

A ESCRITA FÍLMICA DE UM MUNICÍPIO PARAENSE: A VOZ DA EXPERIÊNCIA COMO RETORNO AO PASSADO EM “DO QUE SINTO SAUDADE” DE EDIVALDO MOURA

LA ESCRITURA CINEMATOGRAFICA DE UN MUNICIPIO PARAENSE: LA VOZ DE LA EXPERIENCIA COMO VUELTA AL PASADO EN “DO QUE SINTO SAUDADE” DE EDIVALDO MOURA

Matheus de Sousa Oliveira¹

Resumo: este artigo tem como objetivo analisar o processo de representação histórica em "*Do que sinto saudade*", curta-metragem do diretor Edivaldo Moura que é estruturado por uma relação ensaística entre o cineasta indo de encontro com determinados habitantes do município de Castanhal no estado do Pará que emprestam parte de suas lembranças pessoais de um passado delimitado em lugares de memória que já não existem na região atualmente. Buscamos através da análise fílmica, enquadrando-a previamente nos complexos conceitos teóricos de representação e memória, a resposta para os questionamentos que serão levantados ao decorrer deste artigo, além de também reconhecermos uma necessidade de contextualizar o entorno da produção através de outros filmes que auxiliaram em sua construção, nos levando a uma comparação para ambos andarem de mãos dadas com uma análise que compreenda a construção de um produto cultural que busca no passado atender aos anseios de um presente que o reivindica constantemente.

Palavras-chave: representação, memória, discurso, oralidade, experiência.

Resumen: este artículo tiene como objetivo analizar el proceso de representación histórica en "*Do que sinto saudade*", un cortometraje del director Edivaldo Moura que está estructurado por una relación ensayística entre el cineasta que se encuentra con ciertos habitantes del municipio de Castanhal en el estado de Pará. Estos habitantes prestan parte de sus recuerdos personales de un pasado delimitado en lugares de memoria que hoy ya no existen en la región. Se busca a través del análisis fílmico, enmarcándolo previamente en los complejos conceptos teóricos de representación y memoria, la respuesta a los interrogantes que se irán planteando a lo largo de este artículo, además de reconocer una necesidad de contextualizar el entorno de producción a través de otras películas que ayudaron en su construcción, llevándonos a una comparación para que ambos vayan de la mano de un análisis que comprenda la construcción de un producto cultural que busca en el pasado satisfacer los deseos de un presente que constantemente lo reclama.

Palabras clave: representación, memoria, discurso, oralidad, experiencia.

Introdução

*Do que sinto saudade*¹ é um curta-metragem independente realizado por Edivaldo Moura, diretor residente do município de Castanhal no estado do Pará e que conta com Amílcar Carneiro como assistente de direção da produção, também residente de Castanhal e realizador de filmes voltados para a região castanhalense. O projeto foi selecionado pelo

¹ Mestrando em História Social da Amazônia pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Pará (PPHIST-UFPA). Atualmente, desenvolve pesquisas sobre as relações entre história e cinema na Amazônia tendo como objeto de estudo os filmes documentários do diretor castanhalense Edivaldo Moura. Email: matheussousa0712@gmail.com

Prêmio Vicente Salles de Experimentação Artística do ano de 2021 por meio de seu edital realizado pela Fundação Cultural do Pará, esta ação buscava estimular diferentes produções artísticas da região amazônica naquele ano, visando suprir: “como mais uma alternativa de fomento para o desenvolvimento de atividades artístico-culturais diante da atual situação de pandemia do COVID-19, que impactou diretamente a cadeia produtiva das artes no Pará²”.

O curta-metragem mergulha em uma busca da própria direção fílmica por vozes de experiências de um passado castanhalense que não existe mais, contando com relatos pretéritos de contatos em lugares específicos do município que influenciaram de diferentes formas as relações sociais entre essas pessoas que buscam no passado parte significativa de sua identidade em torno da região. O que parece ser uma obra que busca no “outro” a sua essência discursiva, acaba se revelando também em uma breve trajetória de Edivaldo como cineasta em torno da produção de filmes que dialogam com os habitantes de uma antiga Castanhal que está resguardada nos *lugares de memória*³(NORA, 1984), e nas lembranças dos que viveram o passado.

Jean-Claude Bernardet em seu conhecido ensaio publicado originalmente em 1985 prepara o leitor para um dos principais aspectos que ronda todo o conteúdo de sua obra lançando uma advertência: “As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo (...)” (BERNARDET, 2003, p. 9). Assim como Bernardet, reconhecemos que o que vemos em tela sempre parte de uma relação prévia e durante as filmagens entre a direção fílmica e seu objeto de estudo que será representado em cena, esta relação pode ser conscientemente dialógica com os participantes dos filmes para que o espaço cedido coincida para uma auto representação daquele que é filmado, apesar de sempre haver a mediação e os anseios do cineasta por trás das câmeras e no produto final que chega até nós como espectadores. Ela também pode ser explícita ou implicitamente impositiva entre direção e os sujeitos filmados, nos revelando mais a voz do cineasta que se utiliza do “outro” como mera ferramenta para sustentar seu objetivo fílmico (RAMOS, 2008⁴).

É tarefa indispensável neste artigo, identificar e compreender os anseios da direção fílmica e o “outro” utilizado para compor o corpo da produção. Optamos por tentar entender também como a representação é produzida pela máquina cinematográfica que materializa através do verbal e o visual a sua relação com o mundo captado por suas lentes, além de salientarmos a noção de que o curta-metragem faz parte de um contexto específico em seu processo de produção fazendo com que os olhares do presente sejam

lançados ao passado a fim de sustentar um discurso em grande parte ideológico, seja em relação a eventos históricos mais amplos, a objetos mais delimitados em questões específicas dos indivíduos ou até mesmo aos dois aspectos juntos.

Para analisarmos o filme como representação que tece visões específicas sobre a realidade, utilizaremos o conceito de *representação construtivista* a partir de Stuart Hall afim de entender como a representação é produzida por diferentes signos que chegam até nós telespectadores através da linguagem cinematográfica. Porém, não podemos deixar de ressaltar a importância do processo de relação da representação com a recepção e apropriação dos que assistem ao filme, daí a guinada aos estudos da Nova História Cultural dos anos 90 se mostram importantes neste sentido, principalmente aqui através de Roger Chartier e de autores que nessa linha de estudos de uma história cultural do social se esforçaram para tentar entender a heterogeneidade de apropriações que uma representação é lida pelos seus receptores.

No momento, o nosso foco aqui estará voltado não para a recepção fílmica, mas para a identificação do tipo de representação que é feita de Castanhal através do curta e como ela chega até nós por meio de seus constructos estruturantes internos. Pelo fato de ser uma produção lançada este ano, ainda não temos um mapa tão definido da circularidade social que o filme se relacionou, mas cabe este destaque aqui para salientar ao leitor que nossa análise do curta não é única e definitiva, mas apenas uma possibilidade em meio a uma gama de heterogeneidades de relações do público com o mesmo produto fílmico.

Não podemos deixar de lado também a memória como elemento essencial que gira em torno de todo o curta-metragem. É através dela que o filme vai buscar construir seu discurso, é voltando ao passado pelos olhares do presente que o curta não apenas o reproduz (se é que é possível fazê-lo) mas o ressignifica conforme seus objetivos, moldando determinada memória e esquecendo outras, sempre havendo um jogo constante entre o moderno se utilizando de relatos de experiências do passado onde o novo e o tradicional andam de mãos dadas para formular sua própria visão daquilo que já não faz parte do município, mas que poderia (e ainda pode) resistir sob outros moldes. É para o presente de Castanhal que o discurso fílmico é lançado, buscando em um determinado passado a sua base argumentativa.

A seguir, iremos destacar teoricamente como entendemos a memória em torno do curta além de também explicitar com mais detalhes a ideia de representação construtivista citada anteriormente. Após isso, realizaremos a análise fílmica do curta-metragem buscando identificar sua especificidade na utilização do passado através de sua

linguagem, além de observar a relação subjetiva da direção fílmica com os habitantes castanhalenses que circundam o filme. Buscamos concluir o artigo tecendo considerações sobre os resultados obtidos durante a análise fílmica de uma maneira que não encerre a discussão sobre o curta e sua relação com a sociedade castanhalense, mas que abra o debate para discussões futuras sobre esta recente produção e os sujeitos que a compõe, além de questões mais amplas como a própria utilização do filme como objeto de estudo por parte do historiador.

