencionais, resultado de uma complexa rede de interações sociais e tecnológicas. Elas representam visões de mundo construídas, em um primeiro momento, por aqueles que detinham o domínio e o acesso aos meios de produção, transportando consigo "as interpretações subjetivas dos operadores, inseparáveis dos discursos dos respectivos impérios e dos objetivos institucionais da sociedade ocidental" (Ribeiro, 2005). Nesse sentido, o cinema não se limita a ser apenas uma forma de entretenimento, mas configura-se como uma "parte da violenta estruturação da percepção espacial, social e cultural e da interação humana promovidas pelos modos de produção e pelo intercâmbio industrial capitalista (tecnologias modernas)" (*ibid.*, p. 615).

Nesse contexto, a produção de imagens desempenha um papel crucial na perpetuação das relações de poder e na produção e reprodução de estereótipos, mitos, tradições e representações no mundo contemporâneo. O controle sobre a produção simbólica emerge como uma peça-chave na estruturação da dominação, como apontou Bourdieu (2007). De acordo com o autor, a produção simbólica é um instrumento importante para a construção e manutenção das relações de poder, elas dão sentido e forma ao mundo social, ou, melhor, porque elas moldam a nossa percepção. De modo que aqueles que detêm o poder de definir o que é legítimo, também detêm o poder de moldar as percepções e entendimentos sobre o mundo, sobre uma determinada realidade, sobre um contexto.

Imagens exercem, portanto, um poder simbólico e político significativo, pois ao condensar valores e significados culturais, moldando nossas percepções sobre nós mesmos e sobre o mundo, também naturalizam determinadas relações de poder, legitimando estruturas, dissimulando e escondendo desigualdades sociais. São utilizadas para construir consensos, manipular opiniões e influenciar a opinião pública, servindo como ferramentas de dominação e controle. Stuart Hall (2016) chamou essa dinâmica de "*política da imagem*", com a mídia, em seus diversos formatos – televisão, cinema, internet –, sendo o principal palco desse fenômeno. As imagens que circulam e que vemos todos os dias são constantemente produzidas, reproduzidas e consumidas, tendo um papel singular e importante na maneira em como percebemos e experienciamos a realidade social.

O cinema, como a técnica por excelência da reprodutibilidade (Benjamin, 1987 [1935]), difundiu uma visão histórica de mundo profundamente marcada pela centralidade e superioridade da civilização ocidental, especialmente europeia e estadunidense. Essa mídia, ao disseminar imagens e narrativas, amplificou a herança colonial, consolidando a perspectiva eurocêntrica, tanto para os ocidentais quanto para aqueles que se encontravam sob sua influência. A partir do cinema, euro-americanos reforçam e legitimam suas narrativas hegemônicas, moldando a compreensão sobre a história, a sociedade e os diversos grupos humanos, em particular aqueles do Sul Global. Essa dinâmica contribuiu para a naturalização de desigualdades e hierarquias, perpetuando estereótipos e invisibilizando as perspectivas de outras culturas. O *eurocentrismo*, é uma prática discursiva que normaliza as hierarquias e dinâmicas de poder engendradas pelo colonialismo, sem explicitar ou falar sobre essas operações, e ainda “é uma tentativa de reduzir a diversidade cultural a apenas uma perspectiva paradigmática que vê a Europa como origem única dos significados” (Shohat & Stan, 2006: 20).

Ao analisar o tema dos problemas da representação no cinema, Hall questiona: Quem é esse novo sujeito emergente do cinema? *De onde ele fala?*<sup>5</sup> (Hall, 1989: 68); qual é a posição da qual esse sujeito pode e é permitido *enunciar*?. A atenção que o autor quer chamar é para o fato de que a prática de produzir narrativas, representações e enunciações traz consigo uma determinada posição social. Essa posição, entretanto, não é dita, e nem entendida enquanto tal, esse processo conformou um *sujeito oculto* (Spivak, 2010 [1985]) de centralidade social e resultou no desenvolvimento de “regimes dominantes de representação cinematográfica e visual do Ocidente”<sup>6</sup> (Hall, 1989: 68). Sobre esse regime dominante de representação, Hall fala:

As maneiras como fomos posicionados e sujeitados nos regimes dominantes de representação foram um exercício crítico de poder cultural e normalização, precisamente porque estas não eram superficiais. Tinham o poder de nos fazer visualizar e experimentar a nós mesmos como o 'Outro'. Todo regime de representação é um regime de poder, formado, como Foucault nos lembra, pela diáde inevitável, “poder/conhecimento”<sup>7</sup>. (ibid, p. 71, tradução minha)

---

<sup>5</sup> No original: “Who is this emergent, new subject of the cinema? From where does it speak?”

<sup>6</sup> No original: “dominant regimes of cinematic and visual representation of the West”.

<sup>7</sup> No original: “The ways we have been positioned and subject-ed in the dominant regimes of representation were a critical exercise of cultural power and normalisation, precisely because they were not superficial. They had the power to make us see and experience ourselves as ‘Other’. Every regime of representation is a regime of power formed, as Foucault reminds us, by the fatal couplet, power/knowledge”. (p. 71)

Retornando para Benjamin (1935), o autor ao analisar o impacto do desenvolvimento tecnológico na produção de imagens, como a fotografia e o cinema, observou que a reprodutibilidade técnica alterou a relação entre as pessoas e a arte. A produção em massa de imagens (ou a possibilidade da sua reprodução) no mundo contemporâneo, um campo de análise ainda relevante, resultou na perda de aspectos ligados à tradição, ao ritual e à experiência coletiva, em contrapartida, esses avanços tecnológicos democratizaram o acesso à arte, ampliando seu alcance e aproximando-a de novos públicos. Se por um lado a produção de imagens serve para fins de dominação, por outro, o desenvolvimento e a popularização das tecnologias transformaram a disputa simbólica em torno dessas imagens. Hoje, essa disputa alcança um novo patamar, em que fomenta o surgimento de novas formas de sociabilidade, associativismo e engajamento político. Essas formas de engajamento político que utilizam a imagem como ferramenta de atuação e disputa materializam em uma cartografia do visível sujeitos e grupos antes marginalizados (Campos et al, 2021; Aderaldo, 2017).

Rancière, identificou, então, o desenvolvimento de uma nova política da imagem e da arte. Uma arte que “age modificando a paisagem da vida coletiva no sentido de restaurar uma forma de vida social” (2010, p. 45). Para ele, existe uma intrínseca ligação entre a estética e a política, essa conexão não se dá devido ao conteúdo ou as mensagens que a arte transmite, nem pelo viés da representação, como nos termos de Hall, que desvela estruturas e relações de poder. A relação entre essas duas esferas está pela maneira como a arte determina um “*sensorium* espaço-temporal”, criando e desenvolvendo novas possibilidades de vida.

Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. (ibid, p. 46)

Nesse sentido, a arte “não produz conhecimentos ou representações para a política. Ela produz ficções ou *dissensos*, agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível” (ibid, p. 53, grifos meus). Os dissensos são práticas de indivíduos que anteriormente não eram considerados interlocutores, mas que emergem desafiando a unidade do que é aceito e a evidência do que se vê, traçando assim uma nova paisagem do que pode ser possível. Dessa forma, a arte gera novas maneiras de reconfigurar a experiência, criando um espaço propício para o desenvolvimento de formas de subjetivação políticas que, por sua vez, transformam a experiência comum e despertam novos dissensos. O autor propõe, então, a

passagem do regime representativo para o regime *estético* (Van Velthen Ramos, 2012). No regime estético:

a identificação da arte (...) não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. A palavra “estética” não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos. No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. (Rancière, 2005, 32)

A estética não é aquela que geralmente relacionamos a uma teoria da arte, mas sim é um modo de articulação entre as diferentes formas de ação, as suas manifestações visíveis e as maneiras de pensar essas manifestações. Segundo ele, as práticas artísticas são formas de ação que intervêm na distribuição geral das possibilidades de agir e se relacionam com modos de ser e formas diversas de visibilidade (Rancière, 2005). As práticas de produção estética se configuram como modelos de ação e distribuição do que é comum, influenciando não apenas a percepção, mas também a própria estruturação das relações sociais e das formas de pensamento, reconfigurando a experiência.

A fim de entrar na troca política é preciso inventar a cena na qual palavras ditas se tornam audíveis, objetos se tornam visíveis e indivíduos podem ser reconhecidos. Essa atividade de invenção permite uma redescritção e reconfiguração do mundo comum da experiência. É nesse sentido que podemos falar da poética da política. (Panagia, 2000, p.116 apud Marques, 2014, 74)

Rancière, atualiza o debate iniciado por Benjamin, as novas possibilidades da produção e da reprodutibilidade trazem novas relações e possibilidades para o fazer, o ver, dizer e sentir e é preciso antes de tudo que essas novas expressões sejam reconhecidas como arte:

Que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes. Este não só começou bem antes das artes da reprodução mecânica, como foi ele que, com sua nova maneira de pensar a arte e seus temas, tornou-as possível. (Rancière, 2005, p. 47)

A noção de "*partilha do sensível*" é central nesse debate, pois ela se refere à forma como uma comunidade define o que é visível, audível e pensável, delimitando assim os espaços da experiência e de ação coletiva. Essa distribuição dos sentidos, ao estabelecer hierarquias e normas, determina quem tem voz, quem pode agir e quem é considerado sujeito político. A estética, nesse sentido, torna-se um campo de disputa onde as diferentes

subjetividades se confrontam e negociam seus lugares no mundo. Rancière define partilha do sensível como:

o sistema de evidências que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. (Rancière, 2005, p. 15, grifos do autor)

A internet assume um papel importante no contexto atual na amplificação de práticas que partilham o sensível. A internet amplia o alcance e traz novas possibilidades de criação, mas não resolve a questão da desigualdade no acesso às ferramentas de criação, especialmente em contextos onde o colonialismo continua a moldar as estruturas sociais e as delimitações do comum. Nesse contexto, as políticas culturais são extremamente importantes no incentivo e no financiamento de práticas dissidentes, oportunizando grupos e pessoas a produzirem arte dentre outras formas de relação com o objeto estético. Esta é uma questão central para o debate da democratização da cultura, tema que será abordado a seguir, sob a perspectiva dos direitos culturais e das políticas culturais.

## **1.2. Mas afinal, quem historicamente detém os meios e processos de produção da imagem ou da cultura?**

Os anos de ausências, autoritarismos e instabilidades (Rubim, 2012) das políticas culturais brasileiras deixaram marcas históricas profundas na região Norte do país. Esse cenário foi agravado por uma gestão regional que, durante muitos anos, se empenhou em posicionar a capital paraense de forma mais competitiva na indústria do turismo para atrair investimentos e obter visibilidade internacional (Barbalho & Freitas, 2011), o que resultou na centralização das políticas culturais em Belém, capital do Estado, e no caráter elitista dessas políticas.

Isso pode ser observado em dados recentes do IBGE, esses dados demonstram a disparidade no nível de acesso da população a equipamentos culturais entre as diferentes regiões do Brasil. A região norte aparece com o menor índice de acesso a equipamentos culturais, como teatros, museus e cinemas em comparação com outras regiões brasileiras. Os dados do Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SIIC) mostram que em 2021, em 70% dos municípios da região norte, os moradores precisam viajar por pelo menos uma hora

para alcançar o município mais próximo que possui um museu. Em contraste, na região Sul, apenas 1,3% dos municípios enfrentam essa mesma dificuldade (Figura 3). Essa porcentagem aumenta em relação ao cinema, como demonstrado na tabela 1, os moradores de 80% dos municípios da região precisam se deslocar durante uma hora ou mais para chegar a uma sala de cinema.

No site da Ancine, no Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual, podemos encontrar outros dados que demonstram a disparidade de acesso às salas de cinema, bem como à produção audiovisual. No mapa 1, vemos que a região Norte possui a menor quantidade de salas de cinema em comparação com as demais regiões do país, a maioria dessas salas integra redes multiplex, predominantemente localizadas em shoppings, o que intensifica a desigualdade de acesso. Santarém, por exemplo, possui apenas um cinema da rede multiplex *CineSystem* localizado no único shopping da região (mapa 2). Durante meu trabalho de campo em Santarém, a maioria das pessoas e jovens com quem conversei nunca havia ido ao cinema, ou o fizeram apenas uma vez. Na ocupação urbana Vista Alegre do Juá, uma das localidades que receberam as atividades do projeto Telas em 2023, localizada atrás do shopping Rio Tapajós, apenas um jovem mencionou ter ido ao cinema uma única vez. Essa realidade se repete na pela região Norte.

Já no Painel da Produção Audiovisual Brasileira, observamos que os estados da região Norte aparecem com os menores índices de produção audiovisual registrados na Ancine. De 2002 a 2024, 678 obras audiovisuais foram registradas, em comparação, no mesmo período, a região Sudeste teve 43.439 obras registradas (gráfico 1).

**Figura 3** – Distância a equipamentos culturais por região



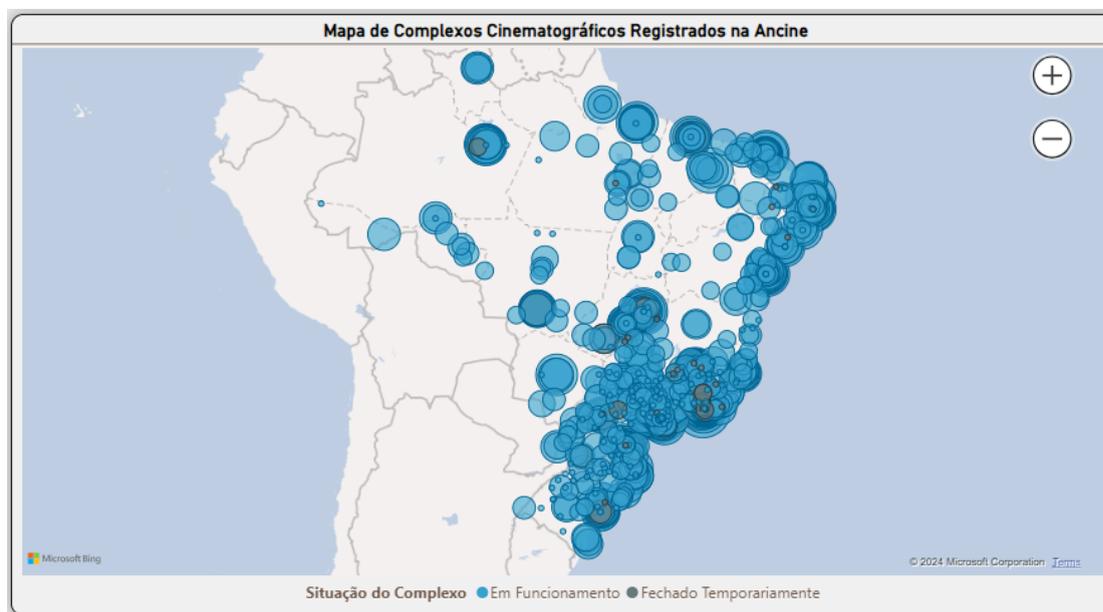
(Fonte: IBGE, Diretoria de Pesquisas e Diretoria de Geociências)

**Tabela 1** – Proporção de Municípios com deslocamento superior a 1 hora para acesso aos equipamentos culturais (%)

Grandes Regiões	Proporção de Municípios com deslocamento superior a 1 hora para acesso aos equipamentos culturais (%)		
	Museu	Cinema	Teatro ou sala de espetáculo
<b>Brasil</b>	<b>14,9</b>	<b>34,4</b>	<b>18,5</b>
Norte	70,0	80,4	65,1
Nordeste	15,4	45,6	19,7
Sudeste	5,3	19,3	8,9
Sul	1,3	14,9	4,0
Centro-Oeste	28,5	50,3	39,8

Fonte: 1. IBGE, Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2021. 2. IBGE. [Regiões de Influência das Cidades]. Base de referência de distâncias rodoviárias, hidroviárias e aéreas. Rio de Janeiro, 2022. 12 p.

**Mapa 1** – Mapa de Complexos Cinematográficos Registrados na Ancine



Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/Paineis%20Interativos/painel-complexos-e-salas>>)

**Mapa 2 – Mapa de Complexos Cinematográficos de Santarém Registrados na Ancine**



Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/Paineis%20Interativos/painel-complexos-e-salas>>)

**Gráfico 1 – Obras audiovisuais produzidas no Brasil entre 2002 e 2024**



Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/Paineis%20Interativos/painel-da-producao-audiovisual-brasileira>>)

### 1.2.1. Direitos culturais: a questão da democratização

A cultura, um conceito amplo e polissêmico, desempenha um papel central nas políticas públicas contemporâneas. Sua amplitude e complexidade exigem um constante debate e reflexão, pois as diferentes concepções de cultura moldam as ações governamentais e as prioridades a serem definidas. Seja em âmbito local, nacional ou global, as políticas culturais são influenciadas pelas perspectivas teóricas sobre o que é cultura e qual o seu papel na sociedade. A escolha de um determinado enfoque teórico determina quais práticas culturais serão valorizadas, como os recursos serão alocados e quais públicos serão priorizados.

O cenário devastador deixado pela Segunda Guerra Mundial impulsionou a busca por um sistema internacional que garantisse os direitos humanos e a paz. Foi nesse contexto, que se desenvolveu a Declaração Nacional de Direitos Humanos (DUDH), em 1948. A DUDH foi o primeiro instrumento internacional a reconhecer os direitos culturais como um direito humano fundamental. O artigo 27 da declaração afirma: “Toda a pessoa tem o direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar no progresso científico e nos benefícios que deste resultam”. A declaração serviu de base para diversas convenções internacionais e legislações nacionais que detalham e ampliam os direitos culturais. Um tratado de suma importância foi o Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (PIDESC) de 1966, que complementa a DUDH, sendo um marco histórico na luta pela garantia dos direitos humanos.

Em 1969, a UNESCO publicou o documento "*Cultural Policy: A Preliminary Study*", que sintetizou os debates organizados pela ONU em Mônaco, em 1967. Esses debates contaram com a participação de especialistas de 24 países e representantes de organizações não governamentais. Na ocasião, os participantes concluíram que o debate sobre os direitos culturais não deveria se concentrar extensivamente na definição do conceito de cultura, mas sim em uma definição de políticas culturais (Santana, 2013).

Naquele momento, a Unesco definiu políticas culturais como “um corpo de princípios operacionais, práticas administrativas e orçamentárias, e procedimentos que fornecem uma base para a ação cultural do Estado” (UNESCO, 1969). Essa definição destacou a importância de uma estrutura organizada e sistemática para a promoção e apoio à cultura pelo Estado. No entanto, ela acabou por limitar a noção de política cultural ao delinear a cultura como uma ferramenta para alcançar metas específicas que contemplam um desenvolvimento sociocultural pré-estabelecido. Outra limitação significativa é o foco exclusivo nas ações do Estado, sem

considerar a participação de outros agentes e atores sociais na formulação e implementação de políticas culturais. McGuigan (1996) critica essa noção ao falar que as políticas culturais não devem se limitar à uma tarefa administrativa, pois elas estão envolvidas em “conflitos de ideias, disputas institucionais e relações de poder na produção e circulação de significados simbólicos”. As necessidades da população não são pré-definidas e nem são neutras, existe uma relação de forças que são o reflexo dos diferentes interesses dos agentes envolvidos na elaboração dessas políticas (Barbalho, 2005).

Nos anos posteriores ficou claro que o entendimento do que é cultura é fundamental para o direcionamentos das políticas culturais. Esse debate tomou corpo a partir dos anos 70, devido ao movimento de países do Sul Global em busca de autonomia, em processo de descolonização e emancipação. Ao longo da década, essas nações emergem na arena internacional e passam a participar nos debates no âmbito da UNESCO, para discutir proposições, medidas e estratégias sobre o direito à comunicação, a diversidade cultural, políticas culturais e políticas de comunicação (Mattelart, 2006).

Na década de 1980, a UNESCO publicou o Relatório MacBride, também intitulado “Um mundo e muitas vozes – Comunicação e informação na nossa época”. Este relatório foi produzido pela Comissão Internacional para o Estudo dos Problemas da Comunicação, presidida por Sean MacBride e composta por 16 especialistas, incluindo os latino-americanos Gabriel Garcia Márquez e Juan Somavia. O relatório fez um diagnóstico fundamental sobre os problemas de comunicação em sua dimensão histórica, proporcionando elementos essenciais para um debate mais aprofundado sobre a democratização da comunicação em escala global. Nesse relatório, “as noções de cultura e comunicação penetram o campo de batalha para o reconhecimento dos direitos sociais” (*ibid.*) e se tornaram temas transversais para a questão das políticas culturais.

O Relatório MacBride criticou a concentração do poder informacional e a desigualdade nas transferências de tecnologia, questionando o "livre fluxo de informação" estipulado na DUDH. Nesse contexto de desigualdade no acesso às tecnologias de informação, o livre fluxo apenas reforça um modelo vertical de organização dos meios de comunicação, tendo em vista que as nações possuem níveis diferentes de acesso a essas tecnologias. O relatório propôs a criação de uma *Nova Ordem Mundial de Comunicação e Informação*, fundamentada na igualdade, justiça e no benefício mútuo. Além disso, enfatizou a necessidade de eliminar os monopólios de comunicação, respeitar a identidade cultural de cada grupo social, e garantir a liberdade de informação e o direito à comunicação como meios

para superar a dominação e a dependência dos países do Sul Global (Silva, 2019; Ladeira, 2012).

Todo esse debate, iniciado ainda na década de 1970, culminou na Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais (Mondiacult), realizada no México em 1982. O propósito desta conferência foi propor que a perspectiva antropológica de cultura fosse a norteadora dos debates em torno dos direitos culturais. A UNESCO, então, definiu que cultura é:

O conjunto dos traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social e que engloba, além das artes e das letras, os modos de vida, as maneiras de se viver junto, os sistemas de valores, as tradições e as crenças. (Mattelart, 2006)

Essa definição por ser extremamente abrangente apresenta um desafio significativo para o estabelecimento de políticas públicas. A literatura especializada questiona a eficácia dessa conceituação, considerando a necessidade de sua tradução em diretrizes e políticas públicas, como foi destacado por Botelho (2001). Porém, vemos que a "noção antropológica de cultura" é frequentemente simplificada, sendo reduzida à essa ideia de "tudo o que caracteriza o 'modo de vida' de um povo, comunidade, nação ou grupo social" (Hall, 2016). No entanto, como Stuart Hall (ibid.) argumenta, essa concepção negligencia o fato de que a cultura é menos um conjunto de coisas e mais um conjunto de *práticas* sociais. São essas práticas que, por sua vez, produzem significados. Além do mais, essa noção, pela sua abrangência acaba se tornando um pouco genérica, será que ele dá conta da ideia de ancestralidade, por exemplo? E de outros elementos que compõem nossas relações de sociabilidades nos espaços propriamente amazônicos, como os rios?

O ponto importante da adoção dessa nova perspectiva foi que provocou um redirecionamento das ações do Estado e dos governos, exigindo políticas complexas e criativas, que vão além de um direcionamento meramente técnico ou administrativo. Além disso, essa abordagem reconhece a diversidade dos grupos humanos e valoriza as múltiplas formas de expressão cultural, promovendo a integração e o respeito pelas diferentes tradições e modos de vida, assegurando o respeito à diversidade.

Foi apenas em 2001, a partir da Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, que esse novo direcionamento ganhou um aparato jurídico. A Declaração trouxe uma nova concepção de política cultural amparada na perspectiva antropológica de cultura:

A políticas e medidas culturais remetem às políticas e às medidas relativas à cultura, em nível local, nacional, regional ou internacional, quer sejam centradas na cultura enquanto tal ou destinadas a ter um efeito direto sobre as expressões culturais dos indivíduos, grupos ou sociedades, incluindo a criação, a produção, a difusão e a distribuição das atividades, dos bens e dos serviços culturais e o acesso a eles. (UNESCO, 2002)

Como demonstrado por Lima *et al.* (2013), o debate exposto acima consolidou uma distinção entre dois tipos de políticas: as políticas de democratização da cultura e as políticas de democracia cultural que se construiu após a adoção da perspectiva antropológica de cultura. De forma geral, a democratização da cultura busca ampliar o acesso às atividades e produções culturais da elite, resultando em uma abordagem vertical dessa política que busca a universalidade de certos valores. Ela se baseia em dois postulados principais: apenas a cultura erudita merece ser difundida e o simples encontro entre o público e a “obra” é suficiente para garantir uma adesão imediata. Ou seja, o processo é feito sem considerar o contexto social que envolve as práticas artísticas e culturais (Botelho, 2001). Nesse sentido, nota-se que há uma tendência à homogeneização cultural, com a cultura erudita, nacional e a global, exercendo pressão sobre as manifestações locais.

