



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DA AMAZÔNIA

MATHEUS DE SOUSA OLIVEIRA

ENTRE O CINEMA E A LOCOMOTIVA
Os documentários de Edivaldo Moura como escrituras fílmicas de um passado
castanhalense (1940-1995)

BELÉM
2024

MATHEUS DE SOUSA OLIVEIRA

ENTRE O CINEMA E A LOCOMOTIVA
Os documentários de Edivaldo Moura como escrituras fílmicas de um passado castanhalense (1940-1995)

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Pará, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em História, na área de História Social da Amazônia, para a obtenção do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Arte, Cultura, Religião e Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Pere Petit Peñarrocha.

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)**

O48c Oliveira, Matheus de Sousa.
ENTRE O CINEMA E A LOCOMOTIVA : Os documentários
de Edivaldo Moura como escrituras fílmicas de um passado
castanhalense (1940-1995) / Matheus de Sousa Oliveira. — 2024.
182 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Pere Petit
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-
Graduação em História, Belém, 2024.

1. História Cultural. 2. Cinema. 3. Castanhal. 4.
Documentário. 5. Tradição Oral. I. Título.

CDD 301.209

MATHEUS DE SOUSA OLIVEIRA

ENTRE O CINEMA E A LOCOMOTIVA
Os documentários de Edivaldo Moura como escrituras fílmicas de um passado castanhalense (1940-1995)

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Pará, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em História, na área de História Social da Amazônia, para a obtenção do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Arte, Cultura, Religião e Linguagens.
Orientador: Prof. Dr. Pere Petit Peñarrocha.

APROVADO EM: 26/02/2024

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pere Petit Peñarrocha
Orientador – PPHIST/IFCH/UFPA

Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco
Examinador Interno – PPHIST/IFCH/UFPA

Prof. Dr^a. Maria Luzia Miranda Álvares
Examinador Externo – IFCH/UFPA/ACCPA

BELÉM
2024

Durante quinze anos eu aprendi a cine-escritura. Eu aprendi a arte de escrever não com uma caneta, mas com uma câmera. A falta de um alfabeto cinematográfico me perturbava. Eu tentei criar este alfabeto. Eu me especializei na "cine-escritura dos fatos". Eu me esforcei para me tornar um cine-escritor das atualidades. Eu aprendi este ofício diante de uma mesa de montagem. (Dziga Vertov)

AGRADECIMENTOS

Durante esses dois anos do meu processo de escrita e pesquisa para esta dissertação, algumas pessoas se fizeram presentes e me ajudaram de diferentes formas para a conclusão dessa etapa acadêmica em minha formação. Não posso deixar de citá-las aqui como partes cruciais do presente trabalho que os leitores irão se debruçar em seguida.

Agradeço primeiramente à Deus por ter me concedido saúde (física e principalmente mental) durante todo o processo, e à minha família por ter sido, junto à presença divina, os meus alicerces para a conclusão da presente pesquisa, em especial à minha amada mãe, meu pai e meu irmão que estiveram presentes de modo ativo em todos os setores da minha vida durante esses dois anos de muito esforço e dedicação

Ao professor Me. Denilson Leandro Silva, educador de Química na rede estadual de Mãe do Rio-Pará, um dos primeiros educadores a me incentivar e destacar a importância do ensino superior e do adentramento no mundo da pesquisa científica. Junto a ele, agradeço também à professora de História Edjane Lins que igualmente destacou a importância do Mestrado e Doutorado em História.

Ao professor Dr. Pere Petit, orientador da presente dissertação, por ter sido presente e ter me auxiliado significativamente nos aconselhamentos durante todo o processo de pesquisa.

Ao memorialista castanhalense Amílcar Carneiro, por ter me cedido alguns documentos essenciais para esta pesquisa, inclusive servindo como uma ponte de contato ao acervo pessoal do também memorialista de Castanhal, José Lopes Guimarães, onde pude obter mais documentações para a presente dissertação.

Ao cineasta e pedagogo, Edivaldo Moura, meu “objeto de pesquisa” (termo que procuro me distanciar, mas irei utilizá-lo aqui para fins didáticos), por me incentivar no adentramento ao Programa de Pós-Graduação, por ceder sem ressalvas todas as informações do seu processo de produção fílmica, e por receber-me gentilmente em sua residência ao aceitar realizar a entrevista que compõe o primeiro capítulo desta dissertação.

À minha amiga Antonia Cordovil, por ter me auxiliado na tradução de uma fonte documental norte-americana de importância ímpar à pesquisa, além de também participar diretamente no abstract da presente dissertação.

Aos meus amigos Ramon Aleixo e Genany Aikawa pela companhia de sempre, e também aos parceiros do Programa de Pos-Graduação, em especial Edvan, Marlison, Oton e João Victor, pelos bate-papos descontraídos e pelos conselhos acadêmicos que sempre aliviavam a mente após as pressões de diversos níveis que todo pós-graduando vive.

E por último, e não menos importante, ao Programa de Pós-Graduação em História (PPHIST) da Universidade Federal do Pará, junto a todos os docentes e discentes que participam ativamente no funcionamento do programa, por terem me recebido de braços abertos em um mundo que até então, devido eu possuir formação anterior em outra instituição, desconhecia em toda a sua potência científica.

RESUMO

Esta pesquisa visa analisar o processo de escritura fílmica de parte do cotidiano urbano do século XX (1940-1995) do município de Castanhal (Pará) através de dois documentários produzidos pelo cineasta paraense Edivaldo Moura, sendo eles *O Cinema de Seu Duca* (2016) que aborda a trajetória multicultural do Cine Argus durante suas quase seis décadas de funcionamento no município; e *A Última Maria* (2021) que centra-se em parte dos elementos estruturais da estrada de ferro de Bragança (EFB), no dia-a-dia dos habitantes castanhalenses, resguardando a locomotiva Castanhal e a estação ferroviária como protagonistas. Ambos os filmes são estruturados de formas semelhantes ao convidar moradores do município para compartilhar suas experiências pessoais pretéritas com os elementos principais que os filmes visionam – o Cine Argus e a Locomotiva Castanhal. Utilizamos a análise fílmica (leitura interna) em conjunto com fontes documentais para afirmar os filmes não como espelhos que representam um passado já dado por uma externalidade social passiva, mas sim como produtores de um movimento histórico próprio ao período castanhalense abordado e, principalmente, ao seu presente produtor. Como resultado, os filmes foram entendidos como criadores de uma inteligibilidade temporal que ancora presente-passado ao formularem suas próprias escrituras específicas de parte da transformação urbana de Castanhal, tendo o cinema e a locomotiva, junto às experiências sociais desenvolvidas nesses espaços, como símbolos suplantados – e ao mesmo tempo resistentes – da política de remodelamento urbano-comercial de Castanhal iniciada com vigor a partir da segunda metade do século XX no município.

Palavras-chave: História Cultural; Cinema; Castanhal; Documentário; Tradição Oral.

ABSTRACT

This research aims to analyze the process of filmic writing of part of the urban daily life of the 20th century (1940-1995) in the city of Castanhal (Pará) through two documentaries produced by the paraense filmmaker Edivaldo Moura, which are *O Cinema de Seu Duca* (2016), that addresses the multicultural trajectory of Cine Argus during its nearly six decades of operation in the city; and *A Última Maria* (2021), that focuses on some of the structural elements of the Bragança railway (EFB) in the daily life of the inhabitants of Castanhal, safeguarding the Castanhal locomotive and the railway station as protagonists. Both films are structured in similar ways by inviting residents of the city to share their past personal experiences with the main elements that the films envision – the Cine Argus and the Castanhal Locomotive. Film analysis (internal reading) was utilized in conjunction with documents sources to assert the films not as mirrors that represent a past already given by a passive social externality, but rather as producers of a historical movement proper to the Castanhal period addressed and, mainly, to its present producer. As a result, the films were understood as creators of a temporal intelligibility that anchors the present-past by formulating their own specific writings of part of the urban transformation of Castanhal, having the cinema and the locomotive, along with the social experiences developed in these spaces, as supplanted symbols – and at the same time resistant – of the policy of urban-commercial remodeling of Castanhal initiated vigorously from the second half of the 20th century in the city.

Keywords: Cultural History; Cinema; Castanhal; Documentary; Oral Tradition.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Edivaldo Moura junto à Nila Carneiro	58
Figura 2 - Frames de <i>O Cinema de Seu Duca</i> (monólogo)	68
Figura 3 - Frames de <i>Cinema Paradiso</i> (1988) em <i>O Cinema de Seu Duca</i>	87
Figura 4 - Frames de <i>O Cinema de Seu Duca</i> (passado e presente: a estação, o mercado e a praça).....	99
Figura 5 - Exibição pública de <i>O Cinema de Seu Duca</i>	108
Figura 6 - Frames iniciais de <i>A Última Maria</i>	130
Figura 7 - Frames de <i>Jacaré</i> (1942) em <i>A Última Maria</i>	141
Figura 8 - Frames de <i>A Última Maria</i> (passado e presente: a avenida Barão do Rio Branco e a estação ferroviária)	145
Figura 9 - Frames de <i>A Última Maria</i> (fotografias de crianças em torno da EFB).....	151

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPITULO 1. OLHARES DE UM CINEASTA: os primeiros filmes, interações sociais com parte da comunidade castanhalense e a relação entre história e memória.	25
1.1“ <i>Vi a coragem que eles tinham de correr atrás de um sonho</i> ”. As primeiras produções e o debate relacional entre documentário e sociedade.....	26
1.2“ <i>Cada pessoa que eu ia entrevistando foi me dando dicas</i> ”. O processo dialógico entre o cineasta e os personagens que compõem os filmes.....	34
1.3 “ <i>Se você não tiver registros escritos, principalmente audiovisuais, essas histórias se perdem</i> ”. História e memória como elementos motivadores dos filmes.....	38
CAPITULO 2. O CINEMA DE SEU DUCA: Um pesquisador apaixonado pelo seu objeto de estudo.	44
2.1 “ <i>Um filme sobre quem me ensinou a amar os filmes</i> ”. Inserindo-se no longa-metragem como personagem e o início do Cine Argus em Castanhal.	62
2.2 “ <i>O meu encanto era ver a máquina funcionando</i> ”. O Cine Argus como ponto de referência urbana e social para o município, e a relação de Seu Duca com a sétima arte.	78
2.3 “ <i>Aconteceu de fato? Ou foi só mais um filme que nós assistimos?</i> ”. O circuito interiorano de Seu Duca e o fim do cinema em Castanhal.	90
2.4 “ <i>Chegou enfim, o dia desses atores e atrizes narrarem a própria história</i> ”. A caminho da construção de uma memória e a “volta” do Cine Argus em Castanhal.....	105
CAPITULO 3. A ÚLTIMA MARIA: Um filme sobre o trem castanhalense a partir dos moradores do município.	116
3.1 “ <i>A gente corria pra esperar o trem chegar</i> ”. O cineasta em posição de recuo e a abertura do curta-metragem para as vozes sem faces.....	126
3.2 “ <i>Café com pão, bolacha não</i> ”. As memórias do passado materializadas pelo presente e a construção da criança em torno da locomotiva.	135
3.3 “ <i>A derrubada da estação não foi um negócio que chocou a população</i> ”. O fim dos trilhos em Castanhal e a demolição da estação ferroviária.	155
3.4 “ <i>Porque era em nome do progresso</i> ”. Vislumbrando um olhar para os restos da EFB no município.....	165
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	170
FONTES	174
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	177

INTRODUÇÃO

O historiador francês Marc Ferro, ao discutir sobre a abordagem dos filmes perante ao passado em um dos seus ensaios compilados em *Cinema Et Historie* (1977), acaba lançando o seguinte questionamento: “... *será que existe uma escrita fílmica da história?*”¹. Ferro, um dos nomes que compõe a terceira geração da Escola dos Annales, foi um dos historiadores pioneiros da comunidade francesa que desempenhou boa parte de seus estudos nas relações entre história e cinema, sendo destacado principalmente ao considerar os filmes como fontes legítimas e específicas na pesquisa histórica, embargando assim, tanto as produções de gêneros ficcionais quanto os documentários.

Como base nas maneiras de utilizar o filme metodologicamente, uma das considerações centrais de Ferro em suas perspectivas na relação entre história e cinema era estudar os filmes a partir do mundo externo que os produz, ou seja, nas relações sociais que se estabeleciam fora da internalidade (diegese) fílmica. Para o historiador francês, o primado pelo entorno social deveria ser estruturante na análise dos filmes como objetos de estudos, e é nesse sentido que Ferro salientava:

O filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou de história do cinema. Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza.²

O trato com os elementos internos dos filmes seriam praticamente negados por Ferro em suas abordagens metodológicas. Entender o filme em sua linguagem cinematográfica específica, ou como própria obra de arte, possivelmente subjugaria o social que circundava o filme enquanto produto, deixando assim o trabalho do historiador com lacunas determinantes em sua pesquisa. Francisco Santiago Júnior traça de maneira resumida o trato metodológico de Marc Ferro perante ao filme como objeto de estudo:

A posição de Ferro evidencia a delimitação heurística: a) definição de um objeto central de reflexão, o filme; b) rejeição da semiologia, da estética e da história do cinema, de maneira a determinar o que não é cabível ao ofício do historiador quando trabalha com o cinema; c) afirmação do filme como testemunho de um tempo e meio pelo qual o historiador atingirá o além do cinematográfico (o “sentido latente”), ou seja, o objetivo do historiador não é o filme em si, mas a sociedade que este permite entrever. Qualquer uso da

¹ FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992, p. 69.

² *Ibid.*, p. 87.

semiologia e da estética só seria útil na medida ao permitir observar o mundo social.³

É com base nessas noções que o historiador francês expressava uma resposta dúbia para a sua pergunta citada no início desta dissertação. Primeiro, Ferro se inseria de maneira negativa à possibilidade dos filmes poderem ser escrituras específicas da história, pois os mesmos seriam diretamente afetados e construídos ideologicamente pelas estruturas sociais que os produzem, sendo eles uma espécie de espelhos representativos de uma imposição social. Os filmes seriam assim, uma forma de transposição da “*história que foi concebida por outros*”⁴. Porém, em seguida, Ferro afirma que determinados cineastas se sobrepõem à imposições pré-estabelecidas pela sociedade – por uma ideia de “*contra-análise da sociedade*”⁵ – criando assim visões específicas e inovadoras perante o passado. Esses acabam revelando um caráter autoral que não se traduz à um mero reflexo do social ou de uma concepção histórica prevista nos livros ou documentos oficiais. Como exemplo destes cineastas, Ferro cita Hans-Jürgen Syberberg, Andrei Tarkovski, Luchino Visconti e Ousmane Sembène. Esse é o questionamento que guia o conjunto teórico-metodológico de nossa pesquisa.

Buscaremos a análise interna e social de dois filmes-documentários produzidos pelo cineasta paraense Edivaldo Moura, sendo *O Cinema de Seu Duca* (2016) e *A Última Maria* (2021), visando identificar o discurso histórico que ambos carregam. Iremos abordá-los como formas de escrituras fílmicas de parte da história do município de Castanhal não por uma possível inovação em comparação as fontes escritas, mas sim através da consideração de seus elementos internos em um diálogo com a sociabilidade contextual que se constrói em sua externalidade. A relação entre a internalidade dos filmes e o mundo social se estabelece aqui de forma a entendê-los como produtos artísticos-culturais que não são meros espelhos do mundo à sua volta, mas que ao mesmo tempo também não podem ser explicados sem ele.

A ideia é estabelecer um equilíbrio que entenda os documentários em sua narrativa interna-específica construída pela sua especificidade, juntamente com a leitura de sua externalidade social produtora. As duas produções escolhidas são focadas em dois

³ 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, nº 8, 2011, p. 154.

⁴ FERRO, Marc. *Op cit.*, p. 120.

⁵ Ver sobre em: FERRO, M. Filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J.; NORA, P. (Orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. Ou em: MORRETIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: Questões & Debates*. Curitiba. Editora UFPR, n. 38, 2003.

espaços sociais que fizeram parte significativa do século XX do município de Castanhal, na região nordeste do Pará.

O cinema de Seu Duca, longa-metragem de Edivaldo Moura lançado em 2016, é uma versão estendida de seu curta-metragem lançado em 2014 intitulado *Memórias do Cine Argus*. O longa-metragem buscou reunir uma série de habitantes castanhalenses que tiveram contatos com o antigo cinema do município chamado Cine Argus, inaugurado em 1938 em Castanhal, e também de pessoas que se relacionaram socialmente de diferentes formas com o seu proprietário, Manoel Carneiro Pinto Filho, conhecido como Duca do cinema ou Seu Duca. O curta é uma versão mais compacta de dezenove minutos que conta 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-metragem, as mesmas cenas do curta 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 os sentidos atribuídos ao Cine Argus por parte da comunidade castanhalense. Nosso objeto de estudo aqui estará centrado no longa-metragem, porém é importante citar seu precursor como um pontapé inicial que fez parte direta de sua construção.

Já *A Última Maria* é uma produção em curta-metragem de vinte e cinco minutos de duração que foi disponibilizada para o público no ano de 2021. O curta-metragem também se constrói através das oralidades de determinados moradores do município de Castanhal, porém, agora voltadas aos contemporâneos da estação castanhalense que fazia parte das rotas férreas da estrada de ferro de Bragança (EFB) (1883-1964), juntamente com a sua locomotiva, hoje posta de forma monumental no município. A ideia do curta é estruturar uma representação da locomotiva e de sua própria estação privilegiando narrativas de contatos mais íntimos do cotidiano dos habitantes com o trem em época de funcionamento na cidade, e não necessariamente ser uma exposição detalhada da importância estrutural da locomotiva para Castanhal.

Edivaldo Moura, bacharel em cinema e audiovisual pela Universidade Federal do Pará, especialista em Educação para as relações étnico-raciais e mestre em desenvolvimento rural e gestão de empreendimentos agroalimentares, atualmente é técnico em assuntos educacionais na Pró-reitoria de Ensino do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA) no campus de Belém, exercendo a função de chefe do departamento de Educação Superior. Como cineasta, *O cinema de Seu Duca*

(2016) é seu primeiro longa-metragem e *A Última Maria* (2021) marca a sua retomada como diretor após cinco anos, contando anteriormente com diferentes produções em curta-metragem como *Alegoria dos Vasos* (2011); *Encontro* (2012); *A vida no Lixo* (2012); *Terreiro de Mina* (2013); *Memórias do Cine Argus* (2014); e *Concerto* (2016)⁶.

Decidimos escolher na nossa pesquisa o estudo dessas duas produções de Edivaldo Moura (*O cinema de Seu Duca* e *A Última Maria*) devido ao fato de ambas estarem voltadas a dois elementos-chaves que fizeram parte da própria formação histórica e cultural do município de Castanhal durante o século XX. A locomotiva Castanhal fazia parte da implantação da EFB na chamada Zona Bragantina que abrangia parte do nordeste paraense, e transportava passageiros e produtos comerciais, levando a região a um desenvolvimento e expansão das produções agrícolas que agora poderiam ser escoadas para a capital paraense no final do século XIX favorecendo o crescimento populacional, sobretudo de migrantes cearenses na região. Em 1899, passou à condição de vila e em 1932 de município. Já o Cine Argus (1938-1995), além de ser um cinema exibidor de películas, foi um espaço multicultural onde se realizava convenções partidárias, reuniões de sindicatos, show de calouros, bailes de formaturas e de carnaval, shows musicais, peças teatrais, divulgações publicitárias e transmissões de jogos futebolísticos e noticiários via seus alto-falantes externos. O Cine Argus é considerado um dos principais espaços de sociabilidade cultural do município enquanto esteve de pé, sendo destacado como parte intrínseca da própria formação de Castanhal no que tange ao seu desenvolvimento urbano com o passar dos anos de 1940 até os anos de 1990.

Certamente, não somos os primeiros a estabelecer parâmetros analíticos que considerem a construção interna dos filmes nos estudos históricos. O também historiador francês Pierre Sorlin foi um dos pioneiros ao considerar como teor metodológico a linguagem cinematográfica em seus aspectos internos nos trabalhos acadêmicos de História. A utilização da análise fílmica através dos estudos de semiótica e semiologia⁷ como auxiliares ao historiador foi uma das especificidades de Sorlin no que se refere a relação entre história e cinema. Para Michèle Lagny, Pierre Sorlin teria sido um dos pioneiros em salientar aos historiadores “*a necessidade do aprendizado das formas da*

⁶ Em 2015, Edivaldo Moura foi homenageado pela Secretaria de Cultura de Castanhal com o prêmio “personalidade castanhalense”, na categoria cinema, e em 2018 recebeu a comenda de mérito cultural “seu Duca” pela Prefeitura Municipal de Castanhal.

⁷ SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinema*. Paris: Éditions Aubier Montaine, 1977.

escrita cinematográfica”⁸, 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 análises a importância dos filmes como estruturas significantes próprias e não como meros reflexos ou reproduções passivas de uma realidade histórico-social concebida em outros meios, apesar de serem diretamente influenciados pelos tais. Com base nas considerações de Sorlin, o historiador português Jorge Seabra salienta:

Pierre Sorlin entende que, sem a envolvimento do historiador no filme, aquele não está plenamente habilitado a analisá-lo, considerando «absurdo trabalhar sobre o cinema se fomos insensíveis ao prazer que comporta o visionamento de um filme». Para tanto, aponta os filmes de propaganda de qualquer regime totalitário, em que facilmente captamos os slogans, as palavras de ordem, os conselhos, mas, procedendo dessa forma, «falta uma coisa essencial, o *efeito do cinema*, que não se reduz à reprodução dos temas já difundidos pela imprensa, pela publicidade e pelo livro», concluindo que todo o investigador que for insensível a esse efeito ou se proteja contra ele, está a colocar-se no «exterior do filme, no domínio familiar do texto, deixando intacto o objeto que pretendia tratar, limitando-se a encontrar aquilo que já conhecia» pela informação escrita.⁹

Nesse sentido, mensurar os elementos externos aos filmes seriam essenciais, mas não suficientes para identificá-los em suas singularidades, pois, “*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*”¹⁰. Uma de suas dicas cruciais aos historiadores que iriam utilizar a análise fílmica em suas pesquisas, é o cuidado com teorias do cinema e da semiologia determinantes ao objeto de estudo, principalmente pela noção de que cada filme possui a sua particularidade significativa própria, no que tornaria “*mais proveitoso confeccionar teoricamente e metodologicamente instrumentos que se adaptem ao objeto de estudo e não apenas importar modelos semiológicos pré-estabelecidos*”¹¹.

Mesmo não considerando utilizar qualquer tipo de estudo semiótico ou semiológico em nossa análise fílmica, as contribuições de Sorlin se mostram importantes para a então pesquisa ao salientar justamente a consideração do filme como expressão cinematográfica própria, cabendo assim ao historiador “*apreender os esquemas que*

⁸ LAGNY, M. Imagens audiovisuais e história do tempo presente. *Revista Tempo e Argumento*. Florianópolis, v. 4, nº 1, 2012, p. 35.

⁹ SEABRA, Jorge. *Cinema: tempo memória análise*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 2014, p. 15.

¹⁰ KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1ª edição. 2008, p. 32.

¹¹ MORAIS, Julierme. Os estudos históricos e os filmes: chaves teórico-metodológicas. *Fato & Versões-Revista de História*. Uberlândia, v. 9 nº 17, 2017, p. 6.

presidiriam a relação e a organização das diferentes partes que a constituem”¹². Nesse sentido, o historiador deveria considerar a característica específica do audiovisual em acoplar imagens (fotografias estáticas e em movimento) e sons (oralidades, trilhas sonoras e sons ambientes), em sua internalidade. É de maneira semelhante que, ao considerar o filme em sua especificidade interna, o historiador Marcos Napolitano destaca:

Assim, a representação fílmica não pode ser limitada ou diluída no conceito geral de representação simbólica utilizada pelo campo historiográfico (“constructo social que simboliza uma ausência”), mas é constituída a partir de uma narrativa específica – a narrativa cinematográfica – que articula som (trilha sonora, trilha musical, vozes), imagens em movimento (signos, alegorias, texturas, enquadramentos), cenário, encenação (mise-en-scène), texto (roteiro, diálogos). Este conjunto de recursos e dispositivos é mobilizado a partir das escolhas dos realizadores (cujo epicentro é o diretor) e que se organizam no processo final de montagem e edição.¹³

É nesse sentido que nos esforçaremos para considerar a especificidade da narrativa cinematográfica em nosso estudo. A nossa ideia de *representação do passado* que será constantemente exposta na análise fílmica dos documentários utilizados, parte do diálogo intrínseco com discursões teóricas do cinema documentário ao situar as produções em um modo específico de constituição. Ou seja, a utilização da teoria do cinema, antes negada metodologicamente por Marc Ferro, aqui acaba fazendo parte crucial de nossa pesquisa ao situar um modelo de representação do passado que não se constrói internamente por uma leitura teórica de outros campos que negam o cinematográfico.

Então, em busca de atender aos nossos objetivos, seria mais importante considerar o cinema não somente como fonte da história, mas “*de uma história que se fará sob a influência do cinema e da imagem*”¹⁴. Para a historiadora Michèle Lagny, o modo cinematográfico de representar o passado seria mais um esforço de atribuição de sentido ao mesmo do que unicamente uma espécie de “revivê-lo” pelo conjunto de imagens e oralidades características do audiovisual. Para Lagny, “*o filme pode ao mesmo tempo apresentar uma narrativa e propor uma crítica dessa narrativa, respondendo assim, a uma nova exigência dos historiadores: mostrar simultaneamente as certezas e os limites de sua pesquisa e de sua reflexão*”.¹⁵

¹² KORNIS, Mônica Almeida. *Op cit.*, p.34.

¹³ NAPOLITANO, Marcos. Variáveis do filme histórico ficcional e o debate sobre a escritura fílmica da história. *História: Questões & Debates*. Curitiba. v. 70, nº 1, 2022, p. 14.

¹⁴ LAGNY, M. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador, São Paulo: Editores EDUFBA, UNESP, 2009, p. 100.

¹⁵ LAGNY, M. Escrita fílmica e leitura da história. In: Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI) (org.). *Cadernos de Antropologia e Imagem 10*. Rio de Janeiro: Editora UERG, NAI, 2000, p. 19.

Sendo assim, o filme não seria limitado somente em ser analisado como objeto social externo à pesquisa histórica. Mais que isso, ele também poderia agir como influenciador nos questionamentos teóricos da própria historiografia no que se refere principalmente ao aspecto temporal da representação do passado pelo cinema:

Assim como para a história escrita (além da imagem), o efeito de síntese da narrativa permite descrever (história fatural) e interpretar (posição historiográfica) conjuntamente. Seguindo as formas escolhidas para a construção de sua narrativa, os filmes propõem pontos de vistas historiográficos muito diferentes, conforme visem a constituir um modelo coletivo, ou a apresentar as teses construídas pelos historiadores, até mesmo para criticar estes últimos ou então o dever da História de conhecer realmente o passado.¹⁶

Nessa perspectiva, as modalidades de narrativas cinematográficas podem instigar os historiadores a refletir sobre seu próprio ofício no processo de representação de passado ao analisar o filme como uma visão da história pelos seus elementos específicos de linguagem. Assim, os filmes nos levariam “*a repensar a historicidade da própria história, através da reflexão que eles impõem sobre as modalidades de narrativas, assim como a propósito da questão do tempo, tanto quanto a propósito da relação entre realidade e representação, verdade e ficção na história*”.¹⁷

Essas considerações de Lagny nos ajudam a considerar a especificidade do encadeamento temporal em que nossos documentários estão construídos através de suas narrativas. Os filmes que iremos analisar, permitem-se realizar saltos temporais não necessariamente cronológicos e contextualizados através de blocos narrativos que são construídos pelas junções das oralidades que expressam experiências em comum pela vivência pretérita em torno dos espaços que os filmes representam. Vez ou outra, os filmes constroem espaços temporais que saltam do passado para o presente ou vice-versa, sem qualquer forma de contextualização detalhada, além de também projetarem um futuro através de suas formulações temporais internas.

Lagny e Sorlin são dois historiadores que, sem dúvidas, nos ajudam a pensar o filme em seus elementos internos na pesquisa histórica, mesmo que estes dois não considerem com tanto vigor a utilização do próprio arcabouço teórico da história do cinema em seus estudos. Nesse sentido, uma contribuição também muito importante na utilização dos constructos internos dos filmes nos trabalhos de historiadores, são as pesquisas desenvolvidas pelo historiador norte-americano Robert Rosenstone na relação

¹⁶ Ibid., p. 23.

¹⁷ LANGNY, M. *Op cit.*, 2009, p. 100.

entre história e cinema. Rosenstone é bem direto ao confirmar a possibilidade de uma escritura fílmica da história em sua tentativa de plasmar de fato, a história no cinema (e nos meios audiovisuais em geral). Para Rosenstone, os filmes já poderiam ser entendidos como formas de produção de um saber histórico amplo ou particular de maneira semelhante as pesquisas históricas produzidas na academia por historiadores especializados:

(...) o mundo familiar e sólido da história nas páginas impressas e igualmente familiar, porém mais efêmera, história mundial na tela são semelhantes em pelo menos dois aspectos: referem-se a acontecimentos, momentos e movimentos reais do passado e, ao mesmo tempo, compartilham do irreal e do ficcional, pois ambos são compostos por conjuntos de convenções que desenvolvemos para falar de onde nós, seres humanos, viemos (e também de onde estamos e para onde achamos que estamos indo, embora a maioria das pessoas preocupadas com o passado nem sempre admita isso).¹⁸

A ideia de Rosenstone não é traçar uma mera comparação entre a história escrita e a audiovisual, mas sim de defender que esta segunda pode ser tão válida socialmente quanto a primeira ao “*fazer um tipo de história que é suficientemente complexa para que tenhamos de aprender a interpretá-la*”¹⁹. Nesse sentido, o historiador norte-americano está diretamente interessado em expor uma prática histórica utilizando formas contemporâneas de expressão para um público que ultrapasse o círculo acadêmico, o que o leva a considerar assim uma história que está cada vez mais interligada com o cinema, com a televisão e com a internet.

Sendo influenciado pela crítica pós-estruturalista esboçada em estudos de historiadores como Hayden White e Frank Akersmith, Rosentone chega a afirmar de maneira direta que “*os cineastas (alguns deles) podem ser, e já são, historiadores, mas, por necessidade, as regras de interação de suas obras com o passado são, e devem ser, diferentes das regras que governam a história escrita.*”²⁰ Ao longo dos nossos capítulos, a ideia de um *cineasta-historiador*²¹ irá surgir não como simples afirmação, mas sim

¹⁸ ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2010, p. 14.

¹⁹ Ibid., p. 14.

²⁰ Ibid., p. 22.

²¹ Para Rosenstone, os filmes que poderiam ser considerados como uma “*expressão legítima*” da História seriam especificamente os filmes históricos. Nessa categoria, o autor define um conceito um tanto simplório para os mesmos, sendo “*filmes que tentam conscientemente recriar o passado*” ou “*algo que tenta de maneira séria dar sentido aos vestígios daquele mundo extinto que nos foram deixados*”. Logo, o cineasta-historiador seria aquele empenhado nesta categoria de filmes, não no objetivo de simplesmente expor o passado para as telas, mas de lançar questionamentos e garantir inteligibilidade (não obrigatoriamente fixa e unilateral) para o mesmo. Mesmo que os filmes de Edivaldo Moura tenham um tempo passado como objeto de estudo (parte do século XX de Castanhal), discordamos de Rosenstone em sua delimitação do que seria o “filme histórico”, pois, entendemos que todo filme é histórico, mesmo que este carregue o tempo presente-imediato como elemento de sua diegese fílmica.

como ponto de reflexão da especificidade do meio em que o passado está sendo representado. É nesse sentido que, a principal contribuição de Rosentone para os nossos anseios está na noção de que os documentários analisados fazem parte de uma história específica que se plasma com as imagens e as oralidades cinematográficas. Nos esforçaremos para reconhecer a especificidade do filme como linguagem própria, onde se torna “*impossível julgar uma película histórica com as normas que regem um texto, já que cada meio tem seus próprios e necessários elementos de representação*”²².

Para Cristiane Nova, é justamente no entendimento da história enquanto discurso narrativo que se originariam principalmente nos Estados Unidos a partir da década de 1990 alguns estudos por historiadores²³ e teóricos do cinema que buscavam defender “*a ideia de que o cinema e o vídeo constituem-se (assim como a escrita e a oralidade) formas válidas e necessárias para se representar o passado, mas buscando, ao mesmo tempo, refletir sobre suas peculiaridades*”²⁴. A autora demarca algumas direções em que essas pesquisas se encaminhavam, e nesses aspectos, podemos notar grandes semelhanças com o nosso estudo na utilização dos filmes documentários:

(...) valorizar academicamente os discursos históricos áudios-imagéticos (incluindo o cinema, o vídeo e mais recentemente as imagens digitais); estudar as características dos discursos históricos audiovisuais e suas semelhanças e diferenças em relação a outros tipos de discursos históricos (historiografia escrita, literatura, mito, memória, história oral etc.); explorar as potencialidades introduzidas pelos discursos históricos áudios-imagéticos para a escrita da história e para os historiadores acadêmicos; refletir sobre a relação existente entre as representações históricas audiovisuais e a historiografia escrita; teorizar sobre as possibilidades dos historiadores de exporem seus conhecimentos através de dispositivos audiovisuais; investigar os componentes das narrativas históricas áudio-imagético; refletir sobre a questão do referencial e sobre o estatuto da ficção nos audiovisuais históricos; ou seja, sobre os tipos de realidade histórica representados em um audiovisual; analisar filmes ou conjunto de filmes como discursos históricos autônomos em relação à historiografia escrita; questionar os critérios de avaliação dos discursos históricos áudio-imagéticos.²⁵

Isso não quer dizer que abandonaremos de maneira maciça a externalidade social que caminha em torno dos filmes. Carregamos como objetivo essencial a identificação de como os filmes nasceram socialmente através dos caminhos percorridos pelo cineasta para a formação de suas produções, esses caminhos envolvem os diversos contatos

²² ROSENTONE, Robert. História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens. *O Olho da história*, Salvador, v. 1, n. 5. 1997, p. 7.

²³ Como exemplo, a autora cita o próprio Robert Rosentone, mas também outros historiadores como, Natalie Zamon Davis, Daniel Walkowitz e Robert Brent Toplin.

²⁴ NOVA, Cristiane. Narrativas históricas e cinematográficas. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador/São Paulo: Editores: EDUFBA/UNESP, 2009, p. 141.

²⁵ *Ibid.*, p. 141.

estabelecidos entre a direção dos filmes e os atores sociais que auxiliaram em seu processo de produção.

Outro ponto fundamental nesse processo de intermediação externa com a internalidade dos filmes, é a utilização documental dos fragmentos da história social castanhalense que envolve os elementos de representação dos filmes: A locomotiva Castanhal e o Cine Argus. Esses fragmentos não se resumem ao que o filme expõe em sua literalidade, mas sim na utilização de outras fontes (principalmente escritas) que debatem o contexto histórico do que está sendo exposto em cena. Esse jogo entre a fonte escrita e a fonte audiovisual não se dá de maneira hierárquica, mas sim dialógica, principalmente para atender ao equilíbrio entre análise fílmica e a contextualização histórica que está por trás das cenas²⁶. Com isso, buscamos salientar a nossa posição de historiador, mesmo considerando a narrativa cinematográfica junto a parte da teoria do cinema-documentário como metodologia:

Com efeito, o procedimento do historiador não é a do especialista de cinema: interroga o filme sobre problemas factuais (a guerra ou a revolução), sobre problemas sociais que se desenvolvem na longa duração, sobre representações, sobre evoluções culturais, sobre formas de escrever a história, o que lhe importa é o uso que ele pode fazer do filme enquanto fonte para sua própria pesquisa, definida a partir de questões que excedem o campo cinematográfico.²⁷

O que também pode nos ajudar na identificação do sentido abrangente do passado que eles (os filmes) transmitem, como apontou Rosenstone, é a verificação dos filmes em um debate específico da teoria da história. Essa utilização teórica será inserida na leitura abrangente de um discurso histórico amplo que os documentários buscam defender em referência ao passado de Castanhal. Sendo assim, a teoria da história não anula a utilização do campo teórico-cinematográfico que ainda permanece aqui na leitura da internalidade dos filmes.

O teórico que decidimos utilizar para analisar a abrangência histórica exposta pelos documentários é o historiador alemão Jörn Rüsen. Por meio de suas discussões, compreendemos que os atores sociais envolvidos nos filmes estabelecem uma forma de ordem temporal por meio de uma *consciência histórica*, esta que não é exclusiva do

²⁶ Essa relação entre o audiovisual e a fonte escrita dos elementos sociais do passado castanhalense pode ser lida também como uma forma de confronto, não no sentido de delinear a fonte escrita como símbolo do fato real em detrimento dos filmes como representação do real, mas sim no entendimento do que os filmes escolhem objetivamente esquecer para dar lugar ao que lembrar em sua exposição nas telas. E também, como essa lembrança é dada a ler de maneira específica ao espectador, este que não necessariamente recebe os filmes de maneira passiva.

²⁷ LAGNY, M. *Op cit.*, 2009, p. 116.

historiador, pois, “*refere-se à experiência da mudança temporal da vida e do mundo, que pode ser armazenada na memória, dá sentido à mudança do passado que pode ser aplicada para se entender o presente, permitindo, assim, às pessoas antecipar o futuro, para conduzirem suas atividades a partir de um futuro informado pelas experiências do passado*”.²⁸

Para Rüsen, esse trabalho de ordem temporal através da consciência histórica chega até nós por meio de atividades culturais específicas que adiante ele denomina de “*práticas de narração histórica*”. Os documentários podem ser entendidos justamente como estas práticas de narração histórica ao gerar sentidos específicos ao passado por meio do presente, narração esta que possui sua singularidade ao ser mesclada pela oralidade em conjunto com as imagens.

O objetivo da pesquisa é justamente utilizar a análise fílmica para investigar qual o discurso histórico que as produções carregam sobre o município de Castanhal e como esse discurso é construído em torno da linguagem cinematográfica que necessita das vozes dos habitantes castanhalenses como pedra fundamental de seu desenvolvimento narrativo. Nosso primeiro capítulo abrirá espaço para uma entrevista realizada com Edivaldo Moura sobre a sua trajetória como cineasta até aqui, além de destacar também seus contatos sociais para a produção dos filmes e as suas motivações para a realização dos documentários.

Nossa ideia neste capítulo não estará cerrada somente em transcrever a entrevista, mas sim de intermediá-la dialogicamente com parte da teoria do cinema documentário através de dois autores do campo que consideraram o gênero em um diálogo direto com as sociabilidades que se constroem em torno do objeto fílmico junto as relações éticas que se estabelecem entre o cineasta e outro filmado. Os dois autores escolhidos foram Noël Carroll em sua tentativa de substituir o termo griersoniano *documentário* para *cinema de asserção pressuposta*, e principalmente da metáfora levantada pelo professor Eduardo Baggio ao entender o documentário como *filmes para salas de cinema com janelas*.

Lembremos que, a especificidade de nosso objeto de estudo é única no que se refere ao regionalismo da produção e ao seu próprio modo de constituir-se. Os teóricos do cinema não respondem de maneira impositiva aos nossos anseios em identificar o discurso histórico dos filmes relacionados ao município de Castanhal. Buscaremos

²⁸ RÜSEN, Jörn. Historiografia comparativa intercultural. In: MALERBA, Jurandir (Org.). *A história escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Editora Contexto, 2006, p. 122.

responder este anseio com a nossa interpretação sobre as duas produções (a leitura interna) em diálogo com as fontes documentais dos elementos socio-culturais do município representados nos filmes, sendo *A Locomotiva Castanhal* e o *Cine Argus*. Ou seja, entendemos que o simples debate bibliográfico tanto da teoria do cinema, quanto dos objetos históricos do município, não dão conta de responder os questionamentos postos pela estrutura interna do nosso documento principal (os documentários) se não nos posicionarmos também subjetivamente na análise fílmica.