Representação e memória

Stuart Hall, em *Cultura e Representação* aborda a representação como um sistema na qual: “membros de uma cultura usam a linguagem (amplamente definida como qualquer sistema que emprega signos, qualquer sistema significante) para produzir sentido” (HALL, 2016, p. 108). Identificando a representação como uma prática cultural e reconhecendo o grau de relativismo cultural que a mesma possui, Hall decide abordá-la pela perspectiva construtivista, que pode ser pensada ao forjar três diferentes ordens de coisas para produzir seu sentido, que são:

(...) o que nós devemos chamar amplamente de *mundo de coisas*, pessoas, eventos e experiências; o *mundo conceitual*, os conceitos mentais que carregamos em nossas cabeças; e os *signos*, arranjados na linguagens, que “respondem por” esses conceitos ou os comunicam. (HALL, 2016, p. 109) (grifo nosso).

Cada ordem de coisas se complementam para serem comunicadas exteriormente através de uma linguagem específica, assim o sentido é sempre construído socialmente e não dado pela natureza, ou seja, está sujeito a modificações ao longo do tempo ou a olhares heterogêneos por membros de outras culturas. Utilizaremos a representação construtivista para identificar como o sentido fílmico é produzido por meio da linguagem cinematográfica e como o mesmo constrói identidades e subjetividades definidos por um modo específico em que os objetos e as pessoas devam ser representados. As perspectivas metodológicas referentes às produções fílmicas a partir da história cultural foram importantes em destacar a possibilidade de utilização da própria história do cinema e de seus aportes teóricos de semiótica e estética em torno das pesquisas históricas que envolvam a utilização de filmes como objeto de estudo. Nesse sentido, segundo o professor Francisco Santiago Júnior:

A história cultural indaga sobre as representações culturais da realidade, as apropriações e as identidades sociais no cinema, tornando-se o campo por excelência da reflexão sobre a representação cinematográfica da história. Preocupada com as construções culturais das subjetividades, identidades, topografias e comunidades interpretativas, tende a observar a intertextualidade entre as diferentes linguagens na sua aparição cinematográfica (...) (SANTIAGO JÚNIOR, 2011, p. 164).

Inserindo o curta-metragem em torno de uma representação construtivista abordada por Hall, temos primeiro uma materialidade a ser representada (o mundo de coisas), que são os próprios participantes do filme, o passado castanhalense e seus lugares de memória que ora já não existem mais, ora estão desconfigurados pelo passar do tempo. Nesse sentido, o filme busca sempre traçar um jogo dialógico entre imagens do presente e do passado, ressaltando a transformação da configuração espacial do município que acabou subjugando elementos naturais da região em prol de um “progresso” urbano cada vez mais intenso em Castanhal a partir dos anos setenta⁵ (BARROS, 2014). Porém, são privilegiados principalmente os contatos cotidianos que os participantes da produção tinham com determinados espaços culturais que fizeram parte de seu dia-a-dia.

Para representar os conceitos do mundo material que o curta nos lança, é preciso expressá-los pelos signos como uma forma de linguagem cinematográfica. Eles chegam até nós por meio de imagens – nesse caso, a própria imagem em movimento característica do audiovisual e aqui também das próprias fotografias de arquivos pessoais utilizadas pelo curta – do som e a música – os fundos musicais que tematizam partes dramáticas, alegres e descontraídas além dos efeitos sonoros que simulam pessoas tomando banho nos antigos igarapés – da oralidade – as memórias expressas oralmente pelos participantes do curta – da escrita – letreiros que abrem a obra expondo informações resumidas – além dos próprios gestos e expressões faciais dos participantes da produção. Essa é uma característica importante dos filmes e das produções audiovisuais no geral, elas são capazes de acoplar diversos signos em torno de sua estrutura fílmica para construir a sua linguagem específica e representar o conceito que os mesmos estão defendendo em seu discurso. Bill Nichols⁶ nos diz algo semelhante referente a complexidade que os documentários assumem ao expor seu tipo específico de voz que podem ser expressas por um emaranhando de elementos que estão a dispor da direção fílmica:

A voz do documentário não está restrita ao que é dito verbalmente pelas vozes de “deuses” invisíveis e “autoridades” plenamente visíveis que representam o ponto de vista do cineasta - e que falam pelo filme - nem pelos atores sociais que representam seus próprios pontos de vista - e que falam no filme. A voz do documentário fala por intermédio de todos

os meios disponíveis para o criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme. (NICHOLS, 2005, p. 76)

Podemos dizer que no caso do filme, o relato de experiência (a oralidade) é o signo principal que o curta necessita para sustentar a sua busca pelo passado, mas não o único como já citado anteriormente. É nos contatos pessoais com os antigos espaços culturais da cidade que o filme se sustenta não simplesmente em uma descrição desses espaços puramente didática para o público, mas como uma forma de explanação mais simbólica desses lugares através de contatos íntimos dos habitantes com os tais e como eles influenciam na própria formação da identidade dos participantes no município castanhalense. São lugares que foram muito presentes em suas infâncias e juventude ou que tiveram contatos significativos nos momentos de lazer da vida adulta.

A questão da memória que se insere ao longo de todo o curta-metragem é um aspecto de resistência. Ela se torna uma busca por fragmentos do passado que estão sempre em movimento energético por um presente que os reutilizam conforme seus anseios afim de não deixar caírem em esquecimento. Raphael Samuel nos dá uma definição que consideramos cabível afim de ressaltar o ânimo ativo (e seletivo) da memória que insiste em não desaparecer:

(...) a memória, longe de ser meramente um receptáculo passivo ou um sistema de armazenagem, um banco de imagens do passado é, isto sim, uma força ativa, que molda; que é dinâmica – o que ela sintomaticamente planeja esquecer é tão importante quanto o que ela lembra – e que ela é dialeticamente relacionada ao pensamento histórico, ao invés de ser apenas uma espécie de seu negativo. (SAMUEL, 1997, p. 44)

O próprio filme em si é um produto que torna a memória dinâmica, especialmente quando são expressos relatos de experiências de um determinado passado. Nesse caso, é o moderno – a máquina cinematográfica – se relacionando diretamente com o tradicional, utilizando-o por um olhar que o ressignifica constantemente afim de atender seus objetivos. A memória em torno do filme pode ser estruturada com uma inteligibilidade discursiva com começo, meio e fim, ou sendo abordada com mais perguntas aos espectadores, servindo-nos de maneira consciente um final inconclusivo e interpretativo.

A memória expressa oralmente nunca é integral e não consegue agir de forma a detalhar de maneira perfeccionista o ocorrido da determinada experiência que está sendo narrada, ela é desmembrada temporalmente, expressa por um presente constante e ao mesmo tempo que lembramos algo, escolhemos esquecer outro. Na verdade, a narração

funda uma temporalidade própria através do passado rememorado pelo presente do narrador, esta nova temporalidade leva a memória a um processo de ressignificação da experiência que não pode mais ser resgatada tal como foi, é nesse sentido que o curta busca a sua forma de utilizar a memória para representar a seu modo o passado castanhalense. Sobre esta questão, Beatriz Sarlo nos salienta:

O aspecto fragmentário do discurso de memória, mais que uma qualidade a se afirmar como destino de toda obra de rememoração, é um reconhecimento exato de que a rememoração opera sobre algo que não está presente, para produzi-lo como presença discursiva com instrumentos que não são específicos do trabalho da memória, mas de muitos trabalhos de reconstituição do passado: em especial, a história oral e aquela que se apoia em registros fotográficos e cinematográficos. (SARLO, 2007, p. 99)

A presença discursiva da memória através do relato de experiência do passado é utilizada pelo filme como uma das características para produzir sua própria memória específica através da linguagem cinematográfica. Nesse sentido, essas vozes de experiências são elementos que ganham características de rememoração e não de memória em si, esta última é mais ampla e no filme engloba um conglomerado de diversos signos (além do relato de experiência) que andam de mãos dadas para a formular. Rememorar por si só não basta para atender aos objetivos da direção fílmica, é preciso dramatizar a rememoração e enquadrá-la aos anseios do cineasta em uma relação dialógica entre representante e representado, indo de vivências mais individuais para a formulação de um discurso sobre a cidade de Castanhal de maneira mais ampla.

As três características da memória abordadas por Michael Pollak podem nos ajudar a compreendê-la em sua relação entre cineasta e participante. A memória segundo o sociólogo é: “seletiva, um fenômeno construído e um elemento constituinte do sentimento de identidade” (POLLAK, 1992, p. 204). O processo fílmico enquadra a memória selecionando determinados acontecimentos e os organiza a dever das preocupações presentes, isto é feito não exclusivamente pela direção fílmica, mas também pelo próprio participante que ao saber que seu relato fará parte de um filme com um determinado tema, o empresta de maneira a estruturá-lo para se encaixar na determinada temática, revelando mais uma vez o caráter dinâmico da memória.