A democracia cultural, por sua vez, traz uma visão horizontal das políticas culturais, parte da concepção de que não existe uma cultura legítima e de que, portanto, a política cultural não deve dedicar-se a difundir só a cultura hegemônica, mas sim “promover o desenvolvimento de todas as que sejam representativas dos grupos que compõem uma sociedade” (Canclini, 1987, p. 50). Dessa forma, o objetivo desse tipo de política é promover meios para que os diferentes grupos sociais possam exercer suas atividades culturais de acordo com suas necessidades e exigências.

Se da perspectiva da democratização cultural, como explicamos antes, o direito à cultura significa, antes de mais nada, oferecer a cada pessoa acesso à cultura, da perspectiva da democracia cultural este direito se realiza principalmente fomentando a participação nos processos socioculturais. (Ander-Egg, 1987, p. 47 apud Lima et al. 2013)

Lima et al. (2013) propõem uma tipologia (quadro 01) interessante para analisar a evolução das políticas culturais, dividindo-as em três gerações. A primeira geração é caracterizada pelo enfoque na construção de uma identidade nacional e pela preservação do patrimônio, com foco em ações como a criação de instituições culturais e a proteção de bens históricos. A segunda geração é voltada para a intervenção e regulação econômica e menor intervenção estatal. A Lei Rouanet, que oferece incentivos fiscais para projetos culturais, é um exemplo dessa fase. A terceira geração é voltada para a produção e difusão cultural pautadas na diversidade, incentivando a participação da sociedade civil e a criação de redes culturais. A criação de espaços culturais comunitários e o apoio a manifestações culturais populares são exemplos dessa tendência.

Essa tipologia oferece uma visão abrangente da evolução das políticas culturais, mas é importante destacar que cada geração apresenta desafios e limitações. A primeira geração, por exemplo, é criticada por promover um nacionalismo exacerbado e uma visão homogênea da cultura. Já a segunda geração, embora tenha impulsionado a produção cultural, promoveu a concentração de recursos em grandes projetos, em detrimento das manifestações culturais populares. A terceira geração, por sua vez, enfrenta o desafio de garantir a sustentabilidade financeira das políticas culturais e a participação efetiva da sociedade civil. Esse cenário se tornará mais claro ao analisarmos a experiência brasileira no próximo tópico. Poderemos identificar tanto os avanços quanto os desafios ao longo do tempo, e compreender como as políticas culturais refletem as diferentes conjunturas históricas e sociais.

**Figura 04 – Resumo dos tipos de políticas culturais**

Modalidade de política	Conceito de cultura	Objetivo da política	Instrumentos de intervenção
<i>Políticas de primeira geração: consolidação da identidade e preservação do patrimônio</i>			
Políticas de identidade nacional	Cultura como identidade nacional	Consolidar a identidade nacional e preservar o patrimônio	Museus históricos nacionais, monumentos civicos, missões folclóricas de resgate da cultura nacional
Políticas de reconhecimento da diversidade	Cultura como diversidade identitária	Reconhecer a diversidade das comunidades que integram o Estado nacional	Museus étnicos, patrimônio imaterial
<i>Políticas de segunda geração: intervenção e regulação econômica do setor cultural</i>			
Políticas de proteção à indústria cultural nacional	Cultura como conjunto de bens simbólicos que podem ser reproduzidos serialmente	Diminuir o impacto (cultural/ econômico) da indústria cultural estrangeira e fortalecer a indústria nacional	Cotas cinematográficas, estímulo fiscal à produção de conteúdo nacional
Políticas de economia criativa	Cultura como setor de atividade econômica	Fomentar o setor econômico criativo	Incentivo aos setores criativos, formação de <i>clusters</i> , cidades criativas
<i>Políticas de terceira geração: difusão e produção cultural</i>			
Políticas de democratização da cultura	Cultura como belas artes	Ampliar o acesso à cultura consagrada	Centros culturais orientados à difusão, orquestras públicas com entradas subsidiadas
Políticas de democracia cultural	Cultura como modo de vida	Apoiar a produção simbólica dos diversos segmentos sociais	Fomento à cultura popular e comunitária

Fonte: Lima et al., 2013, p. 10.

O reconhecimento da diversidade nas políticas de democracia cultural baseia-se em dois fatores principais: os movimentos sociais dos países do Sul, que lutam por autonomia, e a adoção da perspectiva antropológica de cultura por instituições internacionais e governos nacionais na formulação dessas políticas. No entanto, apesar das diretrizes estabelecidas em

âmbito internacional, muitos grupos políticos associados a ideais conservadores e neoliberais continuam a ignorar as recomendações dos relatórios e instrumentos legais da ONU e da UNESCO. Esse contexto exige uma mobilização contínua dos movimentos sociais para garantir a efetivação desses direitos coletivos.

### 1.2.2. Políticas Culturais Brasileiras: traçando a rota da democratização

O objetivo deste tópico não é realizar uma reconstituição histórica detalhada das políticas culturais no Brasil, mas sim evidenciar como se consolidou um cenário excludente, que limitou o acesso democrático à cultura no país. Em vez de promover a inclusão e a diversidade cultural, muitas dessas políticas acabaram reforçando desigualdades já existentes, beneficiando principalmente determinados grupos e regiões. Nesse sentido, busca-se demonstrar como o desenvolvimento de políticas públicas culturais falhou em criar um ambiente verdadeiramente inclusivo, destacando as barreiras que persistem na democratização do acesso à cultura no Brasil. A análise se concentra em evidenciar os mecanismos e políticas que perpetuaram a exclusão cultural e em identificar os desafios enfrentados para promover um acesso mais inclusivo e democrático à cultura. Ao destacar os principais marcos, políticas e movimentos sociais que influenciaram esse processo, busco entender as raízes das desigualdades culturais.

É na administração de Vargas que se inaugura no Brasil um conjunto de intervenções do Estado na área da cultura, voltadas, naquele momento, para a consolidação de uma cultura nacional, que pudesse exprimir os valores do que seria a nação brasileira (Costa, 2011). Essas intervenções, entretanto, articularam opressão, repressão e censura, características próprias de uma ditadura – esse não vai ser o único momento na história brasileira que as políticas de cultura são marcadas por essas características –, para isso foi preciso criar instituições, legislações, dentre outros dispositivos de intervenção estatal. As políticas culturais desse período, por terem o intuito de forjar uma identidade nacional, valorizaram “o nacionalismo, a brasilidade, a harmonia entre as classes sociais, o trabalho e o caráter mestiço do povo brasileiro” (Rubim, 2012).

Ainda nesse período é importante ressaltar a experiência de Mário de Andrade como chefe do Departamento de Cultura da prefeitura da cidade de São Paulo, no período de 1935 a 1938 e ainda o estabelecimento do Ministério da Educação e Saúde em 1930 e as reformas feitas por Gustavo Capanema à frente desse ministério de 1934 até 1945. Capanema

concretiza muitas iniciativas de atuação na área cultural, destacando-se a criação da Superintendência de Educação Musical e Artística, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936), o Serviço de Radiodifusão Educativa (1936), o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937), o Serviço Nacional de Teatro (1937), o Instituto Nacional do livro (1937) e o Conselho Nacional de Cultura (1938) (Lima, 2018).

Por sua vez, Andrade tem uma atuação bastante inovadora na sua gestão, estabelecendo novos paradigmas para a criação de políticas culturais. Primeiro ele concretizou uma intervenção estatal que abrangeu diferentes áreas da cultura, trouxe o ideal de que a cultura é algo “tão vital como o pão”, também propôs uma definição mais ampla de cultura, que dá importância para as culturas populares, para além da cultura erudita. Dentre outras ações, Andrade também inaugurou no âmbito das instituições públicas a ideia de que o patrimônio não é só material, mas também pode ser imaterial e intangível. Como se pode ver, sua atuação nesse ministério vai do lado oposto dos ideais do governo federal, do então presidente Vargas.

Após o fim do período Vargas, tem-se um período de ausência de políticas culturais. Entretanto, aconteceram alguns marcos importantes: a criação do Ministério da Educação e Cultura, em 1953, a própria expansão das universidades públicas no país e Rubim (2012) ressaltou ainda a Campanha de Defesa do Folclore e a criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros, órgão vinculado ao MEC. Ainda nesse período democrático, destacam-se alguns movimentos voltados para a cultura popular. Um movimento muito importante no que tange ao surgimento de concepções mais inclusivas e de justiça social foi o Movimento de Cultura Popular, eclodido pelos governos de Miguel Arraes no estado de Pernambuco. É nesse momento que surge a figura de Paulo Freire, com seu método pedagógico revolucionário.

Os ventos progressistas sopraram e logo cessaram com a instauração da ditadura militar no Brasil em 1964. Nesse período, da mesma forma que na ditadura do Estado Novo, tem-se o fortalecimento da institucionalização da cultura, com a criação de órgãos para fomentar políticas de controle e censura. O governo militar criou estratégias que foram utilizadas para controlar a informação, moldar a opinião pública e criar uma identidade nacional coesa e unificada, alinhada aos seus objetivos políticos. Nesse sentido:

Os programas de governo moldados pelo planejamento para o progresso econômico e autoritarismo, reforçaram a ideia de integração para o desenvolvimento, com o avanço do capital agrário e institucionalização da cultura, que predominantemente orientada pela censura, pelo poder da mídia e o domínio na cultura euro-estadunidense (...). (Cortes, 2012, p. 147-148)

Ou seja, todo o avanço em infraestrutura de telecomunicações, a criação de órgãos e legislações serviram para a implantação de uma lógica de indústria cultural, que pretendia disseminar ideias exportadas de desenvolvimento e modernização, além de servir como propaganda positiva para o governo. Como veremos no próximo capítulo, a ditadura militar engendrou uma profunda transformação territorial na Amazônia, impondo políticas centralizadoras que marginalizaram as populações locais. Para justificar tais intervenções, o regime construiu uma narrativa propagandística que forjou uma imagem da Amazônia irreal, desconsiderando sua complexidade e a diversidade de seus habitantes. Essa representação fantasiosa da Amazônia serviu como justificativa para a implementação de megaprojetos de desenvolvimento que, na prática, aceleraram a devastação ambiental, a expropriação de terras e intensificaram os problemas sociais da região.

Ainda no período militar, em 1966, foi criado o Conselho Federal de Cultura, composto por membros indicados pelo presidente. Nos anos seguintes, o órgão apresentou diversos planos de cultura para o governo, que, no entanto, não foram implementados (Calabre, 2009). Em 1969, é lançado o Programa de Ação Cultural (PAC), para destinar recursos a áreas, como as artes plásticas, que tinham sido deixadas de lado pelas ações culturais federais até então (Silva, 2023). Com o fortalecimento da cultura no interior do MEC, houve a criação de outros órgãos culturais. Em 1973, foi formada a Funarte (Fundação Nacional de Artes); em 1975 a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filme) e posteriormente, em 1976, criou-se o CONCINE (Conselho Nacional de Cinema). Além disso, em 1975, se desenvolveu pela primeira vez no país um Plano Nacional de Cultura, pelo ministro Ney Braga.

O período pós ditadura militar é voltado para a construção de uma política cultural marcada pela lógica neoliberal, sendo direcionada para o desenvolvimento de um mercado cultural. Em 1985 o então presidente José Sarney criou o Ministério da Cultura e em 1986, criou-se a Lei Sarney, a primeira lei brasileira de incentivos fiscais para a cultura. Essa lei diminuiu o financiamento público direto e transferiu para os empresários a decisão sobre quais projetos culturais deveriam receber recursos, no entanto, os fundos de incentivo eram públicos, provenientes do mecanismo de renúncia fiscal (Rubim, 2012).

Para Sarney, a ausência do Estado iria garantir “um espírito imensamente descentralizador” (Sarney, 200, p. 38 *apud* Barbalho, 2007), o pouco controle estatal, acabou tornando a lei vulnerável e ainda facilitou a sonegação e a evasão fiscal. Na prática, a Lei

também era bastante excludente, pois projetos culturais que não tinham grande apelo comercial ficavam impedidos de receberem recursos.

Em termos básicos, este formato, propõe uma relação entre poder público e setor privado, onde o primeiro abdica de parte dos impostos devidos pelo segundo. Este, em contrapartida, investe recursos próprios na promoção de determinado produto cultural. A ideia não é apenas a de estabelecer incentivos à cultura, mas principalmente, de introduzi-la na esfera da produção e do mercado da sociedade industrial; de criar um mercado nacional de artes. (Barbalho, 2007, p. 47)

Em 1990, durante o governo Collor, o recém-criado Ministério da Cultura foi desmantelado e transformado em Secretaria. Nesse período, foi instituída a Lei 8.313 de Incentivo à Cultura, conhecida como Lei Rouanet, que substituiu a Lei Sarney. A Lei Rouanet regulamentou três formas diferentes de incentivo à cultura. Primeiramente, a criação do Fundo Nacional de Cultura (FNC), que representa o investimento direto do Estado no fomento à cultura. Em segundo lugar, os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart), que são fundos de captação no mercado, pensados para apoiar projetos de alta viabilidade econômica. Por fim, o incentivo por meio da renúncia fiscal, que permite a isenção do Imposto de Renda de pessoas físicas ou jurídicas que apoiem projetos culturais (Silva, 2023). Alguns anos mais tarde, em 1993, o então presidente Itamar Franco criou a Lei do Audiovisual, voltada para fomentar a produção audiovisual nacional, bem como infraestruturas de produção e exibição. Essa Lei também funciona através do mecanismo da renúncia fiscal. Vemos a ampliação da lógica do incentivo fiscal como principal forma de política cultural, essa lógica é excludente em sua essência. Sobre isso Rubim (2012) argumenta:

A lógica das leis de incentivo torna-se componente vital do financiamento à cultura no Brasil. Esta nova lógica de financiamento se expandiu para estados e municípios e para outras leis nacionais, a exemplo da Lei do Audiovisual (Governo Itamar Franco), que ampliou ainda mais a renúncia fiscal. Com ela e com as posteriores mudanças da lei Rouanet, cada vez mais o recurso utilizado é quase integralmente público. A predominância do Estado nas políticas culturais potencializa a intervenção do mercado, sem, entretanto, a contrapartida do uso de recursos privados. (p. 37)

Os governos de Fernando Henrique Cardoso seguem a mesma lógica de mercado, mesmo após a recriação do Ministério da Cultura. Francisco Weffort, cientista político que esteve à frente do Ministério, reafirmou a visão de Estado mínimo e intensificou a relação entre política cultural como política de incentivo fiscal. Em 1995, a Lei Rouanet sofreu modificações, sendo introduzido a figura do captador de recursos, que seria um agente

intermediário entre artistas e produtores e empresários. Essa modificação intensificou ainda mais as desigualdades regionais no que tange ao apoio à produção cultural, dificultando e burocratizando o acesso aos recursos. É importante ressaltar que até esse momento as políticas formuladas eram pautadas por uma visão restrita e excludente de cultura voltada para as belas artes e para a conformação de uma indústria cultural.

### 1.2.3. Uma mudança de paradigma com os governos Lula e Dilma

O primeiro governo Lula, iniciado em 2003, foi emblemático ao transformar o papel do Estado na formulação e desenvolvimento de políticas culturais. Esse período marcou também o início de uma participação mais ativa de diversos sujeitos e grupos sociais no processo de construção dessas políticas. A gestão do Ministro Gilberto Gil adotou um conceito ampliado de cultura, baseado na perspectiva antropológica, que abrange três dimensões: como fato simbólico, direito de cidadania e economia (Nussbaumer, 2012). A mudança conceitual permitiu superar uma visão elitista, discriminatória, eurocêntrica e norte-americanizada de cultura. Isso promoveu maior inclusão nas ações governamentais, com a formulação de programas voltados para a valorização e investimento na diversidade cultural. Políticas específicas foram criadas para segmentos da sociedade que até então não eram contemplados pelas políticas de fomento, possibilitando o maior acesso às políticas culturais.

Durante esse período, foram realizadas importantes iniciativas, como a criação da Lei que instituiu o Sistema Nacional de Cultura (SNC), o Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) e o Programa de Desenvolvimento Econômico da Cultura (PRODEC). Com o slogan “Cultura para Todos”, o governo federal procurou concretizar a descentralização e a diversidade cultural através do *Programa Cultura Viva*<sup>8</sup> (agora Política Nacional de Cultura Viva), que instituiu os *Pontos de Cultura* e o *Mais Cultura*.

O SNC é resultado de um longo processo de debates e mobilizações em prol da valorização e democratização do acesso aos bens culturais no Brasil. Suas raízes remontam a décadas de lutas por políticas públicas culturais mais justas e equitativas. A Constituição de

---

<sup>8</sup> O Programa Cultura Viva (2004) estabelece o dever do Estado em garantir ao cidadão o pleno exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura nacional, além do fomento, valorização e incentivo à produção, difusão e circulação de conhecimento, a universalização do acesso aos bens e serviços culturais e a cooperação entre os entes federados, os agentes públicos e privados atuantes na área cultural, entre outros. (fonte: <<https://www.gov.br/culturaviva/pt-br/acesso-a-informacao/perguntas-frequentes/politica-nacional-de-cultura-viva/o-que-e-a-politica>>)

1988 reconheceu a cultura como um direito de todos e um dever do Estado, pavimentando o caminho para a criação de um sistema nacional de cultura.

Instituído pela Lei nº 11.904 em 2009, o SNC representa um avanço significativo na garantia dos direitos culturais no Brasil. O Sistema busca organizar e fortalecer as políticas públicas culturais em todo o território nacional, promovendo a diversidade cultural, o acesso aos bens e serviços culturais, e o fomento à produção artística. Essa iniciativa estabelece um marco regulatório para a gestão compartilhada entre a União, Estados, Distrito Federal e municípios, além de garantir uma maior participação da sociedade civil na formulação e implementação das políticas culturais. Ao consolidar essa estrutura, o SNC não só fortalece a cultura nacional, mas também assegura que os direitos culturais sejam respeitados e promovidos de maneira inclusiva e democrática.

Um dos avanços significativos da gestão de Gil, que depois continuou sob a liderança de Juca Ferreira à frente do Ministério, foi a implementação de uma política de fomento para o setor cultural. Essa política incluiu a institucionalização dos editais como um meio de selecionar e apoiar projetos culturais. A implementação desse mecanismo ajudou a descentralizar os recursos e garantir transparência na seleção dos projetos. Durante os oito anos, houve um aumento notável no número de editais lançados e de projetos aprovados. Empresas estatais, como a Petrobrás, o Banco Nacional do Desenvolvimento Social (BNDES) e o Banco do Nordeste (BNB), também começaram a utilizar editais, contribuindo ainda mais para o crescimento de um cenário mais inclusivo e descentralizado no âmbito da concessão de recursos (Nussbaumer, 2012).

O governo de Dilma Rousseff se preocupou em assegurar que as políticas culturais iniciadas pelos governos petistas fossem transformadas em políticas de Estado, garantindo assim maior estabilidade e continuidade. Nesse contexto, Dilma apresentou o Plano Nacional de Cultura (PNC), formulado a partir de consultas nacionais e regionais realizadas por meio de fóruns e conferências em todo o país. O PNC tem como principal objetivo a ampliação do acesso da população brasileira aos seus direitos culturais, mediante o fortalecimento das ações de grupos culturais já atuantes nas suas comunidades. Também houve a criação do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC) e o Plano de Economia Criativa, bem como a aprovação e regulamentação do Vale-Cultura para trabalhadores (Cerqueira, 2018).

Apesar dos avanços promovidos pelo governo Lula em nível federal, a configuração política do estado do Pará, como evidenciado por Castro *et al.* (2013), dificultou a implementação dos ideais de democratização, descentralização e do conceito ampliado de

cultura aplicadas nas políticas culturais regionais. Sob a gestão de Paulo Chaves, a Secretaria de Cultura do Estado ainda operava com a visão de cultura restrita ao cultivo das belas artes. Essa gestão priorizava Belém, a capital paraense, como o principal pólo cultural do estado, concentrando ali a maior parte dos investimentos e ações culturais, o que limitava o alcance das políticas culturais para outras regiões do Pará.

O cenário começou a mudar com a chegada do professor Edilson Moura à frente da Secretaria, na gestão de Ana Júlia Carepa pelo Partido dos Trabalhadores no Governo do Estado. Para marcar o início de sua gestão, foi realizada a I Conferência de Cultura do Estado do Pará em 2008, com o objetivo de dialogar com diversos setores culturais do estado e promover a descentralização das ações da Secretaria, aumentando sua atuação nas diferentes regiões do Pará.

Para democratizar o acesso aos recursos públicos, foi implementada a Política de Editais Culturais, chamada "Pará Mais Cultura", viabilizada pelo Programa Mais Cultura do Ministério da Cultura (MinC). A nova política de fomento baseada em editais foi direcionada para as diferentes linguagens artísticas, diferentes segmentos sociais e pautada na equidade na distribuição dos recursos entre as regiões do Estado (Castro *et al.*, 2013)<sup>9</sup>.

#### 1.2.4. Tristes tradições

Com a crise política que se instaurou no país, que resultou no impeachment da presidenta Dilma, tivemos o retorno das tristes tradições que regiam as políticas culturais no Brasil. Como uma de suas primeiras medidas, o presidente Michel Temer desmantelou o MinC, transformando-o em uma Secretaria subordinada ao MEC. Essa ação provocou indignação entre a classe artística, produtores culturais e demais agentes envolvidos com o cenário cultural, que organizaram protestos e ocuparam prédios de entidades ligadas ao Ministério em todo o país. Em resposta à pressão, Temer decidiu recriar o MinC apenas um mês após transformá-lo em Secretaria.

No entanto, a recriação do Ministério não resultou em melhorias significativas; ao contrário, a instituição sofreu um desmonte generalizado. O projeto de Temer seguiu uma linha reformista de viés liberal já vista anteriormente na história das políticas culturais do

---

<sup>9</sup> Devido às limitações de tempo, não foi possível aprofundar a análise do cenário específico das políticas culturais implementadas no Estado do Pará e, em particular, no município de Santarém. Ficou a tarefa para futuras revisões do trabalho, bem como, para futuras pesquisas. Mas recomendo os artigos: Castro & Castro, 2012; Castro *et al.*, 2013.

país. Nesse modelo, o Estado perde seu papel ativo e assume uma função meramente reguladora. Esse projeto político contrasta fortemente com o modelo iniciado pelo PT, que promovia uma participação estatal mais robusta e inclusiva nas políticas culturais (Barbalho, 2017; Cerqueira, 2018).

A Lei Rouanet permaneceu como o principal recurso de fomento cultural durante o governo interino de Temer. Outra característica foi a desvalorização e o conseqüente enfraquecimento das instâncias participativas das políticas públicas (Barbalho, 2017), como o CNC (Conselho Nacional de Cultura). Esse enfraquecimento reduziu a participação dos agentes culturais na formulação e implementação dessas políticas, implicando na redução da diversidade e da inclusão, marcas das gestões anteriores de Lula e Dilma.

Apesar de não possuir em seu plano de governo ações efetivas voltadas para o cenário cultural, a pauta da cultura foi recorrente no discurso político de Jair Bolsonaro. Como já foi evidenciado, a presença ou ausência de políticas públicas para a cultura fazem parte de projetos políticos específicos de governos. Nesse sentido, a falta de ações para a pauta cultural de Bolsonaro reflete os seus ideais políticos. O Ministério da Cultura foi mais uma vez extinto, como um dos primeiros atos da gestão de Bolsonaro, e com isso, diversas políticas iniciadas nas gestões anteriores, principalmente voltadas para a democratização, foram encerradas (Nogueira, 2023).

Nogueira (2023) destaca que, ao longo dos quatro anos de governo, a pauta cultural sofreu uma redução de 63% no orçamento da União. O principal mecanismo governamental de cultura, o Fundo Nacional de Cultura (FNC), teve seu orçamento reduzido em 91%, resultando na queda da participação da cultura no PIB do país para menos de 1%, comparado aos 2,7% que representava anteriormente. Além disso, houve um significativo engessamento da Agência Nacional de Cinema (Ancine), que sofreu um corte de 43% do seu orçamento. Essa redução teve enormes implicações na produção audiovisual nacional. O argumento do então presidente era de que não caberia ao poder público o papel de financiar diretamente a produção de filmes e que as produções da Agência estariam seguindo ideais contrários aos valores conservadores defendidos por seu governo (Freitas *et al.*, 2021). Aliado aos cortes orçamentários, a censura foi uma das marcas da gestão bolsonarista.

A nova Secretaria de Cultura instituída pelo governo enfrentou uma alta rotatividade de gestores, com 7 pessoas assumindo a função: Henrique Pires (8 meses), José Paulo Martins (3 meses e 18 dias), Ricardo Braga (3 meses), Roberto Alvim (menos de 3 meses), Regina Duarte (4 meses), Mário Frias (2 anos) e Hélio Ferraz (de 30 de março de 2022 até o fim do governo). Esse foi o maior nível de instabilidade na pasta cultural desde a criação do

Ministério, superando até mesmo a instabilidade observada durante o governo de José Sarney (Nogueira, 2023).