O segundo e o terceiro capítulo estarão postos respectivamente pela análise fílmica de *O Cinema de Seu Duca* (2016) e *A Última Maria* (2021). Antes de partirmos para a análise propriamente, a ideia será traçar o caminho que foi feito para a realização dos filmes. Neste sentido, buscaremos utilizar fontes nato-digitais (nascidas digitalmente) que se mostraram essenciais no mapeamento desse processo, visto que, os dois filmes contaram com páginas próprias na internet que carregaram o objetivo de estabelecer um diálogo interativo com a comunidade castanhalense sobre seus processos de produção²⁹.

Os capítulos serão fragmentados por tópicos específicos estruturados por blocos narrativos em que os documentários constituem uma determinada temática em torno das vivências com os espaços representados nos filmes. Dessa maneira, os três primeiros tópicos desses capítulos abordarão um elemento em comum nas experiências subjetivas dos participantes com o *Cine Argus* e com a locomotiva *Castanhal*, e os últimos tópicos se utilizam de um aspecto do mundo social externo aos documentários que fizeram parte direta de suas construções. Tomamos este método fragmentário de análise por meio das considerações de Anne Goliot-Lété (1994)³⁰ ao considerar os elementos específicos dos filmes em si, mas de também expandi-lo para além de seu registro imagético não no sentido de confirmar uma tese pré-estabelecida em outros campos, mas sim para lançar novas considerações que excedem a captação

²⁹ *O cinema de Seu Duca* (2016) contou com um blog criado pelo seu diretor com o objetivo de documentar todo o processo de construção do filme, levando-o a expor informações detalhadas sobre os personagens da produção, as pessoas que estavam por trás das câmeras trabalhando em prol do filme, os festivais que o seu antecessor participava, as matérias jornalísticas e os artigos publicados sobre o *Cine Argus*, além de abrir a sessão de comentários para contribuições dos habitantes castanhalenses que tiveram contatos com o cinema, havendo assim a possibilidade de os mesmos serem personagens no filme. Já *A Última Maria* (2021) contou com uma página no Facebook com objetivos semelhantes ao blog de *O Cinema de Seu Duca*, ou seja, convidava a comunidade castanhalense contemporânea à *Maria Fumaça* para contar histórias sobre a locomotiva e ressaltava parte do processo de produção do curta-metragem. Todas essas fontes nato-digitais ainda estão disponíveis ao público até o momento em que esta pesquisa está sendo escrita e elas serão destrinchadas mais profundamente ao decorrer dos capítulos como um processo antecessor à análise fílmica.

³⁰ VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, São Paulo: Editora Papyrus, 1994.

Ao longo dos tópicos que abrangem a análise fílmica, iremos notar a equiparação dos filmes de Edivaldo Moura com certos *modos de documentários* conceituados pelo teórico norte-americano Bill Nichols (2005)³¹. Esse entrelaçamento é utilizado para destacar aspectos em comum nos filmes de Edivaldo que, em parte, se encaixam nos modelos definidos por Nichols e que nos ajudam a pensar certas características estilísticas dos documentários. Porém, entendemos que esses modos não devem englobar os documentários castanhalenses em sua totalidade. A ideia aqui, é resguardar as especificidades dos documentários de Edivaldo Moura em seus próprios aspectos de constituição, e os modos de Nichols surgem como peças auxiliaadoras que não devem apagar a singularidade dos documentários. Nesse sentido, tomo como exemplo as discussões de Teixeira (2005)³² sobre a consideração das características próprias do filme analisado, negando assim as simples transposições impositivas de teorias externas ao objeto de estudo.

³¹ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Editora Papirus, 2005.

³² TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. A propósito da análise de narrativas documentais. In: CATANI, Afrânio Mendes; GARCIA, Wilton; FABRIS, Mariarosaria (organizadores). *Estudos socine de cinema: ano VI*. São Paulo: Nojosa Edições, 2005, pp. 119-125.

CAPITULO 1. OLHARES DE UM CINEASTA: os primeiros filmes, interações sociais com parte da comunidade castanhalense e a relação entre história e memória.

Na manhã do dia 22 de setembro de 2023, Edivaldo Moura recebeu-me gentilmente em sua residência para realizarmos uma breve entrevista sobre sua trajetória como cineasta e suas produções realizadas em solo castanhalense. A ideia da entrevista sempre foi estabelecer uma interação que não se limitasse a uma resposta pretendida por um roteiro pré-definido com perguntas já bem estruturadas, pois ao decorrer do diálogo poderiam surgir novas questões que fugissem de qualquer tentativa de estabelecer uma homogeneidade à figura do cineasta ou aos filmes que são nossos objetos de pesquisa. Mesmo consciente dessa abertura à uma imprevisibilidade da narrativa, isso não quer dizer que não houve uma tentativa de delimitação ao diálogo proposto. Essa delimitação se deu devido aos objetivos buscados pela pesquisa, e se estruturou em três eixos centrais:

1º - Uma introdução biográfica de Edivaldo Moura em sua figura de cineasta;

2º - Uma busca em especificar com mais veemência o processo de produção de *O Cinema de Seu Duca* (2016) e *A Última Maria* (2021) através dos encontros sociais que foram sendo estabelecidos com parte da comunidade castanhalense;

3º - O objetivo que os filmes buscaram atender através da ligação passado-presente em relação ao município de Castanhal.

Assim como exposto na introdução, busquei transcrever a entrevista com minhas escolhas teóricas mescladas à narrativa de Edivaldo Moura em relação à pesquisa proposta. O primeiro eixo foi intermediado com a especificidade do documentário em ligação com a sociedade, visto que, esse é o gênero fílmico que as produções analisadas fazem parte. O segundo foi inserido junto às discussões sobre a questão ética que, historicamente, permeia as discussões da singularidade do documentário em diferença aos outros tipos de filmes, principalmente no que tange a interação entre o documentarista, o outro filmado e o público receptor. O terceiro eixo buscou analisar os filmes à ideia de História e Memória, pois a narrativa de Edivaldo Moura acabou inserindo suas produções nesse debate entre os conceitos.

Importante destacar que, a entrevista também abordou outras direções que decidimos não expor abaixo devido ao cuidado que tivemos em relação a especificidade da pesquisa proposta. Exemplo disso, foi um diálogo que se direcionou ao filme *Do que sinto saudade* (2021), produção esta que não faz parte dos nossos objetivos, mas que naquela manhã acabou vindo à tona por ser um filme que possui também vínculos

estreitos com a noção de História e Memória em relação ao cinema de Edivaldo Moura com a cidade de Castanhal e que acaba se assemelhando, em certa medida, com as produções que fazem parte desta dissertação.

1.1 “*Vi a coragem que eles tinham de correr atrás de um sonho*”. As primeiras produções e o debate relacional entre documentário e sociedade.

Quem é Edivaldo Moura e como começou sua trajetória como cineasta?

Eu sou um apaixonado por cinema... desde criança, desde que eu conheci o Cine Argus. Os primeiros filmes começaram quando eu resolvi fazer faculdade de cinema, naquele tempo não tinha faculdade de cinema no Pará (por volta de 2007) e eu pesquisei algumas faculdades. Eu sempre gostei das artes sabe Matheus? Eu fiz pedagogia, mas a primeira faculdade que eu fiz foi turismo, porém abandonei, não tinha maturidade nenhuma. Depois, fiz pedagogia porque eu tenho uma militância em movimentos sociais, fui do Movimento Nacional dos Meninos e Meninas de Rua, eu fui também de um movimento jovem da igreja, então eu sempre tive uma militância né, que seja em grupos religiosos ou grupos sociais. Aí fiz pedagogia que era um curso que eu tinha mais afinidade com as coisas que eu fazia, mas eu sempre gostei da arte, fiz teatro, eu sempre adorei assistir filme, eu sempre gostei de ir ao cinema, desde que eu conheci o Argus eu me apaixonei, assistia filme na TV, então assim.. era um universo que me encantava. Foi só na fase adulta, quando eu já pagava minhas próprias contas, tinha meu emprego trabalhando no IFPA que naquele tempo não era IFPA, era Escola Agrotécnica, que eu pensei na possibilidade.

É interessante o que eu vou te dizer, eu acho que é a primeira vez que eu falo, eu nunca falei isso quando o pessoal faz essa pergunta para mim, mas quem me inspirou (a fazer cinema) foram os alunos da Escola Agrotécnica. Porque hoje, no IFPA, tem vários campus espalhados pelo Estado, então você não tem tanto aluno que vem lá de Novo Repartimento pra cá, porque tem um campus de Tucuruí agora, eles fazem o curso de agropecuária pra lá, mas ia muito aluno de tudo que é lugar do estado pra estudar nessa escola aqui (em Castanhal), e eu trabalhava no setor de assistência estudantil que tinha residência. E eles vinham no primeiro dia, imagina aquele monte de meninos com cara de criança ainda com o pai e a mãe do lado, aquele pessoal humilde, da roça, com aquela mochilinha surrada, aquele pouquinho de dinheirinho que eles conseguiam arranjar vendendo farinha, o cara vem contigo e diz: “*meu filho tá aqui para procurar uma vida melhor*”, o filho: “*eu quero dá uma vida melhor para o meu pai, para minha mãe*” e não tem nada, um tostão no bolso, eles vem e a gente tem que dar um jeito de arranjar um canto para aqueles meninos residirem. Então assim, eles me inspiraram porque eu vi a coragem que eles tinham de correr atrás de um sonho, o sonho de estudar numa Instituição Federal, de conseguir um bom emprego, de dar uma vida melhor para família. Eu tinha uma vida estável né, eu não tinha o sofrimento que eles passaram porque meus pais foram da roça mas já tinham me trazido pra cidade há muito tempo, então, em comparação com eles a minha vida era mais fácil, mas eu tinha vontade de fazer arte, e por que que eu não fazia? Se eu era solteiro, eu tinha meu próprio emprego, eu já era adulto, e eu podia tentar uma transferência.³³

Ao ser questionado sobre quem era Edivaldo Moura em sua faceta de cineasta, o mesmo buscou interligar sua paixão pelo cinema (e pelas artes em geral) à sua atuação

³³ Entrevista realizada com Edivaldo Moura em 22 de Setembro de 2023. Arquivo em áudio.

como docente no Instituto Federal do Pará, principalmente nos relacionamentos ocasionados com os alunos que estavam em situação de vulnerabilidade econômica na instituição. Entendo que essa ligação acaba traçando um relacionamento definidor entre as novas e velhas gerações do município, visto que, as principais produções de Edivaldo Moura que iriam se estabelecer futuramente (até o atual momento), teriam como personagens principais os indivíduos que possuíam experiências pretéritas com os espaços sociais do século XX castanhalense, e não necessariamente os jovens de Castanhal³⁴. Nesse sentido, as gerações mais novas (representadas nos alunos do IFPA pela narrativa de Edivaldo Moura) parecem ganhar uma importância nos quesitos mais amplos das subjetividades do futuro cineasta, principalmente por uma forma de superação das dificuldades sociais/econômicas através da educação como fator de transformação. Observando a narrativa, compreendo que há um objetivo de inserir o papel docente como definidor primordial na atuação futura como cineasta, cabendo aqui o destaque a pedagogia (ancorada à atuação em movimentos sociais) como propulsor desses relacionamentos com os alunos e com suas subjetividades.

Em seguida, Edivaldo Moura narra seus primeiros contatos com o curso de cinema realizado na Universidade Federal Fluminense³⁵ e as suas primeiras produções como cineasta:

Pouco tempo depois (em 2008), Castanhal começou o festival “Curta-Castanhal”, e aí teve alguns momentos chaves na minha vida, eu ainda não tava produzindo lá no Rio, eu voltei para cá (Castanhal) nas férias e tava tendo o festival. Os primeiros filmes que eu fiz ... eu fiz um com o Anselmo chamado “*Alegoria dos Vasos*”, foi um curta-experimental bem pequeno que foi premiado, ficou em quarto lugar. Teve outro (risos) que foi uma piadinha que a gente filmou que na época, a gente achava muito engraçado mas hoje eu nem mostro mais, já tenho vergonha, era chamado “*Amor vou gozar*”. Era uma

³⁴ Em relação a essas “principais” produções de Edivaldo Moura, me refiro aos filmes que obtiveram uma certa repercussão receptiva no município com mais intensidade, sendo os documentários de memória analisados nessa pesquisa (*O Cinema de Seu Duca* e *A Última Maria*), e também outras produções anteriores que já eram feitas nesse formato como *Terreiro de Mina* (2013), junto às subseqüentes como *Do que sinto saudade* (2021); *Dois natais em 30 anos* (2021) e *Era uma vez em Castanhal* (2023). Isso não anula o fato de Edivaldo Moura também ter trabalhado com jovens do município tanto como personagens de seus filmes, quanto como parte também da equipe de produção. Exemplo desse primeiro fator, são os filmes *Encontro* (2012) e *Conserto* (2016), ambos filmes ficcionais com jovens protagonistas. E no segundo exemplo, podemos citar *A vida no lixo* (2012) realizado com alunos do curso de agronomia do IFPA.

³⁵ Nesse aspecto, Edivaldo Moura narra: “*Aí eu comecei a sondar instituições, eu sondei a Universidade Federal do Rio Grande do Sul que não me deu moral (risos), que era minha favorita no início, eu sondei a Universidade Federal Fluminense, acho que umas uma ou duas, e quem me respondeu foi a Fluminense. Eu tenho um carinho muito grande pela UFF. Aí eu fiz o curso, eu passei, o diretor da época (Edinaldo Feitosa) me deu muito apoio, e eu fui com colaboração técnica, então eu fui trabalhar na UFF em um período de 4 anos enquanto eu estudava. Eu consegui passar no vestibular e aí foi outra faculdade cara, eu fui para a faculdade que eu mergulhei. Com seis meses depois, a minha namorada, hoje minha esposa, foi comigo e passou pouco tempo, foi tudo muito rápido, Cauã nasceu, e a minha vida era estudar, trabalhar e família, mas eu era muito satisfeito (...)*”

brincadeira, o nome era sugestivo mas não tinha nada de mais, a gente colocou no YouTube e tava com muita visualização, estourando em visualização, mas denunciaram e o filme foi tirado do ar por bobagem porque não tinha nada demais. Fiz um com a galera do curso de Agronomia lá no lixão de Castanhal chamado “*A vida no lixo*”, mas no primeiro ano eu só consegui o quarto lugar, no segundo ano eu já fiquei com o segundo e o terceiro. Eu fiz um filme de ficção, dos poucos filmes de ficção que eu consegui fazer, chamado “*Encontro*”, ele ficou em segundo, todos esses ambientados em Castanhal. Tinha outras experiências no Rio que eu fiz com a turma, mas não eram filmes meus.

Aí em 2012, a gente já participando dos festivais, um belo dia eu tô lá na Moviecom, ali quando a Yamada ainda tava funcionando e eu já tava me aproximando do Amílcar, a gente tava lá e a gente ia assistir um filme, eu falei: “*Amílcar, eu tô com vontade de fazer um documentário sobre o Cine Argus*”, e ele deu todo apoio né, eu não imaginava que ia ter a repercussão que teve, que tocava tanto outras pessoas como tocou em mim, porque o Argus marcou minha vida quando eu conheci pela primeira vez, foi uma das coisas mais maravilhosas que eu vi. Aquela tela gigante do Argus, tu imagina uma imagem que foi captada em película numa telona gigantesca, é um contraste muito grande, fiquei maravilhado, todo domingo queria ir, mas eu não sabia que isso mexia tanto com a vida da cidade. Foi o meu primeiro grande trabalho.³⁶

O festival “Curta-Castanhal” teria impulsionado o processo de produção dos primeiros filmes de Edivaldo Moura, pois, todos eles foram feitos especialmente para estrear nesse evento que ocorria anualmente no município. O festival era organizado pela antiga Fundação Cultural do município de Castanhal (FUNCAST), que hoje é intitulada de Secretaria de Cultura e Turismo (SECULT)³⁷, e tinha como objetivo “*estimular a criatividade e o gosto pela criação audiovisual, incentivando a produção de vídeos, além de estimular a exibição pública de filmes que não são distribuídos e nem exibidos nos circuitos tradicionais de cinema*”³⁸. Segundo o cineasta, o seu filme sobre o Cine Argus (*Memórias do Cine Argus*) que estrou em 2014 na VI edição do festival teria sido sua primeira grande produção, sendo este um documentário em curta-metragem que conta parte da história do antigo cinema de rua do município através das memórias de alguns de seus antigos frequentadores, funcionários e familiares do responsável pelo cinema.

³⁶ Ibid.

³⁷ O festival era constituído por uma comissão julgadora formada por profissionais da área audiovisual e técnicos do meio artístico-cultural que tinham o objetivo de selecionar dentre os projetos inscritos, dez filmes, sendo estes indexados entre três gêneros: animação, ficção e documentário. Esses filmes participariam de uma mostra competitiva que, além de concorrerem à premiação geral em cada gênero (no caso, melhor documentário, melhor ficção e melhor animação), também competiriam na categoria de melhor filme por aclamação popular. Ambas as categorias premiavam financeiramente os produtores, e junto, era acompanhado um troféu simbólico para os vencedores da noite.

³⁸ Prefeitura municipal de Castanhal, Fundação Cultural do Município de Castanhal. VI festival de curtas-metragens “Curta Castanhal 2014”. *Diário Oficial Castanhal*, Ano XX, Edição nº 282. Junho de 2014, p. 3.

O documentário seria o gênero que Edivaldo Moura se debruçaria com mais veemência nas produções subsequentes, principalmente na busca de filmes que carregavam a memória dos moradores de Castanhal como o elemento primordial da estrutura das produções. Longe de querer se debruçar no longo panorama histórico da adoção do termo “documentário” no final dos anos de 1920 pela escola documental inglesa³⁹, ou também do longo debate sobre as imbricações do documentário com o cinema ficcional⁴⁰, preferimos estabelecer uma delimitação ao gênero pela veia dialógica entre a internalidade fílmica e as sociabilidades que se constroem em seus aspectos externos, fugindo assim de um relativismo pós-estruturalista⁴¹ e singularizando o documentário não somente pelas convenções narrativas internas, mas sim pelo relacionamento com o mundo que o produz e o recebe de modo heterogêneo – ou seja, o relacionamento entre o produto-linguagem e a sociedade.

Enquanto que, em sua maior parte, o campo da historiografia privilegiou metodologicamente uma leitura exclusivamente externa do filme como produto social (que tem na figura de Marc Ferro um dos grandes percussores nesse sentido), de maneira inversa, boa parte do campo de estudos da teoria do cinema destacava os aspectos internos do documentário na tentativa de analisá-lo em suas convenções específicas ao diferenciá-lo do campo ficcional, apesar de ter nascido diretamente influenciado por esse tipo de cinema – tendo na figura do cineasta escocês John Grierson um dos pioneiros na busca por uma sistematização⁴², mas ganhando também outras discussões mais específicas no campo, principalmente a partir da década de 1960 com o *Cinema Vérité* francês, e o *Cinema Direto* norte-americano.

O nosso desafio consiste em estabelecer um diálogo com essas lacunas construídas historicamente por ambos os campos (história e cinema). Buscamos entender os documentários de Edivaldo Moura não somente como uma representação de uma externalidade social imposta, sem configurar quaisquer especificidades em seus elementos internos, sendo estes não meros espelhos do mundo externo (importância dos

³⁹ Ver sobre em: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário moderno. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Editora Papirus, 2008, pp. 253-287.

⁴⁰ Ver sobre em: DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004. | RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

⁴¹ Ver sobre em: RAMOS, Fernão Pessoa. O que é documentário?. In: RAMOS, Fernão Pessoa; CATANI, Afrânio (orgs.), *Estudos de cinema socine 2000*, Porto Alegre: Editora Sulina, 2001, pp. 192-207.

⁴² Ver sobre em: GRIERSON, John. Princípios iniciais do documentário. In: PENAFRIA, Manuela (Org.). *Tradição e reflexões: contributos para a teoria e estética do documentário*. Covilhã-PT: Editora LabCom Books, 2011, pp. 5-18.

estudos de cinema destacado por Pierre Sorlin, Michèle Lagny e Robert Rosenstone). E, ao mesmo tempo, entender que o documentário se constitui em sua especificidade por uma relação direta com as sociabilidades externas construídas pelos processos de produção e recepção dos filmes na sociedade, fugindo assim de uma característica estilística-interna que, por si só, o diferenciaria dos outros gêneros (importância da História Cultural e Social nos estudos do filme como objeto cinematográfico).

Para atender aos nossos objetivos, buscamos dialogar interdisciplinarmente com dois autores do campo cinematográfico que pensaram o documentário em uma constante relação entre a internalidade fílmica e o mundo social que o rodeia. Partimos das discussões do filósofo Noël Carroll em sua tentativa de substituir o termo griersoniano *documentário* para *cinema de asserção pressuposta*, e principalmente da metáfora levantada pelo professor Eduardo Baggio ao entender o documentário como *filmes para salas de cinema com janelas*.

Buscando substituir o termo *documentário*, Noël Carroll propõe o seu *cinema de asserção pressuposta* que seria um subgênero do campo não-ficcional. O autor afirmava ser mais pertinente caracterizar o gênero não por convenções estilísticas em suas características internas, mas sim por um jogo dialógico estabelecido pelo autor do filme (centralizado na figura do diretor) e pelo processo receptivo dos espectadores. Carroll denomina esse processo de “*propriedades (relacionais) não manifestas*”, sendo estas, determinadas relações que não poderiam ser lidas na superfície de um texto e/ou filme. O teórico desenvolve melhor essas propriedades através do “*modelo comunicativo de intenção-resposta*”, inspirado no filósofo Paul Grice:

Aplicada à arte, (este modelo) pressupõe que um artista ou autor – um cineasta, por exemplo – comunica-se com uma audiência através da indicação de como pretende que esse público responda a seu texto (qualquer estrutura de signos com sentido). A razão para que o público desenvolva determinada resposta ou “postura” com relação ao texto seria então o reconhecimento, por parte desse público, das intenções do autor de que este se posicione daquela maneira.⁴³

No bojo categórico do cinema não-ficcional⁴⁴, poderiam ser inseridos variados tipos de produções que não somente os documentários – como um cinejornal, as próprias

⁴³ CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema, volume II*. São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 80.

⁴⁴ Nesse aparato de relações sociais entre cineasta e o público receptor, o cinema ficcional carregaria sua singularidade se fosse “*apresentado por um emissor com a intenção ficcional de que o público responda a ele adotando uma postura ficcional (de imaginação), com base no conhecimento de que é essa a intenção ficcional do emissor*” e o cinema não-ficcional, seria o contraditório lógico da ficção, “*ou seja, a partir do entendimento de que o público não entretém como não-assertivo o conteúdo proposicional da estrutura de*

atualidades do primeiro cinema e um filme-ensaio – sendo que, o que chamamos de documentário carregaria agora uma intenção positiva do cineasta perante o público ao invés de fazer somente com que o processo receptivo seja uma negatividade que o receptor deveria deixar de fazer, ou seja, de imaginar o conteúdo do filme.

Nossa sugestão, agora, é uma caracterização positiva. Especifica o que o autor intenciona que o público faça com o conteúdo proposicional da estrutura de signos com sentido em questão. Isto é: devemos entreter o seu conteúdo proposicional como um pensamento assertivo. (...) Chamo esses filmes como de asserção pressuposta não apenas porque o público presume que deve entreter o seu conteúdo proposicional como assertivo, mas porque podem, também, mentir. Ou seja, presumimos que envolvam asserções, mesmo nos casos em que o cineasta está intencionalmente dissimulando e, ao mesmo tempo, sinalizando a intenção assertiva.⁴⁵

O que nos chama a atenção, é justamente essa mudança de perspectiva da categorização dessas produções para um apreço pelas relações sociais estabelecidas externamente ao filme ao invés de uma interminável discussão por autores do campo cinematográfico que privilegiavam as relações estilísticas internas entre ficção-documentário⁴⁶. Ou seja, a debate levantado por Carroll se torna importante para os nossos objetivos ao não cair na cansativa inserção desses filmes em relação à ficção e, principalmente, ao deslocar o documentário para uma percepção que não pode ser apreendida unicamente sem uma relação estabelecida externamente⁴⁷.

Porém, o nosso olhar aos filmes de Edivaldo Moura ainda possui uma especificidade que nos leva à caminhos diferentes de Noël Carroll em certa medida. Carroll ainda carrega uma centralidade muita intensa ao realizador (diretor) dos filmes em seu caminho à definição do *documentário* como *cinema de asserção pressuposta*. O público receptor, para Carroll, ainda teria um papel muito passivo em um diálogo

signos com sentido em questão (...), a postura não-ficcional envolve não imaginar o conteúdo proposicional do texto". (CARROLL, 2005, p. 88).

⁴⁵ Ibid., pp. 88-89.

⁴⁶ Carroll os denomina de “*desconstrucionistas*” ao resgatar certas noções teóricas de Christian Metz.

⁴⁷ De maneira um pouco semelhante às noções de Carroll, Fernão Pessoa Ramos também chega a pensar o filme-documentário por uma abordagem que desloca a fragmentação subjetiva do centro da análise, ressaltando a importância das interações externas ao produto fílmico a fim de defini-lo em suas singularidades, principalmente no que tange à interação entre o cineasta e o público receptor. Para Ramos, documentário seria “*uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. (...) O documentário, antes de tudo, é definido pela intenção de seu autor de fazer um documentário (intenção social, manifesta na indexação da obra, conforme percebida pelo espectador)*” (RAMOS, 2008, pp. 22-25). Porém, apesar de Ramos reconhecer a importância das relações externas ao documentário como fator de sua própria singularidade, o autor ainda busca na internalidade fílmica destas produções a sua resposta definitiva para o gênero ao considerar a especificidade do que ele chama de “*imagem documentária*” em detrimento de uma análise lógico-formal exclusivamente externa desse tipo de cinema.

complacente com o cineasta⁴⁸, e mesmo reconhecendo as possibilidades do campo receptivo não assimilar as intenções do diretor no processo de recebimento do filme como uma *narrativa assertiva*, esse fator não apagaria o viés ontológico da caracterização do cinema de asserção pressuposta.

Na nossa análise fílmica, o que pretendemos é abranger o campo do documentário em uma experiência externa que considere o mundo histórico com mais veemência, ao mesmo tempo em que carregue também a especificidade dos documentários em seus aspectos internos. Em nosso estudo, pretendemos intermediar os filmes em um diálogo mais direto com o contexto de produção e recepção na medida em que o espectador não seja entendido como um sujeito passivo em um objetivo pretendido pelo cineasta previamente, mas que carregue parte de suas marcas históricas na atuação do objeto representado pelos documentários – a Castanhal de boa parte do século XX⁴⁹.

Entendemos que, quem melhor caracterizou essa forma metodológica ao analisar o documentário em sua singularidade foi Eduardo Baggio em sua tentativa de definir o filme-documentário em uma interação direta com a externalidade fílmica. Baggio propõe quatro polos centrais que devem ser considerados ao documentário em seu processo de definição:

(...) acredito que o cinema documentário poderá ser conceituado de maneira mais efetiva enquanto tipologia fílmica a partir do momento em que assumirmos que seu conceito pode ser observado, metodologicamente, quando avaliamos a relação dos filmes com o mundo. Trata-se de um método que amplia o escopo, que traz para o centro da observação não apenas os filmes isoladamente ou as indexações atribuídas a eles, mas um processo complexo e em constante avaliação que envolve o *mundo fático experiencial, a realização dos filmes, os filmes em si e a recepção*, tanto a dos espectadores especialistas como, particularmente, a dos espectadores em geral. (...) Esta é a consideração mais interessante sobre o que podemos fazer para pensar conceitualmente em cinema documentário: observar características internas – ou intrínsecas – dos filmes, em diálogo relacional com o mundo exterior ao filme – ao que é extrínseco. (grifo nosso)⁵⁰

⁴⁸ Mesmo que o jogo relacional necessite da recepção do espectador ao filme, o mesmo só se tornaria um cinema de asserção pressuposta “*se e apenas se envolve uma intenção de sentido por parte do cineasta que fornece a base para a compreensão de sentidos pelo público, assim como uma intenção assertiva por parte do cineasta que serve como base para a adoção de uma postura assertiva pelo público*”. (CARROLL, 2005, p. 91).

⁴⁹ É nesse sentido que, ao considerar a especificidade interna dos filmes, também pretendemos intermediar seus elementos com fontes histórico-documentais do passado representado – de maneira que não se sobreponha à singularidade fílmica para não cairmos na armadilha do documentário confirmar um documento estabelecido previamente em materiais escritos como uma forma passiva de transposição. Isso garante uma abertura mais extensa do documentário em sua definição, sendo a sua relação com o mundo presente e com o passado representado.

⁵⁰ BAGGIO, Eduardo Tulio. *Documentário: filmes para salas de cinema com janelas*. Curitiba: Editora A Quadro, 2022, pp. 86-87.

Para nós, a consideração mais interessante de Baggio consiste na atribuição do *mundo fático experiencial* como fator fundamental para se entender esses filmes em sua singularidades, ou seja, na consideração da experiência do público com os elementos do mundo material que o filme representa – no caso dos filmes de Edivaldo Moura, seriam nas relações pretéritas dos castanhalenses com o Cine Argus e com a locomotiva da EFB em períodos de funcionamento, e como se encaminhou essa interação no presente-futuro após assistir os filmes. Esse deslocamento é muito significativo, pois insere o espectador como sujeito ativo na definição do filme-documentário através de sua própria vida ao invés de um mero acordo no recebimento da narratividade assertiva pela imposição do cineasta.

Obviamente, mapear esse mundo fático experiencial por filmes tão recentes como os de Edivaldo Moura é uma tarefa um tanto árdua visto a gama de espectadores heterogêneos que se relacionaram (e ainda se relacionam) com os documentários de diferentes formas. Baggio já identifica essa dificuldade ao entender que “*o que é exterior é demasiado complexo, pois envolve tanto o mundo fático que experienciamos fenomenologicamente e o mundo histórico-cultural, como também os processos de realização do filme e os repertórios dos espectadores*”⁵¹. É nesse sentido que delimitamos somente alguns atores sociais que fizeram parte dos filmes para os analisarmos mais amplamente, sendo principalmente os integrantes da família Carneiro⁵², como Fátima Carneiro e Amílcar Carneiro que realizaram determinadas publicações sobre os elementos de representação dos filmes décadas antes dos documentários, e participaram também ativamente das produções de Edivaldo Moura⁵³.

É nesse entendimento que o autor considera a interdisciplinaridade como um elemento essencial na análise do documentário, principalmente na inserção do que não necessariamente faz parte dos constructos internos dos filmes (mas que os definem), pois existe “*lastro imenso de estudos e áreas do conhecimento, como a história, a sociologia e a etnografia, que oferecem bases e suporte para a primeira parte, o primeiro polo de*

⁵¹ Ibid., p. 87.

⁵² Família pertencente a Manoel Carneiro Pinto Filho e Nila Carneiro, casal que administrava o Cine Argus em suas décadas de atuação no município de Castanhal.

⁵³ É através dessa junção entre o mundo fático experiencial, o processo artístico de realização do filme, o filme enquanto obra artística e o processo de espectadorialidade que acaba garantindo uma análise dialógica que assimile o filme em suas especificidades, mas que não caia em um olhar exclusivamente interno, tornando assim os sujeitos e suas relações extrínsecas como parte da caracterização do documentário.

atenção a ser observado, de acordo com a perspectiva aqui proposta, que é a abordagem do mundo fático experiencial”⁵⁴.

Com base nessas considerações, Baggio carrega uma singela e poderosa metáfora sobre o processo de constituição do filme-documentário. Estes seriam “*filmes que deveriam ser exibidos em salas de cinema com janelas*”, onde simultaneamente o “*espectador pudesse dividir suas atenções entre o filme em tela, com sua constituição intrínseca, e as janelas que lhe permitissem ver o mundo extrínseco ao filme*”⁵⁵.

1.2 “Cada pessoa que eu ia entrevistando foi me dando dicas”. O processo dialógico entre o cineasta e os personagens que compõem os filmes.

Sobre “O Cinema de Seu Duca” e “A Última Maria”, como você fez para chegar até as pessoas que iriam compor os filmes como personagens? Quais foram os critérios?

Em *Memórias do Cine Argus*, a primeira pessoa que eu entrevistei foi o Amílcar, aí você vai entrevistando as pessoas, elas vão falando, contando as histórias, aí tu vai vendo os nomes né, o Pati, o Sabá, o fulano de tal, e vai anotando né. Cada pessoa que eu ia entrevistando foi me dando dicas, não era eu que pedia não, a pessoa dizia: “*você tem que falar com a professora fulana de tal...*”, as pessoas iam indicando outras para falar sabe, ou as pessoas no meu ambiente e convívio conversavam comigo e diziam: “*eu conhecia, eu tenho uma história*” e eu dizia: “*você topa gravar?*”. Já os filmes mais recentes que eu tenho, pulando para *A Última Maria*⁵⁶ por exemplo, como é que eu cheguei? Pelas redes sociais. Eu já tinha perfis criados no Instagram e no Facebook e as pessoas iam conversando e dialogando comigo por lá, o *Memória do Cine Argus* não, não havia rede social, o blog ele veio porque eu sentia a necessidade de começar a registrar essas coisas porque foi muito material, ali é uma pesquisa de quatro anos, intensa pesquisa sabe, encontrei muita coisa, tem muita coisa guardada, E aí, eu criei o blog para ir colocando essas coisas lá, o blog ele criou uma interação também, só que o blog ele não era um instrumento de interação muito eficaz como é a redes sociais que aqui acolá tem uma mensagem, alguém escreve alguma coisa, ela é mais intensa.

⁵⁴ Ibid., p. 118.

⁵⁵ Ibid., p. 116.

⁵⁶ Devido ao fato de *Memórias do Cine Argus* e *O Cinema de Seu Duca* terem sido produções que tiveram uma certa repercussão no município, além de também serem frutos de pesquisas mais duradouras do que *A Última Maria*, Edivaldo Moura direciona sua fala com mais veemência aos filmes sobre o Cine Argus do que ao curta-metragem sobre a locomotiva castanhalense. Além desse singelo destaque ao filme sobre o trem, destacando a especificidade das redes sociais para o agrupamento de memórias que iriam compor o filme, Edivaldo Moura narra um acontecimento inusitado durante o processo de produção do curta-metragem: “*teve gente que eu cheguei a fazer visita de locação mas eu não entrevistei. Teve um caso bem engraçado, teve um senhor que entrou em contato, na verdade foram as filhas dele que entraram em contato comigo querendo que eu entrevistasse o pai delas porque ele tinha história pra contar, eu fui lá para conversar e aí quando eu cheguei lá, eu descobri que ele não tinha quase relação nenhuma com a maria fumaça daqui de Castanhal e nem com a cidade, ele morou em Belém, andava de trem mas era lá né, em Belém, porque às vezes ele veio aqui. Só que ele era de outro estado e ele foi muito maltratado, acho que era isso, que a família dele maltratava muito ele, e ele veio embora para cá e ele perdeu todo o contato com a família, e eles achavam que ele aparecendo no meu filme iam conseguir encontrar a família dele, aí eu precisei explicar que não era o propósito, e mesmo que fosse era muito difícil acontecer pois não era um filme que tem essa repercussão toda que muita gente vai assistir, é quase como se fosse um quadro daqueles de programa de domingo do SBT, “de volta para minha terra” (risos) aí eu me vi nessa situação*”.

As redes sociais pro *Memórias do Cine Argus* elas começaram a funcionar pro *Cinema de Seu Duca*. Para o *Memórias do Cine Argus* eu não fiz as redes sociais logo no início, eu fui criar depois quando o filme tava quase pronto, eu acho que já foi para divulgar, foi quando eu percebi o poder que aquele filme tinha porque que tinha gente que entrava em contato comigo emocionada me agradecendo só porque eu postei uma foto na internet e a pessoa não lembrava mais como era o cinema (...). Aí a gente fez, e depois disso começou a interação maior pelas redes sociais, mas assim, tinha um mapeamento já de gente, eu tinha uma lista enorme de pessoas, muita gente inclusive que eu não consegui conversar porque era muita gente que eu tinha listado para conversar sabe, e aí eu ia listando e ia pensando em ir nas que eu queria conversar com a pessoa, ia marcando entrevistas, muita coisa que eu não consegui colocar no *Memórias*.. eu coloquei no *Cinema de Seu Duca*.⁵⁷

Essa relação que se estabelece entre Edivaldo Moura e os personagens que compõem seus filmes, está também inserida em uma das discussões históricas do cinema-documentário ao situá-lo em suas especificidades. O documentário sempre caminhou em um debate ético na relação entre o cineasta, as pessoas que participam do filme como personagens e o público-receptor.

Entendo que, a relação ética estabelecida na produção (e internalidade) dos documentários de Edivaldo Moura, se aproxima do cinema contemporâneo brasileiro dos finais dos anos de 1990 e início dos anos 2000, principalmente com a força do advento da imagem digital, onde “*a recusa do que é “representativo” e o privilégio da afirmação de sujeitos singulares são dois traços marcantes de diferenciação entre o documentário contemporâneo brasileiro e o chamado documentário moderno, em particular aquele produzido no decorrer dos anos 60*”⁵⁸. Essa relação de abertura para uma maior singularidade do sujeito filmado não apaga as intencionalidades do cineasta perante ao seu objeto, a relação de poder entre o cineasta e os personagens ainda se encontra aqui, mas não da maneira sociológica⁵⁹ estabelecida pelo dito *documentário moderno* dos anos de 1960 no Brasil, muito menos do *documentarismo clássico* de 1930⁶⁰.

⁵⁷ Entrevista realizada com Edivaldo Moura em 22 de Setembro de 2023. Arquivo em áudio.

⁵⁸ LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2008, p, 20.

⁵⁹ Ver sobre em: BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo. Companhia das Letras, 2003. Como exemplo regional, o curta-metragem paraense *Vila da Barca* (1965), de Renato Tapajós, também pode ser lido, em parte, de maneira muito semelhante ao modelo sociológico de Bernardet. A voz do saber sociológico está presente no curta-metragem, porém, ela é intermediada com uma voz da vivência (com caráter ficcional) que representa um morador do bairro Vila de Barca, de Belém do Pará, que relata o cotidiano da comunidade e seus enfrentamentos. Ver mais em: COSTA, Dóris Karoline; NETO, Ival de Andrade. *Vila da barca: Documentário narrativo de Renato Tapajós*. In: José M. Almeida Neto (Organizador). *Escritas da história urbana: viver e narrar a cidade em suas múltiplas temporalidades*. XIII Encontro de História da Anpuh-PA. Ananindeua-PA: Editora Cabana, 2023 pp. 73-86.

⁶⁰ Ver sobre em: WINSTON, Brian. A tradição da vítima no documentário griersoniano. In: PENAFRIA, Manuela (Org.). *Tradição e reflexões: contributos para a teoria e estética do documentário*. Covilhã-PT: Editora LabCom Books, 2011, pp. 58-81.

Busco me posicionar no entendimento de que, os documentários de Edivaldo Moura mesclam a singularidade dos personagens através de uma maior abertura que anula a *voz do saber* para um privilégio pela *voz da experiência*, ao mesmo tempo em que também se assinalam os objetivos do cineasta em torno desse conjunto de vozes expostas pelos personagens das produções. Nesse sentido, para Fernão Pessoa Ramos:

Chamamos de ética um conjunto de valores, coerentes entre si, que fornece a visão de mundo que sustenta a valoração da intervenção do sujeito nesse mundo. (...) A ética compõe o horizonte a partir do qual cineasta e espectador debatem-se e estabelecem sua interação, na experiência da imagem-câmera/som conforme constituída no corpo-a-corpo com o mundo, na circunstância da tomada.⁶¹

Nota-se que, o espectador possui importante papel nesse processo de representação do outro. Será o público que irá receber a representação do mundo histórico a partir da vida de outrem e a maneira que ele estabelece suas relações receptivas com a produção fílmica acaba abrindo um diálogo com o cineasta que, de forma específica, justificou sua intervenção em um passado delimitado de Castanhal. Bill Nichols também comenta sobre o processo ético no documentário através das relações entre o cineasta, os sujeitos representados em cena e o público-receptor:

A ética torna-se uma medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e seu tema têm consequências tanto para aqueles que estão representados no filme como para os espectadores. Os cineastas que têm a intenção de representar pessoas que não conhecem, mas que tipificam ou detêm um conhecimento especial de um problema ou assunto de interesse, correm o risco de explorá-las. Os cineastas que escolhem observar os outros, sem intervir abertamente em suas atividades, correm o risco de alterar comportamentos e acontecimentos e de serem questionados sobre sua própria sensibilidade. Os cineastas que escolhem trabalhar com pessoas já conhecidas enfrentam o desafio de representar de maneira responsável os pontos comuns, mesmo que isso signifique sacrificar a própria opinião em favor da dos outros.⁶²

Pudemos observar que Edivaldo Moura chegou aos personagens dos filmes sobre o Cine Argus através de uma teia social formada por indicações dos próprios. Essa teia tem seu início com os integrantes da família Carneiro (tendo a figura de Amílcar Carneiro como fator primordial, sendo ele o primeiro entrevistado para o filme) que acabavam citando os nomes que compunham o antigo cinema do município, como os antigos funcionários do local (Sabá, Pati...). Esse relacionamento com as memórias dos antigos frequentadores e funcionários do cinema, junto aos familiares de Seu Duca (dono do Cine

⁶¹ RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008, p. 33.