Defendemos também que o filme funciona como um agente propulsor da identidade, – coletiva e individual – não necessariamente na ideia de gerar coerência e continuidade para determinado grupo, mas principalmente para produzir uma imagem de si para o outro espectador, principalmente pela própria essência do filme em ser feito e

pensado para ser consumido por um público, nesse caso um público principalmente castanhalense, visto os objetivos regionais que o curta deseja alcançar. Essa ideia também pode ser referida não unicamente ao espectador, mas também na relação que é feita com a direção, afim dos participantes julgarem o que é lícito expor em cena para construir uma imagem de si mesmo e como o cineasta utiliza estes fragmentos. Nessa perspectiva da identidade em contato com o outro, Pollak salienta:

Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. (POLLAK, 1992, p. 204)

Quando citamos que o curta-metragem é capaz de produzir uma memória específica sobre o passado ao invés de uma simples reprodução do tal através das vozes da experiência, estamos nos aproximando aqui de um dos questionamentos lançados por Marc Ferro em seu ensaio de 1971: “*O filme: uma contra-análise da sociedade?*”, sobre a ideia da possibilidade de uma *escrita fílmica da história*, e que Robert Rosenstone irá aprofundá-la não simplesmente como um “contra-discurso” da sociedade como afirma Ferro, mas do próprio passado em si. É com base nesta noção que os filmes para o historiador norte-americano seriam capazes de produzir olhares válidos ao passado⁷ conforme a sua especificidade de linguagem, e para isso devemos:

(...) aceitar um novo tipo de história. A mídia e suas práticas de construção do passado garantem que o mundo histórico nos filmes será diferente do mundo histórico nas páginas. Em termos de conteúdo informativo, densidade intelectual ou revelações teóricas, os filmes sempre serão menos complexos do que a história escrita. No entanto, as suas imagens em movimento e suas paisagens sonoras criarão complexidades vivenciais e emocionais desconhecidas para a página impressa. (ROSENSTONE, 2010, p. 232)

Como temos o objetivo de buscar “ler” o curta com base nos seus códigos internos de funcionamento, estamos de certo modo nos distanciando de Ferro no que tange a uma busca exclusiva pela identificação da sociedade que produz o filme ao invés de sua maneira específica de representar o passado castanhalense. Mesmo considerando de suma importância o contexto da produção e a busca na identificação histórica do passado representado, o então artigo tende a se aproximar mais das perspectivas de Pierre Sorlin em⁸ seus trabalhos perante ao objeto fílmico como *Sociologie du cinema* de 1977, principalmente pelo fato de nosso objetivo estar voltado para a lógica interna da produção

e não a um processo que garanta fidedignamente a tradução do entorno social que o produziu. A contribuição de Rosenstone também se mostra essencial nesta linha de análise fílmica, principalmente na sua insistência em salientar aos historiadores sobre a consideração dos padrões de linguagem específicos que os filmes utilizam para lançar seus olhares ao passado no qual:

(...) a representação da história na tela requer convenções diferentes das que tradicionalmente usamos. A história em filme está muito ligada à emoção, é uma tentativa de nos fazer sentir que estamos aprendendo algo do passado vivenciando indiretamente os seus momentos (ROSENSTONE, 2010, p. 174).

A saudade de uma cidade que já foi e a relação entre cineasta e participante

Essas experiências públicas – como encontros com lugares, pessoas e acontecimentos – são o que comumente alinha os filmes-ensaio a documentários em que essas realidades públicas habitualmente têm precedência como o referente a ser revelado. No entanto, os filmes-ensaio distinguem-se fundamentalmente de outras estratégias documentárias como forma de expressão e representação que necessariamente cedem o eu a acontecimentos, ações e objetos exteriores à autoridade de suas expressões e representações subjetivas. Nesse caso, o encontro ensaístico central com “o cotidiano” como arena de experiência pública descreve uma experiência temporal e espacial notável pela sua presumida capacidade de resistir a institucionalização pública e à formulação pessoal. (...) O sujeito ensaístico torna-se – instantaneamente, retroativamente e prolepticamente – uma figura pública que, em contraposição a “figuras públicas” mais convencionais, como jornalistas ou políticos, é feito e refeito dentro do potencial incoerente do cotidiano. (CORRIGAN, 2015, p. 35)

Enquadrando o curta em uma espécie de filme-ensaio (TEIXEIRA, 2015)⁹, e analisando-o a partir da citação acima de Timothy Corrigan sobre a especificidade do encontro entre o sujeito ensaístico com a experiência pública cotidiana, podemos preparar o terreno para analisar *Do que sinto saudade* em sua complexidade na relação entre Edivaldo Moura, como parte da direção, indo de encontro com as pessoas, os relatos de experiências e os lugares de memória que se chocam com os anseios do cineasta. Nos minutos iniciais do curta-metragem, já podemos ouvir as primeiras falas de Edivaldo que posicionam a subjetividade do diretor perante ao seu objeto de estudo fílmico:

Sinto saudades de coisas que não vivi
Encontro raízes, beijo e abraço os meus antepassados
Saudade desses igarapés, saudades dessas festas de gafieiras, cabarés
Saudades das fumaças e apitos de Maria¹⁰
Já não se tomam os mesmos banhos
Já não se dança com o mesmo sentimento

Já não se vive os mesmos amores, nem se sentem os mesmos sabores
tão saboreados no trem
Resta os saberes de quem sentiu sabor.

Enquanto Edivaldo discursa de forma poética, antecipadas por planos aéreos de Castanhal, são expostas como contrastes imagens em movimento do presente e fotografias estáticas do passado em um jogo comparativo de elementos da cidade transfigurados pelo passar do tempo. O cineasta já prepara o espectador se situando como um agente que procura no passado castanhalense – especificamente nos saberes de quem vivenciou este passado – não somente a exposição dos discursos de experiências de seus participantes, mas parte de suas raízes que é tão arraigada em seus antepassados que o leva metaforicamente a sentir saudades de coisas que não viveu. São as fotografias estáticas descoloridas desse passado de Castanhal que fazem sentido em sua produção, os elementos que se perderam ou que foram ressignificados pelo tempo devem se sobrepor às imagens modernas em movimento do presente de Castanhal delimitando o seu objeto de estudo e se posicionando como uma espécie de “escavador de histórias pessoais” dos que viveram nos lugares pretéritos que já não existem. Mais tarde, o cineasta vai confirmar esta hipótese afirmando: “sufocado pelas imagens destes tempos, encontro alento nas poucas imagens que restaram do tempo que passou, como quem caça pepita em meio as pedras.”

Na cena que se segue, Edivaldo nos diz: “cadê aquelas águas daqueles igarapés e rios que refrescavam as crianças e davam de beber ao trem?”. Durante a fala do cineasta, imagens do presente são expostas em planos fechados que nos mostram os atuais canais da cidade com lixos jogados em suas águas visivelmente poluídas, e em seguida com planos mais abertos, é possível ver urubus que rodeiam o espaço que nos revela um aspecto mórbido do local. Enquanto essas imagens estão em tela, vozes de pessoas banhando em um rio se sobrepõem em cena, aqui a ideia do passado em torno do presente é expressa não mais pelas fotografias, mas por uma simulação de vozes nos antigos igarapés que antes habitavam estes canais poluídos na cidade. Um caráter mais crítico à transformação do espaço da cidade é feito nestas tomadas, onde um dos aspectos naturais do município foi suplantado pela poluição e abandono do poder público e o que antes gerava lazer para a população hoje é apenas um canal abandonado. Em seguida, a voz da experiência de Maria Odalea Soares Lobo surge para andar de mãos dadas com os anseios investigativos da direção filmica: “Castanhal era rodeado de igarapé eu não sei pra onde foi os igarapés de Castanhal (...)”

Os relatos de experiências no filme de Edivaldo sempre tendem primeiramente a serem direcionados para fragmentos da vida dos participantes como uma espécie de breve apresentação inicial de si mesmo em referência ao município, principalmente para que os relatos dos sentidos que os habitantes atribuíam aos lugares de memória ganhem mais forma narrativa. Por exemplo, na fala seguinte de Maria Odalea é exposto uma resumida contextualização de si em torno do município, se referindo ao adoecimento de sua mãe e a mudança para a casa de sua vó, além dos momentos de deleite da infância junto com seus irmãos, para em seguida o relato voltar ao seu lugar de memória, os igarapés. Neste momento, a câmera passeia pelo lar de Odalea captando quadros com fotografias de sua família que registram o passado de parte de sua vida, enquanto a mesma caminha para nos mostrar um álbum de fotos. A direção fílmica neste momento constrói uma cena oportuna para frisar o plano, Odalea olha para uma fotografia de si mesma mais jovem, o presente e o passado se entrelaça pela sua visualidade e pelos seus relatos de experiência. Enquanto isto ocorre, a voz do cineasta surge para expor a subjetividade do eu para com a memória do outro, e acaba nos revelando uma busca do presente por um passado que sempre irá ganhar novas formas através do participante que o dá a luz pelo relato, pelos objetos que os resguardam, e por quem o busca e o materializa através do filme. Nesse sentido, a produção se mostra como um retrato auto consciente de que não só os sujeitos que fazem parte do seu filme ressignificam a memória pelos seus relatos, mas o próprio curta com todos os seus signos de linguagem se torna produto desse jogo de dinamismo da memória. Segundo o cineasta:

Revirando baús, encontro laços nos espaços
Fantasio, abstraio, reinvento minhas memórias
Como quem monta e remonta um velho quebra-cabeças
Como quem tece uma roupa nova a partir de retalhos desbotados pelo
tempo
Mas inundados de cores pelos meus afetos.