A gestão da pasta cultural do governo Bolsonaro não segue as intenções neoliberais do governo Temer, Freitas *et al.* (2021) ao analisar esse contexto, argumenta:

(...) a grande questão que se coloca não é mais de onde obter os recursos para financiar as atividades artísticas, visto que já havia se estabelecido a prática de investimento privado durante as gestões petistas (Lula da Silva e Dilma Rousseff) por meio da Lei Rouanet (...). Na gestão Bolsonaro, como demonstrado acima, isso parece ser irrelevante, uma vez que o fator predominante é fundamentalmente de cunho ideológico. (Freitas *et al.*, 2021, p. 235)

Isso explica os ataques de Bolsonaro à Lei Rouanet, que questionava tanto o teor das produções artísticas e culturais financiadas quanto seu conteúdo moral e ideológico, que ele via como alinhados à esquerda. Em um vídeo divulgado pelo ex-presidente, ele alegou que a Lei Rouanet servia para cooptar a classe artística em apoio ao governo petista e suas políticas de esquerda (*ibid.*). Nesse sentido, fica claro que, sob seu governo, para que um projeto artístico ou cultural fosse considerado apto a receber financiamento público, ele precisava estar alinhado ao ideal político conservador defendido por sua gestão.

Para agravar o cenário de crise da pasta cultural, em 2020 o mundo passou pela pandemia do coronavírus, cenário que trouxe à tona a fragilidade e a precarização que se encontravam os trabalhadores culturais brasileiros. A partir da mobilização social aliada ao apoio de partidos como o PSOL e o PT, ocorreu a aprovação da conhecida Lei Aldir Blanc I, lei 14.017 de 29 de junho de 2020. Essa Lei objetivou atender às demandas dos profissionais do setor cultural que foram severamente afetados pelas medidas de restrição de isolamento social. O texto original da lei, redigido pela deputada Benedita da Silva do PT, determinou o repasse de três bilhões de reais aos Estados, Distrito Federal e municípios, destinados “a manutenção de espaços culturais, pagamento de três parcelas de uma renda emergencial a trabalhadores do setor que tiveram suas atividades interrompidas e instrumentos como editais e chamadas públicas.”<sup>10</sup>

Essa lei se destaca no contexto das políticas culturais brasileiras, pelo contexto da sua formulação, bem como pelos seus futuros desdobramentos, com as subsequentes Lei Complementar Paulo Gustavo e a Lei Aldir Blanc II. Essa experiência também abriu um caminho possível para a efetivação do Sistema Nacional de Cultura, devido, primeiramente, pela intensa participação da sociedade civil em sua constituição, o que resultou na aprovação

---

<sup>10</sup>Fonte:

<<https://www.gov.br/pt-br/noticias/cultura-artes-historia-e-esportes/2020/08/lei-aldir-blanc-de-apoio-a-cultura-e-regulamentada-pelo-governo-federal>>

unânime pelo Congresso e na sanção por um governo conservador, tradicionalmente contrário às políticas públicas de cultura, como já demonstrado anteriormente; segundo, representou a primeira experiência de execução descentralizada dos recursos do FNC. Por fim, alcançou uma adesão de 100% dos estados e 76% dos municípios, marca que só foi superada pela Lei Paulo Gustavo (*ibid.*).

Em 2022, foi aprovada a Lei Complementar nº 195, conhecida como Lei Paulo Gustavo (LPG). Essa lei emergencial também foi criada para apoiar o setor cultural durante a crise provocada pela pandemia. Foram destinados R\$ 3,963 bilhões do Fundo Nacional de Cultura para o setor, representando o maior investimento direto na cultura da história do Brasil<sup>11</sup>. Esses recursos foram direcionados para a execução de ações e projetos em todo o território nacional. Junto com a aprovação da Lei Paulo Gustavo em 2022, a Lei Aldir Blanc se desdobrou em Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB), Lei Federal nº 14.399/2022, que também ficou conhecida como Aldir Blanc II. Com recursos previstos até 2027, a Aldir Blanc II prevê repasses contínuos aos entes federativos e não apenas de forma emergencial, como a LPG e Aldir Blanc I.

A pandemia, ao paralisar o mundo, revelou a importância inegável do setor cultural. Enquanto a crise evidenciou a precariedade de um setor historicamente desvalorizado e subfinanciado, também mostrou a sua relevância para a vida social. As artes se mostraram essenciais para enfrentar os desafios de um período marcado pela incerteza e pelo isolamento, fato que evidenciou também a quantidade expressiva de pessoas envolvidas com o setor. Vale ressaltar que uma pesquisa recente, divulgada em julho de 2024, realizada pela Fundação Getúlio Vargas (FGV) em parceria com a Secretaria Estadual de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro, revelou que os R\$139 milhões investidos pela Lei Paulo Gustavo no estado, geraram um impacto de R\$852,2 milhões na economia local. A cada R\$1 recebido pela Lei Paulo Gustavo, cerca de R\$6,51 retornaram para os cofres públicos. Dentro desta conta está a geração de 11.526 postos de trabalho, sendo 8.687 diretos nas produções culturais e outros 2.839 indiretos com prestadores de serviço de diversos setores<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Fonte: <<https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/lei-paulo-gustavo/central-de-conteudo/apresentacao-da-lei>>

<sup>12</sup> Disponível em:

<[https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2024/07/01/pesquisa-mostra-que-cada-r-1-da-lei-paulo-gustavo-gerou-r-651-na-economia-do-estado-do-rio.ghtml?utm\\_source=substack&utm\\_medium=email](https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2024/07/01/pesquisa-mostra-que-cada-r-1-da-lei-paulo-gustavo-gerou-r-651-na-economia-do-estado-do-rio.ghtml?utm_source=substack&utm_medium=email)>

### **1.3. Novos ventos rumo à democracia cultural?**

A atenção para a importância das leis de incentivo à cultura veio a partir da minha experiência em campo. Em uma conversa informal com um interlocutor, ele ressaltou a importância que as recentes leis tiveram na expansão de projetos voltados para a democratização do audiovisual na região do Baixo Tapajós. Apesar da edição do projeto Telas em Rede que abordou de forma mais detalhada neste trabalho ter sido possibilitada por uma emenda constitucional, outras edições do projeto foram financiadas pelas Leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo.

As novas leis de incentivo à cultura, concebidas para descentralizar recursos e ampliar o acesso, representam um marco significativo para a emergência de novos projetos, atores e agentes no cenário cultural paraense. Uma região historicamente carente de políticas culturais que considerem suas especificidades, o Pará agora tem a oportunidade de ver florescer projetos comprometidos em atender suas demandas locais.

Acompanho atentamente o desenvolvimento de projetos relacionados ao audiovisual. É interessante notar a diversidade desses projetos que se expandem por todo o Estado, que chegam até a beira do rio, que atravessam os rios, que chegam nas florestas, que atravessam os centros urbanos, envolvendo toda a diversidade da população e do território amazônico, levando atividades de formação em audiovisual, exposições de filmes, com uma curadoria pensada que dialogue com as realidades locais. Esse conjunto de atividades se complementam na criação de espaços possíveis de produção e consumo para comunidades historicamente marginalizadas.

A LPG e a PNAB destinam recursos para as seguintes modalidades: fomento, voltado para o desenvolvimento de projetos de produção audiovisual (curta iniciante, curta-metragem de ficção, curta-metragem documentário, curta-metragem animação, longa metragem ficção e documental, obra seriada de ficção, documentário e animação; e para finalização de obras de audiovisual); difusão, voltado para apoio às salas de cinema, cinema de rua, cinema itinerante e cineclubes, formação audiovisual e mostras e festivais. Além de ter um edital específico para o licenciamento e exibição de conteúdos audiovisuais.

A busca por políticas públicas eficazes de acesso à cultura é um desafio constante. No entanto, é nos movimentos da sociedade civil e nos produtores e produtoras culturais que encontramos possíveis caminhos para avançar nesse sentido. A atuação desses agentes, que conhecem profundamente seus territórios e suas comunidades, tem sido fundamental para a construção de estratégias inovadoras e inclusivas. Como vimos anteriormente, é preciso

superar a lógica verticalizada dessas políticas e pensar no que faz sentido localmente para as muitas e diversas comunidades da região, pensar e desenvolver estratégias para o desenvolvimento desses projetos foi uma marca muito importante no projeto do Telas em Rede, como veremos adiante.

Apesar da realidade desfavorável da região Norte, marcada por desigualdades e limitações de acesso, é possível vislumbrar um futuro mais justo e equitativo. A experiência de levar o cinema a comunidades que tiveram pouco ou nenhum contato com essa linguagem demonstra que é possível superar barreiras geográficas e sociais ao compreender as especificidades locais e adaptar as iniciativas às necessidades de cada comunidade, esses agentes culturais estão construindo pontes e democratizando o acesso à cultura.

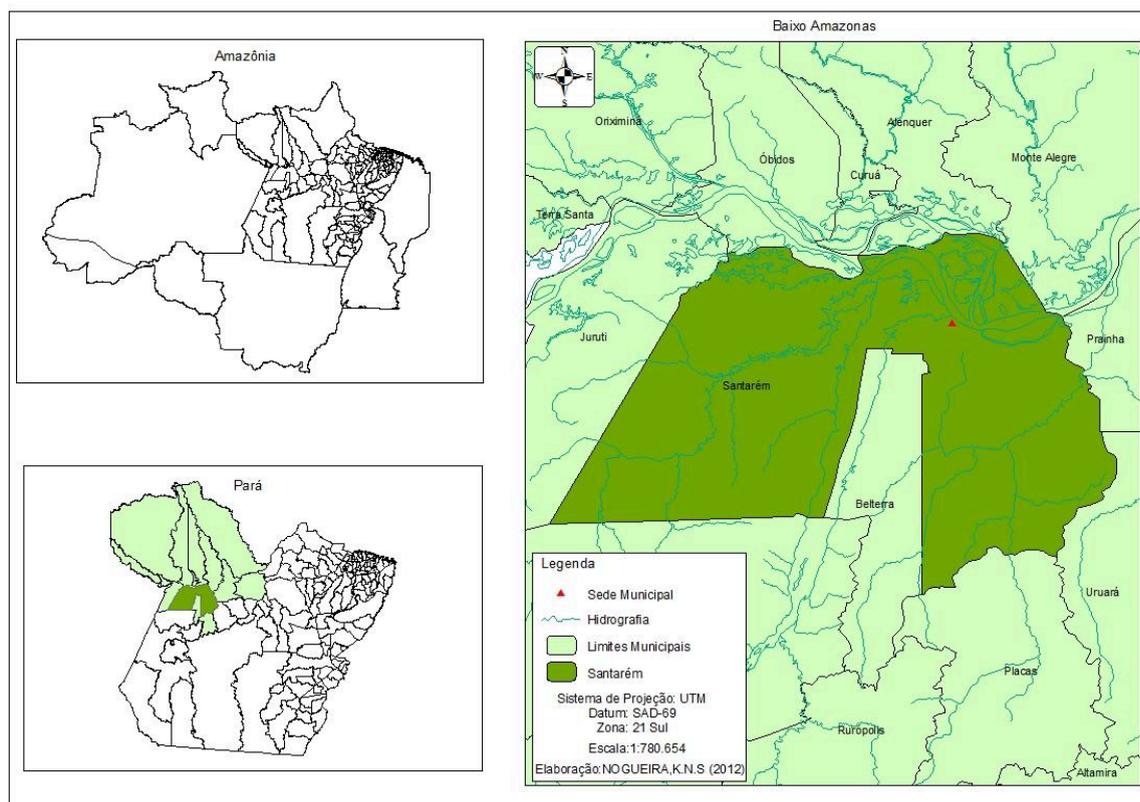
Castro *et al.* (2013) enfatiza que a adoção de uma perspectiva antropológica de cultura é crucial para a democratização e ampliação do acesso à cultura. Essa abordagem descentraliza e expande o conceito de cultura, integrando segmentos e grupos sociais que anteriormente não eram contemplados pelas políticas de fomento. No trajeto aqui exposto, é evidente que a questão da democratização da cultura também faz parte de um projeto político de governos progressistas e de movimentos sociais. Apesar de o direito à cultura já ser um direito adquirido, a questão ainda está profundamente enraizada em inúmeras disputas e lutas sociais e políticas. A democratização cultural reflete um compromisso com a inclusão e a diversidade, buscando garantir que todas as vozes e expressões culturais tenham espaço e reconhecimento. Esse processo envolve enfrentar monopólios e transformar estruturas estabelecidas que historicamente privilegiaram certos grupos em detrimento de outros.

## CAPÍTULO 2 – SANTARÉM, UM TERRITÓRIO EM DISPUTA

### 2.1. Santarém: contextualização sociopolítica

Santarém é considerada uma cidade média, localizada na região Oeste do Pará, situada na zona de integração intitulada de Baixo Amazonas (região constituída ainda pelos municípios de Alenquer, Almeirim, Belterra, Curuá, Faro, Juruti, Mojuí dos Campos, Monte Alegre, Óbidos, Oriximiná, Prainha e Terra Santa). Situa-se às margens dos rios Tapajós e Amazonas, destacando-se pelo ponto de encontro dessas duas importantes vias fluviais, justamente bem em frente à cidade. Além disso, Santarém é a terceira maior cidade do estado do Pará, ficando atrás apenas da capital, Belém, e do seu município adjacente Ananindeua, com 331.942 habitantes, de acordo com o censo demográfico de 2022<sup>13</sup>.

**Mapa 3 – Localização do município de Santarém**



Fonte: Costa, 2012.

A noção de “cidade média” envolve diferentes interpretações e conceituações. Uma das formas de classificação tem como base o tamanho populacional das cidades. No Brasil, as

<sup>13</sup> Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/pa/santarem.html>>.

instituições oficiais entendem por cidade média quando a população da cidade varia entre 100.000 a 500.000 habitantes. Por outro lado, algumas classificações definem cidade média como um local que desempenha um papel importante na estrutura urbana regional, atuando como um centro sub-regional. Essas cidades não são meramente centros locais, mas sim *núcleos urbanos* com a capacidade de polarizar e influenciar um conjunto significativo de cidades menores, além de articular relações em diferentes esferas (Trindade Jr., 2011); “servindo de ponto de ligação dos fluxos de pessoas, mercadorias, informações, decisões políticas e investimentos, que por ela se materializam” (Pereira, 2004, p. 74).

Santarém, para além de seu considerável contingente populacional, destaca-se como o principal *núcleo* da região em que se encontra, desempenhando um papel estratégico na configuração territorial regional. A cidade articula-se com os outros municípios que compõem a região do Baixo Amazonas e com o Sudoeste paraense, ambos parte de uma sub-região maior conhecida como Oeste do Pará. Santarém também mantém conexões significativas com a parte oriental do Estado do Amazonas (Trindade Jr., 2011). O papel do município como importante polo regional foi consolidado ao longo de seu processo histórico de formação territorial, tópico que será abordado mais à frente, como observado por Trindade Jr.:

Desde o início do processo de colonização da região no século XVII, Santarém assumiu um importante papel na consolidação do novo povoamento regional. Isso se reafirma no século XIX, com a economia gomífera, e se ratifica com as políticas de integração regional e, mais recentemente, com a expansão da produção da soja em direção à rodovia Cuiabá-Santarém. (Trindade Jr., 2011, p. 140)

As cidades médias também costumam ser atreladas a uma melhor qualidade de vida da população, representando espaços nos quais as relações capitalistas estão mais consolidadas, o que indicaria em maiores índices de qualidade para os seus residentes. Na região amazônica, entretanto, esse cenário difere consideravelmente. Nas cidades amazônicas, esses processos que indicam a centralidade da cidade como centro regional estão mais conectados às frentes pioneiras, atividades agropastoris e minerais, resultando em índices mais baixos de qualidade de vida em comparação com outras regiões do país (Nunes *et al.*, 2021; Trindade Jr., 2011). Isso pode ser melhor observado na tabela 02 que compara duas cidades médias paraenses, Marabá e Santarém, com outras cidades do estado de São Paulo. O estudo das cidades médias na Amazônia brasileira está intimamente conectado a uma política urbana nacional que, ao ser implementada como política pública local, adota um modelo de desenvolvimento verticalizado. Essa abordagem, ao desconsiderar as particularidades locais, tende a acentuar as desigualdades sociais já existentes no território (Santos, 2019).

**Tabela 2** – Pobreza e renda em municípios com sedes porte médio nos estados do Pará

Municípios	Renda Média – Resp. p/ Dom. (R\$)	Proporção de pobres (%)	Renda <i>Per Capita</i> (R\$)
PARAENSES			
Marabá	614	44,0	188,6
Santarém	451	54,0	139,9
PAULISTAS			
Presidente Prudente	1.073	12,0	482,6
Sorocaba	1.089	10,6	448,2
Marília	979	11,5	421,2
Franca	854	8,3	359,6

Fonte: Trindade Jr. e Pereira, 2007 *apud* Trindade Jr., 2011.

Diversos projetos de desenvolvimento deixaram uma marcante tríade de impactos - ambientais, econômicos e sociais na região de Santarém. A construção da BR-163, que conecta Cuiabá a Santarém, e da BR-010, ligando Belém a Brasília, são representativos desses empreendimentos. Adicionalmente, os projetos de hidrelétricas e a expansão da fronteira agrícola do norte do Mato Grosso para toda a região, especialmente impulsionada pela construção de estradas e pela inauguração do Terminal Fluvial de Graneis Sólidos da multinacional Cargill em Santarém em 2003, para facilitar o escoamento da soja para outros países, contribuíram para intensificar essa transformação (Santos, 2019).

Conforme compartilhado por Yuri, um dos principais interlocutores deste trabalho, durante uma entrevista, Santarém encontra-se em uma fase em que os processos de modernização ainda estão em andamento, sem terem sido completamente consolidados. Nesse contexto, é crucial que a população desenvolva uma consciência aprofundada desse processo, a fim de ter uma participação ativa no processo de disputa política. Por isso, a pauta da democratização do acesso ao cinema no projeto aqui discutido vem envolto pelas questões sociais e políticas que as diferentes populações do Baixo Amazonas estão inseridas.

### 2.1.1. Formação Histórica de Santarém e Impactos dos Projetos de Exploração

A ocupação do território amazônico se deu a partir de dois principais indutores, os rios e, posteriormente, as estradas. Até a década de 1960, as redes de ocupação na Amazônia se desenvolveram principalmente ao longo dos rios. Posteriormente, os projetos governamentais voltados para “integrar” a região ao cenário nacional estabeleceram uma nova matriz de ocupação, com a construção de estradas e rodovias (Santos, 2019). A ocupação do território de Santarém seguiu esse mesmo padrão. Tatiane Costa (2012) ressalta que, historicamente, o rio era o principal estruturador da vida econômica, política e sociocultural de Santarém. No entanto, o processo de transformação provocado pelas políticas desenvolvimentistas que foram direcionadas para a região a partir dos anos 60, marcam uma nova dinâmica regional, que apresenta estreita ligação com a intervenção estatal, por meio da construção de estradas, dentre outros grandes projetos, como a construção de hidrelétricas.

Santarém faz parte de um grupo de povoações com raízes antigas que remontam ao período pré-colombiano. Evidências indicam ocupação humana na foz do Rio Tapajós com o Amazonas há aproximadamente 7 mil anos, e a área urbana atual tem sido habitada de forma contínua por pouco mais de mil anos, desde o século 10. Sob a perspectiva arqueológica, Santarém pode ser considerada a cidade mais antiga do Brasil (Neves, 2015). Na Caverna da Pedra Pintada, localizada no município de Monte Alegre, a arqueóloga Anna Roosevelt encontrou, em 1980, pinturas rupestres que evidenciam ocupação há estimados 11 mil anos, sendo um dos sinais humanos mais antigos de toda a América do Sul<sup>14</sup>. Outros indícios corroboram com essa teoria como vestígios de organização espacial, o manejo florestal e dos rios (Gomes *et al.*, 2017).

Antes da chegada dos colonizadores portugueses, a região do Baixo Tapajós era densamente povoada por diferentes povos indígenas, como atestam os relatos dos primeiros viajantes europeus e os estudos arqueológicos na região. Desde os relatos do padre Gaspar de Carvajal em 1542, que documentou a primeira expedição europeia pelo rio Amazonas, até os escritos dos jesuítas Alonso de Rojas e Cristobal de Acuña no século XVII, é recorrente a menção às altas densidades populacionais nas margens do rio Tapajós e Amazonas e à presença de grandes aldeias ou cidades, habitadas por milhares de pessoas. Essas comunidades formavam redes regionais de comércio e de relações políticas, organizadas em *cacicados* — unidades econômicas e políticas territoriais, que aglutinaram várias aldeias,

---

<sup>14</sup> Roosevelt, 1991;1992.

governadas por um chefe local, que, por sua vez, eram subordinados a um chefe supremo que centralizava o poder e cobrava tributos (Vaz Filho, 2010). Roosevelt (1999) definiu a organização social e política dos Tapajós como um cacicado de “centralização política moderada” da região amazônica.<sup>15</sup>

As primeiras expedições portuguesas ao interior do rio Tapajós que se tem registro foram as de Pedro Teixeira em 1626. Essas expedições objetivavam capturar indígenas para trabalharem na exploração das drogas do sertão, ao passar pela foz do rio Tapajós, Teixeira notou a presença de um povoado com “15 mil moradores para cima”. Quando retornou das expedições Teixeira noticiou o que havia encontrado, o que resultou na primeira visita jesuítica à região, pelo padre Antonio Vieira, em 1659. Porém, foi o envio do Padre João Felipe Bettendorff e a criação da missão religiosa, em junho de 1661, que marcou o início do processo histórico que mais tarde se tornaria Santarém. A chegada dos missionários, para além de significar o início de um projeto religioso, também representou uma missão política, porque a aldeia que se consagrou na área, denominada de Nossa Senhora da Conceição do Tapajós, foi transformada em sede da missão e serviu de base para futuras expansões do domínio português (Costa, 2012; Pereira, 2004; Reis, 1979).

A partir de 1750, com a criação da Companhia Geral do Grão-Pará e Maranhão em 1755 pelo primeiro-ministro português Marquês de Pombal, teve início um projeto voltado para a inserção da região no mercado mundial, visando fortalecer os laços comerciais entre a colônia e Lisboa. Algumas políticas que mudaram o contexto social, político e econômico da região foram implementadas nesse período. A primeira delas foi a elevação de 46 aldeias missionárias à condição de Vila, para servirem como zonas comerciais. Foi nesse contexto que, em 14 de março de 1758, a aldeia Tapajós foi elevada à categoria de vila, recebendo o nome de Santarém (*ibid.*).

Outra mudança significativa do período foi a proibição da escravidão indígena. O Marquês de Pombal implementou uma legislação que incentivava o casamento entre colonos brancos e indígenas, promovendo a miscigenação como forma de integrar os indígenas à sociedade colonial. No entanto, fontes históricas indicam que os remanescentes da antiga aldeia indígena dos Tapajó foram mantidos segregados dos colonizadores. O Padre João Daniel (1976), que viveu entre os Tapajó de 1741 e 1757, descreveu a vila de Santarém como composta por dois núcleos distintos: os portugueses estabelecidos a leste e os indígenas a oeste da vila, no que hoje corresponde ao bairro da Aldeia (Muniz & Gomes, 2017).

---

<sup>15</sup> Para saber mais: Nimuendajú, 1935; Gomes, 2006; Neves, 2006.

Por volta de 1828, Santarém já havia se estabelecido como o principal centro urbano da região, impulsionada pela presença de bases militares e religiosas. Esse status também se deve à sua localização geográfica estratégica, situada entre Belém e Manaus. Em 1848, quase um século depois de ter sido consagrada como vila, Santarém é elevada à categoria de cidade, sua influência a partir disso cresceu ainda mais, transformando-se em um “centro de comando na organização econômica” (Costa, 2012) da região do Tapajós. Nesse período, a atividade econômica central da região era o extrativismo das drogas do sertão, destacando-se o cacau, a salsa, o cravo e o guaraná. Existiam algumas atividades agrícolas de menor porte, mas que serviam para abastecer o consumo local, como a produção de café, milho, feijão, arroz, mandioca, algodão e tabaco (*ibid.*).

Em 1867, o governo do Pará decidiu pela implantação de um núcleo de colonização com imigrantes estrangeiros no Baixo Amazonas (Acevedo & Castro, 1998). Santarém recebeu 267 migrantes que vieram do Sul dos Estados Unidos fugindo da guerra civil (Guerra da Secessão). Esse grupo de migrantes impulsionou de forma considerável o crescimento econômico do município. Eles se estabeleceram na região graças a um acordo com a Província que assegurou que eles pudessem construir uma colônia entre o Amazonas, o Tapajós e Curuá. O acordo proporcionou a compra de terras, assessoria técnica, isenção de taxas de importação, bem como o título provisório de terras. Poucos anos depois o grupo já desenvolvia atividades produtivas na agricultura, destacam-se o plantio da cana-de-açúcar, açúcar, mel e aguardente. O maior impacto, entretanto, foi devido a fabricação de carroças e de embarcações. Para atender as demandas desse grupo por condições melhores de deslocamento dentro da região, o governo brasileiro financiou a abertura de estradas para interligar a cidade de Santarém às colônias estadunidenses (Costa, 2012; Pereira, 2004).