⁶² NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Editora Papirus, 2005, p. 36.

Argus), também se intermediaram com a própria experiência de Edivaldo Moura inserida no interior e exterior do filme, visto que, o cineasta também fora afetado pelo Cine Argus durante a juventude em Castanhal.

Já no filme sobre a locomotiva de Castanhal, o cineasta reserva pouco espaço em sua narrativa, justamente porque a experiência vivida (para Edivaldo Moura) teria um processo de interação social mais intensa no filme anterior, gerando assim um distanciamento mais definido em *A Última Maria*. Não à toa que, o processo de convocação dos personagens que iriam compor o curta-metragem sobre a locomotiva se deu, a grosso modo, pelas redes sociais criadas especificamente para o filme. Edivaldo Moura busca constantemente reafirmar esse aspecto durante a entrevista:

Memória do Cine Argus eu posso te dizer sem problema nenhum que eu fiz com muito mais afeto, porque era algo que me tocava profundamente. A Maria Fumaça eu me sentia tocado pelo relato das pessoas que conheceram o trem, mas eu não conhecia o trem, aliás eu conheci o trem, mas quando eu vi o trem a primeira vez ele ficava ali no Apeú, tinha um local lá que ele ficava ali tipo ao ar livre sabe, mas, eu sabia que tinha um trem na cidade, que teve muito tempo atrás e aquilo não me tocava em nada sabe. Hoje me toca porque eu conheço a importância que aquilo teve pro desenvolvimento do município, mas não me toca como o Argus que eu entrei, então assim, tem muita coisa emocionante ali e curiosidades muito interessantes (se referindo ao filme sobre o Cine Argus). Mas em *A Última Maria* é mais uma contemplação de algo que aconteceu que eu ia entender a importância, mas o máximo que tem meu é esse contato com esse objeto que tá por ali, mas eu encontrei o objeto parado já, inativo. O Argus não, eu encontrei o Argus efervescendo. Eu já peguei o Argus na fase final né, passou pouco tempo o cinema começou a minguar, mas eu ainda assisti muitas sessões ali lotadas.⁶³

Esse jogo de interações entre um passado vivido (a experiência no Cine Argus) e um passado desconhecido (o trem que só fora visto estático no município) parece ser uma forma de justificação de Edivaldo Moura no que tange às interações de si mesmo na construção interna e externa de seus filmes. O primeiro seria carregado de afeto ao ser produzido diretamente pelas experiências pretéritas do realizador com o seu objeto de estudo, inserindo assim a sua própria vivência pessoal no monólogo do filme. O segundo seria mais uma contemplação pela escuta das oralidades daqueles que vivenciaram a maria fumaça em movimento nos trilhos da EFB.

Busco me posicionar na ideia de que, há uma autoria subjetiva do cineasta que se mescla ao corpo social que compõe seus filmes mesmo havendo casos de distanciamentos temporais, a exemplo do filme sobre a maria fumaça. Mesmo não tendo vivido nos tempos de atividade da EFB na região, as memórias narradas em *A Última Maria* são requisitadas,

⁶³ Ibid.

encadeadas e enquadradas segundo os objetivos de Edivaldo Moura que se materializam no processo de montagem para compor o filme. E, no caso inverso, mesmo que haja uma inserção pessoal explícita do cineasta na internalidade (e no processo de produção) de *O Cinema de Seu Duca*, há um conjunto de memórias que excedem a experiência vivida do realizador, visto que, essas memórias expõem outros panoramas temporais do Cine Argus em décadas anteriores. Vale lembrar que, Edivaldo Moura vivenciou o Cine Argus nos anos de 1990, e o cinema possui uma trajetória no município desde os anos de 1940.

Buscarei defender ao longo da análise fílmica que ambas as produções se estruturam sob objetivos que os unem em um projeto memorialístico em comum partindo das intencionalidades do cineasta mescladas com o corpo social que compõe os filmes. Essa é aquela busca do *discurso histórico* das produções que guia a problemática da pesquisa. Aliás, qual era o objetivo de Edivaldo Moura ao produzir *O Cinema de Seu Duca* e *A Última Maria*?

1.3 “Se você não tiver registros escritos, principalmente audiovisuais, essas histórias se perdem”. História e memória como elementos motivadores dos filmes.

Qual era o seu objetivo central com a realização dos dois filmes?

Era o registro dessas memórias da cidade. Eu gosto muito desse trabalho de registrar a memória, porque eu acho que a memória é... você tem sempre que relativizar, porque a memória é muito subjetiva né, mas a história é isso né? Se você for pegar a história que a gente pensa como acontecimento histórico, o que é aquilo? Alguém registrou um acontecimento do ponto de vista dela, não é à toa que.. até... décadas atrás, antes dos historiadores começarem a fazer certas discussões importantes para pensar certos tipos de histórias sobre o ponto de vista de outras pessoas, você tinha um relato dos acontecimentos de um ponto de vista muito europeu, porque dominavam a linguagem escrita né, as populações tradicionais tem uma história com a oralidade. Eu gosto muito disso na memória, porque quando você consegue fazer o registro de uma história oral, você evita que essa memória ela acabe, porque a oralidade funcionava numa coisa de geração para geração, então, meu avô conta pro meu pai que conta para mim pra eu contar pro meu filho, mas essa cadeia se quebra, se perdeu na sociedade que a gente tem atualmente, então se você não tiver registros escritos, principalmente audiovisuais, essas histórias se perdem.

A gente fez um documentário bem diferente dos outros que a gente costuma fazer chamado “*Dois natais em 30 anos*”, que era pegando a imagem da cidade em 1991 e íamos refazendo o mesmo percurso da cidade que o Amílcar tinha feito em 1991 e que a gente fez em 2021, trinta anos depois, exatamente durante o período de Natal. Chegou uma senhora chorando na casa do Amílcar um dia que curiosamente eu tava, chegou chorando muito agradecida porque ela tinha visto a imagem do esposo falecido, existia essa imagem e ela não tinha acesso, ela passou a ter acesso com o filme. Então, eu acho que tem essa missão sabe? As histórias estão aí, agora eu tô com esse monte de fitas que o Prado⁶⁴ gentilmente me cedeu de gente que já se foi, como é que a gente faz?

⁶⁴ Edivaldo Moura faz referência aqui a Antonio Teixeira do Prado, jornalista castanhalense que começou a atuar no município em 1988 ao fundar o jornal “O Grêmio” e posteriormente, ao fazer parte dos jornais

o Prado logicamente teve cuidado de acondicionar e guardar, mas se você não digitalizar... tem que dá publicidade para elas né? De alguma maneira, fazendo um filme, alguma coisa.⁶⁵

Nesse momento da entrevista, o que proponho aqui é considerar o enquadramento conceitual de História e Memória delineado pelo cineasta para identificar seus objetivos ao produzir os documentários. Sendo assim, não caminharemos aqui no anseio de inserir a narrativa do cineasta em uma discussão historiográfica que unicamente coloque as suas noções de Memória e História contra a parede sem considerar a especificidade de sua fala.

Entendo que, Edivaldo Moura busca traçar uma relação dialógica (e ao mesmo tempo ambígua) entre História e Memória como elementos definidores de suas produções. Em sua narrativa, o cineasta demarca o acontecimento histórico como símbolo do que seria a própria História, esta que carregaria uma certa marca de objetividade através de um registro que parte de um ponto de vista específico. Já a Memória seria o símbolo que representa a subjetividade mesclada pela oralidade que acaba permitindo-a ser transmitida através de gerações. Essa relação se torna ambígua pois, se a História parte de um ponto de vista, ela também seria subjetiva assim como a Memória. O que parece diferenciar os dois campos (segundo a narrativa do cineasta) é o lastro material que a História carregaria em sua singularidade, principalmente através do registro de um acontecimento plasmado em algum elemento preservacionista que o cinema teria papel fundamental. Já a Memória seria encaixada no campo da imaterialidade e, segundo Edivaldo Moura, estaria em constante perigo de apagamento por uma espécie de supressão da tradição oral na transmissão de saberes pretéritos na contemporaneidade⁶⁶.

Para o cineasta, a História (como marca da objetividade de um ponto de vista através do registro) teria um papel fundamental na preservação da Memória. *Registrar a memória* seria o objetivo de suas produções, e a máquina cinematográfica seria o símbolo

loais “O Independente”, “A Tribuna do Povo”, “A Tribuna de Castanhal”, “A Gazeta Castanhalense” e nas redes televisivas “Rede de Televisão Paraense – SBT” e “TV Tauari”, exercendo a função de repórter e pauteiro. As fitas citadas por Edivaldo fazem parte de uma série de entrevistas que Prado realizou com moradores castanhalenses entre os anos de 1997 até metade do ano 2000, todos estes sendo habitantes com 60 anos de idade ou mais. Boa parte desse material foi compilado no livro organizado por Prado, intitulado “*Castanhal, memoriais em pedaços*”, lançado no ano de 2020 com o patrocínio da gestão municipal daquele ano encabeçada por Pedro Coelho da Mota Filho.

⁶⁵ Entrevista realizada com Edivaldo Moura em 22 de Setembro de 2023. Arquivo em áudio.

⁶⁶ Essa visão se assemelha ao *boom* da memória como objeto de consumo no pós-segunda guerra mundial e no início do século XXI. Para Andreas Huyssen (2000), essa busca pela memória estaria diretamente relacionada às transformações vivenciadas no mundo contemporâneo. Seria uma forma de afirmações de territórios identitários como resistência ao ritmo acelerado das informações em um mundo fragmentado, ou seja, uma busca por um “respiro” temporal devido a noção da dissolução do tempo na contemporaneidade. Nesse sentido, a busca pela memória não deixa de ser uma forma de espetacularização por meio do cinema, ou seja, um objeto de consumo que passa por processos de produção subjetiva na qual um público irá recebe-la de diferentes formas.

focal do que Edivaldo Moura entende por História, pois o cinema carrega o registro técnico de um referente como o fator inerente ao seu objeto de trabalho – a câmera. Essa força da captura (e produção) de uma imagem em movimento como uma nova forma de *fonte histórica* (pelo seu aspecto de preservação em um lastro material) já seria destacado pelo fotógrafo polonês Boleslav Matuszewski em 1898, três anos após a exibição pública do primeiro cinematógrafo dos irmãos Lumière em Paris⁶⁷.

É certo que, o entendimento de um acontecimento como símbolo da própria História através do registro já é uma questão debatida pelos historiadores, principalmente a partir da segunda metade do século XIX. Seguindo essa perspectiva, algumas questões básicas foram lançadas a esta concepção do fazer histórico com o passar dos séculos: Se a História como acontecimento só seria possível como fruto de um registro em um lastro material (o que costumava-se a entender como *fontes*), quais acontecimentos seriam dignos de serem considerados “históricos”, visto que, a subjetividade está presente na escolha do que seria capturado seja em materiais escritos e, futuramente, imagéticos? Mesmo que essa questão não tenha sido levantada na entrevista, Edivaldo Moura parece respondê-la implicitamente ao observar sua narrativa acima.

Para Edivaldo Moura, o que parece ser digno do registro áudio-imagético como preservação da própria História para gerações futuras são os elementos materiais e imateriais que estão em perigo de desaparecimento no município de Castanhal, aquela fagulha de outros tempos que apenas subsistem atualmente na memória dos que viveram o passado. Em sua narrativa, as lembranças que ganham inteligibilidade linguística pela oralidade carregam um sentido duplo nos filmes, pois, ora elas são os únicos aspectos que permitem o nascimento dos documentários, ora elas são sintomas fragmentários que estão em constante risco de supressão na contemporaneidade castanhalense. Os filmes surgem como elementos de enquadramentos preservacionistas contra esse risco, sendo eles uma forma também dupla de objetividade (os documentários como produtos materiais) e subjetividade (os documentários como obras de arte linguísticas).

Como já dito na introdução desta pesquisa, os dois filmes são centrados em dois objetos específicos que representam esse passado em risco de desaparecimento no município, sendo o Cine Argus e a locomotiva Castanhal. Esses dois objetos compunham o centro urbano de Castanhal, sendo eles elementos significativos do próprio

⁶⁷ Ver sobre em: MATUSZEWSKI, Boleslav. Uma nova fonte histórica. Paris, 25 de março de 1898, tradução de Daniel Caetano. In: *Contracampo Revista de Cinema*, 2006. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/matuszewski.htm>. Acesso em Outubro de 2023.

desenvolvimento do município com base em seus contextos históricos: a locomotiva sendo símbolo de uma colonização imposta⁶⁸ pelos trilhos da EFB em finais do século XIX na região, e o Cine Argus como um fragmento bastante representativo do aspecto citadino de Castanhal em seu centro comercial de boa parte do século XX. Ironicamente, ambos foram suplantados pelas novas dinâmicas capitalistas que também carregavam o *progresso* em seus aspectos discursivos e materiais: A locomotiva sendo deixada para trás com a política de abertura de rodovias e das produções dos novos veículos automobilísticos em meados de 1950, e o Cine Argus que fecha as suas portas por não resistir às novas práticas de consumo e comercialização cinematográfica estabelecidas com vigor a partir de 1980, principalmente pela massificação consumista de outros suportes audiovisuais (a utilização significativa do VHS, da televisão doméstica, das vídeo-locadoras e dos novos cinemas de shopping centers).

É importante destacar então que, a busca de Edivaldo Moura por essa preservação audiovisual de um passado resguardado nas lembranças, tem como objetivo visar uma Castanhal urbana que se caracteriza pelas interações sociais estabelecidas na região central do município. Os documentários são fragmentos delimitados nessa perspectiva geográfica de Castanhal, e vale destacar que foi nesse centro comercial que as políticas de transformações urbanas foram sendo apregoadas e aplicadas com mais intensidade no município desde a chegada dos trilhos na região no final do século XIX até os dias atuais.

Reunindo os dois filmes de Edivaldo Moura, delimitei que as lembranças dos personagens dos documentários se inserem no centro urbano de Castanhal entre os anos de 1940 à 1995. Segundo minha percepção, é nesse enquadramento temporal que os filmes buscam o seu registro ao partir das lembranças no presente daqueles que vivenciaram esse passado de alguma forma. Essa periodização se refere ao estabelecimento do Cine Argus em 1940 e ao seu fim no município em 1995. Por que esta delimitação será usada para enquadrar as lembranças dos moradores que participam dos dois filmes de Edivaldo Moura? Porque entendo que esse período se encaixa perfeitamente em um processo temporal que embarga uma coexistência de outros elementos materiais e imateriais que os filmes chegam a citar (além do cinema e da locomotiva) e que também representam de maneira mais ampla esse fragmento do passado urbano de Castanhal através das lembranças de seus moradores.

⁶⁸ Colonização esta que, inclusive, subjogou territorialmente os povos originários Tupinambás que já se estabeleciam nas matas de Castanhal antes da chegada dos trilhos.

Entre os anos de 1940 à 1995, chegaram a coexistir em Castanhal: o Cine Argus; a locomotiva Castanhal junto à sua estação ferroviária e os trilhos da EFB; boa parte dos igarapés que circundavam a cidade; o antigo Mercado Municipal; e o antigo plano arquitetônico originário da cidade estabelecido na chamada *rua da frente* que abrigava o primeiro grupo escolar de Castanhal e a primeira igreja do município com sua praça pública da matriz, sendo estes dois elementos significativos da região central de Castanhal em início do século XX. No fim do Cine Argus em 1995, já não se tinha mais na cidade o Mercado Municipal, demolido nos anos de 1980; a estação ferroviária, demolida em 1972; grande parte dos antigos igarapés da cidade, soterrados e suplantados por canais feitos a partir de 1970; e o aspecto estrutural-originário da *rua da frente*, reconfigurada intensamente pelo alargamento da Av. Barão do Rio Branco com a demolição da estação ferroviária em 1972, e de constantes reformas nos anos de 1980 aplicados à praça da Matriz, ao prédio da Prefeitura de Castanhal (originário dos anos de 1940) e da Igreja São José (a primeira a se estabelecer na região em inícios do século XX pelo Pe. Cônego Leitão), restando somente o primeiro grupo escolar (Escola Estadual Cônego Leitão) que ainda permanece com suas estruturas originárias.

Entendo que é nesse recorte temporal (1940-1995) e espacial (o centro urbano de Castanhal) que os documentários de Edivaldo Moura vão buscar produzir uma espécie de “salvaguarda” de uma época que estaria em risco de desaparecimento, época essa que ganha inteligibilidade pelos filmes através das lembranças dos que estabeleceram interações sociais nessa parte do centro urbano castanhalense, sendo este representado por dois de seus símbolos totêmicos: O cinema e a locomotiva.

Obviamente, essa busca (e preservação) de uma época por Edivaldo Moura nunca conseguirá reproduzir o passado, os filmes se inserem como produções subjetivas que se mesclam no entorno dos documentários enquanto obras sociais e artísticas: O que deve ser capturado pela câmera? Quais serão os escolhidos para compor os filmes enquanto personagens? Quais lembranças devem ser buscadas (e instigadas)? O que deve ser esquecido? Essas são questões que observam os documentários enquanto formas de escrituras fílmicas parciais (e autorais) sobre o passado, sendo eles projetos que visam garantir inteligibilidade à uma época por meio da estrutura audiovisual.

Nesse sentido, prefiro me posicionar na ideia de que, apesar dos documentários serem vistos (na narrativa de Edivaldo Moura) como formas mais objetivas de registro preservacionista de uma época lembrada pela memória, o que na verdade os mesmos buscam produzir está assentado no campo simbólico desses tempos pretéritos, e não tanto

na materialidade. A estrutura material dessa parte do século XX castanhalense, como dito, já foi suplantada pelas novas dinâmicas do capitalismo que reconfiguraram – de maneira urbana e econômica – o centro municipal da região. Não à toa que, a materialidade que restou desses objetos do século XX de Castanhal no atual presente⁶⁹ são vistos pelos filmes como fragmentos que perderam seu sentido de ser no município, e que só podem ganhar sentido novamente pela busca das lembranças dos moradores que se relacionaram socialmente com os tais durante seus períodos de funcionamento em Castanhal.

É através desse objetivo de preservação de uma época instigada pela memória que Edivaldo Moura busca construir uma escritura fílmica que mescla as suas subjetividades com as lembranças sociais dos personagens que compõem os documentários. Essa busca gera uma construção simbólica de um tempo que não pode mais retornar em Castanhal, juntando assim oralidade e imagem como símbolo definidor de uma produção de sentido ao passado que é característica do audiovisual. Adiante, seguiremos para os capítulos que analisam os dois filmes escolhidos para esta pesquisa, observando assim os seus processos de nascimento e suas organizações internas enquanto modos de escrituras fílmicas específicas que buscam (e produzem) essa época castanhalense pelas vozes instigadas pelo cineasta.

⁶⁹ Aqui me refiro aos dois objetos de representação dos filmes que hoje estão monumentalizados no município. A locomotiva Castanhal encontrasse exposta na praça do bairro estrela, estando ela acompanhada de dois elementos representativos que a compunham: os trilhos e uma réplica (bastante divergente) de sua estação que a abrigava durante o funcionamento da EFB em solo paraense. Já o que restou do Cine Argus no município está monumentalizado na Casa de Cultura (SECULT) de Castanhal, sendo dois projetores que eram usados no cinema. Há também algumas cadeiras que faziam parte dos assentos do salão de exibição do Argus, estas que se encontram atualmente na sala de cinema do Serviço Social do Comércio (SESC) do município.

CAPITULO 2. O CINEMA DE SEU DUCA: Um pesquisador apaixonado pelo seu objeto de estudo.

Em setembro de 2014, era realizado em Castanhal o VI Festival de Curta-Metragens “Curta Castanhal”. Naquele ano, no então festival, um curta-metragem intitulado *Memórias do Cine Argus* do cineasta Edivaldo Moura seria apresentado ao público castanhalense através da mostra competitiva realizada com outras produções do mesmo gênero. *Memórias do Cine Argus* sairia como vencedor na categoria melhor documentário; e a partir dali, o curta-metragem começaria a ter uma certa repercussão no município, ganhando assim uma versão posterior (e definitiva) de vinte minutos.

Quem expõe mais detalhes sobre este curta-metragem é o próprio Edivaldo Moura através de um blog criado para divulgar todo o processo de produção e circulação do filme junto ao seu sucessor transformado em longa-metragem e intitulado *O cinema de Seu Duca*, lançado ao público no ano de 2016. Segundo o próprio blog, em seus letrados iniciais, os filmes tinham o objetivo de “resgatar, em diálogo com a sociedade, a história do cinema de rua que movimentou a vida cultural do município de Castanhal (PA) e influenciou diversas gerações ao longo de seis décadas, e a saga de Manoel Carneiro Pinto Filho, mais conhecido como Duca do Cinema”.⁷⁰

Para garantir a produção de um filme que desse conta de representar a gama cultural que o Cine Argus desenvolvia para o município, o cineasta viu-se obrigado a dialogar constantemente com os moradores de Castanhal que teriam sido diretamente afetados pelo antigo cinema. Na primeira publicação do blog, em março de 2015, o cineasta nos relata algumas interações sociais que foram sendo desenvolvidas em torno da exibição e divulgação de *Memórias do Cine Argus* em Castanhal:

Em 2014, concluí um filme de 15 minutos chamado Memórias do Cine Argus e o mesmo venceu o VI Festival de Curta Metragens de Castanhal, como melhor documentário. Mais importante que o prêmio, foi o prazer de dividir minha pesquisa com várias pessoas. A divulgação da exibição do filme no facebook teve grande repercussão e pude sentir ainda mais como o Cine Argus marcou a vida de tanta gente, ao longo de várias gerações, assim como fez comigo. Muitas pessoas demonstraram gratidão pelo simples fato de poder ver uma foto do cinema que tanto frequentaram. O Cine Argus marcou profundamente a vida cultural e a formação dos castanhalenses. Várias novas imagens, materiais, relatos, memórias e curiosidades foram aparecendo. Ainda havia muito o que contar. A pesquisa precisava ter prosseguimento. Meu amor pelo cinema de rua de Castanhal só aumentava.⁷¹

⁷⁰ *Blog Cine Argus*. Disponível em: <<http://memoriasdocineargus.blogspot.com/>>.

⁷¹ Edivaldo Moura. As apaixonantes memórias do Cine Argus. *Blog Cine Argus*. 1 de Março de 2015.

A repercussão social obtida por parte dos espectadores do curta-metragem, desenvolvidas principalmente nas redes sociais, dariam assim um fôlego de continuidade ao processo de pesquisa de Edivaldo Moura que agora transformaria o seu filme em um longa-metragem com memórias que vinham sendo adquiridas ao decorrer da exibição e divulgação de *Memórias do Cine Argus* no município de Castanhal. Em seu blog, Edivaldo Moura já salientava que “o projeto inicial sempre foi fazer um filme mais longo, que desse conta da complexidade da história do Cine Argus”⁷². A repercussão do curta-metragem provisório só confirmaria assim o anseio pela elaboração de uma pesquisa que gerasse mais frutos para o nascimento de uma versão definitiva do filme em longa-metragem.

Antes mesmo do curta-metragem ser produzido, é fundamental destacar que Edivaldo Moura interliga constantemente a empolgação do seu processo de pesquisa com o ano de 1991, ano este que o cineasta frequentaria a sua primeira sessão no Cine Argus durante a infância. Esse detalhe é constantemente citado para garantir uma forma de situar o realizador do filme como sujeito ativo não só do processo de produção dos documentários, mas também de parte do próprio passado castanhalense que se veria representado nas telas:

As pesquisas do diretor Edivaldo Moura sobre o Cine Argus iniciaram em 2012, junto com as gravações das primeiras entrevistas. A motivação por produzir um filme sobre o cinema de rua que marcou a história do município de Castanhal remete à infância do realizador. Sua paixão pelo cinema nasce com a primeira sessão assistida no Cine Argus, em 1991, aos 11 anos de idade. Dali em diante o Cine Argus passaria a fazer parte de suas tardes. Tratava-se de uma sessão dupla: *A Volta dos Mortos Vivos II* (Ken Wiederhorn) e *As Aventuras do Barão de Munchausen* (Terry Gilliam).⁷³

Os documentários teriam assim, como motivação principal para a realização das produções, a própria experiência pretérita do cineasta com o Cine Argus. As relações entre representante e representado nos filmes se dariam por laços um tanto estreitos, onde, a construção da narrativa fílmica sobre o cinema seria produzida através dos moradores da região que emprestariam suas memórias para compor os filmes, e por parte da própria experiência subjetiva do cineasta com o cinema, construindo assim, uma representação de parte do passado castanhalense através de uma relação coletiva entre quem é capturado pelas câmeras e quem está por de trás delas.

⁷² Edivaldo Moura. O filme. *Blog Cine Argus*. 2015.

⁷³ *Ibid.*

Esse destaque à subjetividade da experiência pretérita com o Cine Argus, que se veria inserida na própria pesquisa desenvolvida vinte e um anos depois, também se mostra presente na primeira publicação do blog que conta um pouco da trajetória do cineasta no desenvolvimento dos documentários sobre o antigo cinema que marcara a sua infância:

Fazer pesquisa exige estar apaixonado. E eu estou apaixonado pelo Cine Argus desde 1991, quando pela primeira vez, aos 11 anos, entrei em uma sala de cinema. Gostaria de lembrar da data. Celebraria como um aniversário. Foi um divisor de águas na minha vida: nascia minha paixão pelo cinema. Minhas tardes de domingo nunca mais seriam as mesmas desde que meus olhos mergulharam no telão do Argus. Minha vida e tudo o que viria depois seria marcada substancialmente. Tudo por causa daquele domingo de 1991.⁷⁴

Para Edivaldo Moura, pesquisa e paixão devem andar juntas no processo de produção de seus documentários sobre o Cine Argus. Não só isto, como também o passado e o presente parecem se interligar afim de estabelecer uma linha temporal de rememoração das primeiras experiências desenvolvidas na infância com o antigo espaço cultural, espaço este que agora começaria a ganhar mais abrangência com o compartilhamento social das memórias dos castanhalenses que frequentavam o antigo cinema. É nesse sentido que Edivaldo Moura prossegue em seu texto ao fazer referência à continuação das pesquisas para a produção do longa-metragem:

Hoje, após quase três anos em que iniciei uma pesquisa sobre a história do Cine Argus, tecida a partir das memórias dos personagens que fizeram parte dessa história em algum momento dos seus quase 60 anos, me sinto novamente imerso e envolvido pelo cinema de Seu Duca (que não tive a felicidade de conhecer), tal qual aquele menino maravilhado de 1991. Não à toa, *Cinema Paradiso* e *A Invenção de Hugo Cabret* estão entre os meus filmes favoritos, pela profunda identificação que sinto com os garotos Toto e Hugo e o deslumbramento deles perante a descoberta da sétima arte.⁷⁵

O retorno às pesquisas em 2015 seria uma volta ao passado vivenciado pela infância. É como se todo o processo de levantamentos de dados e memórias para a composição dos documentários fossem também uma forma de rememoração dos sentimentos desenvolvidos em torno do Cine Argus, sendo que, a figura do pesquisador se veria constantemente intermediada por um distanciamento estreito entre um passado que se pôde ver, ouvir e sentir.

Porém, há um detalhe essencial nessa relação estabelecida por Edivaldo Moura em seu processo de pesquisa. Em janeiro de 2023, oito anos após a realização de suas pesquisas e da própria exibição do seu longa-metragem, o diretor relatou algumas informações significativas sobre seu passado com o antigo cinema do município em

⁷⁴ Edivaldo Moura. As apaixonantes memórias do Cine Argus. *Blog Cine Argus*. 1 de Março de 2015.

⁷⁵ *Ibid.*

entrevista cedida ao podcast castanhalense intitulado “*Ventibora*”, apresentado por Thiago Leal e Edwin Palheta. Em determinado momento do programa, ao fazer referência ao fechamento do Cine Argus na região, o cineasta traça determinadas comparações entre a experiência vivida e a pesquisa posteriormente desenvolvida para a produção dos documentários:

Assim... a gente aprende infelizmente a dar valor às coisas quando a gente perde, eu na época que o VHS estourou em Castanhal eu fui da geração que se apaixonou pelo VHS e começou a assistir em casa, então quando o Cine Argus fechou... não me gerou comoção o fechamento do Argus, essa é a verdade na época, porque a gente tava vislumbrado com o VHS né. Quando eu resolvi fazer um documentário sobre o Cine Argus eu já fazia cinema, comecei a fazer o curso de cinema no Rio de Janeiro, na Universidade Federal Fluminense, e tinha o festival de curtas aqui em Castanhal e a gente se conheceu nesse festival (se referindo à Amilcar Carneiro, um dos filhos de Seu Duca) e eu falei pro Amilcar que eu tinha vontade de fazer um filme sobre o cinema, mas eu não sabia a dimensão do que era a história do cinema em Castanhal, eu não sabia que falava tão alto para as pessoas como falava pra mim, eu fui descobrir isso no processo de pesquisa, mas na época mesmo do fechamento eu tava encantado mesmo com o VHS.⁷⁶

Com base em sua fala, a experiência pretérita é constantemente ressignificada pelo pesquisador do presente, precisamente pelos processos de rememoração que foram sendo estabelecidos a partir de 2012, ano em que Edivaldo Moura começou suas pesquisas para a produção dos filmes. Na entrevista, o cineasta busca estabelecer uma diferença entre a experiência vivida e a figura de pesquisador sobre o Cine Argus. O realizador se posiciona na ideia de que, apesar dos documentários estarem intimamente ligados ao seu passado, a noção da importância cultural que o cinema teria desempenhado no município só seria despertada pelo distanciamento temporal com o passar dos anos e pelos contatos estabelecidos com outras memórias sociais dos moradores de Castanhal após o cinema ter encerrado suas atividades na região.

Essa amplitude sociocultural que o Cine Argus desempenhava no município, fez com que o cineasta definisse os seus documentários como projetos de pesquisa que buscariam representar parte do passado do próprio município de Castanhal em uma certa abrangência ao invés de centrar-se em um ambiente que poderia ser limitado somente no espaço cinematográfico, assim mesmo como diz o texto do blog que apresenta os filmes ao público:

⁷⁶ *VENTIMBORA PODCAST*. Amilcar Carneiro e Edivaldo Moura - #043 Ventimbora. 13 de Janeiro de 2023, 35:50-36:48.

Fazer um documentário sobre o Cine Argus representa uma homenagem a esse recinto de culto à arte cinematográfica, que marcou a formação cultural de gerações de castanhalenses de 1938 a 1995, dentre as quais a do próprio autor. Dado a multiplicidade de funções desempenhadas pelo Cine Argus, sua história está intrinsecamente relacionada à história de Castanhal. O resgate de suas memórias representa, portanto, ao resgate de parte significativa da história e da cultura desse município.⁷⁷

O Cine Argus e parte das relações socioculturais desempenhadas no município andariam de mãos dadas no processo de rememoração do cinema. Essa carga de complexidade em representar o Cine Argus em suas diversas facetas para além de um espaço de exibição cinematográfica fez com que o longa-metragem seguisse por um caminho cada vez mais expansivo na abertura para diversas experiências cotidianas desenvolvidas naquele espaço multicultural.

Essa interligação do Cine Argus com a própria história do município de Castanhal, também se encontra presente em outros trechos do blog, como por exemplo no texto que expõe resumidamente a trajetória do cinema na região junto às ações culturais desenvolvidas em seu interior: *“a história do Cine Argus está intrinsecamente relacionada à história da cidade de Castanhal, situada na região nordeste do estado do Pará, a 70 km de Belém. Localizado na Avenida Barão do Rio Branco, no centro da cidade, esse cinema movimentou a vida cultural de Castanhal e influenciou várias gerações durante seis décadas”*.⁷⁸

Os documentários ganhariam assim ares mais plurais no processo de representação do cinema para as telas, pois buscariam representar ao mesmo tempo parte da própria história de Castanhal através da multiplicidade cultural, social e política que eram estabelecidas pelas interações no interior e em torno do cinema. Essa abrangência ao tratar sobre a história de Castanhal através do cinema acabou ganhando uma estabilidade mais definitiva pelo longa-metragem que, por comportar uma duração maior, fez com que a complexidade do antigo espaço multicultural fosse abordado mais minuciosamente.

Parte da comunidade castanhalense acabaram participando do processo de produção dos documentários não somente como personagens dos filmes ao compartilharem suas memórias com o antigo cinema, mas sim também no entorno social de sua construção através do compartilhamento de informações (registros fotográficos e matérias documentais por exemplo), de experiências sobre o Cine Argus pelas redes

⁷⁷ Edivaldo Moura. O filme. *Blog Cine Argus*. 2015.

⁷⁸ Edivaldo Moura. O Cine Argus. *Blog Cine Argus*. 2015.

sociais e pelos encontros pessoais com o cineasta. Edivaldo Moura, na entrevista realizada em janeiro de 2023 ao *Vemtibora* podcast, acaba por destacar esse processo como sendo um dos essenciais para o nascimento do longa-metragem:

A gente fez as memórias do Cine Argus, foi pro festival do curta Castanhal de 2014, ele ganhou o festival naquele ano e a repercussão dele foi imensa em Castanhal. Então começou a aparecer muita gente com imagens, com história e aí na época eu e mais dois amigos, que é a Bruna e o Rafael, a gente fez um projeto pro prêmio PROEX de arte e cultura da UFPA, o projeto foi aprovado e o projeto era pra transformar o curta em longa que virou *O cinema de Seu Duca*, a gente pegou outras imagens, outras pessoas e estendemos o filme.⁷⁹

O longa-metragem começaria a ser estruturado naquele mesmo ano de 2014 por meio de um projeto aprovado no Prêmio PROEX de Arte e Cultura, desenvolvido pela Pró-Reitoria de Extensão da Universidade do Pará (UFPA). O prêmio tinha como objetivo “*estimular e reconhecer a criação artística e a produção cultural como formas de conhecimento, valorizando seus fatores de inserção social, política e econômica que promovem a construção da universidade democrática*”⁸⁰. Para a formulação e desenvolvimento do projeto para concorrer ao prêmio, Edivaldo Moura contou com a parceria de duas pessoas que o acompanhariam em toda a trajetória da produção do longa-metragem. Esse detalhe, assim como na entrevista, é também citado em seu blog onde seus parceiros ganham um bloco específico que os identificam como parte da equipe de produção:

O projeto inicial sempre foi fazer um filme mais longo, que desse conta da complexidade da história do Cine Argus. Interessados na temática do curta-metragem provisório apresentado no Festival de Castanhal, Bruna Reis (servidora da UFPA e estudante de Direito) e Rafael Santos (professor da UFPA e historiador) se juntaram à pesquisa com Edivaldo Moura. O trio elaborou um projeto de extensão com vistas a prosseguir a pesquisa junto à comunidade castanhalense, tendo como resultado sua transformação em um documentário de longa-metragem. Em dezembro de 2014, o projeto venceu o IV Prêmio PROEX de Arte e Cultura da UFPA. Em 2015, as pesquisas sobre o Cine Argus foram retomadas.⁸¹

Bruna e Rafael participaram do projeto com papéis bem delimitados, mas significativos para a construção do longa-metragem. Ambos possuem um espaço no blog que identifica resumidamente as suas funções na equipe de produção, além de ambos, também possuem postagens específicas na página voltadas a importância do papel cultural do Cine Argus no município. Suas publicações também se voltam à busca de

⁷⁹ VENTIMBORA PODCAST. Amílcar Carneiro e Edivaldo Moura - #043 Vemtibora. 13 de Janeiro de 2023, 15:44-16:20.

⁸⁰ UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. *Prêmio PROEX de arte e cultura/2014*. Relatório Anual de Atividades 2014. UFPA, Belém-Pará, Pró-Reitoria de Extensão, fevereiro, 2014, p. 45.

⁸¹ Edivaldo Moura. O filme. *Blog Cine Argus*. 2015.

informações e experiências dos antigos frequentadores do cinema para assim compor as memórias orais do longa-metragem.

Bruna Reis, servidora da UFPA e, na época, estudante de bacharelado em direito na Faculdade de Castanhal (FCAT), ficou encarregada de coordenar o projeto enviado ao PROEX, este que se intitulava "*Entre história e memória: influências do Cine Argus na formação cultural da sociedade castanhalense*". O interesse de Bruna teria surgido "*a partir do pensamento de recuperar a memória do Cine Argus através de legislação voltada ao meio ambiente e, assim, provocar os demais municípios que ainda possuem o cinema de rua a tutelarem o meio ambiente artificial, enquanto patrimônio histórico-cultural.*"⁸²

A ideia de transformar o curta em longa-metragem estaria acompanhada por uma especificidade no entendimento do antigo cinema como patrimônio histórico-cultural junto à noção de meio ambiente cultural. Para salientar a comunidade castanhalense sobre este processo, Bruna chegou a desenvolver um texto no blog⁸³ que expõe resumidamente a tutela do cinema de rua como meio ambiente cultural através da constituição federativa, salientando assim, um alerta de preservação à um antigo espaço cultural que perdeu-se.

Além de uma representação fílmica do antigo cinema castanhalense, o longa-metragem de Edivaldo Moura como parte do projeto escrito por Bruna Reis, faria parte também de uma legítima causa social na preservação do Cine Argus como meio ambiente cultural pelo reconhecimento do mesmo como patrimônio histórico. De certo modo, os filmes de Edivaldo Moura são constituídos nessa perspectiva tripla de preservação material, imaterial e audiovisual do cinema de rua, onde as duas primeiras se constroem fora da internalidade fílmica, e a segunda se constrói por meio da linguagem cinematográfica que ancora as memórias dos castanhalenses como seu corpo narrativo.

Em postagem posterior, Bruna Reis destaca também a diversidade de eventos que eram desenvolvidos no antigo cinema, e lamenta o fato de que o poder público na época "*não tenha tido a ideia de transformar o Cine Argus em um espaço cultural, evitando assim o encerramento de suas atividades, e mantendo viva a arquitetura de um dos prédios mais emblemáticos do município*"⁸⁴. Salientar esse fator era um papel essencial para ancorar o seu argumento visando o desenvolvimento do projeto de preservação do meio ambiente cultural do Cine Argus, visto que, o espaço se tornaria cada vez mais

⁸² Equipe de produção. *Blog Cine Argus*. 2015.

⁸³ Bruna Reis. Parte 1 - O meio ambiental cultural: O patrimônio não preservado pelo município de Castanhal. *Blog Cine Argus*. 1 de Março de 2015.

⁸⁴ Bruna Reis. Cine Argus, referência sociocultural de Castanhal. *Blog Cine Argus*. 1 de Março de 2015.

importante para a história social do município ao embargar uma gama de interações executadas em seu interior e exterior. O cinema seria então constantemente interligado aos aspectos da trajetória política e cultural de Castanhal enquanto o espaço se manteve de pé durante o século XX.

Rafael Santos também ganha um espaço no blog de Edivaldo Moura como parte da equipe de produção. Atualmente, o historiador atua como docente do curso de História na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa), campus Xinguara. Como historiador, sua colaboração no projeto não é bem especificada no blog que o insere como um dos atores na escrita de uma “nova história” para o município por meio dos filmes. Porém, as suas postagens na página voltada aos filmes acabam nos deixando algumas pistas sobre a sua atuação na equipe de produção dos documentários, sendo o seu papel de pesquisador o fator determinante da figura por trás das câmeras. Em sua primeira publicação, o historiador caminha em direção ao entendimento do Cine Argus como um lugar de memória, e reafirma o papel intrínseco da trajetória do cinema na formação de Castanhal⁸⁵.