Figura 1 - Odalea olha para si mesma na juventude através de uma fotografia.



Fonte: *Do que sinto saudade* (2022). Direção: Eivaldo Moura.

Para darmos prosseguimento, iremos expor brevemente quem são os participantes seguintes e o determinado lugar de memória que os seus relatos de experiências devem compor. Após isto, iremos destacar os momentos que nós julgamos mais importantes no que tange ao processo de relação entre direção e participante, além dos aspectos principais que singulariza cada sujeito em torno do curta-metragem.

Os outros participantes além de Odalea são, Luiz Fernando Carvalho com seus relatos referentes a vila do Apeú, bairro centenário do município. Antonio Olinto de Oliveira, apelidado de Marta Rocha, antigo engraxate de sapatos e conhecido dançarino de merengue do município, seus relatos vão estar voltados principalmente nas antigas festas de cabaré de Castanhal. E Valda Bonfim Modesto, filha de Pantaleão Bonfim, conhecido dono de um salão de festas noturnas da cidade, referenciado inclusive por Marta Rocha. Os relatos de Valda vão estar voltados para o salão de festas que seu pai administrava e a figura do pai também ganha destaque em seu relato, salientando o caráter exemplar de orgulho e gratidão por ter sido sua filha.

Dentre eles, iremos começar comentando sobre Marta Rocha por uma razão específica. Todos os participantes carregam consigo no curta-metragem um objeto do passado ao qual os relatos se referem, seja ele ligado diretamente a este passado como a caixa de som que fazia parte do salão de festas de Pantaleão, resguardada por sua filha como objeto de lembrança, ou por objetos construídos por tempos posteriores que fazem referência ao passado, como o álbum de fotografias familiares de Maria e o álbum de fotos dos antigos residentes do Apeú reunidas por um projeto organizado por Luiz Fernando com a finalidade de conhecer a história do bairro. Marta Rocha é o único participante que não possui este objeto que rememora ao passado, apesar de ter um lugar

específico que suas falas irão se direcionar que são os locais que realizavam as festas de cabarés. O primado pelo contato com sua gente em detrimento de especificar sempre um lugar de memória (NORA, 1993) é uma de suas singularidades no curta, e essa é inclusive uma especificidade que o cineasta observa e o leva a sempre direcioná-lo para os lugares, como por exemplo, na cena em que podemos ouvir a voz de Edivaldo pedindo a Marta Rocha que sinalize onde ficava determinado cabaré que fora citado pelo mesmo. Nesse sentido, digamos que a sua máxima é lançada quando ele decide responder ao título do curta lançado em forma de pergunta:

Rapaz o que eu sinto mais saudade pra te falar a verdade é nessa mortalidade que eu tô vendo dos meus amigo que tá indo tudo embora aí me dá uma saudade muito grande, as vezes eu fico sentado pensando meu jesus porque que eles não chegaram a minha idade que eu tenho setenta e poucos anos pra gente tá conversando o que era Castanhal, me sento nessa cadeira aqui aí fora pegando vento, vejo passar centenas e centenas de gente e não passa um conhecido meu, aqui acolá passa um (punhado): fala Marta Rocha! eu digo ô meu amigo, eu falo triste porque eles não param pra conversar porque não tem diálogo pra conversar comigo.

Figura 2 - Marta Rocha olha para o antigo cabaré que frequentava, hoje uma igreja pentecostal



Fonte: *Do que sinto saudade* (2022). Direção: Edivaldo Moura

Como citado anteriormente por Corrigan (2015) no início deste intertítulo, a experiência de Edivaldo com Marta Rocha pode fazer com que o cineasta seja feito e refeito dentro das complexidades cotidianas, principalmente no que tange ao outro. Os discursos de saudade de Marta Rocha tenderam a ser direcionados aos diálogos e contatos mais diretos com seus amigos que já se foram ao invés de um lugar de memória específico, isso acaba colocando um próprio “limite” na representação fílmica referente a uma interpessoalidade do outro incapaz de ser prevista. Buscar alento nas experiências do passado por quem o vivenciou é estar preparado e aberto para uma gama heterogênea

de relações com os espaços e a sociedade que o circundava, levando apenas a imaginar (e construir através do filme) o que não pode mais ser visto e vivido, daí a importância ressaltada pela produção anteriormente: “fantasio, abstraio, reinvento minhas memórias (...)”. Talvez, o curta-metragem carregue como um dos seus objetivos a construção fílmica através de seus signos – fotografia, oralidade, som e vídeo – do caráter imaginativo do que não pode mais ser observado e sentido, e o seu resultado é exposto por um jogo entre subjetividade e o mundo público, ou seja, de um anseio constantemente incompleto da direção, que necessita das experiências dos outros para se completar em uma busca interminável para sentir o que não se viveu, além de uma enunciação da importância histórica de elementos culturais do município que não devem ser esquecidos.

A figura de Luiz Fernando no curta pode se assemelhar com a da própria direção fílmica e ao que em parte o filme se propõe, mas com as suas devidas diferenças. Antecipadas por uma contextualização de sua chegada no Pará para “vivenciar primeiro as minhas raízes” como o mesmo diz, e de também “vislumbrar um local onde poderia tomar um banho de rio sossegado”, suas idas a vila do Apeú aos fins de semana se tornaram constantes e posteriormente investigativas no que tange a história da vila. Para Luiz:

Eu sinto muito a, essa questão histórica na Casa dos Martins¹¹ por tudo que ela tá... que ela registrou durante todo o período que ela foi erguida, e eu comecei com o contato que eu tive com o pessoal daqui, comecei a ver que a história do Apeú tava ainda nas gavetas das pessoas né, na memória das pessoas antigas né, aí comecei a me interessar por isso e criei um projeto pra trabalhar isso é... nas minhas horas de folga pra conhecer o Apeú a fundo. Muitas das famílias hoje com a publicação disso no facebook e outros locais tão conhecendo seus familiares avós, bisavós, por esses registros.

O relato de experiência de Luiz Fernando na vila Apeú surge como objeto introdutório para revelar não apenas suas vivências na localidade, mas seu projeto nascido pelo viés investigativo para conhecer o local em suas raízes, ou melhor, por uma vontade de desengavetar as histórias dos habitantes da vila para conhecer a própria vila em si.

Diferente de Edivaldo, a busca de Luiz Fernando pelo seu objeto de estudo é feita por um sujeito que viveu parte significativa da transformação geográfica e social do local, – “era uma vila pequena, na época que comecei a frequentar o Apeú, o Apeú tinha sete mil pra oito mil pessoas”, diz o mesmo em determinado momento – mas que, assim como Edivaldo, ele busca ir além ao ir de encontro com registros dos antigos habitantes da vila, de sujeitos que viveram o que o seu pesquisador não viveu. A relação entre cineasta e participante é feita não exclusivamente pelo relato de experiência aqui, mas pela interação

de sujeitos que buscam nas histórias do outro a sua fonte, Luiz Fernando de maneira mais específica centrando-se somente na vila Apéu, Edivaldo de maneira mais geral sobre diferentes experiências dos habitantes de Castanhal, utilizando os relatos de Luiz Fernando e dos outros participantes.

Figura 3 - Luiz folheando um álbum de fotos de antigos residentes do Apeú, fruto de seu projeto.



Fonte: *Do que sinto saudade* (2022). Direção: Edivaldo Moura.

Já a participação de Valda Bonfim Modesto é específica em relação ao aspecto que introduz a si mesma no município. Valda é introduzida falando de seu pai Pantaleão Bonfim, e do orgulho de ter sido sua filha, ressaltando o seu caráter trabalhador e educador em relação aos filhos apesar das dificuldades por não ter a visão, além de também seu pai ser o dono do salão de festas que é o lugar na qual as memórias de Valda estarão dirigidas. Após a introdução do pai de Valda, uma fotografia de Pantaleão é inserida e vai suavemente se esmaecendo em uma transição que dá lugar ao rosto de Valda, indicando-nos que de certo modo esta é uma memória em parte herdada¹² e que a filha fala por si mesma e é representante de seu pai ao mesmo tempo.