No período de 1850 e 1920, a Amazônia vivenciou o ciclo econômico da borracha, que impulsionou a criação de novos núcleos de atividade econômica, a maioria desses eram sede de seringais, e também fortaleceu núcleos já consolidados como Santarém. À medida que a demanda por *látex* aumentava no mercado internacional, comerciantes e trabalhadores se estabeleceram ao longo do rio Tapajós para trabalharem no comércio da borracha. De acordo com Reis (1979), Santarém se tornou um centro de operação:

(...) De lá saíam os grupos que iam fazer a produção dos seringais. Lá se instalavam as casas comerciais que incentivavam a ofensiva, financiando as expedições descobridoras e exploradoras. As referências a Santarém, como Itaituba, na função de centros ativos de comando da exploração dos seringais do Tapajós e do próprio Baixo Amazonas, são constantes nas “falas” dos presidentes da Província do Pará (REIS, 1979, p. 168 *apud* Pereira, 2004, p. 82)

Em 1879, a região recebeu um expressivo contingente migratório oriundo principalmente do nordeste brasileiro, que fugiam do intenso período de estiagem das chuvas, esses migrantes se direcionaram para a Amazônia para trabalharem como seringueiros. Nesse período, a população da região Norte aumentou de 332.847 habitantes em 1872 para 1.439.052 em 1920. Estima-se que mais de 300 mil nordestinos, principalmente cearenses, foram atraídos pelo crescimento da economia da borracha. As correntes migratórias concentraram-se especialmente nos vales dos rios Juruá, Purus, Madeira, Tapajós e Xingu (Monteiro & Coelho, 2004). Muniz (2020) ressalta que a historiografia da borracha retratou esses seringueiros como homens solitários dentro da “solidão da selva” e a floresta amazônica como um “deserto verde”, atentando para uma ideia que se consagraria alguns anos mais tarde sobre a região como um “vazio demográfico” à mercê das necessidades de expansão do capital (Castro, 2018).

Em 1927, Henry Ford recebeu terras ao sul de Santarém do governo brasileiro para intensificar a produção de borracha, utilizando o sistema de *plantation*<sup>16</sup> para garantir a autossuficiência de sua fábrica de pneus. A concessão enfrentou oposição política devido à sua grande extensão, isenção de impostos por 50 anos e direito de jurisdição própria, além de ameaçar as oligarquias cafeeiras do sul e as amazonenses. Apesar das críticas, Ford projetou uma imagem forjada de modernidade com a criação de Fordlândia (figura 5), uma vila operária caracterizada pela padronização do traçado urbano e das casas, que seguiam um estilo arquitetônico estadunidense. Em 1934, a empresa mudou suas operações para Belterra, onde acreditava que o plantio da seringueira seria mais eficaz, desenvolvendo ali uma réplica da cidade. Em 1945, a exploração do látex na região do Baixo Amazonas começou a declinar, devido à prática de monocultura que não contempla as necessidades da fauna e flora amazônica, conhecida por sua diversidade<sup>17</sup>. Diante do fracasso do plantio, Fordlândia e Belterra foram transferidas ao governo brasileiro, ficando sob a responsabilidade do Ministério da Agricultura e do Banco de Crédito da Borracha (Vincentini, 2004 *apud* Costa, 2012).

Durante o período de declínio da economia da borracha na Amazônia, enquanto outras regiões enfrentaram estagnação econômica, Santarém experimentou um notável crescimento econômico e populacional, impulsionado pela produção de juta<sup>18</sup> introduzida na Amazônia

---

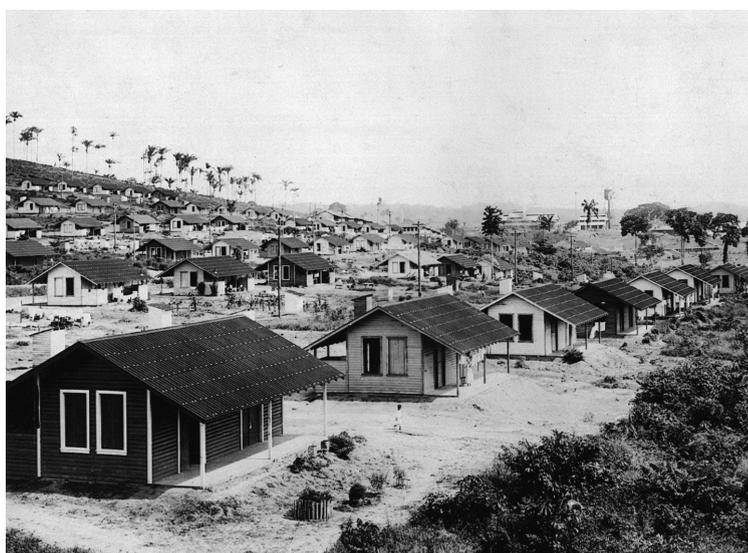
<sup>16</sup> O sistema de *plantation* é um modelo de produção agrícola que se baseia na monocultura, na exportação de produtos e na utilização de grandes latifúndios com mão de obra escravizada.

<sup>17</sup> As plantações de borracha foram atingidas por um tipo de praga que ficou conhecido como o “mal das folhas”.

<sup>18</sup> A juta é uma fibra têxtil vegetal.

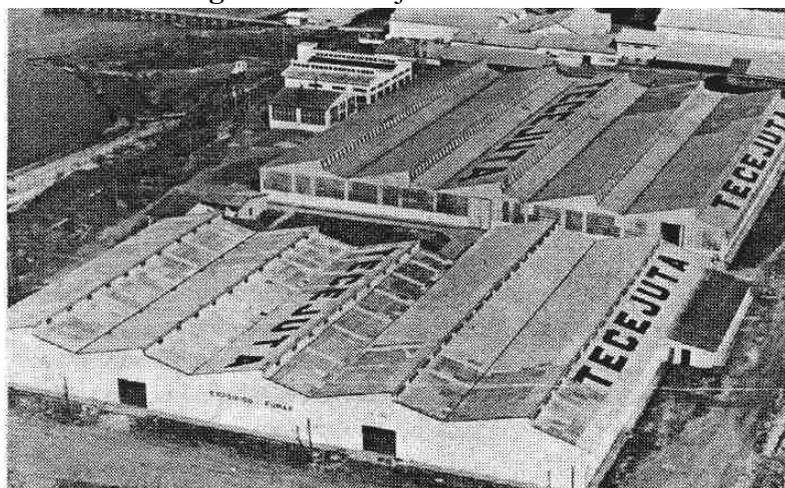
por imigrantes japoneses na década de 1930. A juta é plantada em imersão e se adaptou bem à zona de várzea, onde se difundiu amplamente entre pequenos agricultores ribeirinhos. Graças às condições favoráveis do solo, os municípios da região se tornaram os maiores produtores de juta no Estado do Pará. Conforme registrado por Hoefle (2013), a expansão do plantio de juta na região foi tão significativa que, em 1951, o Governo Federal instalou uma grande fábrica de fiação e tecelagem, a Tecejuta, destinada a beneficiar a juta e produzir sacas para a exportação do café do país. A maquinaria utilizada era de origem inglesa, enquanto a mão de obra era local e não exigia alta qualificação, resultando em baixos salários, que, no máximo, alcançavam o valor de um salário mínimo.

**Figura 5** – Fotografia de Fordlândia



Fonte: Senna (2008) *apud* Costa (2012).

**Figura 6** – Tecejuta em Santarém



Fonte: Amorim (2005), Instituto Social Boanerges Sena, *apud* Hoefle (2013)

Até a década de 1940, o transporte no Pará era dominado por vias fluviais e marítimas, com poucas opções terrestres. Havia apenas duas ferrovias: uma ligando Belém a Bragança e outra, a Ferrovia do Tocantins, conectando Tucuruí a Jatobal. A única rodovia disponível era a que interligava Belém a Santa Izabel. Essa realidade mudou drasticamente nas décadas seguintes, principalmente devido às ações federais, que incluíram a construção da nova capital no planalto central brasileiro e, posteriormente, a criação da rodovia Belém-Brasília (Monteiro & Coelho, 2004).

Após o golpe militar de 1964, o governo federal implementou novas estratégias de modernização regional que intensificaram as transformações na configuração territorial da Amazônia. Os militares, focados em integrar economicamente a região ao restante do país e em proteger as áreas fronteiriças de inimigos imaginários, avaliaram que as dinâmicas sociais locais contribuíam para o atraso econômico e que os atores locais eram incapazes de impulsionar o desenvolvimento regional. Como resposta, decidiram "ocupar" a Amazônia, atraindo empresários "inovadores" do eixo Centro-Sul e do exterior (figura 7). O processo de ocupação foi conduzido pelas prioridades do governo federal, que buscou integrar a região através de projetos nacionais de infraestrutura, como a implantação de redes rodoviárias, energéticas, com a construção de hidrelétricas, e de telecomunicações.

A abertura de rodovias, como a BR-163, que liga Cuiabá (MT) a Santarém, exemplifica essa mudança, que também transformou o padrão de organização espacial da Amazônia, deixando de depender exclusivamente dos rios como eixo de expansão econômica (*ibid.*; Costa, 2012). A rodovia BR-163, teve um papel crucial na integração do município ao mercado nacional e internacional, pois favoreceu a expansão da fronteira agrícola para toda região do oeste paraense. Outro empreendimento construído nesse período foi a Usina Hidrelétrica de Curuá-Una, localizada a aproximadamente a 70 km do centro de Santarém, teve sua primeira etapa inaugurada em 1977, na ocasião, com possibilidade de 20.000 KW de potência. Nesse período, não havia a obrigatoriedade de realizar estudos prévios sobre impactos socioambientais nem o reconhecimento formal dos direitos das comunidades locais. Isso resultou na remoção forçada da comunidade de Castanheira e na inundação de uma vasta área verde para represar o fluxo dos rios, com intuito de viabilizar o funcionamento da hidrelétrica.

Para Castro (2018), o interesse do governo brasileiro na Amazônia tem a ver com o movimento de expansão do mercado capitalista: “Las masivas inversiones públicas y privadas en obras de infraestructura están, todos ellas, vinculadas a los intereses de expansión del



tornando Santarém um ponto estratégico na logística de exportação de grãos. A presença da Cargill em Santarém trouxe bastante controvérsias, primeiro, a empresa começou a operar sem antes fazer o estudo de impacto ambiental e sem realizar a consulta prévia com os povos indígenas, quilombolas e pescadores, como determina a Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho. O avanço do agronegócio, impulsionado pela construção do porto, resultou em intensas disputas pela terra, com impactos significativos sobre comunidades tradicionais, indígenas e para o meio ambiente<sup>19</sup>. A expansão das áreas de cultivo provocaram desmatamento e mudanças no uso do solo, gerando debates sobre a sustentabilidade do modelo de desenvolvimento como grande narrativa e destino único da humanidade. Os movimentos sociais de Santarém e da América Latina, propõe uma visão de desenvolvimento que não está centrada em uma visão economicista, mas sim de valorização da vida, da cultura e da natureza, propondo um território diferente, com outros sentidos simbólicos (Castro, 2018). O Telas em Rede, é um desses movimentos, que questionam e criticam esse modelo desenvolvimentista.

Em minha estadia em Santarém ouvi algumas vezes sobre a antiga praia da Vera Paz, carinhosamente chamada de “veroca” pelos moradores da área. A construção do porto graneleiro da multinacional Cargill resultou na eliminação dessa praia urbana, que era um importante ponto de sociabilidade para a população devido à sua localização. A obra além de eliminar esse famoso ponto turístico da cidade, também desalojou comerciantes e pescadores que utilizavam o local, e soterrou um sítio arqueológico que continha registros de mais de 10 mil anos de ocupação humana (Pereira, 2019). O sítio do Porto faz parte de um extenso conjunto arqueológico de ocupações urbanas em Santarém, com aproximadamente 5 km de extensão. Esse sítio foi escavado pelo etnólogo Curt Nimuendajú na década de 1920, revelando importantes vestígios arqueológicos, incluindo cerâmicas associadas aos Tapajó, entre outros artefatos relevantes (Gomes & Luiz, 2013).

O aumento das atividades econômicas, intensificou o processo de urbanização e o crescimento populacional do município. O influxo de migrantes, atraídos pela expansão agrícola e oportunidades de trabalho, contribuiu para a complexificação das dinâmicas sociais da região. O “crescimento” econômico, entretanto, não foi acompanhado por uma distribuição equitativa dos benefícios, resultando em desigualdades sociais e desafios para a infraestrutura urbana e para o fornecimento de serviços públicos. Conforme evidenciado na Tabela 2

---

<sup>19</sup> Recomendo a leitura do estudo realizado pela organização Terra de Direitos em parceria com os movimentos sociais de Santarém sobre os impactos da construção do porto:  
<<https://semlicencaparacargill.org.br/santarem.html>>

(página 46), o “desenvolvimento” da região não se traduziu em melhorias significativas nos índices de qualidade de vida da população. Comparado a outras regiões do Brasil, a renda per capita de Santarém permanece bem abaixo da média de cidades de porte semelhante no Sudeste brasileiro, por exemplo.

Santarém tem desempenhado um papel cada vez mais relevante na região do oeste paraense, sendo um ponto de articulação entre interesses locais, as políticas federais e o mercado internacional. A influência de grandes corporações e a pressão pelo desenvolvimento econômico em detrimento da preservação ambiental e dos direitos das populações tradicionais continuam a moldar o cenário político local, gerando tensões entre diferentes atores sociais e econômicos.

**Figura 8** - Antiga Praia da Vera Paz em 1997



Fonte: Tapajós de Fato<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Disponível em:

<<https://www.tapajosdefato.com.br/noticia/814/a-destruicao-causada-pela-cargill-na-regiao-do-tapajos>>

**Figura 9 - Porto da Cargill em Santarém**



Fonte: Terra de Direitos e Mbóia.

**Figura 10 - Término da construção da orla de Santarém**



Fonte: Acervo Karina Pimenta, 2018.

O desaparecimento da praia da Vera Paz apareceu na fala das pessoas que mencionaram o assunto em meus encontros etnográficos em Santarém como um acontecimento emblemático, que representa as mudanças que o território passa a partir de agentes externos ligados ao capital financeiro mundial. O processo de colonização nas Américas, como pode ser visto no caso de Santarém, estabeleceu mecanismos de saque e apropriação de riquezas que se tornaram práticas comuns (Castro, 2018), resultando em

devastação para os povos da Amazônia. Essa colonização, no entanto, não se restringe ao passado; continua a buscar novas formas de ação e legitimação. Os valores da modernidade e da racionalidade são constantemente atualizados, mantendo sua eficácia simbólica nas relações de poder e dominação, perpetuando a desigualdade social e a supressão de direitos. Valores que se perpetuam a partir de práticas discursivas sobre o desenvolvimento.

[...] o colonizador começa por desterritorializar o ente atacado quebrando-lhe a identidade, tirando-o de sua cosmologia, distanciando-o de seus sagrados, impondo-lhe novos modos de vida e colocando-lhe outro nome. O processo de denominação é uma tentativa de apagamento de uma memória para que outra possa ser composta. (Dos Santos, 2023, p. 2)

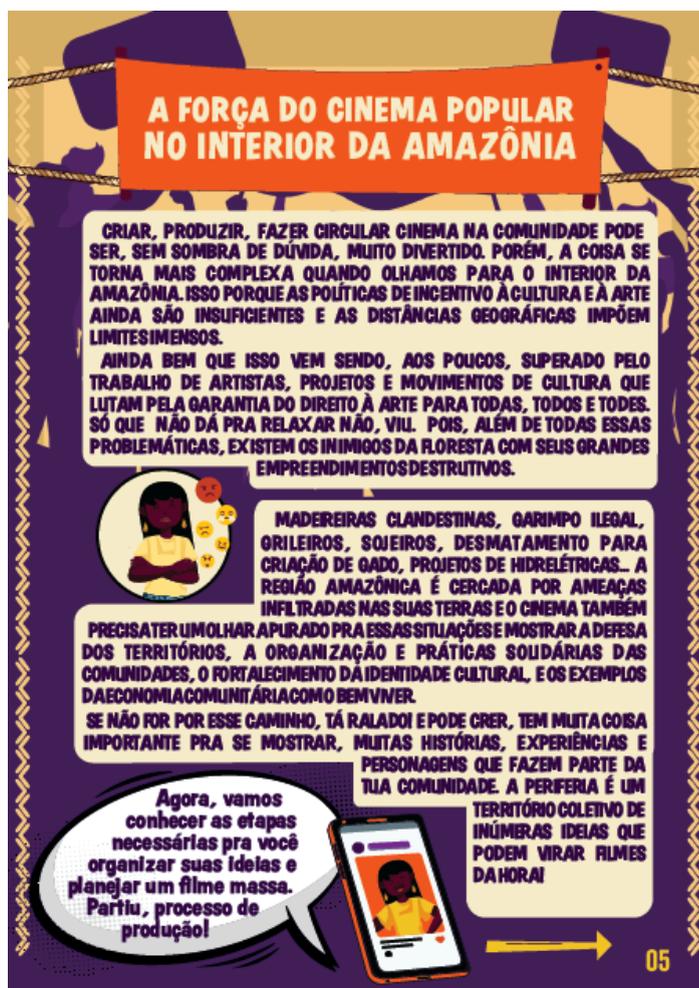
Entretanto, quando “O desenvolvimento e o colonialismo chegam subjugando, atacando, destruindo. Quando se introduz o desenvolvimento em espaços onde o povo vive do envolvimento, quando modos de vida são atacados, quando o envolvimento é atrofiado, inviabilizado e enfraquecido, vai haver reação” (*ibid.*, p. 62-63). Os processos de dominação, coexistem com movimentos que se expandem cada vez mais, propondo alternativas ao desenvolvimento, associado à expansão capitalista. Nesse contexto, as lutas socioambientais emergiram como um espaço crucial para a construção de uma linguagem comum sobre territorialidade. Essa linguagem reflete a confluência inovadora entre a matriz indígena-comunitária e o discurso ambientalista (Svamp, 2016). Essa convergência pode ser descrita como um "giro ecoterritorial" (*ibid.*), que revela como as atuais lutas socioambientais são pensadas e representadas a partir da perspectiva das resistências coletivas. Assim, as mobilizações centradas na defesa da terra e do território se tornam não apenas reivindicações locais, mas também parte de um movimento mais amplo que disputa as narrativas sobre desenvolvimento.

Com efeito, o projeto Telas em Rede emerge dessa conjuntura sociopolítica, e integra o movimento maior que busca criar lugares de enunciação a partir da produção audiovisual para disputar o entendimento sobre um devir. Esse projeto desafia as representações dominantes e propõe alternativas que surgem das práticas e saberes locais. A partir da democratização do audiovisual, o Telas em Rede atualiza as ferramentas de defesa na luta simbólica e política, posicionando-se como um instrumento crucial na construção de narrativas contra-hegemônicas e enquanto uma iniciativa contracolonial (Dos Santos, 2023). Dessa forma, o projeto amplifica as vozes das comunidades e fortalece suas resistências na defesa da terra e do território, em um contexto de exploração contínua.

## 2.2. Tecendo Telas e Construindo Redes

Essa conjuntura crítica reforça a relevância do Telas em Rede enquanto movimento que não só busca criar novas formas de representação, mas também responde ativamente aos desafios impostos pelo avanço de modelos de desenvolvimento exploratórios na Amazônia. Aliado ao cenário de falta de políticas culturais que considerem as especificidades locais e garantam financiamento adequado para atividades culturais na região, são as dinâmicas discutidas de maneira crítica pelo projeto e apresentada em uma cartilha de cinema produzida por eles, que aborda a produção audiovisual de baixo custo como forma de resistência, de contestação e de afirmação cultural.

Figura 11 – Manual Prático de Cinema com Celular



Telas em Rede em arquivo enviado à pesquisa.

O Telas em Rede é um projeto de democratização da comunicação, com atenção especial para o audiovisual, construído colaborativamente a partir de práticas contracoloniais,

e tem um papel importante no contexto da democratização da cultura e do audiovisual em Santarém. Visando promover a formação técnica e criativa de jovens e adultos, para a produção de narrativas que desafiam estereótipos e invisibilizações históricas das populações amazônicas.

O projeto se construiu inicialmente como uma extensão do projeto Telas em Movimento de Belém. A primeira edição no Baixo Tapajós aconteceu em 2021, intitulada de “*Telas em Rede: conectando juventudes e ancestralidades no Baixo Tapajós*”. Essa edição aconteceu devido a parceria que foi estabelecida, primeiramente, entre a Dzawi Filmes, produtora audiovisual de Santarém, e a Na Cuia, produtora cultural de Belém. A Na Cuia, então, fez a conexão com a produtora audiovisual Negritar Filmes e Produções também de Belém, idealizadora do projeto Telas em Movimento. Em um documento relacionado a esse momento inicial ao qual tive acesso, consta que essas 3 produtoras se unem em *rede*, a partir de um entendimento compartilhado de que a cultura é uma “plataforma de transformação social”. A ideia de *rede* está relacionada aos laços de solidariedade que se formam entre essas produtoras e organizações culturais do terceiro setor. Yuri, ressaltou algumas vezes sobre querer fortalecer ações que já existiam de atuação com o audiovisual e não necessariamente querer criar algo novo ou estar no protagonismo dessa criação, apesar de que com a independência do projeto posteriormente, novos valores e ações são incorporadas ao que era antes desenvolvido.

A ideia de levar o Telas em Movimento para Santarém partiu da Na Cuia, que já participava das ações desse projeto junto com a Negritar. Em um encontro entre os articuladores da Dzawi Filmes e da Na Cuia, foi conversado sobre a vontade que o grupo de Santarém possuía de desenvolver atividades voltadas para a produção audiovisual e para a produção cultural de uma forma geral, devido ao fato de os fundadores da Dzawi Filmes, Yuri e João, já desenvolviam atividades relacionadas à produção audiovisual e para a fotografia. Yuri ressaltou que o lançamento do edital da Lei Aldir Blanc foi o que possibilitou inicialmente que essas vontades de realizações fossem concretizadas, o que ressalta a importância da criação dessa lei para o desenvolvimento de projetos de audiovisual para a região amazônica.

Então, ele falou assim, a gente poderia então tentar fazer uma edição do Telas praí, uma edição especial. Porque normalmente é pro lado de lá, né? O Telas em Movimento. E aí por lá, por eles, seria uma construção conjunta. Seria Negritar, Na Cuia e Dzawi. E que seria essa edição que seria no Baixo Tapajós. Então a gente por aqui queria também definir o lugar, a gente queria fazer as articulações, a gente queria fazer tudo. (Yuri Rodrigues, entrevista em Santarém, 07/10/2023)

Essa edição especial (que foi a 4ª edição do projeto de Belém) do Telas em Movimento, o Telas em Rede, contou com o financiamento da Lei Aldir Blanc por meio da Secretaria de Cultura do Estado do Pará, para as formações que aconteceram na Aldeia Vista Alegre do Capixauã. Além disso, essas formações também contaram com o apoio do Projeto Saúde e Alegria e da Escola de Ativismo. Já a formação que aconteceu no PAE Lago Grande, foi realizada em parceria com a ONG Fase Programa Amazônia.

**Figura 12** – Primeira logo do Telas de 2021



Fonte: Telas em Rede em arquivo enviado à pesquisa.

Nessa edição, as chamadas *vivências audiovisuais* foram realizadas nos territórios da Aldeia Vista Alegre do Capixauã, território indígena do povo Kumaruara localizada na Reserva Extrativista Tapajós-Arapiuns, e na comunidade de Vila Brasil, localizada no Assentamento Agroextrativista (PAE) Lago Grande, todos localizados na região do Baixo Amazonas. “*Vivências audiovisuais*” é um termo utilizado para se referir a todo o período de formação que acontece em um determinado lugar, que compreende as oficinas de produção audiovisual, as mostras audiovisuais, bem como outras atividades que integram as ações do projeto.

A escolha dos locais de atuação é feita de forma criteriosa e cuidadosa. O contato com a Aldeia do Capixauã veio a partir de uma liderança do povo Kumaruara que já atuava com comunicação. Naquele momento o grupo já tinha estabelecido que o objetivo do projeto era democratizar o acesso ao audiovisual, apresentando a produção de baixo custo, e aliado a isso “discutir questões que envolvem a realidade desses territórios, a questão socioambiental, então a gente já estava direcionando para esses temas” (Yuri Rodrigues, entrevista em

Santarém, 07/10/2023). A articulação com a Aldeia aconteceu desde o momento que o projeto começou a ser escrito, mesmo ainda não tendo sido aprovado pelo edital da Aldir Blanc.