Além do espaço físico (que naquele ano de 2016 existia como um estabelecimento comercial), Rafael define assim o Cine Argus como um lugar de memória pela sua autenticidade simbólica. Através das memórias de seus antigos frequentadores, o passado do Cine Argus ganharia determinados sentidos pelo processo de rememoração, o que também acaba tornando o antigo espaço social em um influenciador identitário de parte da população castanhalense que tiveram variadas experiências com o cinema. O entrelaçamento entre contar uma história do Cine Argus nas telas e, ao mesmo tempo, expor um fragmento da vida dos castanhalenses é a âncora fundamental que o papel da memória buscaria unir. Com isto, a atuação dos moradores do município (ou dos não castanhalenses que tiveram experiências com o Argus) se veria cada vez mais obrigatória para o nascimento do longa-metragem.

O historiador também chega a expor em outra publicação parte do seu processo de pesquisa através do compartilhamento de suas leituras sobre os antigos cinemas de rua no Pará. Esse diálogo com o público leitor do blog sempre se expande ao convite para a participação popular no auxílio de informações sobre o antigo cinema de Seu Duca, além de também situá-lo em um panorama mais geral dos cinemas de rua paraenses, visto que, os mesmos passavam por situações análogas no processo de aluguel de filmes, em suas

⁸⁵ Rafael Santos. História e memória – em cartaz: o Cine Argus. *Blog Cine Argus*. 1 de Março de 2015.

exibições, nas interações sociais estabelecidas além do interior do espaço, e em seus momentos de declínios. As leituras que Rafael cita em seu processo de pesquisa são "*Cinema no Tucupi*" de Pedro Veriano; "*Os espectadores: notas sobre um cineclube na Amazônia*" de Eva Carneiro; e "*Belém entre filmes e fitas: A experiência do cinema, do cotidiano das salas às representações sociais nos anos de 1920*" também de Eva Carneiro⁸⁶.

Essas leituras nos causa uma impressão de contextualização do Cine Argus na busca de um panorama mais amplo dos cinemas de rua da Amazônia. Porém, mesmo reconhecendo que o Cine Argus possuía ligações diretas com o circuito cinematográfico de Belém, as referências citadas por Rafael possuem como objeto de estudo central nos cinemas da capital paraense, garantindo assim pouco espaço aos cinemas dos interiores⁸⁷.

Após uma breve apresentação do cineasta referente às motivações do nascimento do longa-metragem, junto com a própria equipe de produção, o blog de Edivaldo Moura se construiu em três blocos específicos no qual as postagens se estruturavam. Primeiro na divulgação do andamento das filmagens da produção do longa-metragem, bem como também das informações e experiências individuais sobre o Cine Argus que vinham sendo adquiridas ao longo desse processo. Segundo, pelo compartilhamento de fontes extra-fílmicas sobre o Cine Argus, ou seja, de textos, documentos e memórias complementares ao longa-metragem, ou até mesmo que não estariam futuramente presentes na produção, o que torna assim o blog em um legítimo campo coletivo de pesquisa sobre o antigo cinema castanhalense que, apesar de ter sido criado para a divulgação do processo de criação do longa, acaba se expandindo no próprio processo de pesquisa da equipe de

⁸⁶ Rafael Santos. Cinemas de rua, "Cinema no Tucupi" e produção historiográfica local. *Blog Cine Argus*. 19 de Maio de 2015.

⁸⁷ Os trabalhos citados de Eva Carneiro estão centrados na capital paraense, onde o primeiro "*discute a recepção cinematográfica em Belém do Pará a partir do seu primeiro cineclube, Os Espectadores*" (CARNEIRO, 2012, p. 211), e o segundo analisa as diversas formas de interações sociais estabelecidas entre os cinemas de Belém com o espaço urbano nos anos de 1920, bem como também discute a gama espacial da infraestrutura dos espaços, para assim demonstrar que "*o ato de assistir a um filme na capital paraense daqueles anos era apenas uma parte do ritual de frequência dos cinemas, daí a preocupação em se compreender as formas de sociabilidade processadas no interior daquelas salas. Ao lado disso, faz-se uma análise do cinema atuando como mediador das representações sociais de gênero e infância*" (CARNEIRO, 2011, p. 5). O livro de Pedro Veriano também volta-se, em sua boa parte, à capital paraense no estudo da cinematografia desenvolvida no Pará, embargando assim, os pioneiros na exibição e produção cinematográfica na região, bem como também os detalhes sociais e estruturais dos diversos cinemas paraenses construídos ao longo do século XX na capital e nas diversas localidades do estado. Através de uma junção entre as pesquisas desenvolvidas pelo autor e as suas memórias, a obra quando pretende ir além de Belém acaba apenas expondo de maneira resumida algumas experiências e detalhes estruturais em determinados cinemas construídos fora da capital do estado. O próprio Cine Argus, por exemplo, ganha apenas uma citação ao possuir vínculos no aluguel de filmes com os cinemas de Icoaraci a partir da década de 70 com o circuito interiorano de Seu Duca. (VERIANO, 1999, p. 40).

produção. E o terceiro aspecto das publicações, é a divulgação da circulação do seu antecessor *Memórias do Cine Argus* (2014) que, durante a produção do longa-metragem, acaba sendo exibido em vários festivais ao redor do país, tanto em mostras competitivas quanto nas exibições livres.

Começando por este terceiro fator, é interessante notar como o curta-metragem *Memórias do Cine Argus*, além de sua circulação no Pará, em cidades como Bragança, Belém, Castanhal e Marabá, também foi exibido em diferentes festivais de cinema realizados entre 2014 e 2019 em outros estados do país como: São Paulo, Pernambuco, Minas Gerais, Sergipe, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Amazonas (Manaus), Acre (Rio Branco), Alagoas, Ceará e Bahia. Além do Brasil, o curta-metragem também alçou voos internacionais na cidade de Leiria (Portugal), no Festival Internacional de Cinema Etnográfico (Cinantrop), realizado em maio de 2015.

Memória do Cine Argus de Edivaldo Moura alcançava diversas interações no Brasil a fora, tanto em seu processo de recepção, quanto no auxílio na produção do longa-metragem. Há um contato com outros cineastas documentaristas⁸⁸ que, junto aos olhares dos espectadores dos festivais pelos quais os filmes de Edivaldo Moura eram exibidos, acabavam formando assim um campo social de interações que expandiam as fronteiras do estado do Pará, se comunicando fortemente com outras experiências desenvolvidas em torno dos cinemas de rua do Brasil.

Edivaldo Moura elenca constantemente uma importância ao longa-metragem como um estimulador de encontro de gerações, junto também à sua expansão cedida pelo seu curta-metragem, este que chegou a atingir públicos externos que nunca tiveram experiências ou ciência da existência do Cine Argus:

Essa é uma felicidade que eu tenho muito grande, é... das pessoas hoje em Castanhal, acho que grande parte das pessoas saberem que tinha um cinema de rua aqui que funcionou durante seis décadas, que fez história, que era um ponto cultural chamado Cine Argus, porque muita gente sabia mas assim, as novas gerações não, e quando a gente fez os dois filmes eu tinha muito essa preocupação de não fazer um filme que falasse só pra mim e para as pessoas que entraram no cinema, mas eu tive amigos que nunca foram no cinema e meus sobrinhos que assistiram com interesse e acharam interessante, então,

⁸⁸ Um exemplo dessas interações, é o constante apoio que Edivaldo Moura recebe do cineasta-documentarista carioca Christian Jafas que o auxilia não somente na contribuição ao evento de estreia de *O Cinema de Seu Duca*, mas em dicas e sugestões ao longo do processo de produção do filme, através do diálogo com o diretor do filme. Jafas estreia como diretor em *Cine Paissandu: histórias de uma geração* (2014), curta-metragem que conta a trajetória do cinema que formou a Geração Paissandu no Rio de Janeiro dos anos 1960, e o impacto cultural e social desse período para a história do país.

ainda hoje, vez ou outra, alguém entra em contato comigo as vezes de outro estado porque viu o filme e tá pedindo pra exibir em algum lugar.⁸⁹

A história do Cine Argus exibida fora de sua terra natal geraria aproximações significativas com outras experiências desenvolvidas no campo cinematográfico. Principalmente pelo reconhecimento de semelhanças desenvolvidas pelos cinemas de rua fora do estado do Pará, o Cine Argus expresso no filme de Edivaldo Moura alcançava interações sociais com sujeitos que passavam a se identificar de alguma forma com o cinema de Seu Duca, além de também ser uma espécie de veículo ‘educacional’ que expressava para esses outros estados uma importância da multiplicidade cultural do cinema para a formação do município de Castanhal.

O segundo bloco que organiza as postagens no blog do Edivaldo Moura é estruturado por fontes extra-fílmicas que contextualizam mais informações do que veríamos em cena no longa-metragem, além de também comportarem detalhes que não fariam parte da produção devido a gama extensa de memórias e histórias que ultrapassavam a delimitação do filme. As publicações podem ser classificadas nos acontecimentos e nos detalhes específicos que compunham o Cine Argus, como a popular exibição do filme mudo francês “A vida e a Paixão de Cristo (*Vie et Passion du Christ*, 1903)” de Lucien Nonguet e Ferdinand Zecca; o “Concerto de Varsóvia” de Richard Addinsell que tocava de maneira ritualística antes das exibições começarem; o show de calouros do Capiti (Isidoro Batista) realizado no Cine Argus inicialmente nas noites de quinta-feira e posteriormente nas matinês de domingo; a ligação do Cine Argus com a dupla sertaneja mirim Mirosmar e Emival; a marcante estreia de “Império dos Sentidos (*Ai no Korīda*, 1976)” de Nagisa Oshima na década de 1980 no Cine Argus; a engenhosa produção das placas propagandísticas dos filmes, desenvolvidas por Seu Duca e por sua esposa Nila Carneiro.

Estes e outros tópicos seriam futuramente expostos no longa-metragem a sua maneira. Além de servirem como uma forma de complemento às memórias que iriam compor os filmes, as mesmas funcionam também como fontes de informações sobre o Cine Argus por meio da pesquisa conjunta desenvolvida por Edivaldo Moura. A atividade de intermediação entre as experiências pessoais junto à pesquisa são bastante significativas para o próprio processo de atribuição de sentidos ao passado por meio

⁸⁹ VEMTIMBORA PODCAST. Amílcar Carneiro e Edivaldo Moura - #043 Vemtimbora. 13 de Janeiro de 2023, 1:03:18-1:04:03.

daqueles que o vivenciaram, o que constrói assim, uma escrita da história do Cine Argus por uma relação coletiva da vivência pretérita produzida pelas lembranças no presente.

É nesse sentido que, também servindo como complemento à internalidade fílmica, grande parte das postagens vão ir em direção à uma apresentação dos personagens que iriam compor o longa-metragem. Já que esta história está sendo escrita pelos fragmentos de experiências dos antigos frequentadores do Cine Argus, contabilizamos dezoito participantes que ganham espaço no blog, sendo, Moacir Silva, Walber Pereira, Joaquim Sena (Pati), Isidoro Batista (Capiti), Madalena Sales, Nila Carneiro, Seu Duca, Sebastião Guimarães (Sabá do Cinema), Ademar dos Santos, Chico Carneiro, Marco Jatene, Amílcar Carneiro, Éldio Sena, Arquimimo Cardoso, Adalberto Filho, Pedro Carneiro, Raimundo Conon e Othon de Oliveira e Souza.

Estes personagens ganham no site um breve resumo biográfico (que não é exibido no filme) junto as suas influências e interações com o Cine Argus, este que ganha inteligibilidade temporal para o presente através das experiências desses atores sociais. Esse jogo entre o particular e o geral produzido pela explanação da importância do cinema através da vivência ancorada pela memória é muito presente nas publicações e futuramente no próprio filme pois, a lembrança aqui é uma espécie de informação subjetiva para aqueles que não conheceram o antigo cinema de rua que acompanhou boa parte da formação cultural daquela juventude castanhalense. É nesse aspecto que, Edivaldo Moura costuma a utilizar constantemente nas publicações a própria vida de seus personagens para o que iria compor futuramente boa parte das narrativas do documentário ao demonstrar uma importância cultural do cinema para o município⁹⁰.

Esse processo de escrita sobre o Cine Argus através dos moradores que o compunham (familiares de Seu Duca, trabalhadores do local e parte da comunidade castanhalense que frequentava o cinema) é o que irá acompanhar as publicações voltadas aos personagens do longa-metragem, afetando assim diretamente o próprio filme que irá

⁹⁰ Utilizando três exemplos para ilustrar isto, podemos começar por Moacir Silva que, através de sua figura, começa a ser desvelada a faceta do serviço de publicidade e propaganda do Cine Argus. Outro aspecto do Cine Argus é construído através da vida e personalidade do zelador e porteiro do antigo cinema, Joaquim Sena (conhecido como Pati). Podemos conhecer através de sua figura, as peripécias da juventude castanhalense para burlar a compra de ingressos nas sessões do Cine Argus, e junto a isto, a curiosidade da garotada em relação aos filmes adultos que circulavam no cinema, estas que por motivos óbvios eram severamente barradas pela figura carrancuda que Pati demonstrava ao disciplinar os penetras. Um outro detalhe do cinema se dá através do papel de Sebastião Guimarães (conhecido como Sabá), um dos projectionistas do Cine Argus. Através dele, conhecemos o delicado trabalho no trato com as películas que eram exibidas no cinema, sendo que, algumas delas danificavam no processo de projeção e desagradavam assim o público que ferozmente reivindicavam o ingresso de volta. Edivaldo Moura interliga o papel de Sabá em um contexto mais geral da figura do projectionista nos cinemas de rua dos interiores, ressaltando assim, a dificuldade e as horas dedicadas no processo de revisão do material das películas.

se construir desta forma. A diferença é que no documentário, os personagens não possuem um pontapé inicial de apresentação pessoal como no blog, o que importa para o longa é partir direto para a exibição das experiências desenvolvidas no cinema e agrupá-las para gerar uma inteligibilidade da trajetória histórica do cinema de Castanhal.

Já em relação às fontes que não chegariam a fazer parte do longa-metragem, temos algumas delas compondo boa parte das publicações na página referente à produção do filme. Uma destas se refere a uma série de transcrições das crônicas de Amílcar Carneiro⁹¹ publicadas mensalmente na intitulada “Revista Independente” do município de Castanhal, durante os anos de 2006 à 2009. Compondo a série “*Coisas de Cinema*”, as crônicas de Amílcar eram voltadas às suas experiências pessoais no campo da cinematografia, em especial às suas memórias com o Cine Argus de Castanhal:

Há tempos venho pensando em contar causos ligados a nossa longa vivência de exibição e distribuição cinematográfica. Não foram poucos esses causos, nem sei se é de interesse de alguém conhecê-los, mas, decerto que são pitorescos e não podem ser esquecidos. A velocidade com que a tecnologia de imagens tem avançado é coisa impensável até para os mais crédulos e otimistas. Em função disso achei que valia a pena registrar acontecimentos que, mesmo não sendo tão antigos, já vão se apagando da memória, não só da cidade, mas da própria cinematografia.⁹²

A própria apresentação dos participantes que compõem o longa-metragem também acabam possuindo espaços no blog que não entram no corte final da produção. Talvez, um dos mais significativos neste sentido, é o campo destinado à Francisco Queiroz Carneiro (conhecido como Chico Carneiro ou Chico “Mou”), um dos filhos de Seu Duca que seguiu a carreira de cineasta e fotógrafo profissional, além de também ser dono da produtora Argus em Maputo, Moçambique, país no qual o cineasta castanhalense atualmente reside. Na postagem, ao invés de uma transcrição de suas memórias expostas nos filmes de Edivaldo Moura, o cineasta expõe os primeiros passos profissionais de Chico Carneiro, além de também o identificar como uma de suas referências no campo cinematográfico⁹³.

Indo em direção ao processo de produção do longa-metragem compartilhado em determinadas publicações no blog do cineasta, chama a atenção a forma como que Edivaldo Moura vai estreitando seus laços com a família de Seu Duca (que aqui chamarei

⁹¹ Um dos filhos de Manoel Carneiro (Seu Duca) que participou ativamente do longa-metragem em seu processo de produção e também como personagem. Amílcar acaba assumindo o Cine Argus junto ao seu circuito interiorano na década de 1980 após o falecimento de Duca em um trágico acidente automobilístico.

⁹² CARNEIRO, Amílcar. *Coisas de cinema. Revista Independente* – Cooperativa Independente de Comunicação Social (C.I.C.S). Castanhal – Pará. ANO XII – nº 10 – 28 de Janeiro de 2006, p. 16.

⁹³ Edivaldo Moura. O cineasta de Castanhal. *Blog Cine Argus*. 25 de outubro de 2015.

de família Carneiro) ao longo da construção do filme. Seja principalmente para adquirir informações sobre o antigo cinema de rua castanhalense, mas também para apresentar previamente para a família o material que estava sendo produzido, Edivaldo Moura constrói verdadeiros vínculos pessoais com a família Carneiro em sua figura pessoal e de pesquisador, não é à toa que Amílcar Carneiro o acompanha em várias produções subsequentes.

Para exemplificar de maneira singular esses laços estreitos com a família Carneiro, podemos citar a presença do cineasta como convidado no aniversário de noventa e cinco anos da matriarca Nila Carneiro, ocorrido no dia 07 de setembro de 2015. Edivaldo Moura compartilha em seu blog os acontecimentos daquela manhã de almoço em família, destacando assim, a importância da matriarca tanto para a família quanto como memória viva do Cine Argus com suas experiências nos anos áureos e difíceis do cinema ao lado de seu esposo:

O filme *Memórias do Cine Argus* foi exibido para a família antes do almoço. Vários familiares ainda não tinham assistido o curta. Houve quem se emocionasse. Debates ao final da exibição. Outras histórias vieram à tona. Muitas curiosidades em torno da produção do filme. Esquecemos a fome e o bate-papo (que eu esperava que fosse breve) se estendeu e trouxe mais sabor à refeição. De modo geral, vi a felicidade das pessoas ao verem os depoimentos de funcionários e frequentadores ilustres do cinema de Seu Duca e revivi com elas um pouco da emoção que todo espectador do Argus já experimentou. A aceitação do filme foi ótima. Os depoimentos, emocionantes. E eu pude experimentar o prazer mágico que recompensa o ato de fazer cinema. Meu mergulho na história do Cine Argus e da saga de Manoel Carneiro Pinto Filho me rendeu um modesto lugar na família Carneiro, da qual agora passei (na palavra dos próprios herdeiros de Seu Duca) a fazer parte. E saí da casa de Dona Nila como se tivesse recebido um prêmio em um festival de cinema.⁹⁴

Edivaldo Moura transformou o ambiente, naquela manhã, em uma legítima sessão de cinema ao exibir *Memórias do Cine Argus* para a família Carneiro, alguns deles que inclusive se viram nas telas como Pedro, Amílcar e a matriarca Nila Carneiro que fazem parte do curta-metragem como um dos entrevistados. Após a sessão, o diálogo estabelecido entre os familiares e o cineasta acabaram excedendo o próprio filme através do compartilhamento de outras experiências, memórias e saberes em torno do Cine Argus. Edivaldo Moura naquela manhã também seria presenteado com o livro *Avô Filho Neto, Gerações em Cena* autografado pelo autor José Carneiro (um dos filhos de Seu Duca), “que conta a saga da família Carneiro através das histórias de três membros falecidos:

⁹⁴ Edivaldo Moura. A matriarca. *Blog Cine Argus*. 7 de setembro de 2015.

Seu Duca, o filho Milton e o neto Flávio (Louro), todos vítimas precoces do automobilismo”.⁹⁵

Figura 1 - Edivaldo Moura junto à Nila Carneiro



Fonte: Blog Cine Argus, 07/09/2015.

Naquela data especial, o cineasta seria reconhecido simbolicamente como parte da própria família Carneiro, transcendendo assim a figura do pesquisador distante de seu objeto de estudo para uma relação afetiva no próprio processo de produção do longa-metragem que lidava diretamente com memórias pessoais, ou melhor, com pessoas. Essa ênfase no “pesquisador apaixonado”, como já diria o próprio Edivaldo Moura em seu blog, é de fato constantemente ressaltada durante a exposição do andamento das pesquisas, principalmente nas relações pessoais que iam sendo estabelecidas ao longo da caminhada.

Outra interação direta de Edivaldo Moura com a família Carneiro se deu através da exposição prévia das filmagens que iriam compor o filme em sua versão final. A família esteve inserida de maneira crucial nas escolhas técnicas da produção, contando assim, com uma orientação através de uma série de diálogos realizados em sessões particulares. Esses encontros serviam como orientações à Edivaldo Moura, seja nas escolhas mais diretas ao diretor como na remoção de cenas, seja em sugestões mais singelas no foco em que o longa deveria seguir, a exemplo de uma abordagem centrada também na vida de Seu Duca ao invés de um destaque somente ao papel cultural de seu cinema. Um exemplo dessas sessões privadas com a família Carneiro e outros convidados

⁹⁵ Ibid.

não especificados pelo cineasta, é a que ocorre na noite do dia 09 de abril de 2016⁹⁶, na residência de Amílcar Carneiro, que contava com o objetivo de avaliar a recepção do público e ouvir críticas, a fim de preparar a versão final do filme.

Parte dos próprios participantes que iriam compor a *mise-en-scène* do longa-metragem documental também participariam dos seus entornos em seu processo de produção, ou seja, fariam parte do desenvolvimento do filme ao lado de Edivaldo Moura e de sua equipe além de serem personagens do longa-metragem. Talvez, o mais significativo destes seja Amílcar Carneiro que além de ter sido produtor executivo do longa-metragem, também é um dos personagens que possui um bom tempo de tela no documentário ao compartilhar diversas memórias e experiências com o Cine Argus. Outro destes exemplos também pode ser dado à Arquimimo Cardoso que por vários anos foi vizinho do Cine Argus tendo passado também boa parte de sua infância em contato com o cinema, além de possuir um acervo documental do Cine Argus em sua residência⁹⁷.

O processo de interação social com a comunidade castanhalense na produção do longa-metragem também acaba sendo exemplificada em certas publicações no blog do cineasta, junto às interações desenvolvidas na página oficial dos filmes no facebook, esta que foi criada justamente com objetivos análogos ao blog na divulgação e interação com o público internauta sobre o andamento das pesquisas para o nascimento do longa-metragem sobre o Cine Argus.

Um dos exemplos desses compartilhamentos do processo de pesquisa do cineasta para a produção do longa-metragem, é um material específico que Edivaldo Moura recebe de Chico Carneiro para compor o longa-metragem, sendo justamente uma entrevista que Seu Duca concede a seu próprio filho em 1977⁹⁸. Gravada em áudio, essa entrevista seria um dos vários materiais e memórias que diferenciariam *O Cinema de Seu Duca* de

⁹⁶ Edivaldo Moura. Cine Argus, o Cinema de Seu Duca passa por exibição-teste. *Blog Cine Argus*. 12 de abril de 2016.

⁹⁷ Mimo (como é conhecido no município) também esteve presente nesta sessão teste e é um dos personagens do documentário, servindo mais como uma figura de divulgação de conhecimento histórico da constituição do cinema de rua em Castanhal do que necessariamente de um narrador de memórias construídas pelas suas experiências pretéritas com o cinema. Em março de 2008, Arquimimo também chegou a redigir um breve texto sobre a história do Cine Argus para a revista “Independente” que era publicada semanalmente no município, a mesma que comportava as crônicas de Amílcar Carneiro que compunham a série “Coisas de Cinema”.

⁹⁸ Um outro exemplo dessas interações no processo de pesquisa do cineasta, é a sua convocação à comunidade castanhalense no auxílio de informações sobre Isidoro Batista, antigo animador de público no show de calouros do Capiti (como o mesmo era chamado), que chegou inclusive à assumir o serviço de publicidade e propaganda do Cine Argus. Nessa figura importante para o cinema, a busca de Edivaldo Moura se dá por uma fotografia de Capiti que, infelizmente, continuou oculta para o cineasta até o fim do processo de pesquisa do longa-metragem.

Memórias do Cine Argus em sua constituição fílmica interna, sendo o primeiro a materialização definitiva da pesquisa do Edivaldo Moura referente ao cinema:

Hoje tive a felicidade de ouvir a voz e conhecer um pouco mais de uma das pessoas que mais tenho admiração, apesar de não ter tido o prazer de conhecê-lo pessoalmente: Manoel Carneiro Pinto Filho, o Seu Duca do cinema, criador do Cine Argus, o cinema de rua de Castanhal que pesquiso apaixonadamente desde 2012. Foi através de uma entrevista gravada por seu filho, o cineasta Chico Carneiro, em 1977, que me foi presenteada por ele e por Zé Carneiro, historiador e outro filho de Seu Duca, que felizmente encontrou esse valiosíssimo documento. Em meu processo de pesquisa, foi a maior vibração que tive desde que o Amílcar Queiroz Carneiro me presenteou com as belas filmagens do Cine Argus em 1991 (será que vai aparecer a foto do Capiti?). Quanto mais mergulho na história do Cine Argus e de seu fundador, Manoel Carneiro Pinto Filho, mais me envolvo por essa pesquisa. Simplesmente apaixonante!⁹⁹

A citação às filmagens do Cine Argus de 1991, foram cedidas por Amílcar Carneiro à Edivaldo Moura, e são as que fazem parte da abertura dos filmes (tanto o curta quanto o longa-metragem) junto a narração das experiências pessoais do próprio cineasta com o Cine Argus (que iremos analisar posteriormente). Essa interação visual (a filmagem de 1991) e auditiva (a voz de Seu Duca) com o passado, são os elementos mais impactantes no processo de pesquisa do cineasta segundo o próprio. Talvez, esse impacto se deu devido à um contato mais direto com esse passado através do ver e ouvir o próprio pelos registros e armazenamentos eletrônicos (a câmera e o gravador de voz), ou também pelo fato da revelação (através da voz) do principal personagem da pesquisa que nunca o conhecera (Seu Duca), e pelo próprio retorno à experiência de infância com o Cine Argus pelas imagens de 1991 (ano da primeira sessão frequentada por Edivaldo Moura no cinema).

Dessas relações sociais estabelecidas durante o processo de desenvolvimento de *O Cinema de Seu Duca*, Edivaldo Moura reconhece a amplitude das histórias que vinham sendo recebidas em seus canais de comunicação na internet, seja na caixa de comentários fixada nas publicações ou em e-mails particulares enviados para o cineasta. Essa gama de memórias e informações sobre o Cine Argus excederiam a internalidade do documentário em sua representação sobre o cinema devido ao excesso de experiências desenvolvidas pela comunidade castanhalense naquele espaço, o que levou Edivaldo Moura a criar um campo específico dessas histórias da comunidade com o cinema de rua que não estariam futuramente presentes no longa-metragem, mas sim, em suas páginas da internet referente ao filme:

⁹⁹ Edivaldo Moura. A voz de seu Duca. *Blog Cine Argus*. 5 de setembro de 2015.

Volta e outra um leitor ou leitora (seja do blog, seja do facebook) entra em contato contando uma história interessante que vivenciou no Cine Argus e de alguma forma marcou sua vida. São as coisas mais diversas, interessantes e inusitadas possíveis: romances, micos, fatos históricos, engraçados, traquinagens... Algumas dessas pessoas foram entrevistadas e compartilham essas histórias em nosso documentário. Mas, muitas histórias não estão gravadas e não serão, portanto, contadas no filme. A lista de potenciais entrevistados/as era imensa e não cabia no mesmo. Por isso, aproveitando o prestígio ao nosso blog e à página do filme no facebook, e com o intuito de garantir o registro do máximo de memórias possíveis sobre o Cine Argus, estamos criando um espaço semanal no blog/facebook chamado “Minha história com o Cine Argus”. Leitores e leitoras interessados poderão enviar suas histórias, preferencialmente com alguma foto, para o e-mail edivaldo.cinema@gmail.com. Sua história pode ser publicada e assim você estará contribuindo para o resgate das memórias de nosso querido cinema. E se sua história for publicada, você ainda ganha um dvd do filme. Mande sua história pra gente! Vamos adorar publicá-la! E com certeza muita gente vai curtir conhecê-la!¹⁰⁰

Por motivos que desconhecemos, essa espécie de Coluna Semanal voltada para as experiências do leitor internauta não chega a ser criada nas páginas do cineasta, sendo que, as interações sociais da comunidade na internet são resumidas às sessões de comentários das publicações e nas mensagens privadas enviadas à Edivaldo Moura através de e-mails ou em seu perfil nas redes sociais.

Outra sessão privada do longa-metragem (além da que foi organizada para a família Carneiro) foi a exibida no dia 28 de setembro de 2016, sendo esta a versão já definitiva do documentário que iria estrear publicamente à comunidade castanhalense. Essa exibição premiêre, realizada no Cine Sesc, foi voltada principalmente para a imprensa local com objetivos de “*angariar o apoio do órgão e impulsionar a divulgação do filme no município*”¹⁰¹, sendo que naquela noite, segundo Edivaldo Moura, o filme teria tido uma aceitação muito boa por parte dos presentes que demonstraram “*bastante contentamento com o novo documentário sobre o Cine Argus*”¹⁰².

A forma de trabalho coletivo que operou no processo de produção de *O Cinema de Seu Duca* também se estende nos preparativos de sua estreia à comunidade castanhalense que ocorreria no dia 27 de outubro de 2016. A ideia era realizar uma exibição aberta ao público em plena rua onde se situava o cinema, justamente em frente ao seu antigo prédio que naquele ano fazia parte de uma loja de plásticos chamada *Amazonas*, localizada na avenida Barão do Rio Branco, no coração comercial de Castanhal. Para cumprir esse objetivo, Edivaldo Moura contou com uma equipe que se

¹⁰⁰ Edivaldo Moura. Histórias do leitor. *Blog Cine Argus*. 15 de abril de 2016.

¹⁰¹ Edivaldo Moura. O Cinema de Seu Duca conquista a imprensa! *Blog Cine Argus*. 28 de setembro de 2016.

¹⁰² Ibid.

expandia com o passar dos dias¹⁰³, chegando inclusive a incluir determinados participantes que compunham o documentário como personagens, a exemplo de Riceles Costa e Raimundo Conor, mas também de outros nomes que nos são apresentados como, Mário Sena, Inácia Thury, Ana Maria, Marta Carneiro e Regina Conor¹⁰⁴.

O Cinema de Seu Duca, na noite do dia 27 de outubro de 2016 seria exibido para um público de mais de duas mil pessoas¹⁰⁵, contando com a participação de toda a equipe de produção, de boa parte dos personagens do longa-metragem que ali se viam em cena, e com uma variada presença social da comunidade castanhalense que incluía, jovens, crianças, adultos e idosos, estes dois últimos que muito provavelmente assistiam um passado palpável que se pôde ver, ouvir e sentir. Mas qual o retrato do passado do município, junto ao Cine Argus e o Seu Duca, que o público viu e ouviu naquela noite? Que memória de Castanhal foi representada em cena para se relacionar com o presente da região através de um público tão heterogêneo que compõe o município?

2.1 “Um filme sobre quem me ensinou a amar os filmes”. Inserindo-se no longa-metragem como personagem e o início do Cine Argus em Castanhal.

Prenunciadas com letreiros que expõem os apoios recebidos para a produção do projeto, junto aos seus coordenadores parceiros e os nomes da equipe de produção, as primeiras imagens exibidas na introdução do longa-metragem traçam uma referência aos objetos cinematográficos do passado através de planos atuais do presente. Em um claro destaque à inercia atual desses objetos que antes vibravam em funcionamento, temos um plano que captura um dos antigos projetores do Cine Argus que hoje se encontra monumentalizado em frente à Casa de Cultura de Castanhal. Exposto primeiramente sob uma filmagem com filtro sépia, a lente do projetor ganha as cores do presente que, após a sua captura em um plano mais distanciado, acaba revelando o seu processo de

¹⁰³ Um das formas de cumprir com o grande objetivo da exibição pública do longa-metragem foi através de um financiamento coletivo criado pelo cineasta que, mais uma vez de maneira coletiva, convidava o público através da internet para apoiar financeiramente o projeto nos preparativos de sua estreia pública que faria alusão à uma “volta” do Cine Argus para o município através de uma sessão de sua própria trajetória. O projeto também ganharia o apoio da TV Liberal em chamadas que anunciavam a estreia do documentário no município em horário nobre de sua programação, além da emissora também realizar a cobertura do evento naquela noite. A prefeitura de Castanhal, junto à FUNCAST, também auxiliaram a estreia do filme na logística de sua exibição na Barão do Rio Branco, trazendo junto consigo outra contribuição para o projeto de estreia do filme através da empresa regional *Dele&Dela*.

¹⁰⁴ Edivaldo Moura. De volta ao Cine Argus. *Blog Cine Argus*. 13 de agosto de 2016.

¹⁰⁵ TV LIBERAL. ‘O Cinema de Seu Duca’ leva mais de 2 mil pessoas para seu lançamento. *TV Liberal*, Belém-Pará, 31 de Outubro de 2016.

monumentalização em volta de um médio cubículo de vidro que o preserva como um fragmento do passado enquanto transeuntes passeiam em seus arredores.

As imagens seguem em uma captura de alto-falantes e antigos rolos de filmes, ambos inseridos em uma espécie de depósito de objetos inutilizados que acabam preservando determinados fragmentos que fazem referência ao espaço cinematográfico do Argus. Em seguida, a primeira imagem do passado ganha a cena: uma fotografia da fachada do Cine Argus na década de 1950, descolorida, que acaba suavemente – através de uma transição em *fade*¹⁰⁶ – dando lugar para a imagem do prédio daquele presente de 2016¹⁰⁷, uma loja de plásticos chamada *Amazonas*.

Todas essas imagens são acompanhadas pela trilha sonora que prenunciava as exposições filmicas no Cine Argus, o “Concerto de Varsóvia” (*Warsaw Concerto*) produzida originalmente por Richard Addinsell e Roy Douglas para compor exclusivamente o filme britânico de 1941, “Lugar Perigoso” (*Dangerous Moonlight*) do diretor europeu Brian Desmond Hurst. Nas cenas iniciais do longa-metragem de Edivaldo Moura, o Concerto de Varsóvia é inserido através de uma versão de 1960, composta pelo arranjador norte-americano Ray Conniff que, diferente do concerto original, possui timbres iniciais mais fortes e vibrantes em comparação ao solo de piano mais suave que abre a obra de Richard Addinsell e Roy Douglas.

Em seguida, as primeiras palavras em *off* ganham a cena, e novas imagens são inseridas para acompanhar a oralidade em tons nostálgicos:

É romântico pensar que um dia eu faria um filme sobre você. Um filme sobre quem me ensinou a amar os filmes. Das minhas doces lembranças de infância nunca me esquecerei de quem embalou minhas tardes de domingo, de quem prendia minha atenção de umas três da manhã só com a expectativa da abertura de um portão. Eu chegava cedo após caminhar dois quilômetros sob o sol das treze e esperando pacientemente, lia e relia, decorando teus cartazes, prenúncio do que embalaria as tardes de meus domingos próximos (...) ¹⁰⁸

Essa é a voz que representa a experiência pretérita do cineasta em torno do Cine Argus, especificamente em seus contatos de infância e juventude com o antigo cinema de Castanhal. Não vemos o corpo do narrador e, apesar dessa oralidade estar intimamente ligada à descrições poéticas de parte da infância de Edivaldo Moura, o texto inicial do

¹⁰⁶ Transição entre dois planos feita de forma gradual, como se uma imagem cedesse espaço à outra por uma transparência executada lentamente.

¹⁰⁷ Esse jogo dialógico entre a captura de imagens do presente junto às fotografias estáticas do passado acaba acompanhando todo este conjunto de documentários de Edivaldo Moura que, até a data da escrita desta dissertação, ainda estão se construindo através de produções subsequentes, e que acabam sempre tratando de aspectos do passado de Castanhal em um conjunto que parecem se interligar em suas similitudes estéticas e históricas em relação à memória do município.

¹⁰⁸ Monólogo inicial de *O Cinema de Seu Duca* (2016), 1:32min’.

longa-metragem é narrado pela voz de Felipe Persi¹⁰⁹, cantor castanhalense que chegou a representar o estado do Pará no *talentshow* “X Factor Brasil”, exibido pela rede Bandeirantes durante o ano de 2016.

Esta voz que descreve relações afetivas com o Cine Argus, e que constrói o monólogo inicial do filme, insere o realizador do longa-metragem como um dos personagens que também foi afetado pelo antigo cinema castanhalense. Mais que isso, este seria o espaço social do município que o teria influenciado na paixão pelo cinema em sua posição de espectador e, futuramente, de cineasta. O filme seria produto daquilo que em parte o formou hoje, e as experiências vividas naquele espaço não seriam somente inseridas no processo de pesquisa para o filme, mas sim também na própria internalidade do documentário que abre e encerra o longa-metragem com narrações subjetivas.

O monólogo inicial acaba deslocando significativamente a posição do cineasta que, historicamente nos documentários, costumaram a ser inseridos por um distanciamento objetivo em relação aos seus objetos de estudo. A *voz off* de boa parte dos documentários clássicos dos anos de 1930 possuía um caráter de sistematização didático-impositiva das cenas que eram organizadas em uma forma de ilustração serviçal da narrativa, sendo esta construída previamente ou posteriormente em estúdio¹¹⁰.

Alguns teóricos do cinema-documentário acabaram denominando esse tipo de voz como a “*Voz de Deus*” – construída geralmente em tons masculinos e profissionalmente treinadas com timbres e graves definidos. Essa voz¹¹¹ teria um forte objetivo de informar imparcialmente algum aspecto do mundo histórico que se via representado no documentário e ilustrado pelas imagens. Tendo como exemplo os estudos de Bill Nichols, esse tipo de narração correspondia a “*uma forma conveniente de descrever uma situação ou problema, apresentar um argumento, propor uma solução e, às vezes, evocar um tom ou estado de ânimo poético*”¹¹², além de também ser estruturada na forma de “*Ele, que já*

¹⁰⁹ Edivaldo Moura. A voz do Cine Argus no X Factor Brasil. *Blog Cine Argus*. 14 de setembro de 2016.

¹¹⁰ Apesar desse aspecto ser bastante impositivo na época, há várias exceções que fogem desse modelo de construção fílmica. Certos documentários não utilizavam a voz off para se sobrepor às imagens de forma dominante. Por exemplo, *Terra sem Pão (Las Hurdes)* de 1933 do mexicano Luis Buñuel contém uma certa dose de surrealismo ao utilizar um modelo de voz-off irônica que denuncia as precárias condições dos habitantes da região batizada de “Las Hurdes”, no extremo norte da província de Cáceres, na Espanha.

¹¹¹ Esse tipo de voz-off que possui, na maioria dos casos, uma autenticidade intensa pelo apoio em seu texto narrativo que guia as imagens contidas no filme, acabou se transformando em uma forma tradicional de produzir documentários educativos encomendados por instituições específicas, ou por parte de redes televisas que tomam as rédeas do processo de produção destes tipos de filmes. Os cinejornais produzidos no Brasil dos anos de 1930, através do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) do Estado Novo Getulista são grandes exemplos nesse sentido.

¹¹² NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Editora Papirus, 2005, p. 40.

sabe”, uma vez que “*é uma voz que parece dirigir sons e imagens para apoiar uma perspectiva cuidadosamente trabalhada, conhecida desde o princípio*”.¹¹³

É interessante notar que, com o passar dos anos, parte do cinema documentário contemporâneo (principalmente a partir dos finais dos anos de 1990) ainda utilizava com frequência essa noção de uma voz soberana que guia todo o corpo estrutural do documentário em um sentido didático-impositivo. A grande diferença é que agora, com o advento de novas tecnologias, essa voz não estaria mais presa à uma carga autoritária em *off*, mas sim seria intermediada por vozes múltiplas através de entrevistas ou por materiais externos à uma enunciação centralizadora. Fernão Pessoa Ramos caracteriza essa forma contemporânea de documentários como “*documentário cabo*”¹¹⁴, que seriam diretamente influenciados pelas clássicas produções expositivas dos anos 30, porém agora inseridos nos adventos técnicos que cineastas como Robert Flaherty e John Grierson ainda não tinham acesso durante a primeira metade do século XX.