Valda nos diz detalhes sobre o seu lugar de memória como, os horários de funcionamento do salão, Pantaleão como animador das festas, estrutura do espaço, quantidade de pessoas que frequentavam o local, seu papel como discotecária que comandava o som do salão, os pedidos de bis para as músicas preferidas e os ritmos musicais que costumeiramente tocavam nas festas, com destaque em sua fala ao merengue que tinha como dançarino destaque Marta Rocha. Valda é a que finaliza as falas dos participantes no curta, primeiro revelando o esquecimento ligado ao grande tempo que não se visita a Senador Lemos, rua que se situava o antigo salão de seu pai, e depois emocionada ao ser instigada por Edivaldo: “quando a senhora passa lá dá uma saudade?” ela finaliza: “saudade... vontade de entrar... ver o terreno, mas... se o tempo voltasse.”

Figura 4 - Transição da fotografia de Pantaleão para as imagens em movimento de sua filha no presente.



Fonte: *Do que sinto saudade* (2022). Direção: Edivaldo Moura.

Após a fala de Valda, o *eu ensaístico* de Edivaldo (TEIXEIRA, 2005) ¹³retorna para fechar a produção em busca de uma conclusão para sua breve trajetória com as vozes dos participantes que relataram fragmentos de si delimitados nos lugares que fizeram parte significativa de suas vidas em torno da cidade:

A visão do que restou de ti me aperta o coração
Quase uma dor de morte
E penso que na efemeridade do tempo, um dia serei esquecido como
você
Ou recordado a partir de imagens resistentes
Como as que fazem eu lembrar de você agora

Neste trecho, o *eu ensaístico* está intimamente ligado a cidade que já passou, e assim como ela, ele passará, mas resistirá ao tempo pelas recordações e pelos elementos que o resguarda através das experiências e das fotografias, e porque não também pelo seu próprio filme? Essas imagens modernas que hoje se movimentam em alguns frames por segundo e que registram a busca de uma cidade que já foi pela experiência de quem a vivenciou também se tornarão objetos de recordações e ressignificações pelo passar do tempo. Nesse sentido, o cineasta produz as suas próprias “imagens resistentes” através da junção de signos representativos característicos de seu filme. O passado aqui não é reproduzido, mas construído de forma consciente através de uma busca subjetiva com o mundo público que o rodeia. Em seguida, o cineasta conclui seu curta-metragem nos dizendo:

Por outro lado, tuas tão lindas histórias me acalentam
Aquecem o meu espírito
Me dão ânimo e felicidade em cada registro que faço
Dão sentido ao cinema que eu vivo
Que nos mantem vivos, que nos eternizam

Que nos fazem pepitas mais e mais preciosas com o passar do tempo
Que torna riqueza aquilo do que sinto saudade.

Enquanto a fala final está sendo exposta, o mesmo jogo comparativo do início do curta-metragem é produzido aqui, onde filmagens do presente e fotografias do passado se entremeiam nos revelando a transformação espacial da cidade, e elementos do passado que já foram totalmente apagados ou transformados pelo passar do tempo ganham destaque pela narração em off que o valoriza. Porém, o passar do tempo age com um sentido duplo aqui, pois ao mesmo tempo em que faz com que o passado não possa ser mais vivido tal como foi e ainda o possa reconfigurar pejorativamente – como os canais poluídos tomando o espaço dos antigos igarapés naturais – ele faz também com que ele se torne mais valioso como “pepitas mais e mais preciosas”. Ou seja, quanto mais distante ele estiver o resgate será mais profundo e rico, nesse sentido há uma consciência pelo cineasta de que o presente constante é necessário para tornar o passado precioso e maleável para ressignificações. Uma ambiguidade é revelada aqui, as imagens destes tempos que sufocam Edivaldo como ressaltado pelo mesmo, são as que tornam possível a *monumentalização fílmica do passado castanhalense* que permite seu cinema existir e ser construído.

O eu ensaístico de Edivaldo no curta é um misto entre sua subjetividade e sua figura pública como cineasta em contato com um mundo público de um passado castanhalense que já não existe em sua materialidade, mas que pode ganhar formas fílmicas pelo relato de experiência do outro em torno dos signos representacionais da linguagem cinematográfica. Com base nisto, a *representação construtivista* nos permitiu mapear como uma visão do passado-presente de Castanhal pôde ser produzida em sua linguagem específica através de signos que traduzem os conceitos mentais da materialidade. Porém, ao analisarmos internamente o curta-metragem, percebemos que o cineasta traça uma representação específica que se assemelha a ideia de *representação-efeito* que é: “provocada não por uma cena referencial, mas pela expressão da cena em alguém” (LIMA, 2014, p. 24). Os lugares de memórias nesse sentido só surtem efeito se os relatos de experiências sociais forem resgatados, porém a imaginação não deixa de ganhar seu lugar aqui, ela está presente nestes relatos que não podem mais ser rememorados perfeitamente e que se permitem serem produzidos pela relação entre o eu que não o vivenciou em contato com os que viram e sentiram parte deste passado.

Apesar do curta-metragem ser essencialmente construído pela subjetividade do eu ensaístico do cineasta em contato com as experiências de seus participantes, algumas noções gerais são lançadas para a cidade de Castanhal¹⁴, noções essas até políticas se

pegarmos como exemplo a crítica feita a dissolução dos antigos igarapés que hoje se tornaram canais poluídos. Porém este discurso mais amplo sobre os antigos igarapés de Castanhal é feito com finalidade de levantar questionamentos para si e para o espectador afim de não lhe dar uma resposta concreta e objetiva, afinal: “cadê aquelas águas daqueles igarapés e rios que refrescavam as crianças e davam de beber ao trem?”. De maneira consciente, não nos é dada uma resposta para este questionamento, mas sim é exposto um relato de experiência nos igarapés que dão mais força ao aspecto da dúvida: “eu não sei pra onde foi os igarapés de Castanhal”. Ou seja, o encontro entre o questionamento do cineasta com a experiência é feito de maneira a instigar a investigação por parte principalmente dos castanhalenses que assistem ao curta, e do cineasta que também permite em sua busca no outro as lacunas ao invés de respostas mais objetivas. Sobre o ensaio em torno da política, Corrigan nos diz:

(...) o ensaístico quase invariavelmente pratica, independentemente do assunto, uma forma distinta de política, uma política bem diferente das estratégias ideológicas e políticas dos filmes ficcionais narrativos ou dos documentários convencionais. Nos filmes-ensaio, a subversão de uma subjetividade coerente na experiência pública do cotidiano nem sempre pode ser uma política facilmente decifrável e clara, mas é, talvez sempre uma política cujo âmago é a instabilidade ideológica. (...) Naturalmente, a subjetividade e a experiência são os produtos do discurso e, em vez de estabilizar e harmonizar o encontro entre esses dois discursos, o ensaístico cria choques e lacunas em cada encontro e ao longo de cada encontro desses como local que evoca, se não exige, o pensamento. (CORRIGAN, 2015, p. 37)

O passado castanhalense enquadrado por esquemas fílmicos específicos do cineasta

Antes de *Do que sinto saudade* ser lançado, cabe aqui destacar resumidamente três produções de Edivaldo que de certo modo andam de mãos dadas com seu mais recente filme e que nos ajuda a observar de maneira mais ampla o seu fazer fílmico perante ao passado castanhalense sustentado nas vozes de experiência de seus antigos habitantes. Nesse caso, consideramos que *do que sinto saudade* é um produto de experiências fílmicas anteriores que de certo modo auxiliaram em sua realização.

O cinema de Seu Duca é um longa-metragem de Edivaldo lançado em 2016, sendo a produção uma espécie de versão estendida derivada de seu curta lançado no ano de 2014 intitulado *Memórias do Cine Argus*. Os filmes tiveram como objetivo reunir uma série de habitantes castanhalenses que tiveram contatos com o antigo Cine Argus inaugurado em 1938 no município de Castanhal, e de pessoas que se relacionaram socialmente de diferentes formas com o proprietário do cinema, Manoel Carneiro Pinto Filho, conhecido como Duca do cinema ou Seu Duca. O curta é uma versão mais compacta de dezenove

minutos com relatos que giram em torno do surgimento do cinema e de seu fim no município, além de seus aspectos estruturais e das relações pessoais dos habitantes com o mesmo. No longa, as mesmas cenas do curta-metragem estão presentes, porém com uma expansão para setenta e nove minutos contando com mais relatos de experiências dos habitantes que o frequentara, no que o levou a traçar um filme que representa de maneira mais ampla parte da sociedade castanhalense em torno do cinema, que inclusive desenvolvia diversas atividades além de expor filmes no município, como show de calouros, bailes de formaturas, comícios políticos, apresentações musicais e teatrais, divulgações publicitárias e jogos futebolísticos via rádio.