O objetivo era levar oficinas de produção audiovisual aos jovens dessas comunidades, com intuito de facilitar o resgate e a perpetuação da memória de resistência e luta desses povos, que remontam ao período colonial no Pará, por meio da linguagem audiovisual. Esse ideal conecta-se às violências históricas enfrentadas pelos povos autóctones da região, como mencionado no tópico anterior. O projeto se posiciona, assim, de forma contrária aos processos de destruição de modos de vida e degradação ambiental, oferecendo uma resposta política a essas dinâmicas de apagamento histórico, ressaltando sua perspectiva contracolonial.

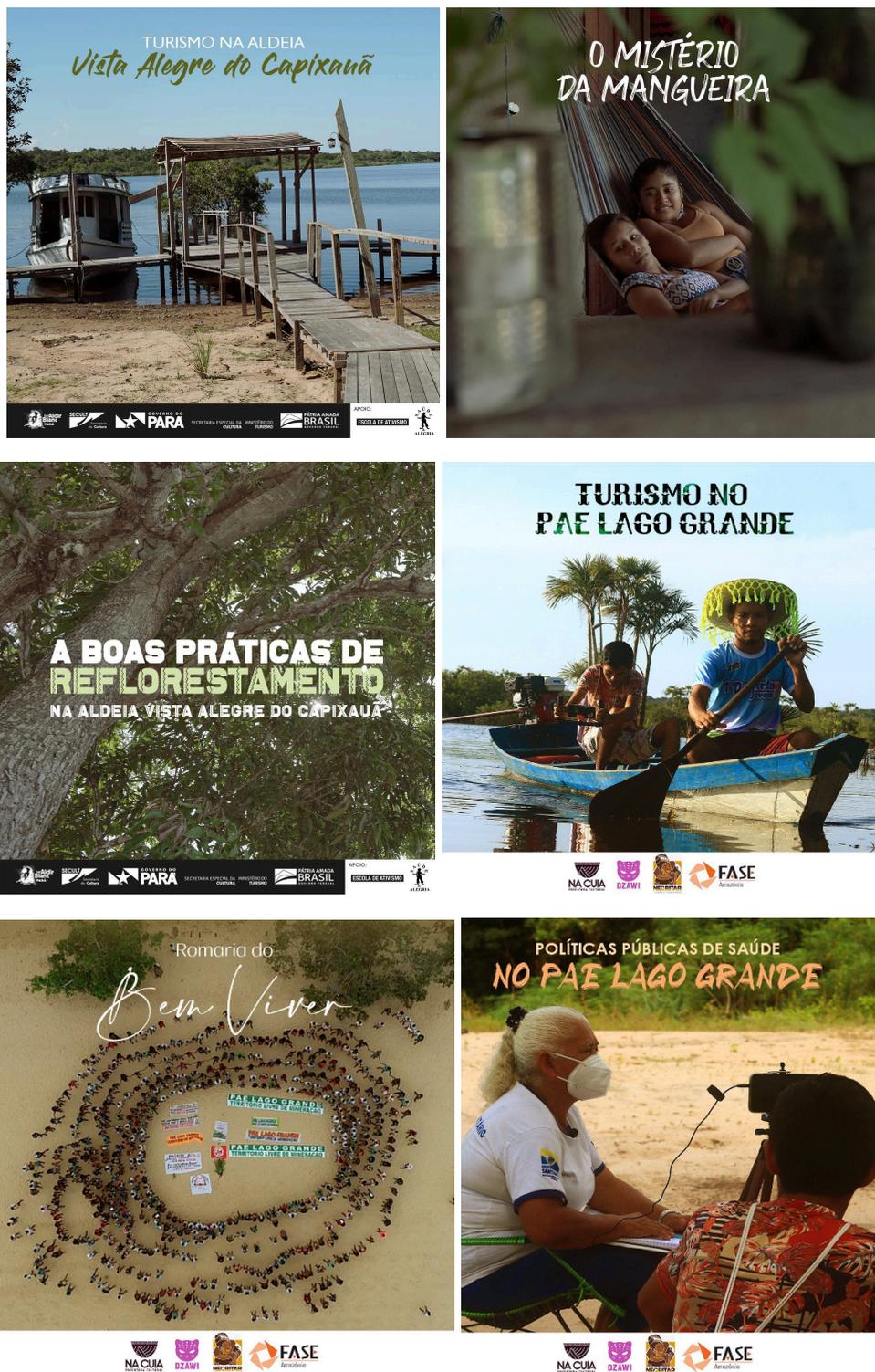
A formação nessa edição teve duas etapas, primeiro foram realizadas oficinas com 30 jovens, 15 de cada comunidade, sobre pré-produção audiovisual, roteiro, captação de imagens e som, edição e finalização, e ainda estratégias para a divulgação nas mídias sociais. Também foi realizada uma oficina sobre cidadania digital. Depois teve uma mostra dos filmes que foram produzidos nas oficinas para toda a comunidade.

As oficinas de produção resultaram em 6 curta-metragens, 2 de ficção, 2 documentários e 2 vídeos para as redes sociais<sup>21</sup>. Os temas abordados nessas produções foram escolhidos pelos próprios participantes, que aproveitaram nos documentários para dar visibilidade às práticas de reflorestamento na Aldeia do Capixauã e para denunciar a falta de UBS na comunidade Vila Brasil no PAE Lago Grande e as dificuldades que os moradores enfrentam para conseguirem atendimento médico. Os ficcionais trouxeram criações interessantes, o filme a “Romaria do Bem Viver” simulou ficcionalmente a criação da Romaria, que é um ato que reúne as juventudes do Arapiuns, Arapixuna e do Lago Grande em defesa da importância de proteger os rios da região contra a mineração. Já o “Mistério da Mangueira” é um filme do gênero terror/ suspense, que narra um episódio do aparecimento de uma “visagem”. As produções para as mídias sociais foram vídeos de divulgação sobre o turismo de base comunitária realizados nas comunidades.

---

<sup>21</sup> Todos os filmes desta edição podem ser assistidos no link:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=dFOqOK7g4S4&list=PLo6hZyzpluqtxRlfyYeJlB4XMZwjPO24r>>

Figura 13 – Filmes que resultaram da primeira edição do Telas em Rede



Fonte: Perfil do Telas em Movimento na rede social *instagram*

Todas as produções do Telas em Rede são realizadas com o uso de celulares, o que se tornou uma marca importante do projeto. Esse aspecto diferencia-o do Telas em Movimento de Belém, onde as produções são feitas com câmeras profissionais. Segundo Yuri, o uso do

celular para gravações audiovisuais é intencional e faz parte dos objetivos do projeto de aproximar a produção audiovisual das realidades locais, apresentando uma tecnologia acessível e tornando a linguagem audiovisual mais viável para jovens de comunidades que, de outra forma, poderiam estar excluídos dessa forma de expressão.

Dois dos filmes que foram produzidos nessa oficina foram selecionados para compor a mostra “*Ypê*” do Festival de Cinema Latino Americano de Alter do Chão (CineAlter), que aconteceu em novembro de 2021. Os filmes foram o curta-metragem ficcional “O Mistério da Mangueira”, dirigido por Juci Bentes, e o curta “Turismo no PAE Lago Grande”, dirigido por Ricardo Aires. A mostra *Ypê* inclusive foi pensada em parceria com o Telas, a ideia foi que a mostra abarcasse produções audiovisuais de baixo custo, com linguagem experimental, audiovisual universitário, produções que se configuram como “fora do eixo” e que retratam as realidades brasileiras<sup>22</sup>. A Juci continuou trilhando o caminho do audiovisual e atualmente faz parte de uma produtora audiovisual indígena da região chamada Nató Audiovisual. Em depoimento ela comenta a importância que participar do Telas trouxe para a vida dela:

A felicidade era imensa por ser o primeiro filme que eu dirigi e já ser exibido no CineAlter, isso foi como um gatilho, porque depois disso foram aparecendo inúmeras oportunidades nesse ramo e, inclusive, agora eu tenho orgulho de dizer que eu faço parte da Nató Audiovisual, juntamente à Livia Kumaruara e à Priscila Tapajowara, graças a esse reconhecimento do meu trabalho audiovisual e o Telas em Movimento tem uma responsabilidade muito grande nessas conquistas. (Juci Bentes em depoimento para o Telas em Rede, acessado em arquivo enviado à pesquisa)

**Figura 14** – *Making off* da primeira edição do Telas em Rede



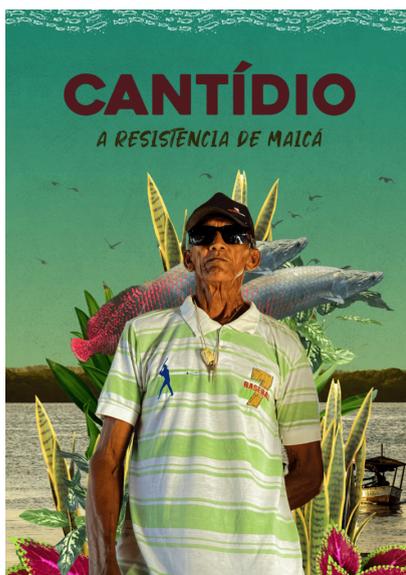
Fonte: Telas em Rede em arquivo enviado à pesquisa

Devido aos bons resultados alcançados com a edição de 2021, o Telas em Movimento retornou à Santarém em 2022 em sua quinta edição, porém nesse momento as atividades não foram a continuação dentro do sub-projeto Telas em Rede. Nesta edição, as pessoas

<sup>22</sup> Disponível em:  
<[https://www.instagram.com/p/CU8OeMPpx-0/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/CU8OeMPpx-0/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==)>

envolvidas com o projeto santareno participaram apenas como facilitadoras, a organização e os direcionamentos estavam nas mãos da Negritar. Na ocasião, as vivências audiovisuais aconteceram no bairro Pérola do Maicá em Santarém e resultaram em um curta metragem documental sobre uma liderança comunitária do bairro chamado Seu Cantídio<sup>23</sup>.

**Figura 15** – Pôster de divulgação do filme



Fonte: site do Telas em Movimento<sup>24</sup>

Em 2023, o Telas em Rede se consolidou como um projeto independente, desenvolvido de forma autônoma pela produtora Dzawi Filmes. Embora mantenha objetivos alinhados aos do Telas em Movimento, especialmente no que diz respeito à amplificação das vozes das periferias da Amazônia, o Telas em Rede concentra, ao menos neste momento, suas ações nas diversas comunidades do Baixo Tapajós. A iniciativa visa fortalecer essas narrativas locais, promovendo o audiovisual como ferramenta de resistência cultural e social.

Em minha avaliação, o projeto de Santarém se diferencia do de Belém por estabelecer uma agenda política que é muito importante para sua organização. A maioria das pessoas envolvidas na sua articulação possuem atuação em movimentos sociais e organizações da sociedade civil, por isso que após a independência, é elaborada uma etapa de formação política, que antecede a formação em audiovisual. Em conformidade com essa agenda

---

<sup>23</sup> Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=231zqnPdPBM&list=PLo6hZyzpIuqtzWmtBV8DvOjew1a7yvjv9g&index=6>>

<sup>24</sup> Disponível em: <<https://negritar.org/vfestivaltelas/>>. Acesso em: Setembro/2024.

política, a própria questão da democratização do audiovisual se ampliou e agora é pensada em um contexto maior da questão da comunicação.

Por também se identificarem como educadores populares, a educação popular aparece como a metodologia de ensino das formações e a comunicação popular é apresentada como uma forma de atuação para quem participa das oficinas. Nesse sentido, o cinema é uma das ferramentas possíveis que poderiam servir para dar visibilidade para as narrativas das comunidades e autonomia para que os mesmos possam estar no protagonismo da criação e produção dessas narrativas, além de ser um aliado na luta pela reivindicação de direitos. Dessa forma, o projeto busca ampliar o conhecimento de práticas enunciativas.

Em um vídeo institucional da Dzawi Filmes<sup>25</sup>, a produtora por trás do projeto santareno, Yuri e João, falam sobre os objetivos que norteiam suas produções audiovisuais. Eles falam sobre não quererem disputar um espaço dentro do que seria uma “indústria” do cinema, e sim criar um lugar de visibilidade para as narrativas amazônicas e periféricas, a partir de um modo específico de fazer cinema, que se difere em muitos aspectos do que poderíamos chamar de um modo convencional. A conexão com o audiovisual veio inicialmente pelo João, que desde adolescente tem a curiosidade e o interesse pelo cinema e pela fotografia, ele é uma das principais pessoas responsáveis pela produção audiovisual da Dzawi, atualmente já possui extensa experiência com a produção de diversos formatos de produção audiovisual. Sobre o início da Dzawi, Yuri comentou:

Ele (João) queria contar história. A gente queria contar história. E a forma de a gente contar história era indo para esses territórios. (...) E veio também com essa perspectiva do João de atuar de outras formas, que não fosse só para fazer trabalho de marcas, de escritório, de agência, produtivista, né? A gente queria trabalhar com coisas que a gente pudesse contar a história dessa região. (Yuri Rodrigues, entrevista em Santarém, 07/10/2023)

A produção audiovisual no Baixo Tapajós foi recentemente analisada pela antropóloga santarena Liendria Malcher (2021; 2023). Além de antropóloga, Malcher é produtora audiovisual e contribuiu com o *Telas em Rede* na edição de 2023, que será explorada no próximo capítulo. Em seu trabalho, Malcher introduziu o termo “*cinema de beiras*” para descrever a produção audiovisual da região. Segundo ela, essa produção procura retratar uma Amazônia habitada, “onde pessoas vivem, pensam, falam, trocam e produzem” (Malcher, 2023, p. 24):

---

<sup>25</sup> Disponível em:

<[https://www.instagram.com/reel/CzZDOLcujBc/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA=](https://www.instagram.com/reel/CzZDOLcujBc/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA=)>. Acesso em: Setembro/2024.

Os filmes de beira – assim como as trajetórias que deles fazem parte – são, sobretudo, cinema feito nas beiras – nos limiares, nas fronteiras, nas margens, nas bordas – do rio – do espaço plástico, da imanência das subjetividades de seus realizadores em suas produções, da indústria cinematográfica, do regime de memória hegemônico. Mas as beiras desses documentários não são limites intransponíveis, pelo contrário, são zonas permeáveis, tal como a areia da praia, em que se constroem espaços possíveis de produção e circulação. (*ibid.*)

A evocação da imagem do rio é emblemática, pois ele se configura como um personagem constante nas trajetórias entrelaçadas no espaço santareno. Como Costa (2012) observou, embora as mudanças socioespaciais na região tenham alterado as formas de uso do rio, sua importância não foi completamente apagada – algo sempre permanece. O rio continua a desempenhar um papel central na dinâmica de Santarém, tanto em sua dimensão material, quanto simbólica.

Malcher explora a relação de continuidade que se estabelece entre as imagens produzidas e seus realizadores, com as pessoas presentes nas imagens e a comunidade de espectadores que as acolhe. Esses filmes são descritos como essencialmente contra-hegemônicos, pois emergem com estéticas idiossincráticas, profundamente enraizadas no contexto social e econômico em que são produzidos (Malcher, 2021). Com base em Didi-Huberman, ela posiciona essas imagens como verdadeiros documentos de memória, capazes de capturar e perpetuar as histórias e vivências de grupos subalternizados, ao criar novos lugares do *comum*.

Nesse ponto, a noção de “cinema de beiras” dialoga profundamente com o pensamento de Jacques Rancière sobre a “partilha do sensível”. Para Rancière, a arte não é apenas uma forma de representação; ela reorganiza os campos do visível, do dizível e do pensável, rompendo com as lógicas dominantes de percepção e poder. Os filmes de *beiras* ao documentar e retratar uma Amazônia habitada, reconfiguram os regimes de visibilidade, pois colocam em cena novas narrativas e estéticas. Eles questionam o que é reconhecido como legítimo no espaço público, deslocando as formas de percepção que estruturam o imaginário sobre a região amazônica. Ao se situarem nas margens, ou nas beiras, esses filmes transcendem a metáfora geográfica e se afirmam como práticas de dissidência. Eles desafiam as fronteiras impostas pela indústria cinematográfica e pelo regime de memória dominante, ao mesmo tempo, criam zonas de permeabilidade – tal como a areia da praia descrita por Malcher – onde o sensível é disputado e ressignificado.

Com a independência do projeto tapajônico em relação ao projeto de Belém (Telas em Movimento), o grupo criou uma nova identidade visual para si. Eles postaram na rede social *instagram* a nova cara do Telas. A logo é uma tradicional cesta de palha envolvendo “a

principal ferramenta de comunicação e denúncias presente nas comunidades e periferias da Amazônia, o celular”<sup>26</sup>. A tipografia da letra que alterna tamanhos foi pensada em referência à diversidade sociocultural, já os botões de comando (iniciar, pausar, passar) que aparecem na logo representam as etapas de desenvolvimento do projeto.

A logo do projeto simboliza muitos dos seus principais objetivos: a valorização do conhecimento tradicional e ancestral, em diálogo com as novas tecnologias de comunicação, com vistas à proteção e autonomia dos povos e territórios de Santarém. Diferentemente do *Telas em Movimento*, de Belém, que parte do audiovisual para explorar outras temáticas, o *Telas em Rede* coloca a formação política no centro de suas ações. O audiovisual é concebido não apenas como uma ferramenta técnica, mas como um meio de expressão política e de reivindicação de direitos. Ao possibilitar que essas comunidades assumam o protagonismo de suas narrativas, o projeto constroi novos espaços de visualidade, onde suas lutas e perspectivas ganham voz e se contrapõem às representações hegemônicas que tradicionalmente as silenciaram.

**Figura 16** – Nova logo do projeto



Fonte: perfil da rede social *instagram* do Telas em Rede. Disponível em:  
<[https://www.instagram.com/p/CqfoCC9r-K7/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CqfoCC9r-K7/?img_index=1)>

---

<sup>26</sup> Fonte: perfil do projeto na rede social *instagram*. Disponível em:  
<[https://www.instagram.com/p/CqfoCC9r-K7/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CqfoCC9r-K7/?img_index=1)>. Acesso em: Setembro/2024.

## **CAPÍTULO 3 – CRIANDO DISSENSOS, AMPLIANDO VOZES, MODIFICANDO O OLHAR, RECONFIGURANDO O *COMUM***

### **3.1. Telas em Rede: Tecendo comunicação popular nas periferias da Amazônia**

Para o melhor entendimento da proposta contracolonial do Telas é preciso caracterizar como funcionam as formações, por isso neste capítulo apresentarei de forma detalhada como elas aconteceram na edição de 2023, sediada no bairro Pérola do Maicá e na ocupação urbana Vista Alegre do Juá, em Santarém. Para uma apresentação mais organizada, estruturei as atividades em 6 fases distintas: 1. Início com diálogo junto às lideranças comunitárias para viabilizar o projeto nas localidades; 2. Etapa de formação política; 3. Formação mais técnica em produção audiovisual; 4. Exibição dos filmes produzidos na comunidade durante uma mostra específica; 5. Realização de um intercâmbio entre as comunidades envolvidas; 6. Encerramento com o Festival de Cinema das Periferias.

Cheguei em Santarém no dia 6 de outubro de 2023, na correria de preparações para o festival de cinema que os integrantes do projeto Telas estavam organizando, momento de encerramento das atividades daquele ano. O festival era grande e demandava estrutura que eles estavam viabilizando, era muito trabalho para um grupo de 5 pessoas. A empreitada de desenrolar o projeto foi desafiadora desde o início. A edição do Telas em Rede de 2023 aconteceu devido ao recurso de uma emenda parlamentar da ex - deputada federal paraense Vivi Reis. A deputada destinou 260.000 mil reais no âmbito do plano de trabalho “Programa de desenvolvimento do audiovisual no Baixo Amazonas com Telas em Rede e 1ª festival de arte e cultura da UFOPA”. A Pró-Reitoria da Cultura, Comunidade e Extensão (PROCCE) da Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA) foi a instituição responsável por gerir o recurso advindo da emenda.

A PROCCE e o projeto do Telas conseguiram a emenda a partir de articulações políticas separadas, mas que aconteceram de forma paralela. O acordo foi que o recurso seria dividido igualmente entre as partes, a ideia também era que o recurso fosse destinado ao desenvolvimento de um maior de fomento do audiovisual na região em que ambos estariam envolvidos, apesar de projetos diferentes, mas que estivessem em colaboração. Entretanto, não foi exatamente o que aconteceu. O grupo relatou alguns conflitos com a pró-reitoria. A instituição em um primeiro momento se recusou a repassar o recurso para o projeto, que só se concretizou de fato devido a insistência do grupo. Eles também se sentiram desvalorizados por não possuírem vínculo com a universidade, na avaliação deles, a instituição pública

achava que devia priorizar o seu projeto cultural, tendo em vista que possuía maior relevância social. Em entrevista à pesquisa o diretor da pró-reitoria falou que a imensa burocracia que rege a instituição foi o motivo que pode ter ocasionado os conflitos entre eles.

Esse conflito certamente motivou minha aceitação em acompanhar as atividades do projeto, mas minha presença foi recebida de forma ambígua. Primeiro pela própria situação com a PROCCE, segundo pelo meu próprio papel enquanto antropóloga. Foram essas reflexões que motivaram que o grupo marcasse uma reunião comigo, para que eu pudesse explicar melhor os detalhes da pesquisa, bem como, que eles pudessem conhecer mais sobre mim. Conversamos bastante por mais ou menos uma hora e meia, a partir disso, senti que passei a ser melhor recebida, deixando algumas dúvidas e receios para trás. Nessa conversa ouvi os anseios e desejos do grupo em relação ao trabalho, que influenciaram bastante a formação desse formato (quase) final.

As localidades onde o projeto atua são escolhidas de forma criteriosa, com um diálogo atento às particularidades de cada lugar. Em 2023, os bairros Pérola do Maicá e Vista Alegre do Juá foram escolhidos não apenas pelos diferentes problemas e conflitos que enfrentam, mas também pela relação que alguns membros do grupo têm com essas comunidades, construída tanto através da vivência em lutas sociais quanto por meio da experiência em pesquisas acadêmicas. Além disso, a escolha dessas duas áreas urbanas foi estrategicamente pensada para maximizar o impacto do projeto, que antes, em 2021, passou apenas por regiões de florestas, a Aldeia Vista Alegre do Capixauã e a Reserva Extrativista PAE Lago Grande. Foi ressaltado por Yuri, o interesse em fortalecer as diferentes comunidades da região, da floresta à cidade.

No primeiro momento, eram priorizadas as comunidades tradicionais que se situam longe dos centros urbanos. Nessas comunidades o acesso à tecnologias de produção audiovisual e ao conhecimento técnico de produção é ainda mais precário. Aliado ao fato de que existe a maior necessidade de encontrar recursos que auxiliem no cenário conflituoso que perpassa esses territórios, devido às atividades de monocultura da soja e da exploração de minério que contamina os rios próximos. No ano passado, entretanto, devido aos problemas relacionados à PROCCE, os membros do projeto tiveram que mudar o plano inicial que era fazer o projeto focado no Lago do Maicá, envolvendo além do bairro urbano, também as comunidades tradicionais que moram na extensão do lago. Mas devido a esses problemas, o cronograma ficou curto para dar conta desse projeto inicial, em diálogo eles decidiram que seria uma boa alternativa, então, fazer em duas áreas de periferia urbana, a ocupação Vista Alegre do Juá e o Maicá.

(...) mas porque a gente escolheu vir para a cidade também? Porque a gente consegue entender que a cidade, ela não está desassociada às questões que acontecem nos territórios. Então, por exemplo, a questão dos impactos socioambientais... essa questão da agroecologia, da necessidade de a gente preservar esses territórios para fazer a manutenção da cidade, de como é que essas pessoas que estão nos territórios também vivem na cidade, porque eles estão nesses bairros que são periféricos. Então, como é que era importante ampliar a luta que estava sendo feita no campo e na floresta e unificar eles à luta da juventude nas periferias da cidade. (Yuri Rodrigues, entrevista em Santarém, em 13/10/2023)

O bairro Pérola do Maicá está localizado ao leste do município de Santarém, fazendo parte do Distrito da Grande Área do Maicá, que inclui também os bairros Jutai, Jaderlândia, Vigia, Urumanduba e Mararu. O Pérola do Maicá apresenta características peculiares por ser uma área periurbana, ou seja, uma zona de transição entre o meio urbano e o rural, com elementos híbridos de ambos os contextos. O bairro é dividido entre uma área de terra firme, que se estende até a Rodovia Estadual PA 370, onde predominam aspectos urbanos, e uma área de várzea, que inunda durante o período de cheia e seca no verão amazônico, caracterizando-se como a parte rural. A ocupação territorial no bairro varia conforme a proximidade com o Lago Maicá e a rodovia. Nas áreas próximas ao lago, são mais evidentes as atividades típicas do meio rural, como a agricultura familiar e a pesca artesanal. À medida que se afasta do lago e se aproxima da rodovia, surgem aspectos mais urbanos, refletindo os hábitos e condições de vida próprios dessas áreas (Silva *et al.*, 2017). O bairro é uma região periférica da cidade e enfrenta sérios problemas de infraestrutura. Os moradores frequentemente reclamam da precariedade dos serviços públicos.