Podemos afirmar que, a voz que representa a infância de Edivaldo Moura no monólogo do longa-metragem está longe de ser caracterizada como uma espécie de *voz-de-Deus* ou voz da autoridade que guia as imagens e impõem didaticamente a forma como as mesmas devem ser assimiladas por uma inércia receptiva do espectador. A alta carga de subjetividade deste monólogo acaba construindo uma voz com aspectos fortemente performáticos e afetivos, sendo estes ancorados pela vivência pretérita, e não por objetividades impositivas.

Mesmo que essa voz seja construída e encenada de forma externa às imagens expostas em torno do monólogo (narrada em estúdio), ela não se sobrepõe à estas imagens com o objetivo de torná-las serviais ao texto, mas sim, ambas são construídas por uma forma dialógica entre a narrativa subjetiva do presente e o impacto do registro do passado. As imagens que acompanham o monólogo se referem à uma filmagem caseira do Cine Argus realizada em dezembro de 1991 pelos irmãos Amílcar Carneiro e Lívio Carneiro, ambos filhos de Manoel Carneiro (Seu Duca), o proprietário do cinema. O impacto da recepção destas imagens por parte de Edivaldo Moura durante o seu processo de pesquisa para a produção do documentário foi muito significativo para o cineasta, pois este é o ano em que o mesmo teve a sua primeira experiência em uma sessão no Cine Argus:

¹¹³ NICHOLS, Bill. O filme documentário e a chegada do som. In: MAIA, Guilherme, SERAFIM, José Francisco (orgs.). *Ouvir o documentário: vozes, músicas, ruídos*. Salvador: Editora EDUFBA, 2015, p. 18.

¹¹⁴ RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008, p. 41.

Eu tava fazendo o *Memórias do Cine Argus*, um documentário que eu fiz sobre o cinema daqui de Castanhal, e o Amílcar me ajudou muito e aí ele me contou que ele tinha feito uma filmagem da cidade que ele entrava no cinema (...) cara, ele não sabia onde tava essa filmagem, ele me contou que tinha e aí eu enlouqueci (...) eu lembro que eu passei um domingo lá que por educação ele não me mandou embora (...) eu revirei todos os cds e não achei e aí foram achar na casa do Zé Carneiro né? O irmão dele tinha. E assim, essa foi uma coincidência incrível porque, quando eu fiz o *Memórias do Cine Argus* o início e o fim do filme é uma fala minha, até poética, da minha experiência com o cinema, o filme ele abre e fecha com uma fala minha¹¹⁵, e eu conheci o Cine Argus em 91, e essas imagens da cidade que o Amílcar fez, ele percorre a Barão do Rio Branco e ele entra no cinema é de 1991, então quando ele encontrou a filmagem que ele me deu e eu vi assim..., você imagina, isso foi em 2012... décadas antes, eu vi uma imagem de décadas antes do cinema que eu conheci que eu me apaixonei e que eu usei no filme, então assim, tem um relato meu no início do filme e a imagem que aparece do cinema é o cinema que eu conheci, então pra mim foi muito especial e foi uma coincidência incrível.¹¹⁶

A surpresa por uma revisitação imagética de um passado que se pôde ver, ouvir e sentir é um aspecto muito forte nesse contato de Edivaldo Moura com a filmagem dos irmãos Carneiro. Esse processo de rememoração da infância pelo impacto da imagem pretérita é o vínculo que irá subjetivar a voz do narrador nos minutos iniciais do documentário. Então, entendemos que a narrativa que abre o longa-metragem não é uma mera espécie de simulação da experiência infantil nos contatos com o antigo cinema castanhalense, mas sim, é uma forma de performance do adulto que agora ressignifica, através da perda, os sentimentos subjetivos desenvolvidos em torno do Cine Argus.

Esse parece ser o detalhe que fabrica um modo de intermediação entre a experiência preterida desenvolvida no ano de 1991 e o relacionamento sofrido naquele presente de 2012 através do choque com as imagens que produziam gatilhos de rememoração da infância. A carga de subjetividade exposta nos minutos iniciais faz com que o documentário se assemelhe à um modo performático de se relacionar com o mundo representado no filme. Definido por Bill Nichols, este modo flexível e não estático de documentário acaba enfatizando “*o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. Rejeita ideias de objetividade em favor de evocações e afetos*”¹¹⁷.

Esse processo de engajamento pessoal no próprio filme fez com que o cineasta se incorporasse no contexto da representação na medida em que, este também foi influenciado pelas experiências desenvolvidas no Cine Argus, assim como os

¹¹⁵ Essas cenas, juntas ao monólogo, que compõem o curta-metragem são as mesmas utilizadas no início e no fim de *O Cinema de Seu Duca*.

¹¹⁶ VENTIMBORA PODCAST. Amílcar Carneiro e Edivaldo Moura - #043 Vemtimbora. 13 de Janeiro de 2023, 13:11-15:03.

¹¹⁷ NICHOLS, Bill. *Op cit.*, p. 63.

participantes que irão sucedê-lo no filme. Este sintoma é um processo de união entre o individual e o coletivo, ou seja, uma via de mão dupla entre a subjetividade e um corpo social que irá se inserir no longa-metragem de forma com que todos os personagens compartilhem determinados fragmentos de lembranças delimitadas ao Cine Argus. Nesse sentido, ao comentar sobre esse jogo duplo entre coletividade e individualidade nos documentários performáticos, Patrícia Rebello afirma que:

A narrativa estruturada em torno de procedimentos de subjetividade social encerra uma forma de consciência coletiva, que permite a mediação entre a necessidade do sujeito que narra e as condições políticas, sociais, morais e ideológicas do universo em que habita. Permanece uma ligação indexical com o mundo, ainda que atravessada por uma camada de representações própria da realidade do autor. Com isso, esses filmes conseguem não se tornar prisioneiros do sentido literal de textos e imagens, ao mesmo tempo em que evitam a dispersão do material subjetivo.¹¹⁸

Apesar de se limitar à uma personalidade específica pelos acontecimentos de infância, a narrativa que representa as experiências pretéritas de Edivaldo Moura irá aos poucos se abranger à um corpo social que contextualiza historicamente o cinema por outras experiências subjetivas que fogem da do cineasta. Vale lembrar que, o Cine Argus vivido por Edivaldo Moura se situa nos anos de 1990, década esta do fechamento do cinema e de transformações significativas no campo audiovisual (a popularidade do VHS por exemplo). Os participantes que tomam o restante do documentário acabam relatando experiências de décadas anteriores, ou seja, várias facetas deste espaço multicultural que foi o Cine Argus acabam sendo expressas no longa-metragem, revelando assim, outros campos de experiências pessoais que se desenvolveram em contextos diferentes.

Outro fator importante nesse processo de subjetividade expresso no monólogo inicial de *O Cinema de Seu Duca* é a relação dialógica entre a indexação do registro como material histórico sendo expresso através da performance subjetiva da vida do cineasta. Essas imagens que acompanham o monólogo não deixam de ser uma forma de exibição referencial à um espaço que já não existe mais no município. Diria que estas imagens são materiais audiovisuais de resistência ao não-esquecimento, uma forma de *monumentalização* do passado que serve como informação indexativa. É uma captura técnica do mundo que, nesse caso, tende a provocar sentimentos nostálgicos naqueles que frequentaram o local, e para as gerações seguintes pode servir como referência expositiva de um passado que não se pôde ver, ouvir e sentir.

¹¹⁸ SILVA, Patrícia Rebello da. *Documentários performáticos: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade*. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação, Rio de Janeiro, 2004, p. 77.

Porém, o interessante é a forma como este registro histórico é exposto para nós através do filme. As imagens não foram produzidas sob encomenda de uma instituição específica, nem mesmo chegaram a ser feitas para compor um filme naquele período. O registro é visivelmente amador, as imagens trêmulas, em parte desfocadas e mal enquadradas acabam denunciando o processo de registro em câmera na mão, esta que parece ser direcionada para os locais como uma forma de salvaguarda técnica do espaço sem ser inserida em qualquer tipo de linguagem cinematográfica específica. Ou seja, seria quase um filme familiar que serviria de recordação preservacionista¹¹⁹.

Figura 2 - Frames de *O Cinema de Seu Duca* (monólogo)



Fonte: *O Cinema de Seu Duca* (2016), 78min. Youtube.

A intimidade da voz que representa a infância do cineasta é intermediada pelas imagens (também íntimas) de um registro caseiro. Nesse sentido, me parece viável afirmar que o registro histórico aqui é informação visual e performance subjetiva ao mesmo tempo, é uma espécie de metamorfose entre o tecnicismo do registro de um passado na vida subjetiva de quem foi afetado por aquele espaço. Ou seja, nesta narrativa

¹¹⁹ A filmagem feita em 1991 é um registro das principais ruas comerciais de Castanhal. A ideia do registro caseiro dos irmãos Carneiro era percorrer a cidade e encontrar determinados habitantes da região para instigá-los à discursar uma mensagem natalina para a câmera, visto que, o registro foi feito nas vésperas do natal em dezembro daquele ano. O trecho utilizado por Edivaldo Moura em seu longa-metragem é justamente o momento em que os irmãos Carneiro descem de seu veículo na Barão do Rio Branco e adentram no interior do Cine Argus, ou seja, é um fragmento de um registro histórico mais extenso que acaba capturando outros aspectos estruturais do centro comercial do município em 1991. Em dezembro de 2021 (trinta anos após o registro dessa filmagem), Edivaldo Moura e Amílcar Carneiro produzem uma espécie de filme comparativo (intitulado “*Dois natais em 30 anos*”) ao percorrer o mesmo trajeto realizado em 1991, mostrando as mudanças da cidade ao longo de três décadas e reencontrando as pessoas que apareceram na filmagem original.

audiovisual, “*não é o sujeito que é incorporado pelo meio, mas o meio é incorporado no próprio sujeito, metabolizado por seus valores e crenças*”¹²⁰. Edivaldo Moura acaba retirando as imagens do seio familiar para inserir em seu passado subjetivo, e junto à isto, ao próprio público espectador que ultrapassa uma simples recepção interna no seio doméstico. O cineasta dissolve “*as funções originais do material encontrado — filmes de família para serem vistos pela família, visando o fortalecimento dos laços e a continuidade do grupo — para obter novas configurações sensíveis. As imagens deixam de estar a serviço da memória familiar para se tornar testemunhas da história, compartilhadas, produzindo experiências inéditas para um público de anônimos*”.¹²¹

A narração subjetiva de Edivaldo Moura ainda continua no monólogo após o fim do registro do Cine Argus. O registro dos irmãos Carneiro cede lugar à uma série de fotografias do cinema junto aos diversos cartazes fílmicos que costumavam a ser exibidos antes das sessões. Essa voz da experiência – que denomino desta forma ao invés de uma *voz-de-Deus* dos documentários clássicos – também chega a ser acompanhada por um plano consecutivo que capta um projetor de cinema em funcionamento, traçando assim um exemplo à máquina que dava vida às sessões do antigo cinema castanhalense:

Não era o cheiro de pipoca que me fascinava nessa espera, mas sim aquelas imagens ainda estáticas dos teus cartazes que já me antecipavam na imaginação as sequências de imagens em movimento que conduziriam os muitos olhares concentrados e espalhados na escuridão. Então, em meio à total penumbra que forçava a abertura de minha íris, eu podia ouvir o som da tua íris se abrindo para projetar os meus sonhos no telão.¹²²

Podemos notar que, o eu-performático de Edivaldo Moura trata o cinema poeticamente como uma pessoa, um alguém, levando-o a comparar o olho cinematográfico (pela lente do maquinário na cabine de projeção) ao olho humano. O primeiro excedia os limites naturais do segundo ao projetar sonhos, mas ao mesmo tempo, ambos parecem se interligar no imaginário subjetivo do espectador que horas antes das sessões já prenunciava as imagens através das fotografias estáticas exibidas nos cartazes¹²³.

¹²⁰ SILVA, Patrícia Rebello da. *Op cit.*, p. 75.

¹²¹ LINS, C; BLANK, T. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*. São Paulo, v. 39, nº 37, 2012, p. 56.

¹²² Monólogo inicial de *O Cinema de Seu Duca* (2016), 2:22min’.

¹²³ Novamente, entendemos que a alta carga de subjetividade expressa neste trecho do monólogo inicial do longa-metragem impede qualquer construção de didatismo objetivo da imagem, muito menos de uma forma de revelação do mundo pela quebra das amarras impostas pelo olhar humano. Trata-se de um hibridismo entre o material histórico e a vida pessoal que acaba revelando ao espectador a posição do cineasta no interior de seu próprio longa-metragem, este acaba fazendo parte dos sujeitos que compõem o seu próprio filme por um aspecto em comum: a experiência sofrida pelo contato direto ao passado, mesmo que o

Entretanto, a voz off que enunciava sentimentos subjetivos acaba sofrendo um deslocamento que a transforma em um ponto de comunicação expositiva ao inserir uma fotografia de Seu Duca e informar os aspectos introdutórios de seus personagens principais. Esse aspecto de transformação da voz que expressava subjetividades para uma voz que exclusivamente informa de maneira objetiva, acaba prenunciando o caráter de introdução histórica ao Cine Argus que será expresso nas narrativas em diante, principalmente no que tange aos primórdios do estabelecimento do cinema em Castanhal. Tão importante quanto isso, é que essa mudança de tonalidade no monólogo inicial do longa-metragem (subjetividade para objetividade) acaba revelando um fator de hibridismo na própria estrutura interna do documentário, pois neste momento ele se aproxima das produções clássicas no objetivo educacional de expor as origens históricas de determinando aspecto do passado.

A atitude subjetiva-performática do cineasta acaba cedendo lugar para o corpo social que irá ganhar as telas ao longo de todo o desenvolvimento do longa-metragem (familiares de Seu Duca, ex-funcionários do antigo cinema e os antigos frequentadores do espaço). Essa atitude revela o processo de abertura do pessoal para o coletivo em uma forma de recuo da voz-performática do cineasta, privilegiando assim, a subjetividade social que irá ancorar as falas seguintes em uma forma expositiva específica na medida em que a informação é quase sempre intermediada pela experiência vivida. Primeiramente, quem dá este pontapé inicial na introdução histórica do Cine Argus no município são os filhos de Seu Duca, Amílcar Carneiro e Pedro Carneiro que narram os primeiros contatos de Seu Duca com Paulo Cavalcante, sócios fundadores do Cine Argus em Castanhal.

A voz off retorna para se inserir em concomitância à origem histórica do Cine Argus em Castanhal. Essa voz (que agora é narrada literalmente por Edivaldo Moura) se insere em primeira pessoa ao se metamorfosear na figura de Paulo Cavalcante (um dos sócios do Cine Argus junto à Seu Duca) através de uma carta escrita pelo mesmo que compunha uma coluna sobre cinema no Pará no jornal *O Liberal*, na década de 1980. A voz off ainda continua em seu caráter expositivo aqui ao ler a matéria jornalística, mesmo

cineasta esteja situado historicamente nos últimos anos de funcionamento do Cine Argus. É menos um mero processo participativo no interior do filme entre o cineasta e os personagens do que um diálogo coletivo interligado pela vivência pretérita na própria formulação da representação do passado voltado ao antigo cinema castanhalense.

que esta seja representada pela própria figura de Paulo Cavalcante falando ao público através da voz de Edivaldo Moura:

Quando desci do trem na estação de Castanhal, alguém informou-me que nos fundos de uma casa comercial bem ao lado da estação havia um grande barracão próprio para cinema, dirigi-me à tal casa e a primeira pessoa com quem falei da minha pretensão foi um rapazinho, caixeiro da loja, chamado Manoel Carneiro Filho, mais conhecido por Duca.¹²⁴

Esta carta de Cavalcante, lida pela voz off de Edivaldo Moura, faz parte de uma sessão sobre cinema paraense que era publicada no jornal *O Liberal* e se intitulava “Panorama”, funcionando nas décadas de 1970 à 1980 sendo ela organizada pela jornalista e crítica de cinema associada à Associação de Críticos de Cinema do Pará (ACCPA), Maria Luzia Miranda Álvarez¹²⁵. Na coluna de Luzia, havia uma sessão intitulada “*Como eram os velhos cinemas de Belém*” que era composta por cartas escritas pelos antigos espectadores que frequentavam as salas de cinema em Belém durante os anos de 1950, 1960 e 1970. Nelas, os autores descreviam suas memórias pessoais em torno dos antigos cinemas da capital paraense (a maioria destes sendo os cinemas de bairro). Em maio de 1989, após receber e expor vários relatos voltados à outros espaços cinematográficos fora da capital (contando inclusive com memórias voltadas ao Cine Argus), a sessão passaria a se chamar “*Como eram os velhos cinemas do Pará*”¹²⁶ e é aí que Paulo Cavalcante – após ler os textos voltados ao Cine Argus publicados na coluna de Luzia – decide enviar o seu relato voltado à origem do Cine Argus em Castanhal.

O trecho da carta de Paulo Cavalcante em que Edivaldo Moura expõe em seu longa-metragem é apenas um fragmento delimitado de um extenso texto voltado às memórias de Cavalcante em torno da origem do Cine Argus no município. O cineasta decide inserir no documentário somente o momento em que Cavalcante narra a sua chegada na estação castanhalense em 1938 com a máquina de cinema portátil junto aos seus primeiros contatos com Manoel Carneiro (Seu Duca), estes que seriam sócios na fundação do Cine Argus na região. Porém, na carta de Cavalcante publicada na coluna de Luzia Álvares Miranda, há outros aspectos interessantes que revelam a posição deste

¹²⁴ Trecho da carta escrita por Paulo Cavalcante em 1989 narrada por Edivaldo Moura em *O Cinema de Seu Duca* (2016), 4:54min’.

¹²⁵ Maria Luzia Miranda Álvares possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Pará (1977), mestrado em Planejamento do Desenvolvimento pelo NAEA/Universidade Federal do Pará (1990) e doutorado em Ciência Política pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (2004). Jornalista, exerceu a crítica de cinema de 1972 a 2015, além de articulista de temas sobre política (de 2009-2015) no Jornal “O Liberal”, das Organizações Rômulo Maiorana. É Professora Associado 3 da Universidade Federal do Pará.

¹²⁶ PIMENTEL, Ivanise de Nazaré. Como eram os velhos cinemas de Belém–Cine Argus. *O Liberal*. Belém–Pará. Caderno dois, 07 de maio de 1989, p. 5.

exibidor perante à determinadas configurações gerais da relação do cinema com a sociedade, e do próprio Cine Argus perante a dimensão histórica do município de Castanhal.

O primeiro destes aspectos pessoais de Cavalcante é exposto antes do antigo exibidor regionalizar as suas memórias em referência à origem do cinema castanhalense. Cavalcante é bem direto ao afirmar a sua perspectiva pessimista perante às produções fílmicas atuais (e o cinema no geral) que ganhavam os espaços nas salas de cinema naquele presente de 1989:

Mesmo não frequentando mais os cinemas, confesso que gosto de relembrar e ler tudo que diz respeito ao cinema dos bons tempos, dos filmes amenos, não sofisticados, sem a violência brutal tão em moda nos dias atuais. Creio que a depravação a que chegou a maioria dos filmes de hoje é a responsável pelo afastamento de muitas pessoas dessa diversão, antigamente tão salutar e enlevante. Para mim o cinema começou a perder o encanto com o advento dos bang-bangs italianos, e outros nos quais pontificava a sujeira, tanto no ambiente como na cara dos atores e a seguir, a degradação moral.¹²⁷

Podemos notar como Cavalcante abre o seu texto com um tom crítico às produções atuais daquele ano de 1989. Segundo o autor, elas seriam as principais responsáveis por um suposto distanciamento do público perante os cinemas devido ao caráter violento e sofisticado que estas carregavam em seu cerne estrutural. Em seguida, o autor faz questão de especificar o início deste declínio do espaço cinematográfico enquanto lugar de lazer e diversão que comportava filmes amenos. Estes culpados seriam os filmes de *bang-bangs* italianos com o seu destaque na sujeira e na degradação moral exibidos em seus enredos e na *mise-en-scène* do espaço em que a estória se situava¹²⁸.

O professor Rodrigo Carreiro destaca muito bem os estilos e os modos de produção dos *bang-bangs* italianos (*spaghetti western*) que tem na figura do cineasta Sergio Leone o principal nome que definiria o gênero em um ponto de vista estilístico no quesito formal e narrativo. Os aspectos internos das produções de Leone, como o clássico do gênero *Por um Punhado de Dólares* (*Per un pugno di dollari*), de 1965, influenciaria

¹²⁷ CAVALCANTE, Paulo B. A origem do Cine Argus, de Castanhal. Como eram os velhos cinemas do Pará-V. *O Liberal*. Belém – Pará, caderno dois, 18 de junho de 1989, p. 5.

¹²⁸ Historicamente, estas produções costumaram a ser denominadas pejorativamente de *spaghetti western* que, literalmente traduzia-se aqui no Brasil como *faroeste espaguete* ou como *bang-bangs à italiana*. Esses filmes eram basicamente uma espécie de remodelamento fílmico das clássicas estórias situadas no velho-oeste americano, tendo como modelo os clássicos *westerns* norte-americanos da primeira metade do século XX. Agora produzidos por cineastas europeus, em sua maioria italianos, os *spaghetti westerns* ganharam espaços nas salas de cinema durante os anos de 1960 à 1980, sendo ele visto com maus olhos por boa parte da crítica cinematográfica estadunidense e europeia da época. Em diferença aos críticos especializados, estes filmes obtinham uma grande recepção do público (principalmente no eixo Itália-Espanha-França-Alemanha) que acabou tornando o movimento em um gênero de massa ao angariar grandes bilheterias nos salões de cinema, inclusive nos cinemas do Pará nestes anos.

definitivamente as produções subsequentes do movimento dos *westerns* italianos. Estes aspectos seriam:

(...) a direção de arte realista (mais ‘suja’, com ênfase em cenários velhos, cores gastas e figurinos esfarrapados); as composições visuais grandiloquentes, que contrastavam enormes closes de rostos humanos com tomadas panorâmicas do empoeirado deserto espanhol; a música de tom satírico, arranjada com instrumentos incomuns para a época (guitarra elétrica, gaita e ocarina) e incorporando influências concretistas, a partir de ruídos diegéticos usados como elementos percussivos (chicotadas, assobios, revólveres e rifles sendo engatilhados); e os efeitos sonoros hiper-reais, repleto de ruídos naturais executados em volume amplificado.¹²⁹

Podemos notar que, a sujeira expressa por estes filmes fazia parte da própria direção de arte dessas produções ao privilegiarem uma representação mais realista do espaço em que os personagens se inseriam. Esse aspecto, junto à violência exacerbada destes filmes, se juntariam à uma forma de degradação moral para Cavalcante, e isto acabaria por influenciar diretamente em um suposto declínio da presença pública nos espaços cinematográficos que exibiam estas películas.

Observamos que, o olhar depreciativo de Cavalcante perante à estes filmes não se voltava a relegá-los simplesmente a um grau de pobreza estrutural-estética se comparados aos *westerns* clássicos norte-americanos, mas sim de uma pobreza moral pelo alto tom de violência e sujeira expressas nessas produções. Para o historiador Rafael Quinsani, o cowboy dos *westerns* italianos agora seria “*atormentado, marcado pela solidão e pelo individualismo, cuja sujeira e a barba por fazer o descaracterizam da imagem de bom-moço. Suas feições são marcadas pela dureza do dia a dia, pelo seu olhar petrificado*”¹³⁰, e junto a isto viriam as críticas explícitas ao mito do Oeste americano, fator este salientado também por Eric Hobsbawm ao discutir alguns aspectos do cinema no século XX¹³¹.

Essa introdução de Cavalcante serve para situar a sua volta há um passado idealizado que se materializava nas sessões prazerosas de cinema, aquelas que garantiam diversão e não depravação, aquelas que exibiam filmes não tão sofisticados e sem a violência brutal tão em moda naqueles dias. É este passado construído que irá acompanhar as memórias de Cavalcante em referência à origem do Cine Argus em Castanhal¹³². O

¹²⁹ CARREIRO, Rodrigo. Por um punhado de dólares? Gênero, autoria e questões de valor na estética do spaghetti western. *Revista Ícone*. Pernambuco, v. 11, n.1, 2009, p. 3.

¹³⁰ QUINSANI, Rafael Hansen. O western encontra a revolução: o spaghetti western como produto de uma circulação cultural e política. *Anais do XI Congresso Internacional de Estudos Ibero-Americanos (CIEIA)*. Porto Alegre, outubro de 2017, p. 7.

¹³¹ HOBBSAWM, Eric. *Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

¹³² Nesse sentido, assim como a boa parte dos críticos especializados em cinema das épocas de 60 à 70, Cavalcante também defendia uma espécie de “tradição cinematográfica” que havia sido surrupiada. Porém, para o antigo exibidor, esta tradição era menos refletida na estética dos clássicos westerns norte-americanos

autor começa a regionalizar o seu texto lançando uma hipótese graciosa ao interligar o cinema ao crescimento do município:

O fenômeno Castanhal, ou melhor, seu espantoso crescimento em tão pouco tempo, clama por uma explicação, considerando-se que as outras cidades da Zona Bragantina, em igual situação geográfica, pouco cresceram enquanto outras parecem ter parado no tempo. Não sei se algum expert em geografia econômica já abordou o assunto. As vezes ocorre-me uma hipótese meio graciosa: sendo o Argus o cinema mais bem sucedido em todo o interior paraense, não teria Castanhal crescido em função dele?¹³³

Essa ligação intrínseca entre o crescimento castanhalense e o Cine Argus acaba sendo uma constante no texto de Cavalcante. Para o antigo exibidor, o cinema seria mais do que um símbolo (ou sintoma) do crescimento do município, o Argus seria o próprio espaço que desencadearia esse surto de crescimento que supostamente a região sofreria em diferença às outras cidades da Zona Bragantina. Obviamente, a afirmação do Cine Argus como o causador do crescimento da região possui os seus exageros diria até conscientes – principalmente pelo termo *hipótese graciosa* utilizada pelo autor – e, mais que isso, Cavalcante não define o tipo de *crescimento* que estava se referindo. Seria o crescimento geográfico da região? Ou seria um crescimento vinculado ao progresso castanhalense tão apregoado por boa parte da mídia e governança do município durante os anos de 1960 à 1980? Ao levantar um questionamento sobre a existência de um estudo desenvolvido por um *expert* em geografia econômica sobre o fator de crescimento da região, podemos supor que o autor esteja se referindo ao desenvolvimento urbano e comercial de Castanhal. Esse é um elemento que acompanha outros fragmentos de sua carta, como no destaque dado à Seu Duca pela sua persistência no funcionamento do Cine Argus na região mesmo após Cavalcante desistir do empreendimento:

Duca foi muito além, expandindo seu ramo predileto a inúmeras cidades do interior paraense que o obrigava a constantes viagens, até que, numa dessas... Aqui a emoção e lembrança do velho amigo e sócio, de olhos úmidos, interrompem a narração. Todos sabem de que modo Castanhal perdeu um filho operoso, um empresário bem sucedido que deu sua expressiva quota de contribuição para que Castanhal ficasse conhecida no Brasil inteiro como a cidade que mais cresce no Pará.¹³⁴

A ligação entre o Cine Argus e o crescimento de Castanhal, para o autor, estaria representada também por um espírito empresarial de seu proprietário. Mais do que um espaço de culto à arte cinematográfica, o Cine Argus no texto de Cavalcante sempre acaba

do que em uma moralidade social que os westerns italianos acabavam subvertendo pelo alto grau de violência e pela mise-en-scène “suja” expressas nestes filmes.

¹³³ CAVALCANTE, Paulo B. *Op cit.*, p. 5.

¹³⁴ *Ibid.*

ganhando estes ares de desenvolvimento econômico e geográfico para a região, como se a função social daquele espaço fosse não só de lazer, cultura e diversão, mas sim de progresso e desenvolvimento para o município em que estava situado. Mesmo não havendo posições explícitas de Cavalcante no texto, poderíamos supor que a sua narrativa tende a aproximar o Cine Argus como um dos elementos que exemplifica o forjamento do discurso de Castanhal como a *Cidade Modelo* do Pará em seu planejamento urbano e comercial que supostamente a diferenciaria das outras regiões que se estabeleceram historicamente na Zona Bragantina através dos trilhos da EFB.

É interessante citar que, em março de 1994, Amílcar Carneiro (o filho de Seu Duca que comandou o Cine Argus após o falecimento do pai) cedeu uma entrevista ao jornal local *Gazeta Castanhalense* relatando os diversos aspectos funcionais do Cine Argus para a cidade. Logo nas primeiras perguntas, ao ser instigado pelo jornalista sobre esse suposto papel intrínseco do cinema no progresso do município, Amílcar acaba fazendo referência à este texto de Cavalcante para confirmar essa ligação estrutural do cinema com Castanhal:

Repórter Gazeta: Quem foi o fundador e qual a sua contribuição para o progresso de Castanhal?

Amílcar Carneiro: (...) Quanto a sua contribuição para o progresso de Castanhal, há muito o que se considerar: segundo o próprio Paulo Cavalcante, em um recente artigo para o jornal “O Liberal”, ambos (Castanhal e o Cine Argus) estão diretamente ligados, confundindo-se com tudo o que ocorre na cidade, inclusive o progresso. O que se pode dizer é que ao longo de sua existência o Cine Argus foi palco de tudo o que de importante aconteceu em Castanhal, tanto na área política, como na cultural, na educação, no lazer, na religião e demais atividades. A explicação é fácil: era o único auditório da cidade, e o melhor local para a realização de qualquer evento (...) Some-se a isso a sempre presente boa-vontade de seu proprietário em servir aos outros.¹³⁵

Todos esses elementos iniciais do texto de Cavalcante, junto à interligação do cinema ao progresso do município, acabam sendo conscientemente cortados na introdução do documentário de Edivaldo Moura. Em minha leitura, defendo que essa escolha foi feita para privilegiar uma explanação da carga cultural-artística do Cine Argus para o município em detrimento de uma interligação do cinema ao progresso castanhalense. Nestes momentos iniciais, privilegia-se o momento em que o antigo exibidor chega à Castanhal e estabelece os primeiros contatos com Seu Duca no objetivo de abrir um cinema na região¹³⁶. Para complementar o trecho em que Cavalcante expõe

¹³⁵ A GAZETA CASTANHALENSE. Amílcar, filho de “seu” Duca, fala sobre o Cine Argus. *A Gazeta Castanhalense*, Castanhal-Pará, 18 de março de 1994, p. 6, seção geral.

¹³⁶ Antes de relatar este momento em sua carta, Cavalcante destaca três fatores antes de sua vinda à Castanhal: Um dos seus primeiros empregos em Belém ao ser contratado por Raimundo Saraiva de Freitas na

seu primeiro contato em Castanhal com a máquina de cinema, o longa-metragem insere a voz do próprio Duca através da entrevista cedida ao seu filho Chico Carneiro na década de 1970. Este material histórico foi entregue à Edivaldo Moura durante o processo de pesquisa para a produção do documentário¹³⁷ e o cineasta irá utilizá-lo em determinados momentos significativos do filme:

Eis senão quando um belo dia aparece um camarada, meio assim, pálido, com uma maleta... O Cinema tava fechado, falou lá com Seu Anastácio, eu tava no balcão, era o Paulo Cavalcante (risos), a máquina era uma Devry semi-portátil sabe? Funcionava a lâmpada. Ele falou com Seu Anastácio que queria passar uns filmes lá, se ele alugava, como o Seu Anastácio cedeu o cinema pro Paulo montar a máquina e o Paulo tinha umas três fitas dele... Ah, seu colega ali foi uma alegria pra mim!¹³⁸

Nota-se que, antes de Cavalcante pisar em solo castanhalense e entrar em contato com Seu Anastácio (proprietário do barracão que comportaria o Cine Argus aos fundos, o primeiro local do cinema na região) já havia um cinema em Castanhal que naquele ano não estaria mais funcionando. Amílcar Carneiro chega a citar este detalhe em uma de suas falas iniciais no documentário ao destacar que “*um cidadão vinha esporadicamente também com a máquina projetora passar filmes*”¹³⁹ e que seu pai já se disponibilizava para fazer com que o cinema neste período funcionasse em Castanhal.

Não temos muitas informações sobre essa primeira experiência de exibição cinematográfica em Castanhal¹⁴⁰. Em uma matéria escrita por José Lopes Guimarães (escritor e memorialista do município) em 1995, ano do fechamento do Cine Argus em Castanhal, Guimarães chega a citar essas primeiras exibições cinematográficas realizadas na região antes do estabelecimento do Cine Argus. O que podemos observar é que Seu Duca esteve inserido significativamente nessas primeiras experiências que envolviam o funcionamento do cinema na localidade, seja primeiramente como um ajudante e sócio

distribuição semanal de romances em fascículos nas residências, isto lhe garantiria uma quantia para realizar a sua primeira aquisição de uma máquina de cinema portátil (35mm). Após a compra da máquina, seriam executadas as primeiras experiências de exibições em Santa Izabel que acabariam não dando certo pela sua falta de experiência, e após isto, a sua ida à Castanhal seria realizada após um treinamento no Cinema Independência em Belém visando sanar suas deficiências expostas nas primeiras exibições feitas em Santa Izabel

¹³⁷ Edivaldo Moura. A voz de seu Duca. *Blog Cine Argus*. 5 de setembro de 2015.

¹³⁸ Voz de seu Duca exposta em *O Cinema de Seu Duca* (2016). 5:22min’.

¹³⁹ Amílcar Carneiro em *O Cinema de Seu Duca* (2016), 3:21 min’.

¹⁴⁰ O próprio Cavalcante chega a levantar essa informação ao ser informado na época que o barracão de Seu Anastácio era próprio para cinema ao possuir experiências anteriores de outros exibidores que passaram pela região, pois “*ali, por volta de 2-3 anos antes, deixara de funcionar um cinema por motivos que eu desconhecia, mas tinha a certeza que não fora por falta de público. Com a notícia de que outro cinema iria funcionar na cidade, a menina acorreu ao local para ajudar em qualquer tarefa para garantir-lhe entrada grátis*” (CAVALCANTE, 1989, p. 5).

ligado aos primeiros proprietários, e posteriormente como o próprio responsável daquele que iria vigorar por mais tempo no município:

A história da cinemania de Castanhal, começa mesmo a partir dos anos trinta, quando o comerciante Anastácio Melo, passou a explorar o seu cinema (ou cine Teatro Rádio), que funcionava lá na esquina da Barão c/ Magalhães Barata. Um detalhe muito especial, ilustra o seu funcionamento ou seja, os filmes eram projetados sob o sistema mudo e animados pelos músicos atrás ou nas laterais da tela eram eles Panta Leão Bonfim (acordeão), Ursesino (bandolim) e Rolinha (clarinete). Tal sistema, perdurou por muito tempo só vindo se modernizar a partir dos anos 50. Mais tarde Anastácio associou-se a Antonio Lins de Albuquerque e Manuel Carneiro Pinto Filho (“seu” Duca), que pouco tempo depois foi desfeita formando-se uma nova sociedade entre Manuel Carneiro Pinto Filho e Paulo Cavalcante.¹⁴¹

Segundo a informação exposta por Guimarães, seria o próprio Anastácio Melo o pioneiro em estabelecer um cinema em Castanhal na década de 1930. Esse foi o cinema em que posteriormente Seu Duca (junto a Antonio Lins) trabalhariam e que seria encontrado de portas fechadas (por motivos que desconhecemos) quando Cavalcante chega à Castanhal em 1938¹⁴².

Cavalcante prossegue citando vários nomes que, junto à Seu Duca, os auxiliaram no funcionamento do Cine Argus no município até o momento em que Duca prosseguiria sozinho como proprietário do cinema em Castanhal¹⁴³. No longa-metragem de Edivaldo Moura, esses trechos da carta são cortados (junto às primeiras experiências cinematográficas desenvolvidas por Anastácio) para dar lugar às mudanças de estabelecimento em que o Cine Argus se situou na região entre os anos de 1930 até o seu prédio definitivo construído em 1944, no centro de Castanhal.

As vozes iniciais que abrem o longa-metragem fazendo referência ao estabelecimento do cinema na região são expressas também por outros parentes que são personagens do filme, como a esposa de Seu Duca, Nila Carneiro, e a sua filha Fátima

¹⁴¹ GUIMARÃES, José Lopes. Cine Argus – A História. *Revista Independente*. Ano I, Nº 03. Castanhal-Pará. Novembro de 1995, p. 36.

¹⁴² Esse aspecto de exibição-muda junto a composição de músicos para animar as cenas projetadas, também acompanha as exibições de Cavalcante junto à Seu Duca nas primeiras experiências do Cine Argus estabelecidas em Castanhal: “*Os filmes eram projetados sem som mas havia a animá-los, uma pequena orquestra regida pelo Rolinha ao violino, enquanto que de dia cortava o cabelo*”. (CAVALCANTE, 1989, p. 5)

¹⁴³ Dentre estes, destacam-se os nomes de Fausto Nonato no empréstimo de um gramofone que funcionava com um toca-discos improvisado através de um rádio comum após o cancelamento da orquestra que animava as projeções; O Dr. Francisco Magalhães que emprestou um pedal de máquina de costura que acionava a broca odontológica na falta de energia elétrica durante o dia e que posteriormente seria adaptado ao projetor; O Sr. Ataíde que vendera anteriormente a máquina portátil à Cavalcante e que posteriormente fabricaria uma “aparelhagem possante” que seria inserida na parte sonora do cinema; E Miguel Godot (conhecido como Deca) na concessão de uma estreita passagem lateral que fazia parte de sua residência na qual os espectadores adentravam no cinema ao fundos do barracão de Seu Anastácio.

Carneiro. Esta última relata as viagens de seu pai à Belém com vistas aos alugueis de filmes que o proprietário negociava com as empresas distribuidoras, e Nila Carneiro acaba lembrando saudosamente a alegria de seu marido ao ser noticiado da chegada de novos filmes na estação castanhalense¹⁴⁴. Junto aos parentes de Duca, o longa-metragem também conta com as falas de Ademar dos Santos, técnico e projecionista do Cine Argus, e Arquimimo Cardoso, pesquisador e antigo vizinho do Cine Argus. Ambos discutem sobre a mudança dos prédios em que o cinema funcionou durante o século XX.

A introdução de *O Cinema de Seu Duca* assinala então um processo de transição de uma voz pessoal-performática (através da vida do cineasta) para um corpo social mais amplo que se constrói através de lembranças ao passado do Cine Argus. Este segundo fator irá compor todo o desenvolvimento do longa-metragem e a voz subjetiva-performática do cineasta só irá retornar no final do filme ao encerrar a obra. Todo esse conjunto de vozes de experiências expressas através dos personagens parecem ser guiadas por uma organização do saber que enquadra as memórias narradas, quase como uma forma de *documentário cabo* que vimos anteriormente pela delimitação de Fernão Pessoa Ramos. Porém, há um alto privilégio pela vivência experienciada do passado que deve se situar nas narrativas, ou seja, uma consideração das subjetividades que também devem ser expressas nas vozes do corpo social que compõe o filme, e não somente na vida do cineasta.

2.2 “O meu encanto era ver a máquina funcionando”. O Cine Argus como ponto de referência urbana e social para o município, e a relação de Seu Duca com a sétima arte.

Após a introdução do documentário, o Cine Argus começa a ser caracterizado como um dos espaços sociais que foram intrínsecos na formação histórica de Castanhal em seu centro urbano, principalmente no destaque ao cinema como um dos pontos referenciais daquela localidade. O longa-metragem abre espaço para narrativas que se voltam à este aspecto, como por exemplo nas três falas centrais de Riceles Costa,

¹⁴⁴ A *mise-en-scène* que compõe os espaços de Nila Carneiro e Fatima Carneiro acabam destacando referências aos dois aspectos que fizeram parte anteriormente das falas dos filhos de Seu Duca, sendo a estação castanhalense e o próprio Cine Argus. Aos fundos de Nila Carneiro, há uma pintura da estação com vagões em seu interior, enquanto que no espaço em que Fátima Carneiro discursa, há uma claquete de cinema junto a uma miniatura do Cine Argus em uma estante com vários objetos. Esses elementos que representam o passado castanhalense através dos antigos espaços sociais que movimentavam a vida cultural da comunidade, acabam acompanhando vários participantes na composição do espaço em que estarão situados. Reconhecemos isto como uma espécie de pista que serve como sinalização da construção de um discurso que insere o cinema em um panorama mais amplo no passado castanhalense, principalmente na ideia do Cine Argus como um espaço intrínseco na formação histórica do município.