A voz do cineasta é também explicitamente expressa tanto no longa quanto no curta através de uma voz off, mas que se diferencia de *Do que sinto saudade* em sua relação com o participante que faz parte do corpo do filme. Enquanto que em *Do que sinto saudade* a voz off nos revela uma relação de incompletude com o passado não vivenciado de Castanhal, em *O cinema de Seu Duca* ela está relacionada a um relato poético de experiência subjetiva de Edivaldo com o cine argus, no que acaba tornando-o também um participante que traça, assim como os habitantes que compõe seu filme, um relato de experiência por um passado que se vivenciou, indo de uma imprevisibilidade do tempo ancorada pela vivência que ajudou a formá-lo como cineasta: “É romântico pensar que um dia eu faria um filme sobre você, um filme sobre quem me ensinou a amar os filmes (...)”, e encerrando pela mesma imprevisibilidade temporal, porém agora com teor melancólico: “Nunca imaginei que quem projetava meus sonhos um dia estaria preso e quase ignorado pelos olhares que já não se concentram mais (...)”¹⁵.

O eu do cineasta parece ser mais definido subjetivamente aqui se comparado com a relação de si com o espaço público castanhalense em *Do que sinto saudade*, principalmente pela experiência com o cinema que foi vivenciada diretamente. *Memórias do Cine Argus* e *O cinema de Seu Duca* podem se encaixar a filmes documentários em uma formulação verbal do cineasta com o outro que Bill Nichols denominou de “Eu falo – ou nós falamos de nós para você”, no qual: “Essa formulação desloca o cineasta da posição em que estava separado daqueles a quem representa para uma posição de unidade com estes últimos. O cineasta e aqueles que representam seu tema pertencem ao mesmo grupo” (NICHOLS, 2005, p. 45). Mesmo que a sua voz off nestas duas produções sejam expressas na primeira pessoa como uma espécie de diário que pode se aproximar ao ensaístico, a sua relação aqui é mais definida no que tange a um enquadramento poético-descritivo da experiência de um lugar vivenciado na juventude ao invés de um desafiar-se no mundo público que o refaz constantemente por um passado não vivenciado.

A *Última Maria* é outra produção de Edivaldo em curta-metragem que se relaciona com as vozes de experiências castanhalenses de um passado delimitado em um determinado objeto que fez parte significativa na sociabilidade do município. Lançado no ano de 2021, a ideia deste curta é expor experiências passadas com a antiga locomotiva de Castanhal (apelidada de Maria Fumaça pelos habitantes) que fazia parte das rotas férreas da Estrada de Ferro de Bragança (EFB), juntamente com sua antiga estação que abrigava o trem e que foi um importante ponto comercial do município, sendo ela construída na primeira década do século XX e demolida no ano de 1972. A voz do cineasta não é expressa explicitamente em nenhum momento aqui, sendo que, as vozes de experiências com a locomotiva ganham espaço total neste curta que diferente do citado anteriormente, está envolto por um passado não vivenciado pelo cineasta.

A ausência da voz explícita do cineasta neste curta-metragem faz com que a produção se torne diferente em relação as outras somente por uma identificação autoral que é mais implicitamente expressa na montagem dos signos audiovisuais, mas que se assemelha muito ao que nos indica ser a característica principal das produções de Edivaldo: *produzir um discurso histórico que monumentalize de maneira fílmica parte do passado de Castanhal expresso em lugares de memória e dotados de sentido pelos relatos de experiências sociais nestes locais*. Este discurso sempre será reivindicado pelo presente em um jogo constante de ressignificação da memória e da imaginação construída pelos filmes de um passado que não pode ser mais vivenciado.

Do que sinto saudade possui sua singularidade ao se estruturar de modo ensaístico perante ao mundo público que desafia a si mesmo enquanto filme na relação entre o eu e o outro em busca de um passado exposto pela experiência vivenciada, expondo ao telespectador inclusive as características de sua própria produção de um passado que se reconstrói constantemente a cada filme. A fascinação por interpretar o passado do outro (e conseqüentemente o próprio sujeito em si) para após isto o moldar com os elementos característicos dos signos que a linguagem cinematográfica é capaz de lançar para representá-lo não como mera exposição de fatos, mas como construtor do mesmo, é uma característica que pode se aproximar ao que Michel De Certeau diz referente ao: “historiador não reunir fatos, mas significantes” (CERTEAU, 1982, p. 58).

Porém, se utilizarmos as noções de de Certeau, a não relação com uma instituição social de uma comunidade confiada para as enunciações históricas e a não interação metodológica-documental construtivista com o passado estudado, faz com que a representação fílmica do cineasta objetivamente a diferencie do trabalho do historiador, questão esta que Chartier vai também confirmar na relação intrínseca do historiador com

os arquivos e: “aos critérios de cientificidade e às operações técnicas próprios a seu ofício” (CHARTIER, 2002, p. 98), apesar de haver um reconhecimento por parte deste último da forma literária com que o texto histórico assume resguardando as suas especificidades.

Na produção fílmica, a busca por enunciar os sentidos (e não meros fatos) de determinado passado através do outro parece ser o que configura as produções, mas as mesmas possuem os seus códigos específicos para construir a representação histórica. Dentre eles, haverá sempre uma relação de interdependência com o relato de experiência em um jogo constante entre o privilégio do sujeito e dos lugares de memória que ganham sentidos pelo primeiro, não havendo por exemplo uma necessidade em expor os períodos específicos que os relatos se referem e nem das fotografias do passado, todas expostas sem suas datas que a originaram. O cineasta pensa (e produz a representando) parte da história de Castanhal em seu curta pela revelação ensaística de suas próprias estruturas fílmicas para o telespectador. Nesse sentido, entendemos que o filme não deixa de ser uma prática de narração histórica (RÜSEN, 2006) que é moldada por uma relação intensa entre subjetividade em contato com o mundo público.

O que não podemos perder de vista aqui é que o curta-metragem de Edivaldo, e as duas produções citadas acima, partem de uma relação não unicamente subjetiva para com o passado do município, mas de uma junção intensa da subjetividade com aspectos sociais e históricos de Castanhal. A máxima lançada para o presente do município na ideia de que o passado de Castanhal foi esquecido e suplantado pelo passar do tempo que o esquece constantemente é um elemento que está presente em todas as suas produções citadas aqui, e representar historicamente este passado, levando-o a monumentalizá-lo de forma fílmica para conscientizar (e convencer) o telespectador de uma memória que o presente insiste em esquecer-la é a causa que pode aproximar as produções de um objetivo político que visa surtir efeitos para além das telas. Essa noção nos leva a um estudo posterior na identificação que aqui não cabe na nossa delimitação, relacionado ao que exatamente as produções escolhem esquecer para lembrar, que comunidade castanhalense do passado é representada em específico visto a gama heterogênea de habitantes no município em torno da segunda metade do século XX, e que presente é este que acabou (e acaba) escolhendo por esquecer o passado delimitado pelas produções.

Conclusão

Pela nossa análise fílmica do objeto de estudo aqui centrado, podemos obter um resultado sobre o processo de representação histórica castanhalense construído pelo curta-metragem, e é claro, abrir a discussão para futuros pesquisadores sobre a produção fílmica em torno das oralidades que a compõe. Um dos aspectos essenciais do resultado obtido é a abertura para o mundo público castanhalense estruturada de maneira mais abrangente (no que tange aos lugares) e subjetivamente investigativa pela relação do cineasta com os fragmentos de vida de seus participantes, no que acabou o levando a traçar considerações menos didáticas-objetivas do que interpretações sobre o próprio ato de captar pelas suas lentes as experiências do outro que viveu e sentiu os fragmentos do passado. Isso acaba diferenciando *Do que sinto saudade* de suas outras produções mais fechadas a um lugar ou objeto cultural definido. Nesse sentido, podemos dizer que *Do que sinto saudade* é uma representação histórica de Castanhal que é construída pela revelação das estruturas fílmicas que produzem o seguinte sentido metafórico das produções de Edivaldo para com o passado do município: *a busca por viver (e produzir de maneira fílmica) o que já se passou*. Ou seja, o curta-metragem é uma revelação ensaística do ato de fazer filmes que buscam no passado a sua base argumentativa e que seu código de funcionamento central é o relato de experiência que anda de mãos dadas com a visualidade das fotografias e as imagens em movimento. *Do que sinto saudade* se torna então um estudo do próprio cineasta sobre a essência de seus filmes e sobre sua condição como figura pública perante ao tal objeto de representação fílmica: *um passado castanhalense quase apagado pelo presente, mas que resiste nas vivências de seus participantes, o “coração” de suas produções*.

Referências

- BARNOUW, Erik. *Documentary: a History of the Non-Fiction Film*. Nova York: Oxford University Press, 1974.
- BARROS, Osimar da Silva. *A “CIDADE MODELO”: Reforma urbana, conflitos sociais e o discurso de progresso em Castanhal (1960-1987)*. Dissertação de Mestrado em História Social da Amazônia. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Pará. Belém, 2014.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo. Companhia das Letras, 2003.
- CERTEAU, Michel De. *A escrita da história*. Tradução de: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro. Editora Forense Universitária, 1982.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre. Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Tradução: Luís Carlos Borges. Campinas – SP. Editora: Papyrus, 2015.