Além da falta de serviços públicos, existe um intenso conflito em torno do Lago do Maicá, ameaçado pelo projeto de construção de um porto no local da Empresa Brasileira de Portos de Santarém (EMBRAPS). Este empreendimento, projetado para atender à demanda de exportadores da região Centro-Oeste do Brasil (Santos, 2019), é amplamente rejeitado pelos moradores locais e pelas comunidades que habitam o entorno do lago. Essas populações, que têm suas vidas e subsistências diretamente ligadas ao território, têm resistido ativamente a essa iniciativa. Foi nesse contexto de luta que nasceu o projeto de turismo de base comunitária Encantos do Maicá, desenvolvido pela AMBAPEM (Associação de Moradores do bairro Pérola do Maicá). Esse projeto busca não apenas dar visibilidade às belezas naturais do lago, mas também valorizar as identidades e culturas locais, fortalecendo as principais fontes de sustento da comunidade, como a pesca, a agricultura familiar e o artesanato. A iniciativa reforça a resistência ao avanço de grandes empreendimentos e se alinha às lutas pela preservação do território e pela autonomia das populações locais.

O bairro Vista Alegre do Juá é uma área de ocupação espontânea, localizada na região oeste da cidade entre a margem direita da rodovia municipal Engenheiro Fernando Guilhon e na margem do Lago do Juá – afluente do rio Tapajós, possuindo uma extensão aproximada de 2,69 km, sendo a maior ocupação urbana de Santarém. Estima-se que mais de 5 mil famílias moram na área. Desde 2010, a área é ocupada por pessoas sem moradia própria e por habitantes que vieram de comunidades vizinhas, muitos impulsionadas pelo avanço do agronegócio na região e pela chegada de grandes projetos que mudaram a configuração populacional, provocando o aumento da população urbana como foi discutido no capítulo anterior. O Movimento dos Trabalhadores em Luta por Moradia (MTLM) foi responsável pelo planejamento da ocupação, com o objetivo de transformar o local em um bairro com infraestrutura e serviços públicos. O movimento realizou visitas em bairros de Santarém para identificar pessoas sem moradia própria, vivendo de aluguel ou em casas de familiares, organizando a ocupação de forma a ampliar o acesso à habitação digna na cidade (Santos *et al.*, 2018).

A formação do bairro é conflituosa não só por ser uma ocupação, mas também devido à sua localização entre uma Área de Preservação Permanente (APP) e uma área bastante visada pelo mercado imobiliário, onde está em construção um grande condomínio, próximo ao único shopping da região. No início da ocupação, houve uma preocupação em evitar a invasão da APP, mas, ao longo do tempo, alguns moradores, sem o aval das lideranças do movimento, começaram a ocupar irregularmente as áreas de preservação, ampliando a ocupação de maneira desordenada (*ibid.*). Além disso, os moradores sofrem com a falta de serviços públicos e a contínua estigmatização da área, questão que foi retratada de forma ficcional em uma das produções audiovisuais do projeto, abordando os desafios enfrentados pelos jovens da comunidade.

**Figura 17** – Fotografia do lago do Maicá



Fonte: Telas em Rede

**Figura 18** – Fotografia do Bairro Vista Alegre do Juá



Fonte: Telas em Rede

É importante contextualizar as questões que envolvem esses dois bairros, porque eles serão bastante citados daqui pra frente; além disso, ter a completude dos conflitos e problemáticas que os moradores dos mesmos enfrentam é fundamental para o entendimento tanto da proposta do projeto, quanto do envolvimento das pessoas do bairro com o projeto e os produtos dessa relação.

Além de definir os lugares que receberão o projeto, existe também a escolha de um tema que norteará a formação política e a produção audiovisual. Esse tema é pensado em consonância com os problemas que atingem essas comunidades, de maneira que ele vai servir como um conceito guarda-chuva que engloba diversas outras temáticas e problemáticas. No

ano de 2023 o tema foi racismo ambiental, na avaliação deles, esse tema interliga todos os problemas que esses dois bairros enfrentam. De maneira geral, a temática ambiental é sempre central nos debates promovidos por eles.

### 3.1.1. Chegada no território e diálogo com as lideranças

Após a fase de pensar e debater os lugares de atuação do projeto, antes de qualquer ação é feita uma articulação inicial. O grupo procura entidades organizacionais dos bairros, sejam associações, pastorais, coletivos etc. De acordo com Yuri, eles precisam desse vínculo para obterem legitimidade: *“A gente não vai fazer do nada com uma pessoa que não tem nada a ver com o lugar. Ou com uma pessoa individual, não. Tem que ter algum processo organizativo”*. Isso é importante também porque existem disputas dentro dos próprios bairros. Geralmente, as instituições que possuem influência são as associações, pastorais, a própria igreja católica. Na concepção do grupo, é importante que o projeto esteja ligado a uma dessas instituições para que sua atuação seja legitimada e reconhecida pela comunidade.

No Maicá o projeto encontrou apoio com a AMBAPEM, já no Juá, esse vínculo foi com a Pastoral do Menor<sup>27</sup>. Ainda nesse processo de diálogo inicial, há a escolha de um articulador interno, uma pessoa do local para ser um mobilizador, com o intuito de convocar a comunidade a participar das atividades. Essa pessoa fica responsável por divulgar o projeto dentro da comunidade e convidar jovens que pudessem ter interesse em participar das formações. Esse momento é bem importante, porque é o que determina o engajamento e a participação das pessoas da comunidade nas atividades.

No Maicá eles tiveram um problema no início da formação. No primeiro dia de atividade apenas duas pessoas apareceram na sede da associação para participar, sendo que eles estavam esperando em média 15 pessoas. Por ser o primeiro dia da formação, estava toda a equipe do projeto presente para prestigiar e participar, mas com a ausência dos participantes, esse primeiro dia de formação foi cancelado. Foi preciso pensar rapidamente em uma estratégia, o Yuri decidiu no mesmo dia ir pessoalmente na casa de cada jovem que tinha se inscrito para entender o que tinha acontecido e reiterar o chamado para que eles participassem. Portanto, uma boa articulação interna é essencial para engajar a comunidade com o projeto. Para além disso, também é uma forma de envolver toda a comunidade com o projeto, depois, como veremos mais à frente, as atividades sempre são pensadas de maneira

---

<sup>27</sup> A pastoral do menor é um serviço da igreja católica voltada para o atendimento de crianças, jovens e adolescentes em situação de vulnerabilidade social.

relacional, no sentido de como o projeto pode contribuir com a comunidade, seja através do fortalecimento da associação ou de alguma atividade que já acontece na comunidade, como foi o caso da feira agroecológica no Maicá. Existe uma relação de compartilhamento.

### 3.1.2. Formação Política

*(...) da gente levar essas discussões de uma análise crítica sobre a realidade, de entender que lugar é esse que essa juventude está vivendo, o que é que eles estão passando, quais são as referências que eles têm, qual é o imaginário que eles têm. (Yuri Rodrigues, entrevista em Santarém, em 13/10/2023)*

A formação política é a primeira etapa das formações. Esse momento tem diversas motivações e objetivos, compondo uma teia complexa. Esse momento foi pensado como um exercício para que os jovens conscientizassem o contexto sociopolítico que estão inseridos. Por outro lado, é também um exercício de criatividade para criar narrativas que mais tarde serão retrabalhadas para a produção audiovisual: *“A proposta do Telas era poder fazer, provocá-los a partir do lugar que eles estão, a partir de uma relação de pertencimento, a partir de uma relação de identidade, e do contexto que aquele bairro está, daquilo se tornar elemento para construir as produções”* (Yuri Rodrigues, entrevista em Santarém, em 13/10/2023).

Acima de tudo, a formação é estruturada para promover a construção autônoma do conhecimento pelos participantes. Os facilitadores, conscientes da importância de um aprendizado significativo, evitam impor conceitos prontos e bem definidos. Inspirando-se nos princípios da educação popular de Paulo Freire, eles priorizam um diálogo horizontal, onde o saber dos participantes é valorizado e reconhecido. Essa abordagem permite que as experiências e vivências locais sejam integradas ao processo de aprendizado, promovendo uma reflexão crítica e emancipatória. Ao estimular a autonomia e a participação ativa, a formação busca capacitar os participantes a se tornarem protagonistas de suas próprias realidades, contribuindo para a transformação social de seus territórios. Dessa forma, houve toda uma preparação e cuidado ao organizar a etapa da formação política, implicando em várias reuniões internas, o objetivo era abordar o tema do racismo ambiental de forma didática e construir o conceito a partir das vivências dos jovens que estavam participando.

Eles não chegaram lá e só falaram. Tipo, é isso que é racismo ambiental, não sei o quê. Eles tiveram todo um processo pra entender, por exemplo, a palavra racismo, a

palavra colonialismo. Eles fizeram todo um processo pra entender os conceitos que se encaixam pra formar o conceito de racismo ambiental.

(...) Mas o que tem de potencialidade no bairro? E aí eles escreviam. Então foi tudo muito... Eles falando sobre o lugar deles e eles entendendo que era racismo ambiental e entendendo que tinha no bairro deles. Então não foi uma coisa que veio, os meninos falaram e colocaram para eles. Eles chegaram nessa conclusão juntos.

(...) Eu acho que esse processo político é isso. Eles vivem aquilo. Não é nada que a gente chegou de fora falando. Eles sabem de tudo. Eles sabem sobre o bairro. Eles já falam sobre isso. Talvez não no contexto que a gente estava pensando. Mas eles só... se entenderam enquanto pessoas que também são atravessadas por isso. Que não é o bairro lá e eles aqui, eles são o bairro, eles são daquele território e como que isso afeta eles. Eu acho que foi isso que ficou muito nítido, assim, nessas formações políticas. E aí é isso, os meninos, a gente sempre teve esse cuidado de não chegar trazendo qualquer informação externa também, por isso que eles sempre falavam do bairro deles e entendiam a partir do que a gente apresentava no processo, então foi uma construção política junta também. de entender mesmo como é que funciona e quem eles são, onde eles estão e o que eles querem ser. No Juá, o que ficou mais presente, eu acho que eles entendem como é a questão da luta da moradia, mas para eles, o que é mais impactante, por eles serem jovens, o bullying na escola, né? É se entender enquanto pessoas que merecem ser respeitadas, de ter orgulho mesmo de morar ali, de não ter vergonha de dizer que eu sou do Juá, sou da ocupação. (Andressa Sousa, entrevista em Santarém, em 12/10/2023)

A gente não chegou dizendo, olha, racismo ambiental é isso, racismo ambiental funciona assim. Atenção aqui, atenção aqui, olha, olha, olha pra mim, olha pra mim, racismo ambiental. Escreve racismo ambiental. Racismo ambiental é tal. Começou a conversar com eles como é a vida na comunidade. Como é que as coisas funcionam, o que não funciona. Se a gente pensar em Santarém, o que tem aqui... Vamos pensar em outro bairro. Que outro bairro gostaria de morar se não fosse aqui? Gostaria de tal lugar. Por quê? Porque lá tem água, porque lá tem luz, porque lá tem... Ah, tá. Então, essa foi a dinâmica que a gente foi utilizando para ir conversando com eles (Bruno Vasconcelos, entrevista em Santarém, em 12/10/2023)

De forma mais detalhada a formação foi feita da seguinte maneira, primeiro houve uma dinâmica de apresentação, para a qual foi usada a dinâmica do barbante. A dinâmica do barbante é uma atividade que visa construir integração entre as pessoas, utilizando um rolo de barbante. Ela consiste em utilizar um novelo de barbante para criar uma espécie de teia entre os participantes. Um indivíduo inicia a dinâmica segurando a ponta do barbante e, ao passar o novelo para outra pessoa, estabelece uma conexão simbólica. Essa pessoa, por sua vez, segura o barbante e passa para outra, e assim sucessivamente, até que todos os participantes estejam conectados. Essa dinâmica promove a interação entre os participantes, estimulando a comunicação e o conhecimento mútuo. Além disso, a teia formada pelo barbante visualiza as conexões estabelecidas entre os indivíduos, representando a importância da colaboração e do compartilhamento. Ao final da atividade, o barbante pode ser desenrolado, simbolizando a ideia de que todas as pessoas estão conectadas e fazem parte de um todo, criando-se uma teia de narrativas interconectadas, gerando um sentimento de reconhecimento e pertencimento.

**Figura 19 – Dinâmica do barbante no Juá**



Fonte: Telas em Rede em arquivo enviado à pesquisa.

O momento seguinte consiste na apresentação do projeto, seguida por uma roda de conversa com o tema “O que a gente encontra no Bairro Maicá e no Bairro Vista Alegre do Juá?”. Esta pergunta tem como objetivo incentivar os participantes a refletirem criticamente sobre seus territórios, priorizando a identificação de aspectos positivos e potenciais dessas comunidades. No final, são relacionados os pontos positivos que eles identificaram, com o discurso que é veiculado sobre a comunidade pela mídia hegemônica local e por pessoas de outras regiões da cidade. Ao focar em suas qualidades, o projeto busca desafiar essa narrativa negativa perpetuada pela mídia local, que frequentemente estigmatiza esses bairros. A abordagem promove um espaço de valorização e reconhecimento, estimulando a construção de uma visão mais justa e multifacetada das realidades enfrentadas pelos jovens, promovendo uma mudança de percepção.

Construir uma outra relação também com o *olhar* para esse lugar. As grandes mídias, até mesmo as pessoas que fazem parte dos outros bairros da cidade, acabam tendo um olhar muito de violência, discriminação, de preconceito (...) e a gente vem aqui, através da juventude mostrar o inverso disso. Construir contranarrativas que mostrem as potencialidades que esse bairro tem, de como ele é um lar, de como ele é um lugar que tem pessoas trabalhadoras, e que esse lugar também faz parte da cidade, ele compõe a cidade e também é esse lugar de acolhida. (Yuri Rodrigues, 13/05/2023, Santarém. Depoimento acessado nos arquivos que foram enviados à pesquisa. Grifos da autora.)



Então, uma das atividades que a gente fez foi o glossário. A gente listou, a gente marcou todas as palavras que a gente achou que eram um pouco mais complicadas e a gente levou para a comunidade antes. Sorteou entre eles e liberou eles para fazerem pesquisas sobre a palavra, independente do que a gente ia tratar. Independente do assunto que a gente ia tratar, eles foram pesquisar as palavras que a gente entendeu que eram importantes nesse processo. Quando eles retornaram... para continuar a formação, eles já vieram com tudo anotadinho. O vocabulário, isso foi muito show, porque eles resolveram um problema, que seria essa questão do vocabulário. Já vieram trazendo percepções sobre a comunidade deles, o que tem e o que não tem. (Bruno Vasconcelos, entrevista em Santarém, em 12/10/2023)

Tava prestes a terminar a formação, aí agora se eu perguntar pra vocês aí que foi a parada, assim, tá, agora se a gente perguntar pra vocês o que é racismo ambiental, aí eles olha, racismo ambiental é assim, é assim, é assim quando funciona, desse jeito e tal então assim, eles responderam pra gente sem a gente precisar dizer, olha, racismo ambiental é assim que funciona é isso e aquilo, eles construíram a gente só inverteu a ordem e delegou a eles que eles buscassem as informações e orientou para que eles conseguissem construir esse conceito. E aí a gente finalizou, a gente fez o contrário, a gente finalizou contando sobre a construção do conceito racismo ambiental. (*ibid.*)

Depois, começou a dinâmica para a composição do “Mapa de vida”, nessa dinâmica os participantes, divididos em duas equipes, tiveram que desenhar em uma cartolina coisas que haviam no bairro, que eles consideravam boas, e em outra cartolina, desenhar o que eles desejavam que tivesse no bairro. Depois eles tiveram que apresentar cada item desenhado no mapa, o objetivo desse processo imaginativo e criativo era que todos pudessem compartilhar sua própria visão sobre o bairro e seus anseios para o futuro. Na fotografia abaixo, podemos ver que os jovens do Maicá destacaram o lago, a igreja, o campo de futebol, a vegetação, a Associação, como pontos positivos do local. Já na outra cartolina os jovens reivindicaram uma Unidade Básica de Saúde, um mercado comunitário, praça dentre outros elementos.

O processo dessa formação foi pensado para gerar autonomia dos participantes no processo de aprendizagem, que eles pudessem se auto identificar e se localizar dentro desse contexto de desigualdade sócio-ambiental e, além de tudo, que eles pudessem criar caminhos de pensamento criativos para se colocar frente a esse processo. *“A gente não chegou lá para mudar a comunidade. A gente chegou lá para dizer para eles que a partir do acesso a essa informação de reflexão sobre o cenário, leitura conjuntural, e a utilização dessa ferramenta tecnológica que é o audiovisual, eles podem produzir algo”* (Bruno Vasconcelos, entrevista em Santarém, em 12/10/2023).

**Figura 21** – Fotografia dos Mapas de vida no Maicá



Fonte: Telas em Rede em arquivo enviado à pesquisa

### 3.1.3. Formação em Audiovisual

Após a formação política, tem início a etapa técnica da formação. O primeiro passo é a introdução ao conceito de comunicação popular, trazendo exemplos de como diferentes tipos de mídia têm sido usados no contexto de coletivos, movimentos e organizações populares. Além da produção audiovisual, são apresentados outros meios de comunicação, como rádios comunitárias, cineclubes e jornais comunitários. Essa diversidade de mídias reforça o papel da comunicação popular como ferramenta de resistência e mobilização social, promovendo vozes e narrativas alternativas às hegemônicas.

Assim como na formação política, essa etapa técnica é conduzida de forma dialógica, centrada nas práticas já existentes entre os jovens participantes. Ao invés de impor modelos externos, os facilitadores buscam identificar e valorizar as expressões comunicativas que já fazem parte do cotidiano dos participantes. Ao integrar a comunicação popular à realidade dos bairros, a formação técnica fortalece a capacidade dos participantes de se apropriarem das ferramentas comunicativas como um meio de defesa de seus territórios e de construção de espaços enunciativos.

(...) aí para essa discussão sobre comunicação popular, a gente fez algumas dinâmicas, para que eles pudessem apresentar, por exemplo, o que é comunicação popular para você? Que tipo de comunicação vocês têm no bairro de vocês? E aí depois a gente vem com essas experiências de como é que também existem outros territórios, outros lugares que são periféricos e que também utilizam a comunicação para se defender, para denunciar, para anunciar, para falar sobre as potencialidades. (Yuri Rodrigues, entrevista em Santarém, em 13/10/2023)

Nesta fase inicial, a formação explora o uso dos meios de comunicação na construção e disseminação de contranarrativas que desafiem as representações estigmatizantes promovidas pela mídia hegemônica. A ênfase recai sobre a importância de equipar tecnicamente os jovens das áreas periféricas, capacitando-os a assumirem papéis centrais na criação dessas narrativas. Essa abordagem questiona as visões dominantes que marginalizam seus territórios e identidades e permite que os jovens ocupem o espaço discursivo, tornando-os agentes de suas próprias histórias. Ao oferecer as ferramentas e conhecimentos necessários, a formação técnica se alinha a uma estratégia de empoderamento coletivo, em que a comunicação popular serve como instrumento de luta contra a invisibilidade social e como meio de afirmação identitária e territorial.

De eles entenderem que a comunicação convencional ou tradicional, ela é uma estrutura, é um sistema que determina, que orienta como é que eles devem ser comunicados, como o território deles tem que ser falado. A comunicação convencional tem uma visão de estereótipo e de tornar aquele lugar um lugar de produção de violência. E aí, por isso que é importante vocês entenderem como é que vocês querem falar sobre vocês. E esse espaço que a gente está trazendo da comunicação é uma forma de vocês conseguirem também contar a história a partir do que vocês acreditam que é. Então, a comunicação como contranarrativa vem nesse sentido, deles falarem, olha, vocês querem falar sobre o quê? E de que forma vocês querem falar? Aí, vocês querem fazer um jornal comunitário? Vocês querem fazer a produção de um filme? (Yuri Rodrigues, entrevista em Santarém, em 13/10/2023)

Os jovens são incentivados a criarem suas próprias narrativas, reconhecendo a relevância não apenas do ato de expressar suas histórias, como também de se organizarem coletivamente. Por isso, o coletivo “Guardiões do Bem Viver” foi convidado para compartilhar sua experiência enquanto comunicadores em prol da defesa do território PAE Lago Grande (Assentamento Agroextrativista da Gleba Lago Grande, que engloba as comunidades das regiões do Arapiuns, Arapixuna e Lago Grande em Santarém). Os Guardiões também estiveram presentes no momento do intercâmbio, que será explorado mais adiante. Como resultado dessa dinâmica, no Maicá, os jovens se sentiram motivados e criaram um coletivo, chamado “FAMPE: Fala minha Pérola”, o objetivo do coletivo é atuar na

“defesa, influência, e fortalecimento dos direitos econômicos, sociais, culturais e ambientais do bairro Pérola do Maicá”<sup>29</sup>.

A formação em audiovisual foi além do ensino de técnicas de filmagem, integrando elementos essenciais da comunicação popular. Para os integrantes do Telas, é crucial que essa capacitação não se restrinja ao aspecto técnico, mas que se articule com o debate sobre a exclusão promovida pela grande mídia. Segundo essa visão, fornecer ferramentas audiovisuais sem uma contextualização crítica seria insuficiente e desprovido de significado. Assim, a abordagem estética proposta precisa estar atenta às desigualdades e aos mecanismos de invisibilidade, transformando a criação artística em um processo de conscientização mais amplo. A prática audiovisual, portanto, torna-se não apenas um meio de expressão, mas também uma forma de resistência e contestação.

Então, aqui a gente fala, fazer cinema com o celular significa pensar prática, ideia de comunicação popular. Depois dessa parte, né? Traz essa questão também de cinema popular na periferia. E aí começa a parte também técnica, né? Esse início aqui é só mesmo para trazer essa questão da comunicação popular. E depois a gente já traz essas questões mais do recorte técnico. Então, gêneros, ficção, documentário, experimental, animação. A força do cinema popular no interior da Amazônia. Porque é importante também trazer o cinema para cá, para esse lugar. Trazendo o contexto também de como é que a estrutura do cinema é excludente. No sentido da indústria cinematográfica, mas quando a gente pensa a comunicação popular e o cinema no interior da Amazônia é uma outra coisa totalmente diferente, que é pensado por um outro lugar e que pensa também essas violações, que pensa também essas coisas que atravessam as pessoas. (Yuri Rodrigues, entrevista em Santarém, em 13/10/2023)

Que isso... tem uma decisão política no meio de tudo isso para que a comunicação na região aqui e lá não seja acessível, para que a gente não tenha sinal de internet, conexão de internet boa, que os territórios até hoje não tenham esse acesso, e que é negado também esse direito da comunicação pra gente. Então, dentro da comunicação popular e direcionando pro cinema, a gente traz esses elementos para discutir isso. Isso num contexto geral a gente vai trabalhando até chegar no bairro. Então, por isso que eu também entendi e falei, olha, não é só cinema, não é só audiovisual, é comunicação popular. A gente precisa tratar de coisas muito mais abrangentes para chegar nesse lugar que é o audiovisual. (*ibid.*)

Após a inserção da produção audiovisual nos princípios da comunicação popular, inicia-se a formação técnica com foco específico na criação de conteúdos por meio de dispositivos móveis. A escolha de utilizar celulares como ferramenta predominante de produção responde diretamente à realidade dos participantes. Desde o início, enfatizou-se a importância de alinhar o ensino de produção audiovisual às condições locais, um princípio

---

<sup>29</sup> Informação retirada do perfil no *instagram* da FAMPE. Disponível em: <[https://www.instagram.com/fampe\\_falaminhaperola/](https://www.instagram.com/fampe_falaminhaperola/)>. Acessado em: 28/09/2024.

que já orientava as atividades no âmbito do projeto Telas em Movimento. Nas formações realizadas no Juá, observou-se que muitos jovens não possuíam dispositivos celulares, e outros enfrentavam acesso limitado ou inexistente à internet. Em resposta a esses desafios, a equipe decidiu utilizar os celulares dos próprios membros para a captura de imagens. Esse princípio do projeto torna a produção mais acessível, bem como reforça a relevância de uma formação que considera as especificidades do ambiente em que se insere.

O grupo produziu um manual como suporte didático, com linguagem prática e acessível para guiar a formação técnica, o "Manual Prático de Cinema com Celular", a cartilha foi elaborada pelo Telas em Rede. Essa ferramenta se revelou essencial para orientar a formação em audiovisual, proporcionando um entendimento claro dos conceitos de pré-produção, produção e pós-produção.