Arquimimo Cardoso e Janete Oliveira que seguem em sequência no documentário, todos estes sendo antigos frequentadores do cinema:

O Argus era o ponto focal, um dos pontos focais da cidade né, então é... a gente se movimentava na cidade pelas referências né, então... na minha adolescência já não existia a estação, mas existia o Cine Argus, existia o mercado, existia a feira, existia a praça, a igreja da matriz, então o Cine Argus ele fazia parte dessas referências urbanas né, a gente se movimentava, a gente se reconhecia na cidade através desses movimentos.¹⁴⁵

O cinema ele ficava na Barão do Rio Branco entre a Maximino Porpino e a Quintino Bocaiuva. O centro da cidade, a referência era aquele perímetro. O que era o lazer era o Cine Argus, a praça da bandeira em frente ao Cônego Leitão e aquele, de frente à igreja São José era um areal que anteriormente teve um coreto, então as pessoas ou depois da missa ficavam passeando na praça ou iam ao cinema.¹⁴⁶

O cinema do Seu Duca durante muito, muito, muito tempo era o único grande evento social em que as famílias todas poderiam estar, dependendo de que filme passava, e era o grande espaço de entretenimento que era livre... era pra todo mundo.¹⁴⁷

O Cine Argus como espaço referencial da cidade é citado aqui como um elemento constituidor de parte da comunidade castanhalense. Mais do que um espaço de lazer, o cinema fazia parte da estrutura cidadina da região ao ser conceituado como um dos lugares que representava o próprio município em sua formação histórica. O longa-metragem circunda essas narrativas com fotografias descoloridas do passado que também fazem referência à outros espaços sociais do município e que são vistos como pontos de encontros sociais desenvolvidos historicamente desde o século XX em Castanhal, alguns deles ainda presentes no município, como a praça da Matriz e o colégio Cônego Leitão, mas também havendo um destaque aos que não mais se encontram erguidos como o mercado municipal, a estação ferroviária castanhalense e o próprio Cine Argus¹⁴⁸.

Essa relação entre o cinema e a história de Castanhal é exemplificada na ligação do Argus com os elementos constituidores da EFB no município, relação esta que sempre ganha o embate dialógico entre a filmagem do presente e as imagens descoloridas do passado. Uma narrativa significativa nesse sentido é a do professor e antigo espectador

¹⁴⁵ Riceles Costa em *O Cinema de Seu Duca* (2016), 10:42min’.

¹⁴⁶ Arquimimo Cardoso em *O Cinema de Seu Duca* (2016), 11:22min’.

¹⁴⁷ Janete Oliveira em *O Cinema de Seu Duca* (2016), 12:00min’.

¹⁴⁸ Vale lembrar que, a *mise-en-scène* que engloba dois destes personagens também sinalizam para aspectos históricos que costumam a ser referenciados na trajetória da formação de Castanhal enquanto vila e município durante o século XX. Aos fundos de Riceles Costa, há duas fotografias descoloridas lado-a-lado, uma que expõe a fachada do Cine Argus na década de 50, e outra que exhibe a estação ferroviária de Castanhal. Já no espaço que engloba Janete Oliveira, há um pequeno fragmento de uma maquete que representa o centro de Castanhal e o bairro Apeú nos tempos da EFB no século XX, ela foi idealizada por Amílcar Carneiro através de seu projeto intitulado “Castanhal: Imagens para a História” que ainda hoje encontrasse exposto na Casa de Cultura do município e que ganhará mais destaque no próximo capítulo.

do Cine Argus, Adalberto Filho. Esse personagem do longa-metragem chega a fazer uma interligação do cinema com o impacto dos trilhos e dos objetos que faziam parte da EFB em Castanhal, como a própria locomotiva (hoje monumentalizada no município) e a estação ferroviária (demolida em 1972). O professor mescla estes dois elementos históricos castanhalenses pelo imaginário receptivo das brincadeiras de crianças ao reencenarem nos elementos da EFB as cenas dos filmes *western* exibidos no Cine Argus:

Eu me lembro que as primeiras vezes que eu fui ao cinema já foram sessões de faroeste né, e então todo aquele cenário do filme, os cavalos, os trens a vapor as locomotivas a vapor, aquilo... Os índios, aquilo tudo povoou a nossa infância de modo que a gente transportava, tentava reencenar os filmes nas nossas brincadeiras. A gente tinha uma cidade muito parecida com aquilo, porque tinha uma estação ferroviária, tinha o trem, tinha os agricultores que traziam os seus cavalos nos dias de feira e deixavam esses cavalos amarrados próximos de casa, parecia os filmes de faroeste, parecia a frente de um *saloon*. Uma das coisas interessantes era abordar o trem, todo mundo pintado de índio com pena na cabeça e o trem desacelerava próximo de casa porque a cento e cinquenta, cento e oitenta metros de casa era a estação ferroviária, o trem desacelerava e a molecada corria ao lateral do trem né, corria, flechava o trem.¹⁴⁹

Segundo Paulo Cavalcante, além do Cine Argus ter estreado em Castanhal com um filme *western*, esse teria sido “o gênero mais preferido do público castanhalense por muitos anos”¹⁵⁰. O Cine Argus ganha esse aspecto de espaço histórico que coexistia com a Castanhal dos tempos da EFB, sendo que, ambos representariam um dos pontos focais que caracteriza a cidade ao falar de sua formação¹⁵¹. A especificidade no longa-metragem é que, nesse momento a ligação vem por meio do imaginário infantil no processo de reencenação dos filmes *westerns* na estrada de ferro, porém, ambos também podem ser interligados pela própria locomoção das películas que vinham de Belém para o cinema através da locomotiva¹⁵².

O Cine Argus representado no longa-metragem de Edivaldo Moura também sofre um processo de entrelaçamento histórico com a igreja. Vale lembrar que, o cinema, a estação ferroviária e a principal paróquia da cidade estavam todos próximos

¹⁴⁹ Adalberto Filho em *O Cinema de Seu Duca* (2016), 21:38min’.

¹⁵⁰ CAVALCANTE, Paulo B. *Op cit.*, p. 5.

¹⁵¹ No longa-metragem, nos momentos iniciais da narrativa de Adalberto Filho, é inserido um trecho de *No Tempo das Diligências* (1939), clássico *western* norte-americano de John Ford, servindo como uma forma de ilustração cênica dos aspectos em que o professor citava como característicos destes filmes (os índios, as locomotivas e os cavalos). Junto à cena do filme norte-americano, são inseridas diversas fotografias de Castanhal cortada pelos trilhos da EFB, destacando principalmente a estação ferroviária, a locomotiva e a grande circulação social que era registrada naquele perímetro da região.

¹⁵² O agente da estação ferroviária castanhalense Othon de Oliveira e Souza (que não chega a ser citado no longa-metragem) chega a ganhar uma menção especial no blog de Edivaldo Moura ao auxiliar Seu Duca ao telegrafar à Belém para garantir o processo de agilidade na chegada dos filmes pelo trem. Ver em: Edivaldo Moura. O Telegrafista. *Blog Cine Argus*. 26 de agosto de 2016.

geograficamente no centro de Castanhal. Esta última se chama Paróquia São José (intitulada pela comunidade de Igreja da Matriz) e foi construída junto ao primeiro grupo escolar do município no início do século XX, o colégio Pe. Cônego Leitão. Porém, o longa-metragem vai mesclar o cinema na igreja através das atividades culturais que ambos desenvolviam em conjunto, principalmente nos dias de semana santa ocorridos no município, tornando-se em uma forma de tradição na região¹⁵³.

As historiadoras Lays Santos, Nayana Dias e Rosilene dos Santos em pesquisa desenvolvida sobre o Cine Argus (também através de entrevistas com alguns participantes do longa-metragem como Amílcar Carneiro e Arquimimo Cardoso) acabaram destacando esse fator de ligação entre o cinema e a igreja através da semana santa que ocorria (e ainda ocorre) anualmente no município:

Exemplo disso é a Semana Santa que, após as missas exibia filmes religiosos, existindo também as vias-sacras. Durante a sexta-feira Santa eram realizadas procissões pela parte da manhã, iniciando com a procissão das crianças, depois dos jovens, em seguida a das senhoras que eram consideradas “as vias-sacras das sombrinhas”, devido à grande quantidade de sombrinhas que as senhoras levavam. (Entrevista com o Arquimimo Cardoso, 2015). A entrevista realizada com o Álvaro Costa nos informa alguns detalhes de como ocorria a procissão das crianças: “(...) era logo cedo, entre sete e sete meia, por volta de nove horas tinha terminado (...)”. Logo após o seu término, dava-se início a primeira sessão do cinema, usando de estratégia, o dono do cinema sabia que no centro da cidade estava concentrado um grande número de pessoas, logo, as sessões estariam lotadas, levando em consideração que os pais deixavam os filhos no cinema e iam participar da programação na igreja. É importante ressaltar que, nas entrevistas realizadas, observa-se que a igreja não tirava o público do cinema, nem o cinema da igreja, pelo fato de que ambos juntavam um grande número populacional, havendo público para as duas programações.¹⁵⁴

Em *O Cinema de Seu Duca*, esse entrelaçamento do cinema com a igreja ganha as cenas através da grande repercussão ocasionada pela exibição fílmica de *A vida de cristo*, citado por muitos também como *A Paixão de Cristo*. Este se torna um dos destaques principais no longa-metragem que serve como exemplo desse processo de ligação com a igreja castanhalense junto a religiosidade da comunidade.

¹⁵³ Outro exemplo de entrelaçamento histórico do Cine Argus com a igreja (este não abordado no filme), se dá a partir da década de 1970 através da distribuição de películas cedidas pela Empresa Argus às diversas paróquias dos interiores do Pará que chegaram a montar seus cinemas nas igrejas, como em Soure, Portel e Altamira. Essa distribuição fílmica foi ocasionada pelo circuito interiorano que Duca monta a partir dos anos 70, passando a alugar filmes para diversas praças dos interiores paraense. Ver em: CARNEIRO, Amílcar. Cinema e prelazia. *Revista Independente* – Cooperativa Independente de Comunicação Social (CICS). Castanhal – Pará. ANO XX 1 – nº 30, 01 de Janeiro de 2008, pp. 16-17.

¹⁵⁴ DIAS, Nayana R. C; SANTOS, Lays S; SANTOS, Rosilene S. Cine Argus: um Cinema e sua importância na história e cotidiano de Castanhal. (Décadas de 1960-1990). *Revista de História Bilros: História(s), Sociedade(s) e Cultura(s)*. Fortaleza, v. 4, nº 6, 2016, p. 148.

Essa produção religiosa lembrada pelos participantes do longa-metragem, como Amílcar Carneiro, Éldio Sena e Adalberto de Moraes, se refere ao filme mudo francês chamado *Vida e Paixão de Cristo* (*Vie et Passion du Christ* original) lançado originalmente no ano de 1903 pelos diretores Lucien Nonguet e Ferdinand Zecca, através da produtora *Pathé Films*. Esse filme atravessou gerações no Cine Argus, sendo exibido anualmente nas semanas santas do município em todos os turnos do dia. As exibições variavam os seus filmes com outras produções religiosas, como *Os Dez Mandamentos*, *Quo Vadis*, e *O Manto Sagrado*, porém, o destaque ao filme francês sempre ganha as narrativas dos participantes do longa-metragem quando se referem à ligação do cinema com a igreja¹⁵⁵.

O olhar ao Cine Argus como um dos elementos estruturais do município por várias décadas, também acaba sendo abordado no longa-metragem nas atividades desempenhadas pelo cinema que não se limitavam ao processo de exibição de películas para o público espectador. Nesse momento, talvez alguns leitores tenham percebido que o longa-metragem saiu da perspectiva artística do cinema e o inseriu nos aspectos desenvolvimentistas da região central do município, se assemelhando assim à narrativa delineada por Paulo Cavalcante sobre a origem do Cine Argus em Castanhal. Defendo que o documentário é construído nessa série de vaivéns que ora insere o cinema no campo artístico-cultural, ora o confunde ao próprio desenvolvimento de Castanhal, aproximando assim o Argus ao dito “progresso” castanhalense que se assemelha à carta escrita por um dos seus sócios-fundadores. Ou seja, aqui há uma aproximação do Argus naquilo que, no primeiro ato, o longa-metragem tentou se distanciar em certa medida. Um grande exemplo disto, são as narrativas voltadas ao serviço de alto-falantes que o Cine Argus possuía em seu espaço externo, este que acabava executando diversas funções para o município. Esse detalhe é narrado por Pedro Carneiro, Adalberto de Moraes, Fátima Carneiro e Aurora Conon.

O serviço de publicidade do Cine Argus, através de seus alto-falantes externos, surge como um dos aspectos que exemplificava a multifuncionalidade do cinema. Os alto-falantes desempenhavam certas funções sociais para o município, tanto a serviço da

¹⁵⁵ A exibição deste filme nos dias alusivos à semana santa não era exclusividade do Cine Argus em Castanhal. Em Belém, à época da semana santa, esta mesma produção chegava a ser exibida em vários cinemas da capital paraense, como no Cine Olympia, Cine Palácio, Cinema Nazaré, Cine Ópera, Cine Arte e nos Cinemas 1,2 e 3. O Cine Olympia, até o ano de seu provisório fechamento que se iniciou em 2020, ainda exibia tradicionalmente o filme de Lucien Nonguet e Ferdinand Zecca em algumas sessões alusivas à semana santa na capital paraense.

prefeitura municipal que utilizava o sistema sonoro para divulgar suas ações na região, quanto nos setores comerciais que também poderiam utilizar desta função para divulgar suas atividades¹⁵⁶.

Ao organizar as narrativas em torno de uma outra função que o cinema desempenhava para o município de Castanhal, o longa-metragem inicia um processo de alargamento do espaço de exibição cinematográfica para um ambiente em que diferentes autoridades políticas, figuras públicas e/ou comerciantes se inseriam para divulgar os seus interesses para a comunidade. Nisto, o serviço de alto-falantes é inserido não só como um propulsor musical, mas também como um propagador de ideias políticas e comerciais heterogêneas pelo seu serviço de caráter mais radiofônico.

O Cine Argus representado no longa-metragem é abordado nessas idas e vindas de um lugar multiforme através dos diversos eventos que eram abrigados no interior do cinema e em seu entorno. Dentre esses eventos, destacam-se o Cine Argus como um espaço teatral, como realizador de refeições de grau, convenções partidárias, reuniões de sindicatos, festas do município e na idealização de um concurso de calouros realizado por Isidoro Batista (conhecido como “Capiti”) que ocorria inicialmente nas noites de quinta-feira e posteriormente nas matinês de domingo.

A temática do show de calouros idealizado por Capiti acaba ganhando um bom corpo narrativo no longa-metragem, o que acaba gerando um retorno a delimitação do cinema em seu espaço artístico-cultural. O que se destaca nesta sessão, é a performance dos antigos participantes que se apresentavam no show de calouros executadas agora no ambiente doméstico captado pela câmera de Edivaldo Moura. Essas performances são realizadas pelas cantorias de Aurora Conon e Madalena Sales, ambas professoras que chegaram a ser premiadas no show idealizado por Capiti, e também pelo truque de

¹⁵⁶ Só para se ter mais uma ideia desta funcionalidade para o município, o longa-metragem não chega a citar um programa específico que o sistema sonoro do Cine Argus abrigava chamado “*A voz da cidade*”. Basicamente, o programa era uma espécie de janela aberta para os políticos de diversos partidos exibirem suas ideias e projetos para a comunidade de Castanhal. Se referindo ao programa, o escritor e jornalista castanhalense Raimundo Holanda Guimarães chegou a destacar que, “*além dos espetáculos normais da sua programação, dali [o cinema e o próprio programa] se desenrolavam fatos que influenciavam a opinião do povo, porque seu espírito liberal, democrático, do Duca [Manoel Carneiro, proprietário do Cine Argus], favorecia todas as facções*” (GUIMARÃES, 1999, p. 173). Pedro Coelho da Mota, ex-prefeito de Castanhal (1967-1970), em entrevista cedida ao jornalista Antonio Prado também chega a citar o cinema como um espaço de abertura política para os representantes do município ao salientar que “*na época de eleição era comum o Seu Duca, que era dono do cinema, alugar o local para os partidos pois ele queria estar bem com todo mundo*” (PRADO, 2001, p. 4).

mágicas realizado por Joaquim Sena (conhecido como “Pati”), antigo porteiro e zelador do Cine Argus.¹⁵⁷

Outros acontecimentos que envolviam o espaço multicultural do Cine Argus também começam a ser citados pelas memórias dos entrevistados¹⁵⁸. Dentre eles, destacam-se aqui uma abordagem mais cômica à exibição dos filmes adultos no Cine Argus que causavam burburinhos na cidade antes de suas estreias além de gerar a expectativa nos mais jovens no anseio para completar dezoito anos e garantir o seu acesso aos filmes. Outro detalhe que ganha as cenas no longa-metragem é o espaço que o Cine Argus cedia à comunidade japonesa do município de Castanhal.

Longe de querer abordar minuciosamente os assentamentos comerciais dos núcleos japoneses no Pará a partir de 1924¹⁵⁹, ou de também destacar o processo de fixação da comunidade japonesa em Castanhal através das práticas de cultivo¹⁶⁰ e, mais tarde, nos setores de construção civil, metalurgia e no comércio, o documentário prefere destacar este aspecto sob dois caminhos narrativos: o destaque a esta comunidade através de suas condições econômicas e no auxílio prestado ao Cine Argus pelo empréstimo de

¹⁵⁷ Essas atuações, agora executadas em uma *mise-en-scène* domiciliar ao invés de um salão de espetáculos, garantem aquela via dupla de exemplificação do passado e do impacto por uma nova temporalidade que ressignifica qualquer tipo de representação fidedigna das experiências performáticas desenvolvidas no Cine Argus. Exemplo deste segundo ponto é o impacto emocional que gera as lágrimas em Aurora Conon após a sua apresentação, a *mise-en-scène* domiciliar de Madalena Sales que compõem vários pôsteres de si mesma em volta de rolos fílmicos em alusão aos clássicos do gênero de comédia-romântica (como a sua fotografia aos fundos em referência à clássica cena do vestido branco de Marilyn Monroe em *O Pecado Mora ao Lado* (1955) de Billy Wilder), e na atuação de Pati que gera os risos familiares fora do quadro captado pela câmera, revelando um público que agora recorda de maneira saudosa as antigas performances realizadas no Cine Argus.

¹⁵⁸ Após o destaque à apresentação de parte da comunidade castanhalense no show de calouros do Capitã, é citada a presença de alguns artistas conhecidos publicamente que teriam se apresentado no Cine Argus. Dentre eles, o longa-metragem abre um espaço para as memórias que se voltam ao grande show de Luiz Gonzaga no cinema, e na breve passagem dos irmãos Mirosmar e Emival no Cine Argus antes do trágico acidente automobilístico que acabou tirando a vida de Emival quando criança. Mirosmar seguiria a carreira com o nome artístico de Zezé di Camargo junto ao seu irmão Welson, que se intitularia artisticamente como Luciano.

¹⁵⁹ Ver sobre em: HOMMA, Alfredo Kingo Oyama. *A imigração japonesa na Amazônia: sua contribuição ao desenvolvimento agrícola*. Brasília: Editora Embrapa, 2. ed, 2016.

¹⁶⁰ Nesse setor, a contribuição mais intensa dos japoneses em Castanhal está associada historicamente ao pontapé inicial do estabelecimento desta comunidade na Amazônia em 1929 na região de Tomé-Açu através da cultura da pimenta-do-reino no Brasil e, posteriormente, através de outros setores como o comércio e a construção civil. Sobre esta primeira, destaca-se a criação de uma estação experimental nos anos 30 criada pela Nantaku, situada no km 72, na Parada Sá Pereira da Estrada de Ferro de Bragança (lado esquerdo sentido Apeu-Castanhal), aproximadamente nos fundos do atual Parque de Exposição Feira Agropecuária de Castanhal (Expofac), onde efetuou plantações de pimenta-do-reino nativa, andiroba, cedro, fibras, mandioca, cana-de-açúcar. Durante os anos de 1947 à 1968 houve uma grande prosperidade entre os imigrantes japoneses em Tomé-Açu e entre aqueles que se dedicaram ao plantio da pimenta-do-reino, principalmente em Santa Izabel do Pará e Castanhal. Esse apogeu ficou conhecido como a “*febre da pimenta*” ou a “*febre do diamante negro*” (HOMMA, 2016, p. 147).

filmes japoneses cedidos pela organização nipo-brasileira à comunidade japonesa que se encontrava em Castanhal.

Com o transcorrer do tempo no longa-metragem, as narrativas voltadas ao Cine Argus começam a ser delimitadas na figura do proprietário do cinema, Seu Duca. Ao destacá-lo sob diferentes ângulos de perspectiva conforme foram sendo estabelecidas as interações sociais com o proprietário do Cine Argus, este é um dos grandes fatores que diferencia *O Cinema de Seu Duca* (2016) do seu antecessor *Memórias do Cine Argus* (2014), na medida em que este segundo se volta somente às memórias centradas ao cinema, e o primeiro (por ser mais extenso) embarga a figura de Seu Duca junto à outros aspectos sociais desenvolvidos no Cine Argus.

Além do destaque inicial dado à Seu Duca através de sua narração sobre os primeiros contatos estabelecidos com Paulo Cavalcante, a sua figura começa a ganhar mais tempo de tela no longa-metragem através do processo de ligação afetiva da infância do antigo exibidor com as crianças que não podiam comprar os ingressos para assistir as sessões no Cine Argus. Essa comparação é feita através das memórias de determinados participantes no longa-metragem, como Pedro Carneiro, Paulo Sérgio, Adalberto Filho e do próprio Seu Duca através de sua entrevista cedida à seu filho Chico Carneiro em 1977:

Eu sempre gostei de ter liberdade, então eu me achava humilhado ali de viver na casa dos outros, vivendo de favor, porque meu pai não podia criar os filhos, numa situação de emergência e tal, e a gente vivia lá. A noite eu descia assim, e os meninos brincando, os filhos dele brincando e eu humilhado, porque tava ali de favor, ficava na porta, aí saía por aí (...), ia lá pra frente do cinema (risos). Mas, eu não era atirado como os outros, era aquele retraído assim, inibido, ficava encostado ali (...). Eu me lembro bem que o cinema tinha. na frente aqui, ao lado tinha um muro e uma grade de madeira assim... e eu ficava assim olhando. Muitas vezes o Seu Israel, o dono do cinema, ele não me conhecia, mas ele mandava eu entrar sabe? Não mandava os outros, porque os outros só estavam na molecagem, e eu ali, com aquele jeitinho humilde.¹⁶¹

Através desse material histórico, junto às narrativas dos personagens do filme, começasse a delinear a ligação de Duca com a arte cinematográfica. O cinema seria uma espécie de refúgio para a criança que se sentia envergonhada por estar morando de favor em Bragança. O exibidor constrói uma narrativa que dignifica o cinema como um abrigo, e este contato com o espaço cinematográfico desde criança seria significativo para aquele presente castanhalense do século XX. Tão significativo quanto este trecho, é o processo

¹⁶¹ Voz de Seu Duca falando sobre sua infância em Bragança. *O Cinema de Seu Duca* (2016), 30:46min’.

de comparação da trajetória pessoal de Seu Duca com o filme italiano *Cinema Paradiso* (*Nuovo Cinema Paradiso* original) de 1988¹⁶².

Em *O Cinema de Seu Duca*, o filme italiano começa a ser citado pela narrativa de Fátima Carneiro em referência ao impacto das imagens que circundavam todo o ambiente familiar de Seu Duca: “Assim, o que tem no *Cinema Paradiso* que lembra muito a nossa vida e de todos os apaixonados pelo cinema é a curiosidade da criança né, a paixão que a criança tem por aquela cena que se movimenta né”¹⁶³. Em seguida, a voz de Seu Duca é inserida para complementar os aspectos do filme italiano na própria vida do exibidor como uma forma de entrelaçamento. A ligação com o cinema desde a infância surge como um dos temas centrais neste processo de abordagem da vida de Seu Duca através da entrevista cedida à seu filho em 1977 junto às narrativas dos participantes do filme. A inserção de cenas da própria diegese de *Cinema Paradiso* no longa-metragem de Edivaldo Moura surgem como um novo material que serve de apoio à construção fílmica dos aspectos da vida de Seu Duca por meio da comparação entre as experiências do personagem Totó (o protagonista do filme italiano) e da infância do exibidor de Castanhal:

O celuloide corria no meu sangue todo tempo, eu não sei porque era aquela coisa. Não é que eu gostasse de ver o filme na tela, o meu encanto era ver a máquina funcionando, ah..., minha maior alegria era ver uma máquina de cinema. E eu queria saber, quando estavam montando lá na cabine, eu não saia da cabine sabe? Pra ver o.. deixava meu serviço lá, pegava carão do Seu Lins, do Seu Anastácio, mas eu estava na cabine, pra ver como era à noite, então iam fazer experiência eu queria ver. Eu queria saber por que é que as pessoas andavam, sabe por quê? Porque ele colocou a fita na máquina e tal, e movimentava, e ia aparecendo lá na tela, mas eu olhava aqui pra máquina e nada! Não via nada, só via a fita parada ali na janela sabe?¹⁶⁴

¹⁶² Dirigido por Giuseppe Tornatore, *Cinema Paradiso* (vencedor do Oscar em 1990, na categoria Melhor filme em língua não inglesa) conta a história de Salvatore Di Vita (apelidado por “Totó”), um garoto que se apaixonou pela arte cinematográfica e pelo cinema local de uma pequena cidade interiorana da Sicília em uma Itália derrotada no pós-Segunda Guerra Mundial. Aos poucos, Totó acaba criando fortes vínculos amigáveis com Alfredo, o projetorista do *Cinema Paradiso* (que mais tarde se chamará “Novo Cinema Paradiso” ao ser reinaugurado após um incêndio que afeta o antigo prédio) que com o passar dos anos acaba transferindo o seu ofício para o garoto que vive grande parte de sua infância e adolescência nos bastidores do processo de exibição através dos interiores da cabine de projeção do cinema. Todo o filme é construído pelo processo de rememoração do próprio Salvatore Di Vita que, já na vida adulta e atuando como um renomado cineasta italiano em Roma, acaba recebendo uma ligação de sua mãe sobre o falecimento de Alfredo. Este é o gatilho que acaba desencadeando as lembranças de infância e adolescência do personagem em torno do cinema, Salvatore acaba retornando à pequena cidade na Sicília para acompanhar o velório do seu antigo amigo projetorista junto à própria demolição do Novo Cinema Paradiso, um símbolo de um passado que naquele momento cedia lugar aos novos tempos na região.

¹⁶³ Fátima Carneiro em *O Cinema de Seu Duca* (2016), 60:33min’.

¹⁶⁴ Voz de Seu Duca falando sobre sua curiosidade com o processo de funcionamento da máquina de projeção. *O cinema de Seu Duca* (2016), 60:55min’.

Esse é o único momento do longa-metragem em que a voz de Seu Duca é inserida junto à uma cena específica, sendo que, na utilização anterior a narrativa do exibidor era acompanhada por fotografias estáticas de sua figura. As cenas que acompanham a voz de Seu Duca agora fazem parte do filme *Cinema Paradiso*, são vários momentos (montados por Edivaldo Moura) em que o garoto Totó se relaciona com o projetor do cinema em que frequentava. Vale lembrar que, o mesmo garoto do filme italiano também possuía a curiosidade sobre o processo de funcionamento da máquina projetora. São estas imagens em que o garoto demonstra anseio pela máquina, junto aos seus primeiros contatos como projetorista, que Edivaldo Moura irá utilizar para compor esta narrativa de Seu Duca, como se o garoto Totó por alguns segundos representasse a figura de Seu Duca na infância (ou vice-versa).

Figura 3 - Frames de *Cinema Paradiso* (1988) em *O Cinema de Seu Duca*



Fonte: *O Cinema de Seu Duca*, 2016, 78min. Youtube.

O crítico de cinema e cineasta Jean-Claude Bernardet escreve um importante texto em 1999 sobre esse processo de migração de imagens fílmicas para compor uma nova produção. O seu texto faz parte de uma análise do filme *Nós que Aqui Estamos por Vós Esperamos* (1999) de Marcelo Masagão, um longa-metragem que é praticamente todo construído por colagens de materiais de arquivos ressignificados pela nova montagem do diretor. Em diferença ao filme analisado por Bernardet, o longa-metragem de Edivaldo Moura não é construído integralmente por imagens de arquivo de outras produções, porém, entendemos que determinadas considerações de Bernardet podem nos dar algumas noções para estes momentos específicos em que Edivaldo Moura utiliza as

imagens de outros filmes para compor *O Cinema de Seu Duca*¹⁶⁵, à exemplo da cena de *Cinema Paradiso* que circunda a narrativa do antigo exibidor do Cine Argus. Uma destas considerações do crítico é que, “*esse tipo de montagem tem uma vertente destrutiva e outra construtiva. A destruição consiste em extirpar uma imagem da montagem original e despojá-la da significação que lhe atribuía o contexto imagético, sonoro e verbal em que estava inserida. É construtiva a sua colaboração à composição do novo filme. Em realidade a destruição nunca é total*”.¹⁶⁶

Esse processo duplo de destruição e construção parece acompanhar as imagens de *Cinema Paradiso* ressignificadas em *O Cinema de Seu Duca*. Elas são reconfiguradas de seu contexto original, pois não se trata aqui de contar a história de Totó, porém, há um elemento da produção italiana que deve permanecer no longa-metragem de Edivaldo Moura. Em relação a estes fragmentos do material original que permanecem no novo filme, Bernardet irá chamá-los de *resíduos*. No caso de *O Cinema de Seu Duca*, o resíduo deve ser a noção da curiosidade infantil em relação às imagens que se movimentam junto ao funcionamento da máquina de projeção, fator este levantado pela deixa de Fátima Carneiro.

Edivaldo Moura quer contar parte da história de Seu Duca ao inserir suas narrativas voltadas à infância. A figura de Totó serve como uma espécie de ilustração da figura de Duca em referência à sua paixão pelas imagens cinematográficas junto à curiosidade do processo de funcionamento da máquina de projeção. O que permanece de *Cinema Paradiso* em *O Cinema de Seu Duca* é justamente a ideia da criança em torno do processo de recepção das imagens e de construção das mesmas. É por isso que a destruição e ressignificação do material original nunca são integrais, pois um resíduo do contexto desse material deve permanecer em uma forma dialógica com o novo filme.

Cinema Paradiso também é utilizado nessa mesma perspectiva de comparação para se relacionar com dois acontecimentos envoltos do Cine Argus, sendo na logística que ocorria no transporte de parte de um filme para ser exibido simultaneamente em mais de um cinema, isto já a partir de 1970, quando Seu Duca monta o seu circuito interiorano atuando como redistribuidor, e o segundo acontecimento foi um princípio de incêndio

¹⁶⁵ No longa-metragem de Edivaldo Moura, há vários momentos em que fragmentos de outros filmes são utilizados para a composição do filme. Decidimos destacar *Cinema Paradiso* pois ele é utilizado com mais veemência na composição fílmica de parte significativa da vida de Seu Duca no processo de mesclagem com o material histórico de 1977 (a entrevista cedida à Chico Carneiro).

¹⁶⁶ BERNARDET, Jean-Claude. *O espectador como montador*. Jean-Claude Bernardet analisa “Nós que Aqui Estamos por Vós Esperamos”. *Folha de São Paulo*, 15 de agosto de 1999.

ocorrido em um dos prédios (não especificado) no qual o cinema funcionou na região. Sobre o primeiro acontecimento, o processo de ressignificação de *Cinema Paradiso* é realizado com mais veemência por Edivaldo Moura. Essa situação típica que ocorria nos circuitos de Seu Duca é narrada pelos seus filhos Fatima Carneiro e Amílcar Carneiro.

As falas dos integrantes da família Carneiro são contornadas por uma cena específica de *Cinema Paradiso* que também expõe as dificuldades de transporte de uma mesma película para ser exibida simultaneamente em mais de um cinema. Enquanto Amílcar Carneiro narra a empreitada na exibição simultânea de *A Paixão de Cristo* em Castanhal e Santa Izabel, vemos a cena do amigo e ajudante de Totó transportando incansavelmente em sua bicicleta um grande rolo que levava parte da película para ser exibida também em dois cinemas simultâneos, de maneira a simular o irmão de Amílcar transportando no carro parte da fita de *A Paixão de Cristo* para Santa Izabel.

Nesse momento do longa-metragem de Edivaldo Moura, entendemos que já há um aspecto de releitura mais intensa ao material original através da narrativa dos irmãos Carneiro¹⁶⁷. Mesmo servindo também em tons comparativos, a cena original de *Cinema Paradiso* é estruturada em tons mais tragicômicos¹⁶⁸, enquanto que a mesma cena em torno da narrativa de Amílcar Carneiro (mesmo que este narre o ocorrido também em tom bem humorado) se encaixa de maneira mais abrangente em um tom mais crítico às dificuldades que o exibidor interiorano enfrentava na região, fazendo assim com que as cenas originais ganhem também uma mensagem com questões mais estruturais ao invés de um simples alívio cômico.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Ao comentar sobre esse processo de colagem filmica, Bernardet também salienta: “A esse tipo de trabalho, poderia se aplicar a qualificação de “releitura”, termo em moda? Sim e não. Não, porque ele trata as imagens originais como matéria-prima para seus fins próprios. Sim, se considerarmos que a ressignificação explora o potencial significativo da imagem original, o que pode repercutir no filme original”. (BERNARDET, 1999).

¹⁶⁸ Durante o trajeto, o amigo de Totó acaba interrompendo sua chegada ao cinema para fazer amor com uma mulher no meio do caminho, e nisto, o clima para o quebra-quebra no Novo Cinema Paradiso chega a ser organizado pelo público presente.

¹⁶⁹ Em anos anteriores, o próprio Amílcar Carneiro chegou a escrever uma série crônicas sobre suas vivências pretéritas em torno do Cine Argus. Parte delas destacam justamente essas dificuldades logísticas e econômicas no transporte das fitas para vários cinema de rua no estado do Pará, principalmente a partir dos anos 70 quando Seu Duca assume o seu circuito interiorano e também no final dos anos 80, quando Amílcar assume o comando do Cine Argus junto ao seu circuito após o falecimento de seu pai. Essas memórias de Amílcar Carneiro narradas em formas de crônicas foram exibidas na edição mensal intitulada *Coisas de Cinema* que chegou a ser lançada pela revista castanhalense *Independente* durante os anos de 2006 à 2009. Os exemplos mais significativos são as crônicas “*Sem Plano de Voo*” publicada em outubro de 2006 que narra a reabertura de um cinema em Redenção no Sul do Pará cuja a renda obtida na exibição do filme serviu somente para custear o frete de um voo da VARIG que transportou o filme após vários percalços, e também a crônica “*Sexta-feira 13*”, publicada em novembro de 2006, que destaca o despachamento dos filmes para Recife, muitos destes feitos durante as madrugadas no trajeto das películas para o aeroporto de Belém.

O circuito interiorano idealizado por Seu Duca será um dos pontapés iniciais para o destaque ao fim do Cine Argus após diversos momentos de crises estruturais em diferentes níveis. Esse é um momento em que a figura de Duca começa a ser construída por uma faceta mais empresarial, altruísta e até paterna para aqueles que estiveram mais próximos do antigo exibidor durante a sua trajetória com o cinema em Castanhal. Ou seja, os vaivéns que o documentário constrói em relação ao cinema ser veiculado ao campo artístico e ao progresso do município, é também inserido na construção da figura de Duca como agente cultural e empresarial. Até aqui, Duca é delineado como um amante da sétima arte desde a sua infância, e é importante para o longa-metragem fazer com que de fato *a celuloide corra em sua veia* na construção de uma figura que literalmente cresceu se relacionando com as imagens em movimento principalmente na busca de conhecer o processo de construção das mesmas. Encerrando esse aspecto, a fala de Almir Lima, ex-prefeito de Castanhal, vem em seguida para destacar a animosidade de Duca no processo de manuseamento de seu ofício:

Eu acho que um dos grandes prazeres que o Duca tinha era levar alguém pra ver o funcionamento do equipamento dele quando estava sendo projetado algum filme, ele explicava tudo ali com tanto carinho e amor pra todo mundo que eu fui um dos aquinhoados e quantas vezes fui lá ver a satisfação com que ele mostrava.¹⁷⁰

2.3 “Aconteceu de fato? Ou foi só mais um filme que nós assistimos?”. O circuito interiorano de Seu Duca e o fim do cinema em Castanhal.

A última sessão de falas estruturadas em *O Cinema de Seu Duca* são formadas inicialmente pelas dificuldades que o exibidor interiorano atravessou durante a década de 1970 após o corte de alugueis fílmicos aos cinemas dos interiores paraense estabelecido pela Empresa Cinematográfica São Luís Ltda, do cearense Luiz Severiano Ribeiro, empresa que fornecia os filmes à Seu Duca após passar pelo circuito dos cinemas de Belém. No longa-metragem, quem introduz esse ocorrido é o crítico de cinema e pesquisador da cinematografia paraense Pedro Veriano:

Eu conheci o Seu Duca na época em que eu tinha um cineclube, a Associação Paraense de Críticos Cinematográfico, e ele alugava filmes da Severiano Ribeiro. Eles tratavam o exibidor do interior do mesmo modo como tratavam um exibidor particular, por exemplo se um filme do exibidor do interior tivesse sucesso e ele quisesse passar mais um dia, ele teria que pagar todo um aluguel como se fosse de três dias que ele tinha alugado, quer dizer, era uma coisa assim... sufocante, pra quem lutava pra manter um cinema comercial numa cidade interiorana numa época em que havia muito menos habitantes, dá pra se ter uma ideia de como era essa ginástica que o exibidor fazia. Até que um dia a Severiano cortou a programação dele, ele falou que tinha ordem lá que

¹⁷⁰ Almir Lima em *O Cinema de Seu Duca* (2016), 61:45min’.

não podia mais ceder filme pra ninguém (...) essa ordem foi em cima da hora, quando ele ia pegar a programação da semana seguinte.¹⁷¹

No ano de 2007, Pedro Veriano também chega a comentar sobre esse seu primeiro contato com Seu Duca durante um dos momentos mais difíceis da trajetória do exibidor junto ao seu cinema em Castanhal. Em texto escrito para a *Revista Independente*, o crítico de cinema insere o Cine Argus como um dos grandes exemplos de cinema interiorano do Pará que soube resistir às dificuldades enfrentadas com os fornecedores de filmes centrados nas capitais do país. A persistência de Duca no enfrentamento ao corte de alugueis fílmicos efetuado pelo Grupo Severiano Ribeiro segue sendo um dos destaques para a construção de uma figura desbravadora para o exibidor de Castanhal:

Um dia surgiu uma ordem de sustar alugueis de filmes recebidos pela empresa com sede no Rio de Janeiro. A medida representou uma tragédia para o exibidor interiorano, mesmo os mais profissionalizados como Carneiro. Restava uma única opção para manter o negócio: alugar filmes diretamente das distribuidoras nacionais com filiais nordestinas. Nessa época quase todas as fontes do comércio cinematográfico mantinham escritórios em Recife. O incansável “Duca” foi à capital pernambucana e assinou contrato com diversas marcas, especialmente as que possuíam títulos mais acessíveis ao seu público. Foi nesse período que eu visitei o Argos, vendo de perto a “ginástica” do exibidor que, entre outras dificuldades, usava apenas um projetor (hoje isto é comum), colocando o filme inteiro em um carretel de madeira que ele mesmo construiu, tudo para não deixar intervalo durante a sessão.¹⁷²

As tribulações enfrentadas por Seu Duca (que no longa-metragem acaba representando a própria figura do exibidor interiorano no Pará) no processo dos alugueis, junto ao seu circuito que começaria a se formar a partir dos anos 70, acabam indo em direção à transformação da figura deste exibidor em uma forma de empreendedor que não cederia às dificuldades ocasionadas pela empresa distribuidora.