FERRO, Marc. *O filme: uma contra-análise da sociedade?* In: FERRO, Marc. *CINEMA E HISTÓRIA*. Tradução: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro, Editora: Paz e Terra, 1992, p. 79-115.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário*. Beco do Azogue; 1ª edição (1 janeiro 2004).

HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro. Editora: PUC-Rio : Apicuri, 2016.

KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e história*. Zahar; 1ª edição (9 setembro 2008).

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: desafio ao pensamento*. 2 ed. rev. – Florianópolis. Editora da UFSC, 2014.

LAGNY, M. IMAGENS AUDIOVISUAIS E HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE
 AUDIOVISUAL IMAGES AND HISTORY OF THE PRESENT TIME .
Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 23 - 44, 2012. Disponível em:
<https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180304012012023>. Acesso em: 1 dez. 2022.

MORAIS, Julierme. OS ESTUDOS HISTÓRICOS E OS FILMES: CHAVES TEÓRICO-METODOLÓGICAS. *Fato & Versões - Revista de História*, v. 9 n. 17 (2017): História e linguagens artísticas. Disponível em:
<https://periodicos.ufms.br/index.php/fatver/article/view/5235>. Acesso em: 01 de Dez. 2022.

NORA, Pierre. ENTRE MEMÓRIA E HISTÓRIA: A problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. *PROJETO HISTÓRIA: HISTÓRIA E CULTURA*. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993. Disponível em:
<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 8 ago. 2022.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas, SP. Editora Papyrus, 2005 – (Coleção Campo Imagético).

POLLAK, Michael. MEMÓRIA E IDENTIDADE SOCIAL. Tradução: Monique Augras. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas Afinal...O Que é Mesmo Documentário?*. Senac; 1ª edição (1 janeiro 2008).

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução: Marcello Lino. São Paulo, Editora: Paz e Terra, 2010.

RÜSEN, Jörn. A história escrita: teoria e história da historiografia. In: MALERBA, Jurandir (Org.). *Historiografia comparativa intercultural*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 115-137.

SAMUEL, Raphael. Teatros de Memória. Tradução: Maria Therezinha Janine Ribeiro, Vera Helena Prada Maluf. *PROJETO HISTÓRIA: HISTÓRIA E CULTURA*. São Paulo, v. 14, p. 41-81, 1997. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11234>. Acesso em: 8 ago. 2022.

SANTIAGO JÚNIOR, F. das C. F. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, Ouro Preto, v. 5, n. 8, p. 151–173, 2011. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/270>. Acesso em: 26 jul. 2022.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução: Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo. Companhia das Letras; Belo Horizonte; UFMG, 2007.

SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinema*. Paris: Éditions Aubier Montaine, 1977.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil - Tradição e Transformação*. 2. ed. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Incidências e avatares de um cine-ensaio no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec Editora, 2015.

¹Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=byWsMHthWKS&t=2s>> Acesso em julho de 2022.

² Edital Prêmio Vicente Salles de Experimentação Artística 2021 inscreve até quarta. O Liberal, Belém – Pará, 21 de junho de 2021. Disponível em <<https://www.oliberal.com/cultura/edital-premio-vicente-salles-de-experimentacao-artistica-2021-inscreve-ate-quarta-1.401168>> Acesso em julho de 2022.

³Ao definir os espaços sociais do filme como lugares de memória a partir de Pierre Nora, estamos defendendo assim como o historiador francês que, os lugares que representam na produção o passado castanhalense só ganham inteligibilidade a partir do momento em que a sua materialidade: “escapa do esquecimento e uma comunidade o reinveste com seus afetos e suas emoções.” (NORA, 1993, p. 7). Ou como mais adiante destaca o historiador: “Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de aura simbólica.” (NORA, 1993, p. 21).

⁴A partir de 1960, se intensifica uma importante discussão ética sobre os contatos dos cineastas com o mundo público de maneira mais corpo-a-corpo, principalmente pelas transformações tecnológicas que os aparelhos cinematográficos começam a sofrer como: “a criação de películas mais sensíveis, som magnético e câmeras leves.” (WINSTON, 1995, p. 144, apud RAMOS, 2008, p. 282). Para Ramos, a partir deste período começaria a se formar por meio das discussões entre o cinema direto e o cinema verdade, um tipo de documentário: “mais autoral que passa a enunciar por asserções dialógicas. Assemelha-se, então, ao modo dramático, com argumentos sendo expostos na forma de diálogos.” (RAMOS, 2008, p. 23). O cinema direto dialogava com a noção da não interferência do cineasta na cena filmada, deixando com que o mundo supostamente transcorra naturalmente em seu cotidiano. Daí surge alguns termos nesse tipo de fazer cinema como: “ética do recuo”, “ética da não-intervenção”, “ética da imparcialidade” ou até mesmo metáforas do cineasta como “mosca na parede” ou como aponta Mario Ruspoli, do cameraman como um sujeito mimético onde: “devem saber instintivamente se dissimular na multidão, nunca fazer gestos bruscos para chamar a atenção dos companheiros de equipe, nunca gritar, falar o mínimo possível e nunca sobre a filmagem — em resumo, não fazer nenhum movimento que pareça insólito.” (RUSPOLI, 1972, p. 186 apud DA-RIN, 2004, p. 125). Este tipo de cinema se desenvolveu com mais vigor nos Estados Unidos, tendo como grandes entusiastas diretores como Frederick Wiseman e Albert Maysles. Já o cinema-verdade (ou cinema-vérité), surge na França a partir de discussões lançadas principalmente por Edgar Morin e Jean Rouch a partir de 1959. Se apropriando destes novos aparelhos tecnológicos mais leves que permitiam um contato mais direto com o mundo cotidiano por meio da entrevista por exemplo, este tipo de cinema se constitui de maneira contrária às noções do cinema direto, principalmente pela noção de que a câmera e o gravador de som não são imparciais e uma suposta objetividade do cineasta perante ao “outro” seria impossível no cinema. A direção aqui tornava-se participante assumida de seu filme, e mais que isso,

precipitava uma realidade própria ao filme se inserindo em uma função de provocador dela ao invés de um observador neutro da mesma (BARNOUW, 1974).

⁵ Importante salientar que o curta-metragem não exhibe para o espectador uma linha narrativa-didática que expõe historicamente os motivos da transformação do espaço urbano castanhalense. A produção tem como foco as experiências nos lugares que não mais existem, nesse sentido o filme se distancia de um modo expositivo de filme documental, até mesmo em sua voz off da direção que se coloca como participante de seu objeto e não como um saber amplo que se sobrepõe aos relatos de experiência dos participantes. Debateremos esta questão mais adiante.

⁶O fato de o curta possuir características-chaves dos filmes documentários como por exemplo, entrevistas, fotografias de arquivos pessoais, atores sociais em detrimento de profissionais e uma linha narrativa que se estrutura no mundo histórico e não necessariamente em uma montagem de continuidade, fez com que utilizássemos algumas perspectivas teóricas de Bill Nichols sobre filme documental em nossa análise, porém com devidas ressalvas e cuidados. *Do que sinto saudade* parece se aproximar bastante da complexa definição do filme-ensaio, em uma relação intensa da subjetividade da direção fílmica expressa por um eu incompleto em busca de sentimentos que nunca poderão mais ser sentidos, mas que podem ser descritos pelos relatos de experiências daqueles que sentiram, nos revelando uma relação um tanto irônica e poética sobre uma saudade daquilo de que não se viveu pelo resgate dos relatos de experiência. Sobre o filme-ensaio ver Corrigan (2015).

⁷Não podemos deixar de destacar que consideramos perigoso reconhecer que determinados cineastas já podem ser considerados historiadores que escrevem de maneira fílmica sobre o passado assim como afirma Rosenstone. No caso de *do que sinto saudade* por exemplo, não há o objetivo de um tratamento com outros documentos além do relato de experiência e muito menos uma discussão teórica-metodológica sobre a determinada representação construída sobre Castanhal. Isto não faz do curta mais “pobre” em relação a um texto escrito por um historiador sobre o mesmo passado, muito menos o separa em comparação a uma suposta “fidelidade” ao real, vale lembrar o próprio caráter literário, metafórico e até imaginativo do texto histórico, questão está estudada com mais vigor por historiadores como Hayden White e Frank Ankersmit. O trato teórico-metodológico com a documentação oral utilizada por exemplo por um historiador, apenas o singulariza em comparação ao cineasta, colocando ambos em seu terreno e especificando os seus ofícios, a exemplo do produto do primeiro passar por uma transcrição do oral para o escrito de diferentes formas metodológicas e o segundo do oral para o audiovisual de diferentes formas linguísticas no que tange a teoria cinematográfica. Porém ambas aqui são entendidas como uma forma de representação do mundo histórico, tanto o filme como o texto escrito, porém não se confundem em suas especificidades.