Figura 22 - Manual Prático de Cinema com Celular 2



Fonte: Telas em Rede

Nos dois primeiros dias, a oficina abordou os aspectos de pré-produção, produção e pós-produção, além da prática de escrita de roteiros. Houve uma discussão sobre gêneros cinematográficos e os conceitos de pré-produção. Os participantes foram, então, divididos em dois grupos, um grupo ficaria responsável por produzir uma ficção e outro um documentário. Depois, o foco foi na construção da estrutura do roteiro, desde o processo criativo até a

elaboração efetiva do roteiro, explorando todos os estágios da escrita, incluindo a *logline*<sup>30</sup>, construção de um *storyboard*<sup>31</sup> e a elaboração da *escaleta*<sup>32</sup>.

Nos dias subsequentes, o foco integral recaiu na elaboração dos roteiros, com cada grupo desenvolvendo um *storyboard* específico para os filmes a serem produzidos. Com os roteiros finalizados, a atenção voltou-se para a teoria de produção, explorando a captura de vídeo, com ênfase em ângulos de câmera, iluminação e captação de som. Demonstrativos práticos sobre enquadramento foram conduzidos, permitindo que os alunos aplicassem os conceitos ao produzirem suas próprias imagens. Posteriormente, os participantes deram início às filmagens dos filmes. Com a fase de captação concluída, começou a etapa de pós-produção, englobando elementos como edição, cortes e decupagem das cenas. Além disso, foi discutida a distribuição dos filmes, com especial destaque para a utilização da rede social *Instagram* como ferramenta estratégica de divulgação.

**Figura 23** – Gravações no Maicá e no Juá (respectivamente)



Fonte: Telas em Rede em arquivo enviado à pesquisa

<sup>30</sup> É um resumo de uma ou duas frases da história do filme, deve conter quem é o personagem, o conflito da história e como esse conflito será resolvido.

<sup>31</sup> É uma técnica que entrelaça imagens e planos de filmagem por meio de uma sequência organizada em quadros, seja através de representações visuais, como desenhos, ou mediante descrições escritas.

<sup>32</sup> A escaleta é o percurso narrativo das ações na história, uma descrição esquemática cena-a-cena na ordem em que será realizada. Normalmente as cenas são identificadas por letras e números e descritas de uma forma bem sucinta.

A decisão de realizar tanto uma ficção quanto um documentário foi pensada para proporcionar aos participantes a oportunidade de vivenciar essas duas experiências distintas de produção cinematográfica. Essa abordagem visa enriquecer ainda mais o aprendizado, permitindo que os participantes explorem diferentes vertentes do processo cinematográfico ao longo das oficinas.

A parte do ensino do processo de edição enfrentou dificuldades, primeiro devido ao tempo curto para a realização das oficinas e também pela dificuldade de que alguns participantes não tinham celular próprio e nem internet adequada para garantir o acesso aos aplicativos de edição. Então, o grupo acabou tendo que ficar responsável por fazer a edição de alguns dos filmes que foram produzidos. Em conversa, João, um dos principais responsáveis pelo processo de produção fílmica do Telas, falou que sempre tentava se ater ao roteiro que tinha sido criado e desenvolvido pelos participantes das oficinas, para garantir que o resultado final estivesse de acordo com o que eles haviam planejado e construído.

Chamou minha atenção a perspectiva apresentada por João, sobre como todo o processo de formação pode ser concebido como um único ciclo de produção cinematográfica. Inicialmente, temos a etapa de pesquisa na pré-produção, que se alinha ao momento de formação política. Em seguida, entra a produção em si, representada pela fase de formação em audiovisual, seguida pela pós-produção e, por fim, a distribuição, simbolizada pela mostra realizada ao término das oficinas.

João: Porque, assim, primeiramente, falando sobre a perspectiva do audiovisual, essa parte da comunicação popular que a gente colocou antes de iniciar as formações em propriamente dito, audiovisual, né, pré-produção, produção e pós-produção, essa seria mais ou menos dentro do universo do audiovisual cinematográfico, a parte da pesquisa. Dentro do audiovisual seria essa ordem, a pesquisa e a produção. Pesquisa, escrita e produção.

E aqui a gente tenta trazer uma parada mais documental, realista mesmo, né? Por causa das situações que acontecem

Então, tem que ser algo... de denúncia, tem que ser algo que pressione, tem que ser algo que abre o olho da galera, tá ligado?

Por mais que tenha produções que tenham sido ficcionais, as temáticas são pesadíssimas.

Gabriela: Tem um choque então?

João: Tem, tem que ter esse choque. A gente tenta trazer isso, sabe? (Entrevista com João Albuquerque, em Santarém, em 07/10/2023)

### 3.1.4. Mostra audiovisual

A mostra audiovisual é o momento de encerramento das oficinas. Além de ser o momento de exibição dos filmes que foram produzidos para toda a comunidade. É uma oportunidade para realizar uma avaliação das oficinas em conjunto com os participantes e as pessoas da comunidade presentes, geralmente, seus familiares. Esse momento também foi pensado como um retorno à comunidade, para apresentar o que foi realizado durante as oficinas, explicando os processos envolvidos e, ao mesmo tempo, abrindo espaço para receber o feedback e as impressões dos familiares dos jovens que participaram das formações e da comunidade em geral: *“A amostra foi muito boa, a gente fez uma roda lá na sede, levamos data show, levamos tudo, fizemos uma parada compartilhada também de comida, e fomos conversar com eles, como é que tinha sido, foi tipo um processo de avaliação também, como é que foi”* (Yuri Rodrigues, entrevista em Santarém, em 13/10/2023).

Foi um momento importante para que houvesse esse retorno dos participantes sobre como tinha sido esse processo para eles, que foi acatado pelos integrantes do Telas para melhorar a metodologia do projeto no futuro. A mostra foi referida com bastante entusiasmo nas entrevistas que tivemos, eles ressaltaram o quanto foi importante ter esse momento de confraternização.

Andressa chegou a compartilhar uma memória marcante da mostra que encerrou as atividades no bairro do Maicá. Uma participante das oficinas na comunidade, que, no decorrer das atividades, manifestava descontentamento, insatisfação, chegando a faltar nos dias das oficinas. No entanto, durante a mostra, essa participante expressou o quão significativo foi seu envolvimento com o projeto, ela expôs que, embora tivesse uma compreensão geral dos desafios enfrentados por seu bairro, Maicá, não havia percebido plenamente sua própria inserção nesse contexto. A participação no projeto possibilitou que ela se visse como uma agente ativa nos processos enfrentados pelo Maicá. Esse despertar motivou a participante a desejar uma atuação mais efetiva e comprometida a partir daquele momento, destacando o impacto transformador que a experiência proporcionou em sua percepção e engajamento com a realidade local.

**Figura 24** – Fotografias da mostra de cinema no Juá



Fonte: Telas em Rede em arquivo enviado à pesquisa.

### 3.1.5. Encontro dos Lagos – Intercâmbio

*(...) olha, a gente precisa ter esse momento que a gente colocou como objetivo, né? Fazer a unificação dessas lutas. Juntar essa galera, o Juá, o Maicá, fazer com que eles se conheçam a partir de processos que eles fizeram individualmente, mas que agora eles vão conversar, vão se encontrar, vão ter um momento de troca. (Yuri Rodrigues, entrevista em Santarém, em 13/10/2023)*

O intercâmbio foi pensado para ser um momento de encontro entre os dois grupos, do Maicá e do Juá. Além disso, também foi para promover uma certa unificação e reconhecimento entre eles, visando construir uma rede cada vez mais ampla de dissensões e contestações do modelo desenvolvimentista. Nesse contexto, o encontro contou com a presença do coletivo Guardiões do Bem Viver, que participaram de uma roda de conversa com os grupos presentes. Ao perceberem que estavam presentes moradores do Lago Grande, do Lago do Maicá e do Lago do Juá, os participantes denominaram o momento de “Encontro dos Lagos”, identificando a interconexão entre seus contextos.

Trazer os Guardiões para dialogar com os jovens do Juá e do Maicá, teve o propósito de mostrar aos jovens a experiência de um coletivo com notável amadurecimento político, e também promover a integração dessas comunidades, “das lutas que ocorrem na floresta,

quanto na cidade”, como foi ressaltado por Yuri, alinhamento previsto na agenda política delineada por eles.

Então o momento do intercâmbio era pra fazer, propor esse momento de proporcionar uma compreensão de que eles não estavam isolados, de que eles estavam conectados. E que aquele momento ali é pra fortalecer essa compreensão sobre conexão entre eles. Então, se vocês não estão sozinhos, o problema que vocês passam no Juá, tem gente que passa no Maicá, mas as mesmas potências, as mesmas coisas boas que vocês tem nesses territórios, precisam ser evidenciadas, vocês compartilham a mesma realidade, vocês estão no mesmo município, e estão sendo pressionados por diversas coisas, mas que não estão sozinhos nessa luta. Vocês estão juntos. E é importante vocês reafirmarem essa aliança hoje aqui. Então é aí que a gente firma uma aliança também entre eles. Claro que eles não vão conseguir se encontrar, né, assim, mas... que eles sabem que hoje existe uma juventude no Maicá, existe uma juventude no Pae Lago Grande, e que eles precisam também se organizar, tipo, uma provocação também. (Yuri Rodrigues, entrevista em Santarém, em 13/10/2023)

A programação do intercâmbio durou o dia todo. A programação da manhã aconteceu na sede da Associação de Moradores do Bairro do Maicá, mais uma vez eles iniciaram com a dinâmica do barbante para que os participantes pudessem se apresentar individualmente. Depois eles foram divididos em grupo, cada grupo representava seu respectivo território e um representante de cada grupo tinha que apresentar o seu território, falando das características dele.

Depois, eles pensaram em uma atividade interessante visando a construção da integração entre eles. Nessa atividade, cada grupo recebeu cerca de 30 fotos e eles tinham que selecionar aquelas que correspondiam ao seu território (Maicá, Juá, Lago Grande). Essas imagens foram, então, coladas em cartazes que, posteriormente, seriam apresentados para todos. Surpreendentemente, durante essa dinâmica, as comunidades começaram a cruzar imagens, fotos do Maicá foram inseridas no Juá, imagens do Lago Grande foram associadas ao Maicá, criando uma sobreposição de experiências compartilhadas. A apresentação desses cartazes permitiu a criação de uma narrativa interconectada, destacando semelhanças, por exemplo, nas práticas agrícolas e na agricultura familiar que acontecem nas três comunidades. Ao concluir a atividade, Yuri, responsável pela dinâmica, proferiu uma fala que ressaltou as conexões entre as comunidades, enfatizando as semelhanças em suas experiências e nos desafios que compartilham.

Pela parte da tarde, ainda na sede da Associação foi realizada uma atividade mais prática. Os jovens presentes fizeram a confecção de faixas que seriam expostas no passeio de barco programado para o fim da tarde. O artista plástico Carlos Alves de Santarém foi convidado para guiar o momento. De acordo com Yuri, Carlos é uma figura muito importante

nos movimentos sociais do município, ele é o responsável por fazer faixas, painéis, artes para divulgação dentre outros suportes visuais para os movimentos políticos. A presença do Carlos visava ainda incorporar o debate sobre as relações possíveis entre arte e política, “(...) *a gente entendeu que os meninos precisavam entender um pouco disso. Que uma referência não só pintar, mas entender qual é o poder disso também. Que vem a questão da arte. O poder da pintura, o poder também de você evidenciar visualmente alguma coisa*” (Yuri Rodrigues).

**Figura 25 - Dinâmica de Integração**



Fonte: Telas em Rede em arquivo enviado à pesquisa

**Figura 26 – Produção das Faixas**



Fonte: Telas em Rede em arquivo enviado à pesquisa

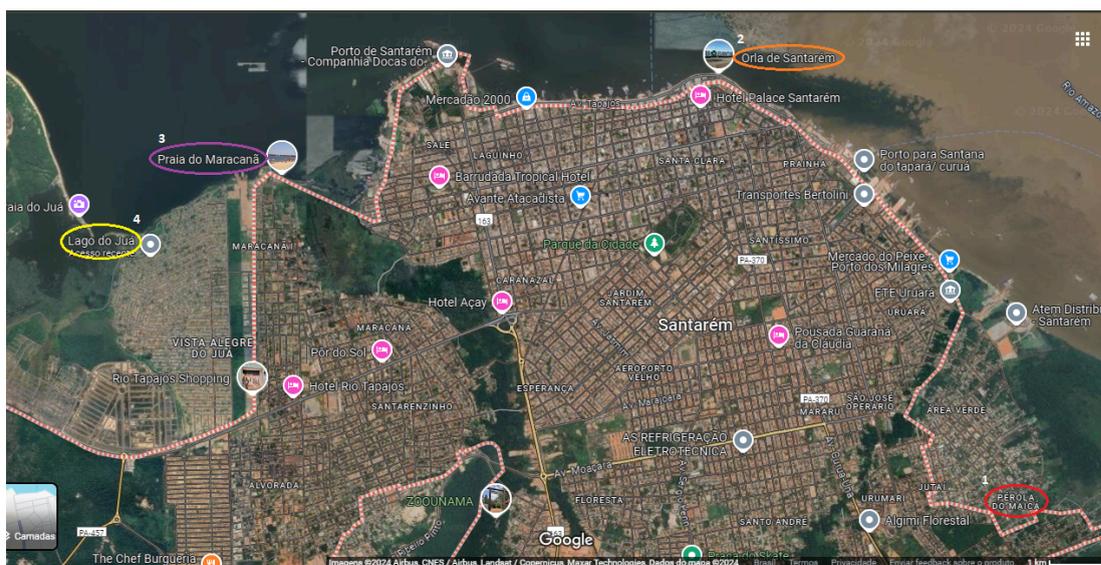
Chegando no fim da tarde houve o passeio de barco. O trajeto escolhido para o passeio tinha a finalidade de permitir que os participantes explorassem o Lago do Maicá e outras localidades da cidade de Santarém para compreenderem as transformações que a região vem enfrentando, a partir das transformações da paisagem. O trajeto foi iniciado no Maicá, passando em frente à cidade, seguindo pelo Mapiri, pela praia do Maracanã até alcançar o Lago do Juá. Em cada parada, uma pessoa assumia a palavra, oferecendo explicações detalhadas sobre as transformações e mudanças que esses lugares experimentaram ao longo dos anos. O passeio, além de proporcionar momentos de confraternização, desdobrou-se em uma experiência educativa, com o objetivo de que os participantes pudessem compreender as dinâmicas históricas e ambientais dessas localidades.

O que a gente pensou? Como a gente pensou esse trajeto do barco? A gente entendeu que, assim, pra além dos debates, das coisas que foram produzidas, (...) a gente precisava dar um passeio com os meninos. mas que esse passeio tivesse um sentido também, para que eles pudessem conhecer minimamente o lago do Maicá, quais transformações que vem acontecendo na região do Maicá. O que que vem sendo impactado em relação a essas questões portuárias, quem é que mora ali ao redor, como é que é o lago, tinha gente que foi a primeira vez que andou de barco, foi a primeira vez que passaram na frente da cidade, então o trajeto era sair do Maicá e ir passando pela frente da cidade, passando no... lá ali no Mapiri, passando no Maracanã, até chegar no Juá. Em cada momento desse foi uma pessoa falando, conversando com eles e apresentando as transformações que foram acontecendo. E como é que eles precisavam estar atentos também porque a cidade ela vem de um processo colonial muito cruel. E que a todo momento a cidade vem sendo disputada. E que eles precisam também estar cientes disso, né? Como é que eles querem que o lugar deles seja, né? E qual é o papel dessa juventude, dessa galera que tá de decidir sobre a cidade. Então, foi um pescador que a gente chamou ele, do Maicá, pra ir falando sobre o Maicá. Então ele falando assim, olha, aqui é o Maicá, aqui a gente pesca, olha, bem ali tá sendo instalado tal coisa de forma ilegal, a gente tá sendo impactado por isso, a gente vem sofrendo com a falta de pescado, por isso, por isso, por isso, né, mas esse lugar aqui é muito importante pra gente, porque é aqui que permite a gente viver. (...) Depois veio o Bruno, trazendo esse contexto histórico da cidade, porque a cidade era organizada nessa estrutura que ela é hoje, quais foram os movimentos que aconteceram ao longo disso, passamos pela frente da Cargill, mostramos pra essa juventude como que se deu a construção da Cargill aqui, como é que ela foi construída de forma ilegal, como é que ela destruiu a praia que era coletiva e comunitária que era a Vera Paz e que hoje essa praia não existe, mas que teve uma importância muito grande para muitas pessoas na cidade. (Yuri Rodrigues, entrevista em Santarém, em 13/10/2023)

As faixas que foram feitas anteriormente foram alocadas na parte externa do barco, para que o passeio também fosse um ato público, enquanto navegavam pela frente da cidade, de modo que as pessoas na orla da cidade pudessem vê-las. A exibição das faixas durante o trajeto pelo barco não apenas visava provocar impacto e dar visibilidade para as mensagens do projeto, mas também promovia uma experiência de engajamento para os participantes das oficinas de formação. Ao participarem ativamente da organização e exibição das faixas, os

envolvidos puderam sentir-se parte integrante do processo de comunicação e expressão das temáticas abordadas nas atividades. Isso fortaleceu o sentimento de pertencimento à iniciativa, proporcionando uma oportunidade única para os participantes se envolverem diretamente na disseminação das mensagens que ajudaram a criar. Provocando ainda mais a criação de um sentido de coletividade em torno de uma pauta política.

**Mapa 4 – Trajeto do intercâmbio**



Fonte: google maps

**Figura 27 – Ato público no intercâmbio 1**



Fonte: Telas em Rede em arquivo enviado à pesquisa.

**Figura 28** – Ato público no intercâmbio 2



Fonte: Telas em Rede em arquivo enviado à pesquisa.

### 3.1.6. Festival de Cinema das Periferias da Amazônia

O festival representou o encerramento das atividades da edição e foi realizado no Maicá, na sede da AMBAPEM. Para dar visibilidade à feira agroecológica que acontece todo domingo no Maicá, foram planejadas atividades tanto para a parte da manhã quanto para a noite nesse dia de festividade. Além da feira, a programação matinal contou com, vendas de café da manhã, um bingo – outra atividade bastante comum na comunidade –, e uma roda de conversa sobre agricultura familiar e agroecologia nas periferias da Amazônia, proporcionando um momento em que os moradores do bairro pudessem compartilhar seus saberes e vivências. Nessa roda de conversa também se discutiu bastante sobre o projeto da construção do porto no lago do Maicá, os moradores refletiram sobre os impactos que isso traria para o local e para as suas vidas.

À noite, enquanto as atrações musicais ecoavam e os filmes iluminavam a tela, uma animada feira tomava forma ao redor, oferecendo uma variedade de produtos e iguarias culinárias. O momento também foi de celebração e reconhecimento pelo esforço coletivo de toda a equipe do Telas. Apesar da tentativa de ressignificar o conceito de festival de cinema para a realidade local, não se descuidaram de proporcionar a experiência clássica de cinema, inclusive com pipoca grátis fornecida aos participantes das oficinas.

O festival foi uma experiência emocionante para a equipe do Telas e em especial para os moradores do Maicá, que foram os anfitriões da noite. Graças à colaboração do grupo, pude acompanhar de perto o evento e testemunhar a alegria e a satisfação ao ver os objetivos do projeto se concretizarem. Para os moradores do Maicá, reunir tantas pessoas no bairro, frequentemente marginalizado e estigmatizado, até mesmo pelos motoristas de aplicativos, foi especialmente significativo. Durante uma conversa informal com um dos líderes comunitários do bairro, o Seu Cantídio, ele expressou sua alegria, afirmando que o “festival comunitário funciona” e demonstrando contentamento pela presença de visitantes de diversas localidades, inclusive de Belém, além de mim, o festival contou com a presença de representantes da Na Cuia e da Negritar Produções.

**Figura 29** – Festival de Cinema do Telas em Rede



Fonte: autoria própria

A decisão de fazer o festival no Maicá visou trazer visibilidade ao bairro, trazendo a cidade até lá, como de fato aconteceu. Foi uma oportunidade para que as pessoas saíssem de seus lugares habituais, inclusive das outras periferias, e enxergassem o Maicá como um centro significativo, nas palavras de Yuri. A ideia era fazer com que outras pessoas conhecessem as potencialidades do lugar, o bairro tem muito a oferecer, e essa construção do festival de forma coletiva com a comunidade foi fundamental para evidenciar essas potencialidades.

Por outro lado, a ideia também pareceu ser a de integrar o Maicá à cidade de Santarém. Quando fui ao Maicá pela primeira vez, fui acompanhada pelos membros do projeto, quando estávamos retornando para casa, no dia anterior ao festival, a Andressa me atentou ao fato de que a placa de “Bem vindos a Santarém” ficava depois que o bairro já tinha passado, implicando de forma simbólica que aquele lugar não fazia parte, ou não era bem vindo dentro da lógica da cidade. Não à toa, os moradores reclamam da falta de transporte

público, de infraestrutura, de UBS, e de outras demandas, como a construção de um mercado comunitário para alocar a produção agroecológica da comunidade.

A noção de periferia articulada pelo projeto dialoga com a concepção apresentada por Aderaldo (2013; 2017), que compreende a periferia não apenas como um espaço geográfico fixo, mas como uma categoria social e simbólica de múltiplos sentidos, que são acionados de forma relacional. Para Aderaldo, a palavra periferia pode indicar

a) referência a fatores negativos, relacionados à carência de recursos materiais/intelectuais/urbanos de determinadas populações, quanto, b) como uma resposta a essa ideia (de carência), ao ser apresentada em chave positiva, geralmente associada a certa percepção “culturalista” que procura associar determinadas formas expressivas “populares” à imagem de “autenticidade” e “criatividade”. (...) c) territorialidade flexível, passível de ser deslocada da “margem” à medida que se caracteriza como um conjunto de espaços hierarquicamente constituídos e conectados a processos móveis/itinerantes, o que equivale dizer que o termo adquire uma característica relacional/processual, enquanto fenômeno multisituado e irreduzível a qualquer constrangimento identitário ou outras formas de apreensão normativa. (Aderaldo, 2013, p. 196-197)

Essa abordagem é particularmente pertinente ao contexto do projeto, quando o mesmo busca deslocar a periferia das margens para o centro, no campo simbólico e político. O ato de levar pessoas ao bairro, bem como a criação e disseminação de narrativas contra-hegemônicas, reflete um esforço de ressignificação das imagens estigmatizadas construídas pela mídia externa. Ao fazer isso, o projeto coloca o esses territórios no centro da vida política e cultural da cidade, ampliando o alcance e o impacto das práticas cotidianas de seus moradores, tal como Aderaldo sugere ao afirmar que as experiências periféricas podem ocupar o centro e, com isso, expandir os limites do que é visível e legítimo no espaço urbano (Aderaldo, 2013).

O movimento de deslocamento da noção de centro para as margens, como também observado por Aderaldo, implica um desafio às concepções econômicas e administrativas estáticas que tendem a invisibilizar a periferia. Ao inserir o “invisível da cidade” no diálogo com sua “matéria visível”, o projeto se alinha a uma prática política que não apenas reivindica o espaço físico, mas também reposiciona as periferias como um território de centralidade na luta pela reconfiguração das narrativas urbanas e pela garantia de direitos.

Os filmes exibidos no festival foram os produzidos durante as vivências audiovisuais no Maicá e no Juá, sendo 4 curta-metragens e 2 ficcionais: “Terra, rio e luta” produzido pelos moradores do Maicá e o “Olhando a verdade”, produzido no Juá; e 2 documentários, os filmes “As vozes do Peróla” e o “Assim é o Juá”. A decisão de realizar tanto uma ficção quanto um documentário foi pensada para proporcionar aos participantes a oportunidade de vivenciar essas duas experiências distintas de produção cinematográfica, visando enriquecer ainda mais

o aprendizado, permitindo que os participantes explorem diferentes vertentes do processo cinematográfico ao longo das oficinas.

**Figura 30** – Cenas dos filmes “As vozes do Peróla”, “Terra, rio e luta”, “Assim é o Juá” e “Olhando a verdade”



Fonte: *Youtube* do Telas em Rede.

Os filmes documentários contaram a história de cada bairro, as atividades comunitárias, as riquezas naturais, trazendo os moradores mais antigos para relatarem essas histórias. Os filmes ficcionais foram bastante impactantes, os grupos decidiram denunciar a partir da criação de uma narrativa ficcional os problemas sociais vivenciados pelos moradores. No filme produzido no Maicá, os jovens decidiram explorar o conflito que existe em torno do Lago do Maicá, que ocasiona uma disputa muitas vezes violenta entre os grandes empreendedores e as populações que moram em torno do Lago. O filme do Juá explora a contínua estigmatização que o bairro e os seus moradores sofrem, descrito como violento e precário pela mídia local. Através do filme, os jovens tentaram trazer um olhar de dentro, ressaltando a vida na comunidade e a relação de proximidade com a natureza e com o rio.