Além dos altos preços cobrados nos alugueis das películas, a ênfase dada às dificuldades que o exibidor enfrentava é quase sempre definida pelos esforços realizados para enquadrar a programação no gosto do público castanhalense¹⁷³. Essas relações de Seu Duca com o público castanhalense as vezes também excedia a simples garantia de uma boa bilheteria nas exhibições, como bem destaca Pedro Veriano em seu texto escrito para a mesma revista ao fazer referência a maleabilidade que Seu Duca possuía no

¹⁷¹ Pedro Veriano em *O Cinema de Seu Duca* (2016), 67:41 min’.

¹⁷² VERIANO, Pedro. Cinema no interior do Pará. *Revista Independente* – Cooperativa Independente de Comunicação Social (CICS). Castanhal – Pará, ano XX, nº 26, 30 de junho de 2007, p. 37.

¹⁷³ Amílcar Carneiro por exemplo, em crônica escrita à *Revista Independente*, acaba destacando com surpresa a exibição gratuita do filme animado “Pinocchio” de Walt Disney aos alunos uniformizados do município. Esta exibição é inserida para exemplificar os anseios do pai nos seus esforços voltados aos enquadramentos das exhibições em datas comemorativas específicas. Ver em: CARNEIRO, Amílcar. Coisas de Cinema. *Revista Independente* – Cooperativa Independente de Comunicação Social (C.I.C.S). Castanhal – Pará. ANO XII – nº 10 – 28 de Janeiro de 2006, p. 16.

conhecimento fílmico de suas sessões exibidas no Cine Argus junto ao público frequentador:

O interessante no trabalho de Carneiro era que ele sabia discernir o que era filme denso, que na época se chamava “de arte”, e filme comercial. Um de seus filhos contou que, de uma feita, ele exibiu para uma plateia reduzida o excelente “O Homem do Prego”, produção premiada do diretor Sidney Lumet que evidenciava o talento do ator Rod Steiger. Numa reunião familiar um dos rapazes perguntou ao pai por que ele passava um tipo de filme que não dava dinheiro. “Duca” foi objetivo: “- Pois saiba que um cinema que se preza se sente orgulhoso em exhibir um filme como este”.¹⁷⁴

O corte na distribuição dos filmes executado pelo Grupo Severiano Ribeiro é citado como um fatores mais críticos na manutenção do cinema junto às relações com o público espectador. Podemos notar anteriormente que Pedro Veriano já cita, em texto à *Revista Independente*, os acordos que Duca estabelece diretamente com distribuidoras de Recife visando sanar a lacuna deixada pela Severiano Ribeiro aos cinemas do interior do Pará. Esse aspecto é iniciado em *O Cinema de Seu Duca* pelas memórias de Ademar dos Santos¹⁷⁵, ex-técnico do Cine Argus que também mescla algumas informações sobre o público do município em sua narrativa (como uma suposta falta de entendimento do público castanhalense em relação ao campo cinematográfico) junto à engenhosidade na montagem de um filme específico para angariar bilheterias no cinema, visto que, o corte efetuado pela Severiano Ribeiro se deu no início de uma semana que seria comportada por uma nova leva de exibições no Cine Argus.

A partir dos alugueis estabelecidos diretamente com empresas de Recife, Seu Duca expandiria o seu negócio através de um circuito interiorano visando cumprir com os altos preços advindos dos fretes da capital pernambucana. Em *O Cinema de Seu Duca* destacam-se, através das narrativas dos participantes, os diversos cinemas que Duca atuou no estado do Pará como exibidor e redistribuidor, como em Breves no Marajó, Santa Izabel, Capanema, Abaetetuba, São Miguel, Icoaraci (distrito de Belém), Capanema, Bragança, Vigia, Altamira e até fora do estado do Pará, em cinemas de Imperatriz no Maranhão e em Macapá no Amapá:

¹⁷⁴ VERIANO, Pedro. *Op cit.*, p. 37.

¹⁷⁵ É importante citar que, Edivaldo Moura compara a trajetória de Ademar dos Santos no Cine Argus com a figura de Seu Duca por um aspecto em comum que os interligaria: a curiosidade no processo de exibição e construção fílmica nos interiores das salas de projeção e revisão. Ademar na adolescência observava curiosamente o processo de trabalho efetuado pelo seu irmão que era operador no Cine Argus, assim como Duca observava curiosamente na infância o funcionamento da máquina do projeção no cinema de Bragança que fez parte significativa de sua infância. Ademar trabalhou no Cine Argus primeiramente como ajudante em uma pintura do prédio, em seguida foi contratado como faxineiro, de faxineiro passou para revisador, de revisador para operador, e de operador se tornou o técnico da empresa, quando tinha entre 19 e 20 anos. Ver em: Edivaldo Moura. Meninos curiosos. *Blog Cine Argus*. 22 de outubro de 2025.

Ele depois que ficou no auge da glória, ele vendia aqui pros cinemas do interior. É o que eu sempre dizia: “isso aqui né Seu Duca, o senhor começou comprando na São Luiz e o senhor agora tá vendendo né, pros cinemas aí dos interiores, pra você ver como é a vida né?”¹⁷⁶

A dificuldade de chegar filmes no norte, pra ele foi benéfica, por que ele passou a ser o centralizador das exibições nos interiores de todo o norte do país.¹⁷⁷

Nessa temática, é destacada a atuação do circuito interiorano de Seu Duca nas regiões do Sul e Sudeste do Pará no estabelecimento de seus cinemas. Nessa época (a partir de 1970), essa região paraense passava por profundas transformações estruturais incentivadas pela máquina estatal do regime ditatorial-militar no processo de colonização da Amazônia pelo viés econômico da localidade. Os grandes projetos que foram se instalando no Sul-Sudeste do Pará a partir de 1970, faziam parte de um política de integração nacional e internacional ampla da Amazônia. Nesse período, seriam criadas determinadas políticas públicas visando sanar este objetivo, como o próprio Plano de Integração Nacional (PIN), o Programa de Redistribuição de Terras (PROTERRA), os Planos Nacionais de Desenvolvimento (PND I e II) e o fortalecimento das ações do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA):

O período de ‘desenvolvimento’ inicial da Amazônia brasileira corresponde ao período de regime militar, em que foram implantadas várias estratégias de desenvolvimento com objetivo de se obterem vantagens econômicas e ganhos imediatos. A política de integração regional significou uma tentativa de dar homogeneidade às estruturas socioeconômicas, neste sentido o papel do Estado brasileiro foi o de impor um processo forçado de modernização acelerada através da crença nos programas de desenvolvimento e valorização econômica sem ater-se às consequências socioambientais deste processo. Assim, o ideal de desenvolvimento pensando para a Amazônia foi baseado em teorias do crescimento, modernização e desenvolvimento (...).¹⁷⁸

A região Sul e Sudeste do Pará seriam afetadas significativamente por este bojo desenvolvimentista estabelecido pelo regime militar na política de integração da Amazônia às linhas econômicas nacionais (que tem na construção da rodovia transamazônica um dos principais exemplos nesse sentido). Prenunciadas desde os anos de 1960, e intensificadas na prática a partir dos anos 70, essa região paraense seria afetada diretamente por um alto índice de migração nacional incentivadas pelo estado militar e pela implantação de vários assentamentos de reforma agrária marcada pela ação dos camponeses, que ainda hoje lutam pelo direito de acesso ou pela permanência na terra.

¹⁷⁶ Ademar dos Santos em *O Cinema de Seu Duca* (2016), 68:23min’.

¹⁷⁷ Amílcar Carneiro em *O Cinema de Seu Duca* (2016), 68:34min’.

¹⁷⁸ SANTOS, N. K. F. et al. A ocupação territorial da Amazônia e do sudeste paraense: políticas e projetos de desenvolvimento, reforma agrária e impactos socioambientais. *Brazilian Journal of Development*. Curitiba, v. 6, n. 4, 2020, p. 18429.

A expansão da fronteira de recursos do sudeste paraense ocorrida a partir de 1960 teve início capitaneado por um conjunto de ações do Estado brasileiro, com o objetivo de integrar esse espaço (e a Amazônia como um todo) à dinâmica do capitalismo no país. Isso permitiu, de um lado, a inserção do grande capital, particularmente, das regiões Sul e Sudeste, ensejando grandes projetos agropecuários na mesorregião, e, de outro, um intenso fluxo de pessoas vindas, sobretudo, do Nordeste brasileiro, estimuladas por migração espontânea ou por via de colonização dirigida pelo governo federal, na perspectiva de resolver parte do problema do povoamento dessa mesorregião, bem como de assegurar mão de obra para os novos projetos agropecuários.¹⁷⁹

Estes projetos agropecuários, financiados em sua maioria pela Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia (Sudam), envolviam uma “*série de grandes incentivos à mineração, siderurgia, pecuária, ao setor energético e a comercialização de produtos gerados na região com a construção de infraestrutura de transporte e escoamento*”¹⁸⁰ junto ao intenso movimento migratório que caminhavam em um terreno ambíguo de crescimento do PIB paraense (nos intervalos de 1960 e 1980) e de severos problemas socioambientais, como no desmatamento predatório observado nessa região até os dias atuais e pela justiça agrária e territorial muitas vezes não aplicadas aos camponeses e sem-terra da região, juntamente também aos povos originários que já se estabeleciam nessas matas paraenses antes da chegada do estado nacional com a política de integração.

Seu Duca, junto aos seus cinemas, se inseriam nesta nova realidade imposta à região Sul-Sudeste do Pará para atender a um público ocasionado pelo “*intenso fluxo migratório, que se deslocou atraído pela presença de grandes projetos econômicos (...), pela difusão de programas públicos de estímulo à colonização dirigida e pela implantação de complexa infraestrutura básica (destacando-se rodovias)*”¹⁸¹ nas décadas de 1960 e 1970. Duca também estabeleceria seus cinemas através dos projetos de mineração formulados pela Empresa Vale na região do Carajás (que tem como um dos grandes exemplos a colonização garimpeira em Serra Pelada) a partir da década de 1980, o que ocasionou também um significativo fluxo migratório para a região.

É em relação à essas dificuldades enfrentadas pelo exibidor interiorano que há no longa-metragem a passagem da figura de agente cultural para a empresarial em relação a Seu Duca, elemento esse que Paulo Cavalcante já buscava salientar em sua carta de 1989. As narrativas no longa-metragem acabam se afunilando ao trágico acidente

¹⁷⁹ SANTOS, Valdeci Monteiro dos. A economia do sudeste paraense: evidências das transformações estruturais. In: NETO, Aristides Monteiro; CASTRO, César Nunes de; BRANDÃO, Carlos Antonio (orgs.). *Desenvolvimento regional no Brasil: políticas, estratégias e perspectivas* - Rio de Janeiro: Repositório Ipea, 2017, p. 132.

¹⁸⁰ HÉBETTE, J. *Cruzando a fronteira: 30 anos de estudo do campesinato na Amazônia*. Belém: Editora EDUFPA, 2004. p. 40.

¹⁸¹ SANTOS, Valdeci Monteiro dos. *Op cit.*, p. 135.

automobilístico que acabou tirando a vida de Duca em 1982 e, junto a isto, ao aumento da popularização do VHS e das locadoras de vídeo em Castanhal e no Brasil, o que acabou sendo o motivo crucial para o fechamento do Cine Argus no município devido à grande falta de público nas sessões:

Em 82, quando o meu pai morreu, coincidentemente começa a comercialização do VHS né, do videocassete, e aí eu mesmo dizia: “Não, o videocassete não vai substituir o cinema...” as locadoras você pra se inscrever, se cadastrar nas locadoras pagava uma fortuna, então, logo, logo você se cadastrava de graça, então foi crescendo muito rápido¹⁸²

E aí você ia no cinema e já não era a mesma coisa, já não existia aquela magia de antes tá entendendo? Tu olhava pra um lado e pro outro assim, era pouca gente.¹⁸³

Não se conhecia essa crise, não se pode antever essa crise né... e ela apareceu pra família na forma de prejuízos, prejuízos que eram levados na expectativa de que lá adiante ia aparecer um filme, por exemplo, dos Trapalhões que na época era grande bilheteria, que ia aparecer um filme de grande bilheteria que iria cobrir os prejuízos e poderia se levar adiante as atividades, só que não aparecia essa grande bilheteria, a crise ia se tornando... a crise não, o prejuízo ia se tornando repetitivo, chegou um momento que era só prejuízo, só prejuízo. E aí, a dificuldade foi essa, como entender que o Cine Argus tinha acabado? Como encontrar forças pra fechar as portas do Cine Argus? Como é que se fecha um cinema?¹⁸⁴.

Em matéria escrita ao jornal *A Província do Pará* em outubro de 1995, mês e ano do fechamento do Cine Argus em Castanhal, Fátima Carneiro traz suas considerações sobre o fim (que, segundo a autora, poderia ser temporário na época) do cinema na região. Fátima também interliga o fechamento do cinema nesse processo amplo de desenvolvimento (e criação) das novas tecnologias do ramo cinematográfico e do audiovisual em geral, a exemplo da intensificação do VHS¹⁸⁵, o que acabava reconfigurando todo o aparato econômico da exibição cinematográfica dos cinemas do interior, principalmente pelo deslocamento do gosto público:

¹⁸² Amílcar Carneiro em *O Cinema de Seu Duca* (2016), 71:17min’.

¹⁸³ Paulo Sérgio em *O Cinema de Seu Duca* (2016), 71:43min’.

¹⁸⁴ Fátima Carneiro em *O Cinema de Seu Duca* (2016), 71:50min’.

¹⁸⁵ O surgimento e implantação do VHS no Brasil está envolto do maciço aumento da indústria eletrônica na segunda metade do século XX que se estabelece mundialmente através de uma dinâmica empresarial extremamente competitiva sustentada pelo capitalismo vigente na época. A comercialização do VHS no Brasil atinge sua maturidade a partir da década de 1980. Já nos 70, as empresas japonesas Sony e Matsushita Electric Industrial (que hoje engloba a marca de aparelhos eletrônicos Panasonic) disputavam globalmente seus aparelhos e cassetes na acoplagem de fitas de vídeo. A primeira lançava o seu Betamax, sistema de acoplagem de fita em forma de U, e a segunda estreava o Video Home System (VHS) cuja disposição da fita na caixa se dava na forma de M. Os primeiros equipamentos de videocassete no Brasil foram produzidos por tecnologias licenciadas por fornecedores estrangeiros, sendo uma espécie de reprodução do sistema VHS de Matsushita. A Sharp [do grupo Machline] seria pioneira ao lançar no Brasil o VC-8510 que chegava às vitrines nacionais no ano de 1982.

A difícil situação onde estacionou essa tradicional casa de espetáculos, que se confunde com a história da cidade de Castanhal, compõe um quadro mais amplo de uma dura realidade, que se impõe, antes mesmo de qualquer interpretação sobre as causas dessa crise. Há um cinema fechando suas portas, com data marcada para isso, mas para as hipóteses que expliquem esse declínio, há um debate que começou e não tem data para terminar. Esse debate interpõe as mudanças da sociedade e o avanço tecnológico das comunicações através de imagens, numa curiosa interação, que já é considerada a marca de um novo tempo, ultrapassador das fronteiras do “moderno” (...) O cinema reinventado foi ao encontro de seu público, em sua própria casa, através da televisão, dos vídeos, da TV a cabo. Nem por isso perdeu seu poder de comunicação e sua magia. Diante da tela, pequena ou grande, conforme a preferência, haverá sempre alguém fascinado por aquela imagem em movimento, que relata uma emoção. O cinema não está em crise, mas a exibição cinematográfica adaptou-se a novos hábitos de lazer e às inovações tecnológicas.¹⁸⁶

Esse processo de deslocamento do espetáculo coletivo para uma fruição doméstica nesta nova forma de consumir cinema que, seguindo as considerações de Jesús Martín-Barbero, não se tratava apenas “*da importação de (novos) aparelhos, mas de modelos globais de organização do poder*”¹⁸⁷, também possuiriam seus aspectos não necessariamente individualizados. O maior exemplo disso é a coletividade estabelecida nas vídeolocadoras, elemento este que agravaria de vez a crise de público no Cine Argus e em vários cinemas de rua no Brasil.

Prenunciada de certo modo pelos videoclubes¹⁸⁸, as vídeolocadoras se tornaram predominantes no Brasil com a expansão da oferta de aparelhos e fitas produzidas em território nacional junto a consolidação da distribuição comercial das obras cinematográficas, pois as vídeolocadores “*ofereciam maior vantagem ao consumidor que desejava ver alguns filmes de sucesso esporadicamente, sem que tivesse que arcar com o pagamento de mensalidades*”¹⁸⁹. É pertinente também nesse sentido, a consideração de Canclini ao observar o impacto do surgimento da intensificação do vídeo nos anos de

¹⁸⁶ CONCEIÇÃO, Fátima Carneiro da. A última sessão de cinema, que não houve. *A Província do Pará*. Belém-Pará. 05 de outubro de 1995, p.15.

¹⁸⁷ MARTÍN-BARBERO, J. *Ofício de cartógrafo*. São Paulo: Loyola, 2004, p. 50.

¹⁸⁸ O videoclube, forma de troca de vídeos que no Brasil antecedeu as locadoras, foi criado como uma associação especializada no intercâmbio de fitas comuns. Nesses clubes, os associados contribuíam com uma taxa mensal revertida na compra de novos títulos colocados à disposição dos usuários. A associação aos videoclubes exigia do associado uma contribuição mensal e taxa de associação que lhe custava cerca de 200 dólares mensais, o equivalente na época a duas fitas gravadas. O custo bastante elevado dos aparelhos e das taxas dos clubes restringia aos consumidores de alta renda a “nova forma de assistir cinema” contudo, no final do primeiro biênio da década de 80 os videoclubes já anunciavam o “aumento vertiginoso do número de sócios”, o que incentivava a expansão dos negócios e a abertura de filiais e franquias nas principais cidades brasileiras, reduzindo os custos mensais de associações e tornando os videoclubes numa organização mais semelhante às locadoras do que exatamente à associação civil de cinéfilos que caracterizou seus primeiros anos. (BUENO, 2009, p. 10).

¹⁸⁹ BUENO, Zuleika de Paula. Anotações sobre a consolidação do mercado de videocassete no Brasil. *Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura*. Sergipe, v. 11 nº 3, 2009, p. 12.

1980, pois “é lógico que amplos setores preferem a projeção em casa a terem que atravessar a cidade. Mas o fato do cinema – tradicional estímulo para sair de casa e usar a cidade, lugar de tematização do urbano – se converter num impulso de recolhimento na privacidade doméstica indica uma mudança radical nas relações entre cinema e vida pública”¹⁹⁰.

Com o falecimento de Seu Duca em 1982, seu filho Amílcar Carneiro assumiria o Cine Argus junto ao circuito interiorano que ainda estava em funcionamento nesse período. Amílcar, com muitas dificuldades, resistiria durante treze anos à crise ocasionada pelo surgimento destas novas tecnologias que reorganizavam a recepção cinematográfica do público. Em setembro de 1995, as atividades do Cine Argus seriam encerradas em Castanhal com uma última exibição, sendo o filme *Debi & Loide - Dois Idiotas em Apuros* (1994) (*Dumb & Dumber* original) dirigido pelos irmãos Peter Farrelly e Bobby Farrelly. O prédio seria alugado para uma igreja neopentecostal (Igreja Universal do Reino de Deus) naquele ano, e posteriormente funcionaria como uma boate. No ano de produção e exibição do longa-metragem (2015-2016), o prédio abrigava uma loja de plásticos chamada *Amazonas*.

Interessante notar que, neste momento do longa-metragem, em meio às narrativas melancólicas do fechamento do Cine Argus na região, a fala de Chico Carneiro (um dos filhos de Seu Duca) destoa em certa medida do bloco narrativo que vinha se construindo. Consideramos que, esse é o momento do longa-metragem em que uma fala se diferencia de um bloco narrativo com mais veemência, visto que, todo o filme é montado pela complacência de narrativas que parecem concordar entre si e confirmar uma direção através de diferentes vivências subjetivas. Sobre o fechamento do Cine Argus, Chico Carneiro diz:

Obviamente que o fechamento do Cine Argus me incomodou, mas, eu não sou uma pessoa saudosista, eu não sou uma pessoa de ficar (...) achando que o tempo que passou foi o melhor tempo, o meu tempo é hoje. Então, nesse sentido, e conhecendo os motivos pelo qual o nosso cinema fechou, e outros cinemas de interior também fecharam no Brasil, então é, eu compreendo perfeitamente que esse caminho era um caminho que tinha que acontecer.¹⁹¹

Chico Carneiro busca se desprender de um sentimentalismo saudosista para enquadrar sua narrativa em uma perspectiva mais estrutural do fechamento do cinema. Assim como o fim de outros cinemas de interior do estado através do contexto histórico

¹⁹⁰ CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p. 178.

¹⁹¹ Chico Carneiro em *O Cinema de Seu Duca*, 2016, 73:57min’.

do surgimento das novas tecnologias de vídeo, o fechamento do Cine Argus para Chico Carneiro seria irremediável. Jose Lopes Guimarães, em texto escrito no ano do fechamento do cinema, também acaba situando o fim do Argus em uma perspectiva inevitável perante ao surgimento da televisão e aos seus aparatos eletrônicos de vídeo:

Na verdade, queiram ou não aceitar, a perda brusca e irreparável do “seu” Duca, abalou toda a estrutura da empresa. Com todo o respeito aos seus seguidores, será que se tal fatalidade não tivesse acontecido, a nossa mais importante casa de espetáculos teria chegado a tal ponto de fechar suas portas mesmo que temporariamente? Diante das dificuldades enfrentadas pelos proprietários de cinemas nos últimos tempos no que tange os altos custos e também a própria televisão considerada como a maior concorrente, é bem possível que tal viesse acontecer, haja vista que “seu” Duca faleceu exatamente no ano em que o vídeo cassete estava nascendo o que seria sem dúvida o futuro substituto do cinema. Certamente se vivo estivesse, seu Duca não suportaria tal evolução.¹⁹²

Diferente destas duas narrativas, o longa-metragem se encaminhará em grande parte à um ato final de clamor pela permanência (simbólica e material) do Cine Argus no município. É o momento em que o filme se assume (mais diretamente) como um dos guardiões da memória do cinema em Castanhal, na medida em que produz e perpetua suas próprias imagens daquele presente executado pelas entrevistas, mas envolto do passado latente ancorado pelas oralidades das vivências pretéritas.

As últimas narrativas do longa-metragem estão centradas no sentimento de perda do cinema como parte de um elemento que se inseriu em um conjunto estrutural do município, como se o seu desmantelamento fosse a retirada de um dos espaços que fizeram parte da formação de Castanhal ao longo do século XX. As falas se voltam no que aconteceu, no que poderia ser e no que sobrou do Cine Argus em Castanhal. Éldio Sena e Riceles Costa surgem principalmente nesse sentido ao ligar o cinema à este panorama mais amplo do município pela comparação com outros espaços sociais da região que foram significativos durante o século XX:

O final do Cine Argus foi um sentimento de vazio, porque esse sentimento de vazio? Porque se você olha o Cine Argus só enquanto um cinema, uma sala de projeção, aí você pode dizer assim: “não, eu tenho videocassete”, mas o Cine Argus não foi só essa sala de projeção (...) Não tiveram essa preocupação com a memorialização de uma cultura, começaram derrubando a estação ferroviária, depois derrubaram o mercado municipal.¹⁹³

A nossa memória ela também tá nas coisas, a nossa memória (...) ela é material também né. Quando eu passo pela praça da matriz ela é uma praça diferente da praça que eu frequentei, mas ainda é uma praça de igreja de uma cidade. Então eu tenho aquela referência de memória ligada aquele local, então é como se

¹⁹² GUIMARÃES, José Lopes. Cine Argus – A História. *Revista Independente*. Castanhal–Pará, ano I, nº 03, novembro de 1995, p. 36.

¹⁹³ Éldio Sena em *O Cinema de Seu Duca* (2016), 74:27min’.

arranca um pedaço da tua memória né. Eu ainda fico contente que o prédio está lá, quer dizer, um momento ou outro de repente é possível recuperá-lo né, o contrário da estação, a estação foi demolida, mas o prédio tá lá, quem sabe um dia alguém consegue trazer isso de volta, seria como trazer a nossa memória de volta.¹⁹⁴

O cinema é conceituado como um dos elementos citadinos referenciais que constituiu a urbe castanhalense em seu centro urbano durante o século XX, e este é comparado à outros espaços que estavam próximos entre si e que desenvolviam todo um transcorrer social heterogêneo com base em suas especificidades, como a estação ferroviária e o mercado municipal, a primeira demolida em 1972, e o segundo na década de 1980.

Figura 4 - Frames de *O Cinema de Seu Duca* (passado e presente: a estação, o mercado e a praça)



Fonte: *O Cinema de Seu Duca* (2016), 78min. Youtube.

O apagamento desses espaços sociais ocasionados pela intensa política de remodelamento urbano do município iniciada nos anos de 1960, e intensificadas com mais vigor a partir de 1970, já preocupavam parte de alguns setores sociais castanhalenses que sinalizaram a falta de referências históricas em Castanhal, afetando assim, as futuras gerações do município. Em matéria escrita ao *Diário do Pará* em 1990, o jornalista castanhalense Antonio Prado demonstrava preocupação com a outra face do desenvolvimento urbano-comercial do município ao sinalizar a destruição de parte do passado castanhalense representado na materialidade desses espaços sociais:

¹⁹⁴ Riceles Costa em *O Cinema de Seu Duca* (2016), 75:09min'.

Paralelo a esta evolução (desenvolvimento urbano), cresce também o descaso da cultura referente ao passado de Castanhal. A juventude castanhalense em sua maioria, nada sabe sobre as raízes da Cidade Modelo (...). O certo, é que, enquanto se procura os culpados, os pontos mais importantes (históricos) continuam no anonimato, e, em algumas vezes entregue ao descaso (...). O castanhalense tem que se contentar com o Cristo Redentor como ponto turístico principal, enquanto que, os verdadeiros pontos turísticos, estão submersos ao esquecimento. Para lembrar o que foi escrito: Tem-se abandonado, o primeiro gerador, também, uma estátua que representa os primeiros nordestinos que chegaram à cidade e um igarapé Castanhal poluído. Resta apenas, o colégio Cônego Leitão, (sua estátua foi arrancada do pedestal), a antiga usina elétrica (hoje situada na rua 28 de Janeiro), o Sítio Patagônia e o Cine Argus. O resto? Bem, o resto só os antigos sabem.¹⁹⁵

O intenso progresso aplicado principalmente no centro comercial da cidade mostravam-se como símbolos de contradição segundo parte de uma comunidade de jornalistas, memorialistas e escritores castanhalenses que denunciavam o descaso com os espaços histórico-materiais que iam se perdendo na cidade¹⁹⁶. O texto escrito por José Lopes Guimarães sobre o fechamento do Cine Argus em 1995 também sinalizava um alto tom de melancolia mesclada com a denúncia ao desmantelamento de várias estruturas materiais que resguardavam os aspectos do que ele chamava de “*velha Castanhal*”, sendo o Cine Argus um dos últimos destes lugares que, naquele ano, não resistiria ao seu fim:

O fechamento segundo temporário, da nossa mais antiga e única casa de espetáculos o Cine Argus, para dar lugar a Igreja Universal do Reino de Deus, vem causando grande repercussão na cidade. (...) Segundo o companheiro Amoras Castro, trata-se realmente de um dos últimos vestígios da nossa velha Castanhal. Já não basta o desaparecimento podemos assim dizer, brusco, da Estação Rodoviária, do Mercado Público da Barão, o Coreto, o Estádio de Castanhal E. Clube, o casarão do padre José Maria do Lago, a descaracterização da Matriz de S. José, do Trem, cuja carcaça da máquina “Maria Fumaça”, continua pedindo socorro, por não poder se defender da sanha perversa dos vândalos e tantos outros objetos históricos, que infelizmente o descaso tem sido tanto, que vem dificultando se saber seu paradeiro. Se fizermos um novo tombamento, que aliás já requer urgência, verificaremos que só resta o Grupo Escolar C. Leitão, que já caminha para um século com seus 91 anos, os prédios da prefeitura e Usina Elétrica e ainda o Noviciado do Colégio S. José.¹⁹⁷

¹⁹⁵ PRADO, Antonio. O descaso do passado castanhalense. *Diário do Pará*, Belém-Pará, 09 de dezembro de 1990, p. 10.

¹⁹⁶ Chega a ser irônico notar um breve texto escrito (sem identificação de autoria) ao caderno especial comemorativo dos 57 anos de Castanhal no jornal *O Liberal* em 1989. O pequeno texto é inserido em uma série de matérias que destacam principalmente o desenvolvimento comercial do município naquele ano, como se agisse de maneira antagônica aos discursos apregoados do editorial com os famigerados sinônimos de progresso, crescimento, desenvolvimento e futuro. No texto, dois elementos são elencados como exemplos desse passado apagado de Castanhal: A estação ferroviária, que visava transforma-se, em 1968, em um museu da EFB durante a administração de Pedro Coelho da Mota; e a residência da Patagônia (ambos também citados por Prado em sua matéria do ano seguinte). Ver em: O LIBERAL. O passado que ficou só na memória. *O Liberal Especial – Caderno Especial Comemorativo dos 57 anos de Castanhal*. Belém, 28 de janeiro, 1989, p. 4.

¹⁹⁷ GUIMARÃES, José Lopes. *Op cit.*, p. 36.

As falas de Éldio e Riceles no longa-metragem caminham em direção à este aspecto de denúncia à um panorama mais amplo do passado castanhalense, e o Cine Argus seria apenas mais um dos espaços que sofreria com projetos políticos da região centrados no avanço comercial da cidade em seu centro urbano, o que acabava reconfigurando essa série de referenciais históricos do município que afetava não só as subjetividades memorialísticas dos antigos habitantes destes espaços, mas sim também nas futuras gerações que não possuiriam símbolos pretéritos que representavam as origens da formação da colônia, vila e do município de Castanhal.

Entendemos *centro urbano* aqui como o ponto de partida nodal da urbe que concentrou um dos primeiros grandes conglomerados sociais de habitantes, um marco geográfico que possibilitou a formação (e transformação) do espaço ao viabilizar o seu primeiro traçado original por uma significativa ocupação humana¹⁹⁸. Em castanhal, entendemos este centro urbano pela chamada *rua da frente* que se relacionava com os trilhos da EFB no início do século XX e que seria “*o espaço de maior movimentação a partir do qual o mundo era divulgado para a pequena cidade por meio do telégrafo que ficava na estação, dos jornais que diariamente chegavam no trem, vindos de Belém, e de um velho rádio na padaria de um português*”¹⁹⁹. Dessa rua, seria configurado o primeiro conjunto arquitetônico da cidade formado pela praça da matriz juntamente com a igreja São José e o grupo escolar Pe. Cônego Leitão, espaços também citados no documentário como referências urbanas junto ao Cine Argus.

Para Franciane Lacerda, “*todos os serviços públicos estavam concentrados nessa rua: as poucas lojas, a farmácia, a escola, a igreja, o cinema e a estação*”²⁰⁰. Hoje, ela é o coração comercial do município ao abrigar uma gama de estabelecimentos pela chamada Avenida Barão do Rio Branco. Parto aqui das considerações de Pesavento (2008) para pensar esse momento do documentário nas narrativas que expõem uma forma de saudade dos elementos desse centro urbano que não subsistiram ao desenvolvimento aplicado naquela localidade:

¹⁹⁸ Não podemos esquecer aqui os indígenas tupinambás que já habitavam essa região de Castanhal antes da chegada dos trilhos da EFB. A então formação dessa região no que, futuramente, se tornaria o centro urbano-comercial de Castanhal não deixa de ser um processo impositivo e colonizador que carregava o trem, seus trilhos e sua estação como símbolos focais desse processo.

¹⁹⁹ LACERDA, Franciane Gama. Cidade, memória e experiência ou cotidiano de uma cidade do Pará nas primeiras décadas do século XX. In: FENELON, Déa Ribeiro (org.). *Cidades*. São Paulo: Editora Olho D'Água, 1999, p. 115.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 203.

O resgate do passado de uma cidade contido nos centros urbanos implica lidar com vários tempos: o da cidade que se vê e a da que não se vê, oculta e esquecida; o tempo que passa e o que não passa, do qual é resultado o resto que fica para ser mostrado; o tempo da cidade que se quer, dos desejos, das utopias perdidas e projetos não realizados, e o da cidade que se tem, resultante de fracassos e vitórias. Destes tempos, o centro urbano é como que uma vitrine, um microcosmo do tempo que passou, mas que nem sempre se deixa ver. Destas temporalidades, o tempo mais difícil é o do esquecimento. Tempo que finge não ter existido, soterrando as lembranças. Talvez, por isso mesmo, seja o mais procurado por historiadores teimosos, que insistem em indagar dos silêncios e em tentar preencher as lacunas e os vazios do passado de uma cidade.²⁰¹

Este é o momento em que o documentário produz um olhar à uma materialidade pretérita que não desempenha mais as mesmas funções de origem através do prédio antigo do Cine Argus, que hoje é mais um dos pontos comerciais da Barão do Rio Branco, mas que naquele ano ainda se encontrava erguido. Materialidade e subjetividades coletivas andam juntas nas narrativas do longa-metragem, como se o prédio do Argus fosse esse lugar que constituiu fragmentos identitários. A memória se intermediaria no prédio do cinema ao visualizar a sua materialidade e também de vislumbrar o seu simbolismo para a região.

Essa memória viva nas lembranças dos antigos frequentadores do Cine Argus²⁰² ainda parece vislumbrar um suporte material que insira no futuro (ao menos simbolicamente) um espaço que represente o que foi o cinema para o município. Esse devir esperançoso já é indicado na narrativa de Riceles Costa ao desejar um possível retorno da memória do Cine Argus pela materialidade do prédio que ainda encontrava-se fixo por um ponto comercial no município. Essas visões para um futuro que comporte um espaço de representação memorialística ao Cine Argus são também referidas pela narrativa de Janete Oliveira, que chegava a destacar este aspecto de importância ao prédio pela localização privilegiada no centro municipal da região:

Se o espaço do Cine Argus existisse hoje, seria, ou deveria ser, o grande teatro de Castanhal, o grande teatro, o grande espaço para as apresentações (...). Todas as apresentações que poderiam existir, e essa relação do cinema com a família, com o convívio das pessoas; primeiro que o cinema era no centro da

²⁰¹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. História, memória e centralidade urbana. *Revista Mosaico*. Goiás, v.1, nº 1, 2008, p.6,

²⁰² É importante destacar que não chegamos a diferenciar estas memórias ainda latentes na vida dos que a recordam, de uma memória histórica como faz o sociólogo Maurice Halbwachs ao entendê-las em sua fixidez em suportes de preservação escritas, imagéticas, etc. “quando a memória de uma sequência de acontecimentos não tem mais por suporte um grupo, aquele mesmo em que esteve engajada ou que dela suportou as consequências” (HALBWACHS, 1990, p. 80). Preferimos sair desta definição tão centralizadora que acaba elegendo qualquer tipo de memória ainda latente em um grupo social como sendo distante de qualquer característica histórica.

cidade, era uma coisa assim imponente. Eu acredito que essa relação poderia ter perdurado até hoje.²⁰³

Essas narrativas partem do passado para instigar uma temporalidade daquele presente de 2016. Há uma reivindicação de um espaço que aluda ao Cine Argus no desempenho de funções artísticos-culturais para o município. Todo o ato final do longa-metragem nos parece ser construído nesta perspectiva de um chamamento para uma ação prática além das telas. Nesse sentido, aquilo que ficou do Cine Argus no município, sendo a estrutura do prédio e os projetores do cinema monumentalizados, acabam ganhando uma leitura pelo documentário que os tratam como uma espécie de monumentos fragmentados. Eles são referidos em um sentido duplo de positividade na preservação de sua materialidade, e ao mesmo tempo, de melancolia pelas suas descaracterizações espaciais e funcionais:

É uma coisa que me emociona, quando eu passo ali na frente da Casa da Cultura e vejo aquele maquinário todo lá, pelo menos isso foi preservado né, a memória do cinema em Castanhal pelo menos ela não morreu.²⁰⁴

Nunca imaginei que quem projetava os meus sonhos um dia estaria preso e quase ignorado pelos olhares que já não se concentram mais. Nunca imaginei que o portão daquele lugar, onde eu sonhei tantas vezes, em tantas tardes, um dia ia fechar de vez, me roubando a doce expectativa de uma nova sessão. daquelas tardes de domingo, restou a nostalgia, a nostalgia amarga e doce, amarga pela dessacralização de um recinto de culto à arte, doce, como doce são minhas lembranças de infância, lembranças que compõe tuas memórias, memórias que se perdem com o tempo, que morrem com as pessoas mas que clamam não morrer, memórias de quem marcou a vida de uma cidade e ensinou a amar o cinema, memórias do Cine Argus.²⁰⁵

Para nós, esta fala do epílogo do longa-metragem que representa novamente o eu-performático de Edivaldo Moura, é centrada em um resumo de como o cineasta buscou organizar as narrativas finais para gerar uma forma de instigar o público à tomar ações práticas para que a memória do Cine Argus não desapareça do município. O passar do tempo para o eu-performático de Edivaldo Moura é um gerador de sentimentos dúbios, ora ele alegra o cineasta pelas lembranças nostálgicas e saudosas de um passado que só pôde existir pelo transcorrer temporal, ora ele afunda o indivíduo em uma melancolia daquilo que poderia ter subsistido na região, mas que acabou desaparecendo pelo mesmo transcorrer do tempo. Entendemos que essa é a visão que o ato final do longa-metragem busca gerar para o espectador: Os restos materiais do Cine Argus em Castanhal são

²⁰³ Janete Oliveira em *O Cinema de Seu Duca* (2016), 75:08min'.

²⁰⁴ Paulo Sérgio em *O Cinema de Seu Duca* (2016), 75:42min'.

²⁰⁵ Epílogo de *O Cinema de Seu Duca* (2016), 76:12min'.

fragmentos de algo que se perderam simbolicamente no tempo, eles agem nesse misto de regozijo pela preservação, mas de tristeza na descaracterização funcional para a região.

A organização dessas lembranças sociais, junto a voz performática da infância de Edivaldo Moura, se assemelham também ao aspecto imaginário desse passado que parece ter agido como um sonho, um passado que de certo modo é utilizado e produzido pela construção da montagem que tem nas memórias orais o seu ponto estrutural de nascimento. Entendo que a fala emocionada de Fátima Carneiro (que vem antes do epílogo) resume bem o que o próprio documentário representa, sendo uma espécie de organizador de lacunas históricas do município pelas lembranças, e nesse aspecto, ele se permite formular a sua própria visão do passado castanhalense em conjunto com a vida dos habitantes, traçando assim a sua escrita específica de parte da história da cidade e construindo novas lacunas. “*Às vezes até (surge) uma dúvida, mas isso tudo foi vivido mesmo? Ou será que isso foi uma ilusão da tela de cinema? Aconteceu de fato? Ou foi só mais um filme que nós assistimos?*”²⁰⁶

Enquanto o epílogo em *off* do eu-performático do cineasta transcorre em cena, vemos um jogo imagético que traça o conhecido relacionamento de embate entre imagens do presente e do passado, tão presentes nos filmes de Edivaldo Moura. Primeiramente, é exposto um plano aberto e outro médio que capta os projetores monumentalizados em frente à Casa de Cultura de Castanhal enquanto civis passeiam à sua frente sem direcionar qualquer tipo de olhar aos tais. Em seguida, uma fotografia descolorida com zoom nas portas fechadas do Cine Argus na década de 1950 (a mesma que é exibida na introdução do longa) é exibida para em seguida ser substituída pelas portas também fechadas do estabelecimento que naquele presente de 2016 substituíra o antigo prédio do cinema. Após isso, a transposição imagética que o cineasta realizou na abertura do longa-metragem (a fotografia descolorida da fachada do Cine Argus sendo substituída pela ponto comercial no presente) é executada aqui de forma inversa, agora é a fotografia estática do passado que substitui o estabelecimento comercial do presente na transição em *fade*, feita suavemente enquanto o restante do epílogo é narrado. Assim se encerra o filme com a “permeância” do Cine Argus no presente de Castanhal.