⁸Para a historiadora francesa Michèle Lagny, Pierre Sorlin teria sido um dos pioneiros em salientar aos historiadores que se utilizam dos filmes em seus estudos: “a necessidade do aprendizado das formas da escrita cinematográfica” (LAGNY, 2012, p. 35), principalmente ao entender a divergência em sua produção de sentidos se comparado às fontes escritas. Se interessando pela relação entre história e cinema em meados de 1968 na França, Sorlin trazia como elemento fundamental de suas pesquisas a noção do filme como estrutura significativa própria e não como mero reflexo de uma realidade histórica. Nesse sentido, mensurar os elementos externos às produções seriam importantes, mas não suficientes para identificá-lo em sua singularidade pois para o historiador francês: “essas análises desembocavam no seguinte impasse: ou descreviam a sociedade e verificavam a descrição nos filmes, ou os analisavam e encontravam na estrutura social os elementos que lhes davam origem” (KORNIS, 2008, p. 32). Nessa noção, Sorlin considerava a utilização da análise fílmica como elemento metodológico das pesquisas históricas, no que acabou o levando ao estudo da semiótica e da semiologia em suas análises sobre as películas cinematográficas. Com base nisto, uma de suas considerações cruciais aos historiadores que iriam utilizar a análise fílmica em suas pesquisas é o cuidado com teorias semiológicas determinantes ao objeto de estudo, principalmente pela noção de que cada filme possui a sua particularidade significativa própria no que torna: “mais proveitoso confeccionar teoricamente e metodologicamente instrumentos que se adaptem ao objeto de estudo e não apenas importar modelos semiológicos pré-estabelecidos” (MORAIS, 2017, p. 6).

⁹ O filme-ensaio é lido aqui como uma produção que pensa sobre si mesma, ou que constrói questionamentos não lineares e não pré-determinados sobre sua própria realização enquanto filme. Nesse sentido, um ensaio fílmico sobre um determinado passado seria mais uma forma de pensamento reflexivo sobre o tal enquanto se constrói como narrativa audiovisual fílmica do que uma mera representação narrativo-expositiva do mesmo (CORRIGAN, 2015). Esta forma fílmico-ensaística de escrever sobre o mundo e sobre si mesmo é influenciada pela própria tradição literário-ensaística que tem como exemplo precursor os ensaios de Michel de Montaigne (1533-1592) e que se torna objeto de estudo por Theodor W. Adorno em seu famoso texto sobre o tema: “Ensaio como forma” escrito originalmente em 1954 e que torna o conceito como elemento fundamental à tradição da filosofia e literatura. O cineasta francês Chris Marker é tido como principal precursor do filme-ensaio, seus filmes *Carta da Sibéria (Lettre de Sibérie)*, (1958) e *Sem Sol (Sans Soleil)*, (1982) são bons exemplos de filmes que pensam um eu (cineasta) em um mundo público sob uma forma que reflete sobre si mesmo enquanto escrita fílmica ensaística. Consideramos pertinente a citação de Francisco Elinaldo Teixeira ao entender o cine-ensaio como: “(...) objeto proteico,

multiforme, polimorfo, polifônico e polissêmico; que remete, se apropria, atravessa, opera passagens entre o documentário e o experimental, como também com a ficção, não se confundindo com eles; que não se constitui como representação, mas reflexão do mundo histórico; que investe num ponto de vista encarnado, numa visão subjetiva de fundo onírico, imaginativo, memorial, com forte tom de auto-reflexividade” (TEIXEIRA, 2015, p. 359).

¹⁰Referência a antiga locomotiva de Castanhal apelidada carinhosamente de “Maria Fumaça” pelos habitantes do município. Hoje está posta de forma monumental na região, mas no passado fez parte das rotas férreas da estrada de ferro Belém-Bragança (1883-1964). Seus trilhos chegaram em Castanhal em 1893 e a locomotiva foi significativa para a própria transformação espacial da antiga colônia que viria a se tornar vila em 1899 e posteriormente município em 1932, além de que, junto com a estrada de ferro desenvolveu-se na região o seu primeiro comércio interno, o primeiro colégio e a igreja matriz com sua praça no centro do município, além do povoamento do espaço de maneira mais intensa trazendo a primeira grande leva de migrantes cearenses para Castanhal.

¹¹Casarão histórico da vila do Apeú construído em 1981 pela família Martins, imigrantes de origem portuguesa. Onde antes funcionava uma loja de tecidos e uma padaria, hoje o casarão funciona como um comércio local e sua arquitetura permanece como originalmente fora construída.

¹²Pollak (1992) salienta o caráter da memória herdada como um importante fator de identidade subjetiva e de união grupal em um seio familiar por exemplo. Sarlo irá se aprofundar mais especificamente neste fator através do debate sobre o conceito de *pós-memória*, sendo justamente: “a memória da geração seguinte àquela que sofreu ou protagonizou os acontecimentos (quer dizer: a pós-memória seria a memória dos filhos sobre a memória dos pais).” (SARLO, 2007, p. 91)

¹³Para Corrigan, o ensaístico executa: “uma apresentação performativa do eu como uma espécie de autonegação em que estruturas narrativas ou experimentais são subsumidas no processo do pensamento por meio de uma experiência pública” (CORRIGAN, 2015, p. 10), e esse processo ocorre tanto nos filmes quanto em suas diversas inserções nas formas artísticas. Diferente da proposição de Corrigan sobre o eu ensaístico, outra contribuição essencial é a discussão levantada por Teixeira (2005) sobre o documentário contemporâneo. Aqui, o autor traça um breve panorama histórico das discussões levantadas por Deleuze na década de 80 sobre a defesa da possibilidade de todo o campo cinematográfico possuir uma característica de “discurso indireto livre” que confundiria (e tornariam mais opacos) as diferenças entre cinema de ficção e cinema de realidade e estabeleceriam: “(...) um novo modo de narrar que nos dá devires mais que histórias, com uma outra relação entre objetivo/subjetivo, com a demolição do modelo de verdade fundante, com o deslocamento da oposição entre realidade/ficção para a oposição ficção/fabulação” (TEIXEIRA, 2005, p. 5). Deleuze retoma as discursões de Pasolini sobre o cinema de poesia para destacar a ideia do cinema poder possuir uma “narrativa indireta livre” que colocaria em xeque: “dois elementos da narrativa tradicional, a narrativa indireta objetiva do ponto de vista da câmera, a narrativa direta subjetiva do ponto de vista do personagem” (PASSOLINI, 1965, p. 137 apud TEIXEIRA, 2005, p. 44). Na tentativa de transpassar estas discussões ao campo do cinema documentário, Deleuze afirma que a ideia de “torna-se outro” tanto os personagens quanto o cineasta no processo de interseção com os mesmos, seria a síntese de uma ruptura nas metamorfoses causadas nesse tipo de cinema e retomando produções de Perrault e Rouch o autor conclui que é a “função fabuladora” que especifica este tipo de cinema em comparação ao modelo de verdade no cinema de ficção. Tratava-se aqui das formas de ficcionalização dos personagens reais ou de um: “devir do personagem real, inseparável de um antes e de um depois que ele reúne na passagem de um estado a outro” (TEIXEIRA, 2005, p. 50). Nesse sentido, a separação clássica entre quem filma e quem é filmado no documentário e na ficção (“Eu=Eu, Eles=Eles”) ganharia um contraponto do cineasta como “Eu é outro” a partir da narrativa simulante em detrimento da veraz.

¹⁴ Algo que abrange o filme do começo ao fim e não somente nos momentos de crítica aos canais da cidade. Podemos afirmar também que, esse aspecto político engloba boa parte da filmografia de Edivaldo até o momento, principalmente nas produções que decidem resgatar parte da história de Castanhal através das lembranças de seus habitantes. Nesse sentido, a nossa tese é que essas produções funcionam como exemplificações que visam sustentar um discurso em comum na defesa de uma conscientização histórica que deveria ser despertada na comunidade castanhalense em relação à memorialização de elementos culturais-chaves que fizeram parte na sociabilidade da antiga urbe. Ainda estamos pesquisando de maneira minuciosa toda essa história social da cidade que o filme busca resgatar, e apesar de, apenas citarmos no início deste artigo as transformações espaciais que a cidade sofre no início dos anos setenta, esse processo é mais longo e abrange todo um discurso e aplicação de progresso urbano que a cidade sofre a partir dos anos sessenta. Para saber mais sobre esse processo, recomendamos o trabalho de Barros (2014).

¹⁵Referência aos maquinários projetores do Cine Argus, hoje monumentalizados em vitrines de vidro na Casa de Cultura em Castanhal. Neste momento uma tomada os revela em cena enquanto pessoas caminham normalmente pela calçada que os expõem.

Artigo recebido em 29/08/2022

Aceito para publicação em 09/12/2022