Ainda em 2023 o projeto foi convidado para compor uma mesa sobre "Cinema das Margens pelas mudanças climáticas" realizada no CineAlter (Festival de Cinema Latinoamericano de Alter do Chão). Na ocasião, para completar a imersão no circuito do audiovisual, os jovens do Maicá e do Juá foram participar do evento, onde também foram exibidos os 4 curtas metragens produzidos pelos participantes das oficinas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho tentei dar conta da experiência complexa e múltipla de um projeto dissidente de democratização do audiovisual, que por estar imerso em uma conjuntura sociopolítica de caráter colonial, incorpora em suas ações práticas de construção coletiva de estratégias contracoloniais, de defesa de seus territórios e modos de vida.

Para fazer isso, tentei mostrar no primeiro capítulo como se tecem as relações entre a produção da imagem, a mídia, os aparatos técnicos e as nossas percepções sobre a realidade social. Junto com isso, apresentei uma nova política da imagem, de Rancière, que considera como no mundo das práticas estéticas se disputam e se negociam lugares no mundo, que por sua vez, (re)configuram nossos espaços de experiência. Mostrei também como o cenário das políticas culturais brasileiras conformaram a região amazônica ao caminho do esquecimento de suas práticas culturais comunitárias ou os chamados circuitos culturais “curtos” que se constituem a partir da experiência social coletiva e da auto-organização local, operando nas lacunas deixadas pelas políticas culturais convencionais. Esses circuitos utilizam meios de comunicação não hegemônicos, como a internet e suas redes sociais, dentre outras formas de comunicação. Em contraste aos circuitos culturais “longos”, que correspondem à lógica do grande mercado, das redes nacionais de comunicação e telecomunicações, como a indústria cultural do Sudeste e os meios de comunicação de massa, beneficiados pela lógica exclusivista, autoritária e centralizada das políticas culturais (Castro, 2016). O objetivo não era apenas contextualizar, mas mostrar como a ampliação e a descentralização das políticas culturais brasileiras marcam um momento importante na região amazônica de ampliação e da criação de práticas de enunciação e de visibilidade, que fortalecem a identidade, a memória e as subjetividades locais.

No segundo capítulo, contextualizo de maneira crítica os principais marcos históricos da configuração sociopolítica de Santarém, esforço que foi feito também para atender a um pedido de meus colaboradores de pesquisa. O pedido foi o de dar conta dessa realidade conflitiva a qual o projeto se insere, levei um pouco a sério a tarefa e voltei o quanto pude no tempo, peguei-me imersa e quanto mais lia, mais ficava curiosa sobre a região. Claro que o objetivo não era ser detalhista demais, mas oferecer um contexto que no final as práticas do projeto fizessem sentido alinhados a uma conjuntura maior, de processos de colonização no território amazônico e das lutas socioambientais na América Latina que buscam alternativas e principalmente ferramentas de defesa, a ideia do giro ecoterritorial parece pertinente para discutir essa face do projeto. Ainda nesse capítulo, apresentei o projeto, o contexto de sua

formação, seus objetivos e valores, as primeiras edições do projeto quando ainda estava com colaboração com outras produtoras, até a independência dele, momento que novos valores e objetivos são postos em perspectiva.

No terceiro capítulo, tentei fazer quase uma descrição densa do primeira edição independente do projeto, detalhando as etapas da formação, a chegada nos territórios do Juá e do Maicá, a formação política que tem como objetivo estimular o pensamento crítico dos participantes sobre as suas realidades, a formação em audiovisual que também é bastante crítica, a mostra na comunidade que é um momento de devolutiva, o intercâmbio que faz parte da agenda política do projeto que objetiva unificar cada vez mais os territórios de Santarém frente aos projetos desenvolvimentistas, por fim, o Festival de Cinema das Periferias da Amazônia, momento de encerramento e de confraternização, e também o de situar política e simbolicamente essas comunidades periféricas na lógica da cidade e da vida social e cultural.

O diálogo entre a análise crítica das políticas culturais brasileiras, a história sociopolítica de Santarém e a etnografia das práticas do Telas em Rede permite compreender como o audiovisual opera não apenas como uma ferramenta de comunicação, mas como um dispositivo de resistência coletiva em territórios historicamente marginalizados. Conforme discutido a partir da teoria de Rancière, a estética se transforma em política quando redefine o sensível e reorganiza as percepções da realidade. No Telas em Rede, esse processo é evidente, pois o audiovisual é utilizado não apenas para criar imagens, mas para romper com as estruturas coloniais de invisibilidade e dar espaço a novos imaginários amazônicos, contribuindo para o processo de descolonização e criando novos *comuns*, atestando “a inteligência das transformações da arte e de suas relações com as outras esferas da experiência coletiva” (Rancière, 2005, p. 37).

Ao final, o Telas em Rede não se limita a resistir à marginalização imposta pelo circuito comercial e pelas políticas culturais centralizadoras, mas, ao adotar uma posição consciente de lateralidade, propõe um “novo exercício imaginativo de confronto” (Ferreira da Silva, 2020) que desafia as normas hegemônicas e oferece uma resposta direta à violência epistêmica. Quando seus idealizadores alocam-se deliberadamente como propulsores de um cinema localizado “fora” do circuito comercial do audiovisual, em um ato de lateralização social consciente, estar na margem, nesse caso, significa ocupar um lugar de criatividade a partir do qual se constrói/se propõe um outro sentido de mundo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACEVEDO, Rosa; CASTRO, Edna. **Negros de Trombetas; guardiães de matas e rios.** – 2. ed. Belém: Cejup/UFPA-NAEA, 1998.

ADERALDO, Guilherme. **Territórios, mobilidades e estéticas insurgentes. Refletindo sobre práticas e representações coletivas de realizadores visuais nas metrópoles contemporâneas.** Cadernos de Arte e Antropologia [Online], Vol. 6, No 2 | 2017, posto online no dia 01 outubro 2017, consultado o 26 janeiro 2024. URL: <http://journals.openedition.org/cadernosaa/1272>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1272>

ADERALDO, Guilherme. **Visualidades urbanas e poéticas da resistência: reflexões a partir de dois itinerários de pesquisa.** Antropolítica - Revista Contemporânea de Antropologia, n. 45, 31 maio 2019.

ANDRADE SILVA, Sara Raquel. **Relações emergentes entre arte e empresa: O patrocínio empresarial na arte contemporânea brasileira.** Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

BARBALHO, Alexandre Almeida; RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais no Brasil.** Salvador: EDUFBA, 2007.

BARBALHO, Alexandre; FREITAS, A.P.N. de. **Política cultural e consumo na região amazônica: um estudo dos públicos da Estação das Docas em Belém do Pará.** Revista Alveu, v. 12, n. 23, p. 130-142, 2011.

BARBALHO, Alexandre. **Política cultural em tempo de crise: o Ministério da Cultura no Governo Temer.** Revista de Políticas Públicas, v. 22, n. 1, UFMA: São Luís, 2018. p. 239-259.

BARBALHO, Alexandre. **Política Cultural...** in RUBIM, Linda Silva Oliveira. **Organização e produção da cultura.** EDUFBA, 2005. p. 33 - 43.

BARBIERI, Nicolás. **A legitimidade das políticas culturais: das políticas do acesso às políticas do comum.** In: Políticas Culturais para o Desenvolvimento: conferência ARTEMREDE. Artemrede, 2015. p. 24-38.

BARBOSA, Frederico. **Boas intenções, poucos recursos: balanço das políticas culturais brasileiras recentes.** Proa: Revista de Antropologia e Arte, v. 1, 2009.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica.** in Magia e Técnica, Arte e Política. 3ª edição, Editora Brasiliense, São Paulo, 1987.

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da cultura e políticas públicas**. São Paulo em perspectiva, v. 15, p. 73-83, 2001. <https://doi.org/10.1590/S0102-88392001000200011>.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**; tradução Daniela Kern; Guilherme J.F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: FGV, 2009. 144 p. (Coleção FGV de bolso. Série Sociedade & Cultura)

CAMPOS, R.; ABALOS JÚNIOR, J. L.; MEIRINHO, D. **Olhares cruzados sobre arte, imagem e resistências urbanas**. ILUMINURAS, Porto Alegre, v. 22, n. 56, 2021. DOI: 10.22456/1984-1191.115991. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/115991>.

CAMPOS, R; SARROUY, A. “**Juventude, criatividade e agência política**”, TOMO, 37, pp. 7-42, 2020.

CANCLINI, Néstor García. **Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano**. in **Políticas Culturales en América Latina**. CANCLINI, Néstor García, ed. Editorial Grijalbo, S.A. 1987.

CANCLINI, Néstor García. **Art Beyond Itself: anthropology for a society without a story line**. Duke University Press, 2014.

CARVALHO, Diana Maria Gomes de; SILVA, Glauce Vitor da. **PERCEPÇÃO AMBIENTAL DO PROJETO DE TURISMO DE BASE COMUNITÁRIA NO BAIRRO PÉROLA DO MAICÁ, SANTARÉM-PA**. REVISTA SOCIEDADE CIENTÍFICA, VOLUME 6, NÚMERO 1, ANO 2023.

CARVALHO, Luciana Gonçalves de; PORTELA, Leide Joice Pontes. **PRESENCAS NEGRAS E AS FESTAS DE SÃO BENEDITO NO BAIXO AMAZONAS**. (SYN)THESIS, Rio de Janeiro, v. 13, n. 3, p. 46–57, 2021. DOI: 10.12957/synthesis.2020.63162. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/synthesis/article/view/63162>. Acesso em: 26 ago. 2024.

CASTRO, E. **Neoextractivismo en la minería, practicas coloniales y lugares de resistencia en Amazonia, Brasil**. Perfiles Económicos, Valparaiso, Chile, n. 5, p. 35-76, jul. 2018a. ISSN 0719-756X.

CASTRO, Fábio Fonseca de. **Mercado, política e cultura na “baixa” Amazônia: circuitos longos e curtos**. Comunicação, Mídia e Consumo, São Paulo, v. 13, n. 37, p. 120-137, maio/ago. 2016. Doi 10.18568/1983-7070.1337120-137.

CASTRO, Fábio Fonseca de. CASTRO, Marina Ramos Neves de; FREITAS, Ana Paula; MATTOS, Fabrício de. **A política cultural no Pará durante o período Lula**. In:

BARBALHO, Alexandre; BARROS, José Márcio; CALABRE, Lia (Orgs), *Federalismo e políticas culturais no Brasil*. Salvador : Edufba, 2013.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petropolis: Vozes, 1994.

CERQUEIRA, Amanda P. Coutinho de. **Política cultural e “crise” no governo Temer**. *Revista Novos Rumos*, v. 55, n. 1, 2018.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania Cultural: O Direito à Cultura** / Marilena Chaui – 2. ed. – São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021.

CORTES, Clélia Neri. **Cultura, Diversidade e Política: Transversalidade dos conceitos nas políticas culturais**. *in* Políticas culturais. EDUFBA, 2012.

COSTA, D. M. **Arqueologia dos africanos escravos e livres na Amazônia. Vestígios - Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica**, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 71–91, 2016. DOI: 10.31239/vtg.v10i1.10568. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/vestigios/article/view/11813>. Acesso em: 26 ago. 2024.

COSTA, Rila Arruda da. **Política cultural e museus no Amazonas (1997 2010)**. 2011. 164 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2011.

COSTA, Tatiane de Cassia Silva da. **A Relação cidade e rio na Amazônia: mudanças e permanências frente ao processo de urbanização recente, o exemplo de Santarém (PA)**. Orientador: Sant-Clair Cordeiro da Trindade Júnior. 2012.163 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido) - Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/11030>. Acesso em: 17/07/2024.

DI GIOVANNI, Julia Ruiz. **Artes de abrir espaço: Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo**. *Cadernos de Arte e Antropologia* [Online], Vol. 4, No 2 | 2015, posto online no dia 01 outubro 2015.

DOS SANTOS, Antônio Bispo; PEREIRA, Santídio. **A terra dá, a terra quer**. Ubu Editora, 2023.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **Ler a arte como confronto**. *Logos*, [S.l.], v. 27, n. 3, jan. 2021. ISSN 1982-2391. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/57382>. doi: <https://doi.org/10.12957/logos.2020.57382>.

FREITAS, Sara da Silva; TARGINO, Janine; GRANATO, Leonardo. **A política cultural e o governo Bolsonaro**. *Brasiliana: journal for Brazilian studies*. London. Vol. 10, n. 1 (2021), p. 219-239, 2021.

GRUNVALD, Vi; RAPOSO, Paulo; SANSI ROCA, Roger. **Antropologias, artes e políticas**. *Horizontes Antropológicos*, v. 29, n. 67, p. e670201, 2023.

GOMES, Denise Maria Cavalcante; LUIZ, José Gouvêa. **Contextos domésticos no sítio arqueológico do Porto, Santarém, Brasil, identificados com o auxílio da geofísica por meio do método GPR**. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 8, p. 639-656, 2013.

GOMES, T. V. ; CARDOSO, Ana Cláudia Duarte ; Oliveira, K. ; Coelho, H.. **Santarém (PA): um caso de espaço metropolitano sob múltiplas determinações**. CADERNOS METRÓPOLE , v. 19, p. 891-918, 2017.

GOMES, T. V. ; Cardoso, Ana Claudia. **Santarém: o ponto de partida para o (ou de retorno) urbano utopia**. URBE. REVISTA BRASILEIRA DE GESTÃO URBANA , v. 11, p. 1-17, 2019.

GOMES, Taynara do Vale et al. **Santarém (PA): um caso de espaço metropolitano sob múltiplas determinações**. Cadernos Metrópole, v. 19, n. 40, p. 891-918, 2017.

GONÇALVES, Josianne Diniz. **As margens do cinema brasileiro: reflexões sobre o conceito de cinema periférico**. 2019. 64 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**; Organização e Revisão Técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC Ri: Apicuri, 2016.

HOEFLE, Scott William. **Santarém, cidade portal de fronteiras históricas do oeste do Pará**. Espaço Aberto, v. 3, n. 1, p. 45-76, 2013.

LADEIRA, J. M. **O Relatório MacBride e a gênese do debate internacional sobre trocas desiguais nas indústrias de comunicação**. Revista FAMECOS, [S. l.], v. 19, n. 3, p. 666–680, 2013. DOI: 10.15448/1980-3729.2012.3.12892. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/12892>. Acesso em: 17 jul. 2024.

LEITÃO, Débora K., GOMES, Laura Graziela. **Etnografia em ambientes digitais: Perambulações, acompanhamentos e imersões**. Revista Antropolítica, n. 42, Niterói, p. 41-65, 1. sem. 2017.

LIMA, Rosemilda Mendes. **Políticas culturais, democratização e acesso à cultura: o “Domingo no TCA”**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos, Salvador, 2016.

LOPES, Felipe Ribeiro da Silva; CAMPOS, Iolanda Aida de Medeiros. **CACICADOS COMPLEXOS: A ORGANIZAÇÃO ESPACIAL E AS TÉCNICAS DOS POVOS INDÍGENAS DA AMAZÔNIA NOS SÉCULOS XVI E XVII**. Marupiará| Revista Científica do CESP/UEA, n. 8, p. 88-114, 2021.

MAGNANI, José Guilherme C. **Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole**. In: MAGNANI, José Guilherme C.; TORRES, Lilian de Lucca (Orgs.). Na metrópole – textos de antropologia urbana. São Paulo: EDUSP, 1996. p. 1 - 24.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **O circuito: proposta de delimitação da categoria**. Ponto Urbe, n. 15, p. [13 ] 2014, 2014Tradução . . Disponível em: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.2041>. Acesso em: 09 set. 2024.

MALCHER, L. M. S. **Cinema de beiras: narrativas audiovisuais, memória e agência no baixo rio Tapajós**. GIS-Gesto, Imagem e Som-Revista de Antropologia, v. 8, n. 1, p. e203168-e203168, 2023.

MALCHER, L. M. S. **Cinema de Beiras: Produção de Narrativas Audiovisuais por Documentaristas do Baixo Tapajós**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2021.

Marcelia Castro Cardoso, Rogério Ribeiro de Souza, Helionora da Silva Alves Chiba, Thiago Almeida Vieira. **EXPANSÃO URBANA EM SANTARÉM, PARÁ: UMA ANÁLISE A PARTIR DA OCUPAÇÃO VISTA ALEGRE DO JUÁ**. Anais do VIII Seminário Internacional sobre Desenvolvimento Regional (2017). ISSN 2447-4622.

MILLER, Daniel; SLATER, Don. **Etnografia On e Off-line: Cibercafé em Trinidad. Horizontes antropológicos**. Porto Alegre, ano 10, n. 21, p. 41-65, jan/jun. 2004.

MISKOLCI, Richard. **Desejos digitais**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

MUNIZ, Tiago Silva Alves. **Ensaio sobre arqueologia do período da borracha no Baixo Amazonas: materialidade, ontologia e patrimônio**. Oficina do Historiador, [S. l.], v. 13, n. 1, p. e36732, 2020. DOI: 10.15448/2178-3748.2020.1.36732. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/oficinadohistoriador/article/view/36732>. Acesso em: 26 ago. 2024.

MUNIZ, Tiago Silva Alves; GOMES, Denise Maria Cavalcante. **Identidades materializadas na Amazônia Colonial: a cerâmica dos séculos XVIII e XIX do sítio Aldeia, Santarém, PA**. Vestígios-Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica, v. 11, n. 2, p. 52-76, 2017.

Nazaré de Freitas, A. P. (2011). **O patrimônio e a encenação das identidades: uma política cultural identitária no Pará (1995-2006)**. *Políticas Culturais Em Revista*, 4(1). <https://doi.org/10.9771/1983-3717pcr.v4i1.5305>

NEVES, Eduardo Góes. (2015, 4 de dezembro). **A cidade de todos os tempos**. National Geographic.

NOGUEIRA, Bruno. **IMPACTOS DO GOVERNO JAIR BOLSONARO PARA AS POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA DO BRASIL**. Políticas Culturais em Revista, Salvador, v. 16, n. 2, p. 153-178, jul./dez. 2023.

NOVAES, Sylvia Caiuby. **Antropologia e imagem**. Teoria e Cultura, v. 15, n. 3, 2020.

NUNES, Débora Aquino; JÚNIOR, Saint-Clair Cordeiro da Trindade; TRINDADE, Gesiane Oliveira da. **Cidades médias na Amazônia brasileira : da centralidade econômica à centralidade política de Marabá e Santarém (Estado do Pará)**. Confins [Online], 29 | 2016, posto online no dia 25 novembro 2021, consultado o 21 setembro 2023. URL: <http://journals.openedition.org/confins/11376>; DOI: <https://doi.org/10.4000/confins.11376>

NUSSBAUMER, G. M. **Cultura e políticas para as artes**. In: RUBIM, A. A.C.; ROCHA, R. (Org.). Políticas culturais. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 89-111.

PARFENTIEFF DE NORONHA, D. **A importância social da imagem: Reflexões sobre diferença, representação e poder em diálogo com um pensamento decolonial**. ILUMINURAS, Porto Alegre, v. 20, n. 50, 2019. DOI: 10.22456/1984-1191.80371. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/80371>. Acesso em: 30 jan. 2024.

PEREIRA, José Carlos Matos. **Importância e Significado das Cidades Médias na Amazônia: uma abordagem a partir de Santarém (PA)** - Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, Belém, 2004.

PEREIRA, Sara da Costa. **A influência de grandes projetos desenvolvimentistas na dinâmica urbana de Santarém como ameaça ao bem viver de seus povos**. in Cidades e Bem Viver na Amazônia. SANTARÉM-PARÁ, UFOPA, 2019.

PINHO, Erick Rodrigo Porto; RODRIGUES, Yuri Santana; NOVAK, Fabrício; REIS, Ana Beatriz Oliveira. **Conflitos fundiários no Baixo Amazonas: ocupações urbanas na cidade de Santarém (PA)**. Revista Científica Foz, v. 2, n. 1, p. 143-159 jul. 2019.

PIRMENTA, Karina Cunha. **Ver o rio: A antiga praia da Vera Paz e o que ficou para a gente**. Exposição Fotográfica, 21º Congresso Brasileiro de Sociologia, Belém, 2023. Disponível em: [https://www.sbs2023.sbsociologia.com.br/conteudo/view?ID\\_CONTEUDO=1394](https://www.sbs2023.sbsociologia.com.br/conteudo/view?ID_CONTEUDO=1394) . Acesso em setembro de 2024.

RANCIÈRE, Jacques. **A estética como política**. Devires, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 14-36, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política** / tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo experimental org. Ed.. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **Política da arte**. Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 2, n. 15, p. 045-059, 2010.

REIS, Ana Beatriz Oliveira; PINHO, Erick Rodrigo Porto; ALVES, Lucimar Naiara dos Santos; RODRIGUES, Yuri Santana (org.). **Cidades e Bem Viver na Amazônica**. 1ª edição - Santarém, Pa: Ufopa, 2019.

RIBEIRO, José da Silva. **Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação**. Revista de Antropologia, v. 48, p. 613-648, 2005.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais do governo Lula / Gil: desafios e enfrentamentos**. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo, v.31, n.1, p. 183-203, jan./jun. 2008.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata. **Políticas culturais**. EDUFBA, 2012.

RUBIM, Linda Silva Oliveira. **Organização e produção da cultura**. EDUFBA, 2005.

SALGUEIRO MARQUES, Ângela Cristina. **Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso**. Discursos Fotográficos, [S. l.], v. 10, n. 17, p. 61–86, 2014. DOI: 10.5433/1984-7939.2014v10n17p61. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/19728>. Acesso em: 18 set. 2024.

SAMAIN, Etienne (Ed.). **As imagens não são bolas de sinuca**. in Como pensam as imagens. Editora UNICAMP, 2012.

SAMAIN, Etienne. “Ver” e “dizer” na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 19-49, 1995.

SAMAIN, Etienne. **Antropologia, imagens e arte. Um percurso reflexivo a partir de Georges Didi- Huberman**. Cadernos de Arte e Antropologia [Online], Vol. 3, No 2 | 2014, posto online no dia 01 outubro 2014, consultado o 30 abril 2019. URL: <http://journals.openedition.org/cadernosaa/391>; DOI : 10.4000/cadernosaa.391.

SANTOS, Beatriz Abreu dos. **O direito à cidade na Amazônia brasileira: um olhar sobre a cidade de Santarém**. in REIS, Ana Beatriz Oliveira; PINHO, Erick Rodrigo Porto; ALVES, Lucimar Naiara dos Santos; RODRIGUES, Yuri Santana (org.). **Cidades e Bem Viver na Amazônica**. 1ª edição - Santarém, Pa: Ufopa, 2019.

SANTOS, Patrícia da Silva Santos; PERALTA, Nelissa. **Socioeducação e direito à fabulação: dos sentidos sociais do rap**. Dilemas, Rev. Estud. Conflito Controle Soc. – Rio de Janeiro – Vol. 14 – no 2 – MAI-AGO 2021 – pp. 557-578.

SANTOS, Priscila Ribeiro dos et al. **OCUPAÇÃO VISTA ALEGRE DO JUÁ: UM CAMPO DE LUTA E RESISTÊNCIA SOCIAL EM SANTARÉM-PA**. XIX Encontro Nacional de Geógrafos. João Pessoa - Paraíba, 2018. ISBN: 978-85-999907-08-5.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 528 p.

SILVA, Valdecy dos Anjos da et al. **DICOTOMIA RURAL E URBANA: UMA ANÁLISE DO BAIRRO PÉROLA DO MAICÁ EM SANTARÉM, PARÁ**. Territórios, Redes e Desenvolvimento Regional: Perspectivas e Desafios. Santa Cruz do Sul, RS, Brasil, 13 a 15 de setembro de 2017.

SILVA, Vanessa. **A 40 anos do relatório MacBride, qual seu legado para a construção de uma comunicação decolonial na América do Sul?**. XXXII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Lima, 2019.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG (2010 [1985]).

SVAMPA, Maristella. **Extrativismo neodesenvolvimentista e movimentos sociais. Um giro ecoterritorial rumo a novas alternativas?** Dilger, G.; Lang, M.; Pereira Filho, J. Descolonizar o Imaginário. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2016. (p. 140–171).

TOLEDO, Marcio. **Os processos de modernização agrícola na região amazônica: transformações recentes na dinâmica produtiva do município de Santarém (Pará)**. Geosul, v. 26, n. 52, p. 77-98, 2011.

VAN VELTHEN RAMOS, Pedro Hussak. **Rancièrre: a política das imagens**. Princípios: Revista de Filosofia (UFRN), v. 19, n. 32, p. 95-107, 2012.

VAZ FILHO, Florêncio Almeida. **A emergência étnica dos povos indígenas do baixo Rio Tapajós, Amazônia**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Área de concentração em Antropologia. Salvador, 2010.

VELHO, Gilberto. **O desafio da proximidade**. In: VELHO, G; KUSHNIR, K. (orgs.) Pesquisas Urbanas: desafios do trabalho antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2003. (pp. 11-19)

VELHO, Gilberto. **Observando o Familiar**. In: NUNES, Edson de Oliveira. A Aventura Sociológica, Rio de Janeiro, Zahar, 1978, p. 121/132.