²⁰⁶ Fátima Carneiro em *O Cinema de Seu Duca* (2016), 75:55min’.

2.4 “Chegou enfim, o dia desses atores e atrizes narrarem a própria história”. A caminho da construção de uma memória e a “volta” do Cine Argus em Castanhal.

Neste tópico, busco destacar de forma mais explícita a minha leitura sobre o longa-metragem ao salientar um dos aspectos do *mundo fático* que se relaciona diretamente ao filme de forma externa, mas ao mesmo tempo, também pensando nos elementos que o constituíram em sua internalidade²⁰⁷. Esse aspecto do mundo fático se trata da estreia pública do filme ocorrida em Castanhal em outubro de 2016, contando com uma série de aparatos referenciais ao Cine Argus. Entendo que esse evento funciona como um dos auxiliares para se entender o discurso histórico que o longa-metragem buscou produzir para o município.

Inicialmente, procuro me posicionar na ideia de que Edivaldo Moura escolhe criar simbolicamente o seu próprio movimento histórico através de uma atuação inversa da que se estabeleceu em Castanhal durante a segunda metade do século XX. Mesmo com a melancolia explícita das narrativas, em *O Cinema de Seu Duca*, o Cine Argus não saiu derrotado perante o avanço urbano-comercial do município, pois o conjunto de memórias coletivas (do cineasta e dos participantes), junto às imagens produzidas pela direção, garantiram a permanência simbólica do cinema no mesmo espaço geográfico em que se situou durante décadas no município. Não se trata do passado se sobrepondo ao presente, mas sim de um movimento único criado naquele presente de 2016 que, se utilizando do passado, produziu o seu Cine Argus singular para a região através de uma última sessão que seria o próprio longa-metragem de Edivaldo Moura.

O longa-metragem se materializaria externamente como próprio símbolo do retorno do Cine Argus em Castanhal através de sua estreia pública ocorrida em frente ao prédio que abrigava o cinema, no dia 27 de outubro de 2016. José Carneiro, colunista do jornal *O Liberal* e também um dos filhos de Seu Duca, chegou a comentar em texto escrito ao jornal naquele ano que na estreia do longa-metragem “o Cine Argus voltaria a brilhar, ainda que apenas na imagética”²⁰⁸. A exibição contou com todo um aparato prévio de divulgação que destacava a sessão não somente como um filme sobre o Cine Argus, mas sim como a volta (alusiva) do cinema em Castanhal. Edivaldo Moura e Amílcar Carneiro contam mais detalhes sobre esse aspecto em entrevista cedida no ano de 2023 ao podcast

²⁰⁷ Aqui é o momento em que propus pensar os filmes junto a um aspecto do mundo fático experiencial e cultural citado no capítulo I da pesquisa.

²⁰⁸ CARNEIRO, José. O Cine Argus e sua memória. *O Liberal*, Belém-Pará. 14 de Outubro de 2016, p. 20.

castanhalense *Ventibora*, ressaltando a repercussão pública que a estratégia buscou angariar:

Edivaldo Moura: Eu me lembro que na época que a gente tava planejando a exibição de *O Cinema de Seu Duca* na Barão, a gente fez uma brincadeira, de que o Cine Argus ia voltar. A gente colocou né “O Cine Argus vai voltar”, mas era uma brincadeira alusiva que a gente ia fazer a exibição lá na frente. A ideia inicial era fazer a exibição na fachada do cinema

Amílcar Carneiro: Não era propaganda enganosa né? (risos).

Edivaldo Moura: Não, não era, era uma brincadeira que ia voltar, mas ia voltar a exibição ali no local né. Gerou um burburinho né, assim de que o Cine Argus ia voltar.

Amílcar Carneiro: Mas mesmo assim... mesmo assim com aquelas simples propagandas do Liberal que era... entrou no horário nobre as propagandas, aí o pessoal achava que era... me perguntavam: “vai voltar o Cine Argus?”, aí eu dizia: “não, é só uma exibição e tal”.

Edivaldo Moura: Eu confesso que fiquei com medo porque quando eu vi duas mil pessoas ali, eu pensei: “porra, esse pessoal veio pensando que vai voltar mesmo né?” (risos).²⁰⁹

Defendo que, essa brincadeira, por mais propagandística que ela esteve inserida, surgiu como um dos símbolos focais desse movimento próprio que a equipe de produção do filme criou naquele ano de 2016. Assim, não se tratava de uma simples volta ao passado ou de trazer o Cine Argus tal qual se estabelecia na região castanhalense durante seus anos áureos no século XX, mas sim de produzir o seu próprio movimento para o presente, se utilizando constantemente do passado. Essa divulgação da volta do cinema no município foi apregoada principalmente nas redes sociais da página oficial da produção no Facebook e em seu blog específico. Também, este chamamento público se estabeleceu em outros veículos comunicacionais, como na parceria estabelecida com a *TV Liberal* que cobriu o evento de estreia e produziu chamadas públicas²¹⁰ da exibição que faziam parte de sua programação em outubro daquele ano.

As redes sociais do filme se encarregaram com mais vigor de produzir a ideia do retorno do Cine Argus em Castanhal, contando com amplas postagens que Edivaldo Moura realizava nas páginas referentes ao longa-metragem. A primeira destas postagens é uma fotografia colorida da fachada do Cine Argus postada em 13 agosto de 2016, contendo os dizeres que literalmente anunciavam a volta do Cine Argus em Castanhal e

²⁰⁹ *VENTIMBORA PODCAST*. Amílcar Carneiro e Edivaldo Moura - #043 Ventimbora. 13 de Janeiro de 2023, 39:30-40:29.

²¹⁰ A chamada produzida pela TV Liberal possuía uma característica mais descritiva que exibia as informações da estreia na região (horário, endereço, etc.), e embargava também em uma ideia de retorno ao passado ao invés de uma “volta” do Cine Argus na região pela própria característica de seu presente: “Venha reviver a história do Cine Argus com a estreia do filme *O Cinema de Seu Duca*. Conheça o recorte e a história do cinema que marcou a vida de gerações de castanhalenses”.

abaixo, eram inseridas as informações sobre a estreia do longa-metragem. Junto a isto, a brincadeira do retorno do Cine Argus na região também era divulgada nas redes sociais por montagens fotográficas de vários personagens ícones do cinema mundial (que eram exibidos no Cine Argus) que anunciavam a volta do cinema em Castanhal através da estreia do longa-metragem. O evento criado no Facebook oficial da produção do filme para a estreia do longa, também era carregado desse sentimento com o título de: “*De Volta ao Cine Argus!*”. Esse retorno do cinema por uma materialidade que excedia o próprio documentário no evento de estreia, também seria comportado por uma série de objetos que fariam referências ao Cine Argus exibidos naquela noite:

Amanhã é o grande dia de nosso evento! Os amantes do Cine Argus deverão se emocionar com algumas referências que preparamos ao longo do dia:
Teremos propaganda volante.
Teremos arroz doce vendido na lata de leite moça.
Teremos o Concerto de Varsóvia.
E teremos um telão enorme, similar ao telão do Argus.
Se teremos o Cine Argus de volta?
Só o dia de amanhã poderá dizer...²¹¹

Edivaldo Moura também chega a expor outras materialidades que carregavam representações diretas ao Cine Argus naquela estreia pública daquele ano, fazendo assim com que aquele ambiente urbano de 2016 se intermediasse com os elementos do Cine Argus do século XX, mas que, ao mesmo tempo garantisse a sua singularidade própria na criação de um Cine Argus específico para aquela exibição em uma Castanhal já bastante diferente da antiga Castanhal do século XX:

O Marcão Jatene ele deixou cartazes da coleção dele, que ele é um colecionador, e dentre as coleções que ele tem, ele tem cartazes de cinema, e quando o Argus tava fechando ele ainda pegou uns cartazes lá do Argus (...) O Marcão teve a confiança de me ceder os cartazes, a gente arranhou aqueles cavaletes da FUNCAST aí colocamos uma exposição ali na lateral, e eram quinhentos e cinquenta cadeiras, que eram alusivas aos quinhentos e cinquenta lugares do Cine Argus (...)²¹²

Todo esse aparato decorativo que servia para aludir aos elementos que constituíam o Cine Argus, acabaram sendo inseridos naquele presente urbano e específico de 2016 em uma avenida composta pelos diversos estabelecimentos comerciais ao seu redor e por um grande telão que se expandia naquela rua já bastante divergente da dos finais dos anos 90, ano do fechamento do Argus. A exibição contou com a presença de mais de duas

²¹¹ Postagem realizada na página oficial do longa-metragem no facebook, um dia antes da estreia pública do filme. 26 de Outubro de 2016.

²¹² *VEMTIMBORA PODCAST*. Amílcar Carneiro e Edivaldo Moura - #043 Vemtimbora. 13 de Janeiro de 2023, 16:48-17:40.

mil pessoas presentes²¹³, sendo este um público heterogêneo formado por crianças, jovens, adultos e idosos, ou seja, um encontro de gerações que se intermediavam pelos que viram e não viram o Cine Argus atuando em Castanhal. Edivaldo Moura celebrou com júbilo a estreia pública de seu longa, chegando a comentar que “*a noite do dia 27 de outubro de 2016 vai entrar para a história da cidade como o dia em que Castanhal teve o Cine Argus de volta*”²¹⁴.

Figura 5 - Exibição pública de *O Cinema de Seu Duca*



Fonte: Chico Carneiro, 22 de Outubro de 2016.

O jornal regional *A Tribuna de Castanhal* também destacou a estreia pública do longa-metragem ressaltando a grande presença social dos espectadores na exibição, elegendo também aquela noite como uma espécie de marco para o município:

Jamais se viu em Castanhal um público tão grandioso, tão compacto, tão atento e tão comportado, em local público, como o que se viu na noite de 27 de outubro, na avenida Barão do Rio Branco, para assistir, empolgado e emocionado, o filme-documentário longa metragem “O Cinema de Seu Duca”, em que é mostrada a história do cinema de rua que fechou há alguns anos, como de resto outros cinema do interior também fecharam a partir da chegada de videocassete seguido da internet.²¹⁵

Naquela semana de outubro, Edivaldo Moura também recebia pelas redes sociais determinados textos de espectadores que tiveram presentes na sessão pública do longa-metragem. Nessas cartas virtuais enviadas ao cineasta, os moradores relatavam as suas impressões daquela noite do dia 27, destacando-se principalmente o grupo social que

²¹³ TV LIBERAL. ‘O Cinema de Seu Duca’ leva mais de 2 mil pessoas para seu lançamento. *TV Liberal*, Belém-Pará, 31 de Outubro de 2016.

²¹⁴ Edivaldo Moura. Uma noite para nunca esquecer. *Blog Cine Argus*. 28 de Outubro de 2016.

²¹⁵ A TRIBUNA DE CASTANHAL. *O Cinema de Seu Duca*, o filme. Empolgante exibição pública. *A Tribuna de Castanhal*, Castanhal – Pará, edição n° 285, outubro de 2016 – capa.

tivera experiências com o Cine Argus durante a infância e adolescência e que, na sessão de estreia, “reviviam” essas lembranças pretéritas em torno do cinema. O relato do Dr. Chico Neto, um dos espectadores da exibição pública, é significativo nesse retorno de seu eu na infância, ao mesmo tempo em que destaca também a volta do Cine Argus em Castanhal naquela noite:

Em uma avenida aristocrática, bem preparada, templo sagrado de nossa história. Bem iluminada, sob um céu observador abençoava o focar de nossa memória. O Cine Argus voltou, projetando o filme de nossas vidas! Todos estavam ali! (...). Revi o seu Duca, ouvi a sua voz eternizada entre nós, encantei-me com o seu exemplo de perseverança em suas andanças, na construção do seu legado. Corri pelo cinema, comi pipoca sob os olhos atentos do Pati, o fiel escudeiro. (...). A criança estava solta, alegre, feliz, que em dado momento tinha sua face molhada por lágrimas de êxtase por estar lendo naquele momento o gibi da sua existência. Tinha que voltar ao lar, porém a criança teimava em ficar. Depois de convencida me fizera prometer que todos os dias antes de dormir teria que contar para ela, daquela noite naquele lugar.²¹⁶

O texto de Chico é carregado de protagonismo da sua própria vida, principalmente no seu eu-criança que seria despertado naquela sessão. O documentário funcionou para este espectador como um exibidor de parte de sua própria trajetória em torno do Cine Argus, o filme também seria uma produção sobre a vida desses habitantes na medida em que o cinema fora parte atuante no cotidiano de uma parcela da comunidade castanhalense durante décadas (1938-1995). O relato de Fátima Carneiro sobre a exibição pública do longa-metragem também destaca essa característica intrínseca à trajetória do Cine Argus em Castanhal. Para a autora, o documentário seria um filme sobre o cinema a partir dos fragmentos da vida desses habitantes castanhalenses que muitos seriam invisibilizados pela tela de cinema, mas que agora ganhariam o protagonismo para (re)construir a memória do Cine Argus em Castanhal:

A noite avançava e estava bonita. Ventilada e acolhedora, ajudava a colocar todos em sintonia, sem que isso fossem as costumeiras filas de banco, do atendimento médico, ou do caixa de supermercados, do cotidiano, enfim. Sem suor ou correria, naquela noite, já chamada por muitos de mágica, todos olhavam para o telão, poucas vezes imaginado antes, onde os astros e estrelas do filme narravam as mais interessante das histórias, a nossa própria história, ajudando a reconstruir a memória que o desenvolvimento arrancou. Como num verdadeiro passe de mágica, o Mago Pathy fez aparecer na tela, como protagonistas, os que estiveram sempre nos bastidores ajudando, com o trabalho de exibição cinematográfica, a repassar dramas, emoções, aventuras e ficção de roteiros alheios. Agora, ali, naquela noite mágica, chegou enfim, o dia desses atores e atrizes narrarem a própria história. E foi o que se viu. Olhos

²¹⁶ Dr. Chico Neto. Eu criança. Texto enviado à Edivaldo Moura referente à exibição pública de “O Cinema de Seu Duca”. *Blog Cine Argus*. 29 de outubro de 2016.

pregados na tela, risos e lágrimas, gritinhos de surpresa e aplausos, muitos aplausos.²¹⁷

Além de Fátima Carneiro destacar essas lembranças dos personagens do longa como a construção de parte da história subjetiva de cada um nas telas e, ao mesmo tempo, da própria história daquele passado castanhalense que ganhava vida pelas oralidades, Fátima também cita o desenvolvimento da cidade como fator central do desmantelamento desses elementos histórico-materiais que se perderam em Castanhal, deixando assim lacunas significativas nesse passado do município que as lembranças ajudavam a (re)construir. Ao comentar sobre o fim da exibição naquela noite, Fátima Carneiro chega a interligar presente-passado através de um aspecto em comum que se relacionava com o cinema durante o século XX: A locomotiva e a estação ferroviária de Castanhal que compunham a EFB.

De repente um barulho forte e estranho atrás de nós, era a desmontagem do telão. Outro ruído conhecido, também forte, era o piuiii da máquina do último comboio de trens do dia, que chegava à Estação da Estrada de Ferro de Bragança-EFB de Castanhal, desacelerando e dando tempo para os frequentadores da sessão de cinema descerem dos trilhos. Tudo aconteceu sem atropelos e todos foram entendendo que a conversa prosseguiria, sim, em bares e restaurantes, ou nas varandas das casas, por várias horas ainda, daquela e das outras muitas noites mágicas, que estariam por vir. Afinal, quando cerca de 2.000 pessoas se encontram com data e hora marcada, para viver uma mesma emoção, há energia suficiente, como numa explosão, que movimenta um motor, mas gera também outros movimentos espontâneos. E depois dessa noite mágica, nada mais será como antes. Se a noite foi realmente mágica, do futuro podemos esperar muito.²¹⁸

Podemos perceber que essa relação dos sons do presente e passado (desmontagens do telão e o apito do trem que ocorreram naquela mesma localidade geográfica em tempos diferentes) indicam, no texto de Fátima, essa relação de entrelaçamento entre essas estruturas materiais que já inexistem no município, mas que naquela noite de 2016 se encontrariam novamente através de novas sociabilidades do novo Cine Argus que se estabeleceu naquela sessão. Fátima Carneiro indica justamente essas novas interações sociais que iriam se expandir naquele presente (e futuro) através dos diálogos contínuos nos bares, restaurantes, nas varandas das casas e nas muitas outras noites que estariam por vir. Há aqui também, uma produção de narrativa que constrói a exibição do longa-metragem como um marco para aquele presente de Castanhal.

²¹⁷ Fátima Carneiro. A memória, nessa noite, atravessou a avenida!. Texto enviado à Edivaldo Moura referente à exibição pública de “O Cinema de Seu Duca”. *Blog Cine Argus*. 9 de novembro de 2016.

²¹⁸ *Ibid.*

O documentário também buscou ser o vetor dessas novas sociabilidades que se estabeleceriam naquele presente-futuro de Castanhal não só pelas interações daqueles que vivenciaram os anos áureos do Cine Argus no município, mas sim também por aqueles que não tiveram experiências com o cinema na região. Edivaldo Moura destaca justamente esse encontro de gerações ocorrido naquela noite que abrigou um corpus social bastante heterogêneo:

A cidade estava em peso no evento. Havia crianças, adolescentes, adultos e idosos. Um verdadeiro encontro de gerações. No dizer de um jovem: “Deu para sentir saudade do tempo que eu não vivi”. Muita gente se reencontrou durante a exibição, o que tornou o evento um verdadeiro ponto de encontro, tal como era o Cine Argus. Mais uma referência feita ao cinema de Seu Duca, e da forma mais natural possível. As classes sociais estavam todas presentes.²¹⁹

O longa-metragem se constrói então nesse aspecto, quase que ‘educacional’ para as gerações que desconheciam o Cine Argus, além de propagar essa sua memória para outros estados do Brasil através de festivais voltados à exibição de documentários que o filme participou. Para nós, a ideia sempre foi não só perpetuar a existência do Cine Argus pela formulação do documentário através das lembranças sociais, mas principalmente de produzir o seu próprio movimento histórico em relação ao século XX de Castanhal, e para um presente-futuro do município em sua imprevisibilidade que receberia o filme enquanto produto-linguagem por uma assimilação não-homogênea.

Não há fontes seguras para justificar uma afirmação que assegure o longa-metragem como uma forma de marco ao ser um elemento transformador do município no despertar social de uma ampla *consciência histórica* adquirida por aqueles que assistiram ao filme, principalmente no que se refere a uma forte reivindicação dos castanhalenses por um zelo à preservação do passado do município. O longa-metragem atuou com intensidade no seu movimento único construído em 2016, mas não angariou transformações estruturais no município nos anos seguintes.

Mesmo que o documentário ainda tenha estabelecido interações sociais nos anos seguintes por alguns festivais de cinema pelo Brasil, a sua estreia pública em 2016 foi o ponto de encontro mais significativo que eu considero fazer parte de sua própria construção, na medida em que, a ideia da estreia aberta ao público já estava nos planos da direção durante o processo de produção do longa-metragem. Nesse sentido, entendo que, a construção da exibição pública de *O Cinema de Seu Duca* como um marco para o município se estabeleceu pela relativa gama social que esteve presente naquela noite, e

²¹⁹ Edivaldo Moura. Uma noite para nunca esquecer. *Blog Cine Argus*. 28 de Outubro de 2016.

não necessariamente como um grande fato social que transformaria significativamente algum elemento estrutural do município na importância de preservação da memória castanhalense plasmada no Cine Argus e nos outros elementos históricos de Castanhal que se perderam.

Nesse sentido, entendo que o longa-metragem também buscou se situar como uma espécie de despedida do Cine Argus para os castanhalenses. Essa forma de preservação audiovisual de um passado plasmado em lembranças e imagens (estáticas e em movimento) pode ser lido como uma última sessão que se entrega à imprevisibilidade futura pela perpetuação das recepções de uma memória produzida pelo documentário. Essa leitura é reforçada com a referência que Edivaldo Moura faz ao texto de Fátima Carneiro publicado no jornal *A Província do Pará* em 1995, sobre o fechamento do Cine Argus em Castanhal. O texto da socióloga e uma das filhas de Seu Duca traça um breve panorama mais amplo do fechamento de vários cinemas de rua nos interiores do Pará e do Brasil, ressaltando as dificuldades que os exibidores enfrentavam e a falta de público que ocasionou o fechamento do Cine Argus em Castanhal. Fátima chega a destacar um possível retorno do cinema que poderia ser enquadrado aos novos moldes mercadotecnológicos que estavam surgindo naqueles anos.

Esse possível fechamento temporário do cinema carregava as marcas daquilo que encaminha a tônica de todo o texto de Fátima Carneiro: a falta de uma última sessão para o Cine Argus na expectativa de retorno do mesmo. Essa lacuna é justificada, segundo a autora, pela impossibilidade de efetuar naqueles anos uma despedida aos moldes da grande importância sociocultural que o cinema desempenhou durante décadas no município, e como havia também essa expectativa de uma forma de permanência do espaço cultural do Cine Argus para Castanhal:

Em homenagem a seu fundador Manuel Carneiro Pinto Filho, a exibição cinematográfica do Cine Argus não deve acabar assim. (...) Não poderia mesmo haver, em tal clima, a última sessão de cinema. Ela não faria jus aos grandes momentos vividos pelo Cine Argus. Ou, quem sabe, a última sessão de cinema já estava acontecendo e ninguém percebia. Teria sido ela, talvez, uma das grandes bilheterias dos últimos tempos, como a série de filmes com “Os Trapalhões”, ou alguma aventura televisiva, com efeitos especiais? Ou os animados FarWest dos anos anteriores, com torcida de plateia – adultos e crianças no mesmo compasso – pela esperada vitória do mocinho? Quem sabe, a última sessão de cinema já estava em andamento quando o Cine Argus exibiu, galhardamente, “E o Vento levou”...segundo meu pai, “por honra da firma”, já que o aluguel do filme ficou próximo do rendimento da bilheteria. O público de Castanhal não poderia deixar de assistir, juntamente com os espectadores de todo o país, o grande sucesso do cinema americano. O público, sempre o público, ditou os procedimentos. E é a esse respeitável público que o cine

Argus agora pede licenças. Para fechar, temporariamente, as suas portas. Voltará a abri-las quando sentir sinais de que o público assim o deseja.²²⁰

Essa importância do cinema como sendo atrelado à própria formação do município, junto também ao respeito ao público castanhalense, são os elementos que formam no texto de Fátima essa espécie de fechamento repentino e provisório do Cine Argus no município, como se estivesse apenas adormecendo para seu futuro ressurgimento cultural à depender da vontade popular. Inclusive, naquele ano de 1995, Fátima Carneiro vislumbrava essa gama de apresentações (e interações) sociais no Cine Argus como passíveis de um filme justamente pela sua atuação como centro cultural além de um espaço de exibição cinematográfica:

O Cine Argus tem, assim, sua história inscrita nos hábitos da cidade e, durante várias gerações, compartilhou emoções e marcou etapas importantes na vida das pessoas. Em seu palco foram exibidas muitas peças de teatro, pastorinhas no Natal, pássaros e bois-bumbás durante a quadra junina, cantores de todos os estilos, em várias épocas do ano. Na reconstituição do muito que se apresentou em seus palcos, *que certamente daria um belo documentário*, um capítulo especial precisa ser recuperado com carinho, o dos programas de calouros, nas manhãs de domingo. Por toda essa gama de eventos apenas referidos aqui, o papel desempenhado pelo Cine Teatro Argus, na vida da cidade de Castanhal, estaria muito mais associado a um centro cultural, pelo que representou para seus moradores, suas lideranças, suas crianças e jovens. Por isso é mais que uma empresa que fecha suas portas. É o testemunho de uma época, de uma sociedade, expressão do dinamismo de uma cidade, que desaparecem. (grifo nosso)²²¹

Edivaldo Moura chega a socializar o texto de Fátima Carneiro na íntegra em seu blog destinado aos filmes sobre o Cine Argus. Antes, é inserida uma breve introdução escrita pelo cineasta em referência ao texto que carrega o seguinte questionamento lançado ao público internauta em relação a estreia pública do longa-metragem:

A Última Sessão de Cinema

Não, não estamos falando de Debi & Lóide, a comédia estrelada por Jim Carrey e Jeff Daniels que encerrou as exibições do Cine Argus em 1995. Estamos falando do texto de Fátima Carneiro, socióloga filha de Seu Duca e uma das personagens mais marcantes de *O Cinema de Seu Duca*, que escreveu essa crônica à época do fechamento de nosso cinema. No texto, ela fala que não foi preparada uma última sessão, de despedida ao Cine Argus, porque eles intencionavam reabrir o cinema ou organizar uma derradeira sessão à altura de sua importância.

Será então que a última sessão do Cine Argus é a de hoje, 21 anos depois?²²²

A pergunta permanece em aberto, surgindo assim como questionamento sem qualquer tipo de resposta definitiva ao público internauta. Assim como já defendemos

²²⁰ CONCEIÇÃO, Fátima Carneiro da. A última sessão de cinema, que não houve. *A Província do Pará*. Belém-Pará. 05 de outubro de 1995, p.15.

²²¹ Ibid.

²²² Edivaldo Moura. A Última Sessão de Cinema. *Blog Cine Argus*. 26 de outubro de 2016.

anteriormente, prefiro me posicionar na ideia do filme não como um *continuum* direto do seu passado na criação de uma despedida que o Cine Argus não obteve em 1995, mas sim como um produto artístico-cultural de seu presente e que acaba produzindo o seu próprio movimento histórico para a segunda metade do século XX castanhalense, fazendo assim com que o Cine Argus subsista (ao menos simbolicamente) às políticas de desenvolvimento urbano-comercial intensificadas pela governança local. Apesar de traçar todo esse conglomerado de referências diretas à história do Cine Argus no município durante o século XX, o longa-metragem produz as suas próprias imagens não-totalizantes da trajetória do cinema, o que acaba por formular uma narrativa histórica específica de um passado castanhalense que se plasma no presente cinematográfico através das lembranças pessoais dos moradores junto às imagens do passado e presente de Castanhal.

Essa imagem seria aquele “*produto nunca acabado*” como diz Bhabha (1998), que se relaciona com seu tempo e que toma o passado como suporte narrativo. Porém, o filme como produto de preservação de sua narrativa audiovisual da história do Cine Argus nunca poderá prever os relacionamentos receptivos dos olhares que se sucederão em uma heterogeneidade de leituras do mesmo longa-metragem por diferentes sujeitos sociais. Essa imagem seria “*a um só tempo uma substituição metafórica, uma ilusão de presença, e, justamente por isso, uma metonímia, um signo de sua ausência e perda.*”²²³

O Cine Argus de *O Cinema de Seu Duca*, para nós, buscou ser um cinema que se confundia na vida cotidiana de parte da comunidade castanhalense durante suas décadas de funcionamento e que agora seria ressignificado pelas lembranças instigadas naquele presente. Além disso, o cinema seria um exemplo de uma ampla política de desprezo histórico em seu município junto à outros objetos desmantelados como, a estação ferroviária e o mercado municipal. No longa-metragem, seus restos materiais na cidade são objetos dúbios de regozijo na preservação da materialidade, mas de melancolia perante ao seu apagamento funcional para ceder passagem ao progresso do município em seu avanço urbano-comercial.

No longa-metragem de Edivaldo Moura, o Cine Argus e seu proprietário Manoel Carneiro são metabolizados em aspectos duplos que parecem nunca se separar: O cinema como ponto de encontro artístico cultural/Seu Duca como um dos grandes agentes culturais para o município. O cinema como um dos símbolos do desenvolvimento urbano-comercial de Castanhal/Seu Duca como grande empresário e empreendedor que soube

²²³ BHABHA, Homi K. *O Local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, p. 86.

resistir às constantes crises ocasionadas aos cinemas de rua do estado, e também como grande fornecedor de serviços sociais prestados à comunidade castanhalense pelo seu cinema.

Para nós, o longa-metragem de Edivaldo Moura é um agente cultural que não se despede do cinema ao produzir uma última sessão naquela estreia pública em outubro de 2016, mas sim que perpetua indefinidamente uma memória do Cine Argus através das lembranças daqueles que viveram se relacionando cotidianamente com o cinema, se permitindo também a processos de ressignificações pelas gerações futuras que não tiveram experiências com o antigo cinema castanhalense. O Cine Argus produzido por Edivaldo Moura e pelos personagens de seu longa-metragem é um elemento material e simbólico de regozijo à gama de interações sociais que se confundia com a própria formação do município, e também de clamor crítico à uma estrutura política de Castanhal que desprezou seus elementos históricos-materiais em prol de um desenvolvimento urbano-comercial exacerbado que, ora o cinema fazia parte, mas que ironicamente o mesmo seria subjugado pelo progresso em suas novas configurações capitalistas que se estabeleceriam nas décadas seguintes.

CAPITULO 3. A ÚLTIMA MARIA: Um filme sobre o trem castanhalense a partir dos moradores do município.

Após a realização das duas produções sobre o Cine Argus, Edivaldo Moura buscou representar outros objetos históricos do município através das lembranças pessoais dos moradores de Castanhal. Em janeiro de 2021, um projeto do cineasta intitulado inicialmente como “*No Tempo da Maria Fumaça*” era anunciado à comunidade castanhalense por meio de suas redes sociais. Este seria um filme que teria o objetivo de contar parte da história da locomotiva castanhalense e de sua estação a partir das experiências individuais de determinados habitantes do município, sendo esses dois elementos, juntos à própria estrada de ferro de Bragança (EFB), um dos aspectos estruturais para a transformação e desenvolvimento territorial de Castanhal em finais do século XIX e em boa parte do século XX.

Um dos grandes passos para a possibilidade de realização do filme²²⁴ foi a aprovação do mesmo no Edital de Credenciamento de Projetos Culturais Professor Roberto Marques do ano de 2020. Com finalidade de cumprimento da Lei Aldir Blanc e com observância na Lei Federal nº 14.017/2020, a prefeitura de Castanhal por intermédio da Secretaria Municipal de Cultura lançava este edital para custeio de propostas e projetos artístico-culturais junto com sua circulação no município dentro do campo de criação, formação, pesquisa, memória e difusão nos seguintes segmentos: música, artes cênicas, artes visuais, produção cultural, audiovisual, livro e literatura, cultura alimentar, memória, patrimônio cultural, design e moda, performance e intervenção urbana²²⁵. A partir daí, começaria o processo de produção do filme que visava primeiramente levantar os personagens que iriam compor o corpo narrativo do curta-metragem através dos seus contatos pessoais com a locomotiva no município.

Nesse filme, há um determinado tipo de distanciamento entre o diretor e seu objeto de pesquisa, o que acaba diferenciando-o em relação à *O cinema de Seu Duca*. Enquanto que na produção sobre o Cine Argus, Edivaldo Moura se inseria como próprio personagem no interior de seu filme e revelava seus contatos na juventude com o cinema

²²⁴ No ano de 2018, o cineasta já buscava apoio para a realização do projeto através de sua submissão ao Prêmio da Pró-Reitoria de Extensão (Proex) de Arte e Cultura da Universidade Federal do Pará. Porém, diferente da aprovação do projeto anterior na mesma extensão que acabou resultando na realização do filme sobre o Cine Argus, este não conseguiu seu aceite, tendo o cineasta não desistindo da realização do filme e continuado em suas pesquisas pessoais que visavam ir de encontro com os habitantes que tiveram contatos com o trem em época de funcionamento no município.

²²⁵ Prefeitura Municipal de Castanhal, Secretaria Municipal de Cultura. Credenciamento de projetos culturais professor Roberto Marques. *Diário Oficial Castanhal*. Castanhal – Pará, nº 03, novembro de 2020.

que acabou por influenciá-lo no amor pelas películas e no seu próprio processo de pesquisa para a produção do longa, aqui neste curta-metragem o diretor se insere de maneira mais implícita tanto em seu processo de produção do filme, que não revela aqui a trajetória detalhada de uma subjetividade do cineasta perante ao processo de pesquisa para a realização do curta, quanto também no interior de sua produção, na qual seus personagens ganham as telas sem qualquer tipo de intervenção pela *voz off* do cineasta se inserindo como personagem, ou por uma *voz over* que revela de modo expositivo algum tipo de informação sobre o que estamos vendo em tela.

Mesmo com este tipo de distanciamento, entendemos que a representação dos moradores de Castanhal pelo cineasta, assim como no caso de *O Cinema de Seu Duca*, ainda continua aqui sendo apresentada em uma estratégia de complacência memorialística com os participantes. Buscaremos defender ao longo da análise fílmica a ideia de que Edivaldo Moura ainda se sente pertencente ao grupo castanhalense que compõem seu filme, principalmente ao sustentar a saudade de um passado em comum que é solicitado pelo presente em forma de não apagamento, e na reivindicação social de uma memorialização de parte da história do município que subsiste como resistência nas lembranças pessoais dos que viveram em época do trem em funcionamento através da EFB²²⁶.

É importante destacar também que *A Última Maria* foi produzido para se tornar um curta-metragem composto por vinte e cinco minutos de duração, enquanto que *O Cinema de Seu Duca* compõe uma ampla pesquisa pessoal do cineasta que permeia por cinco anos (2011-2016) até o seu produto final em longa-metragem de mais de setenta minutos. Enquanto que o filme sobre o Cine Argus acaba englobando um corpo social e narrativo mais amplo, o curta-metragem sobre a locomotiva é mais cerrado em poucos participantes e mais direto ao formular seu discurso histórico sobre o passado de Castanhal, tendo o trem e a estação ferroviária como objetos de representação.

Em 2 de janeiro de 2021, foi criado um canal de comunicação público por intermédio da internet com a comunidade castanhalense sobre a produção do filme. Uma

²²⁶ O cineasta se faz presente aqui de uma forma mais indireta principalmente nos quesitos internos de sua produção. Não ouvimos sua voz, mas todo o entorno estrutural do filme se faz presente ainda sob suas mãos, como no processo de montagem das cenas, a formalização (e defesa) de um discurso histórico sobre o passado de Castanhal através da memória, o encadeamento das falas visando uma inteligibilidade que gere significados próprios para a locomotiva, e a escolha de quais falas farão parte do corte final da produção. Ou seja, a própria ideia de privilegiar determinadas lembranças (e ao mesmo tempo esquecer outras) ainda passa, em grande parte, pela mão do cineasta que encaixa as narrativas para a defesa do discurso histórico sobre o passado castanhalense através de seu presente produtor.

página na rede social do facebook²²⁷ intitulada inicialmente como “*No Tempo da Maria Fumaça*” foi feita com o objetivo de primeiramente anunciar a produção e posteriormente convidar a comunidade para compartilhar informações sobre a locomotiva, tendo a possibilidade de os mesmos participarem da produção como personagens ao emprestarem suas experiências pretéritas com o trem em época de funcionamento no município. Sua primeira publicação nesse mesmo dia já informava o seu objetivo como meio de interação com o público, visando torná-los também agentes (em certa medida) no seu processo de produção.

Em 26 de janeiro de 2021, foi publicado na página o primeiro convite à comunidade para compor o corpo narrativo do filme através das suas vivências cotidianas em torno do trem:

Estamos procurando pessoas contemporâneas à Maria Fumaça de Castanhal, com boas histórias para contar no nosso filme! Você tem uma história legal sobre a Maria Fumaça? Conhece alguém? Você pode ser protagonista do nosso filme! Entra em contato conosco, para agendarmos uma entrevista. As filmagens começam em fevereiro! Essas lindas imagens da Avenida Barão do Rio Branco, à época da Estrada de Ferro Belém-Bragança, foram gentilmente cedidas do acervo da família Carneiro (não sabemos identificar a autoria, mas o faremos com o maior prazer se alguém souber nos informar)²²⁸.

Nessa publicação, em sua sessão de comentários, foi se formando uma extensa sociabilidade entre os moradores do município no compartilhamento de informações e experiências com a locomotiva. Além disso, várias pessoas se disponibilizavam e indicavam para fazer parte do curta-metragem determinados indivíduos que tiveram contatos com o trem, sendo eles seus conhecidos ou seus próprios pais e avós. Podemos aqui destacar algumas dessas interações em torno da publicação:

Nessa estação conheci dentistas e médicos que vinham fazer raio-x, pois não contávamos na cidade com atendimento médico ou odontológico. Já chegava em casa sem os dentes e falando sobre a "chapa" do pulmão que tinha batido. Eu não podia ver uma fila que já entrava... (Iracly Dos Reis Campos)

Minha mãe andou de Maria fumaça ela conta que naquela época as mulheres só usavam vestidos e ela era moça minha vó que fazia os vestidos dela ai iam na maria fumaça quando soltavam os vestidos tinha alguns buracos por causa do fogo que voava fariscas kkk meu pai também andou eles contam época boa e maravilhosa. Hoje só lembranças quando agente senta ai meu pai fica falando de seu passado. (Ane Aleixo)

Meus pais foram os últimos a andar na maria fumaça a convite do motorista foram de Jambu-Açú até Igarapé-Açú o destino era buscar trilhos já desmontados em BRAGANÇA chegando em Igarapé-Açú foi informado que não era mais pra seguir viagem o trem fez manobra e voltou para Belém, foi a pior viagem dele a sensação q ia ser jogado do trem pela janela, a mamãe conta

²²⁷ Disponível em: <<https://www.facebook.com/ultimamaria>>. Acesso em Nov. 2022.

²²⁸ A *Última Maria*. Página do Facebook. Postagem de 26 de Janeiro de 2021.

que esquentava a costa dela por causa da caldeira. os pobres sofriam com a quentura por isso sofriam dos pulmões. (Veronica Rocha)

Nossa andei muito de. Maria. Fumaça, pra Americano, e tbm para. Belém...a Maria. Fumaça passava em. Frente minha. Casa na. Barão do. Rio. Branco , lembro meu. Pai passando e as vezes como já era conhecido dos maquinistas, eles diminuía a velocidade e meu pai as vezes jogava caixas de mantimentos e depois pulava ..hum. Grandes. Lembranças, isso sem falar nas Faíscas nque caiam em cima da gente kkk, lembro tbm dos longos. Trilhos e de. Seu apito.. ...TIC. TAC,. TIC TAC..hum muito. Bom..... E lá vem a. Maria. Fumaça. Passa. Boi, passa Boiada,. Passa o. Galho da Ingazeira debruçada no. RiachoTIC. TAC,. TIC. TAC.....e a. Fumaça. Subindo,e suas. Brasas. Caindo. Kkkk. .Obg. (Isabel Caldas)

Podemos observar que, as experiências se dão tanto nos contatos diretos que os moradores tinham com o trem, quanto nas histórias que as crianças recebiam pelos seus pais sobre a locomotiva. Logo, um aspecto de memórias herdadas também são expressas nesse campo de interação social através da internet, e os filhos aqui assumem o protagonismo para que as lembranças de seus pais e avós – agora ressignificadas pela voz dos que recebiam as memórias – perdurem ao passar do tempo como resistência a não esquecimento.

Outro caráter fundamental destes comentários, é a percepção crítica de alguns moradores perante ao apagamento desse aspecto histórico do município. Um teor melancólico de uma perda que poderia ter sido remediada é muito presente nessas narrativas virtuais:

Cheguei a ver os restantes dos trilhos e a estação da Maria fumaça q hoje é a loja ideal tecidos e skala magazine. Nunca esqueço o q meu professor de história Orivan falou em sala de aula nos anos 80, na época achei bobagem mas hj eu o entendo. Q ele "achava um absurdo a Maria fumaça tá se acabando em frente ao cemitério, q ela é parte da nossa história, pq íamos ser uma cidade sem monumentos históricos e mais absurdo ele achava terem vendido o mercado antigo (aonde tinha uma cabeça de boi bem na entrada) q hj é o Bradesco. Alguns anos depois levaram os restos mortais da Maria fumaça para a praça do estrela e logo q se desfizeram do mercado fizeram aquele prédio lá. Quero contar essas histórias p meu filho mais tenho pouco p mostrar. E aqueles prédios antigos belíssimos q tinha depois do Basa. Q era da família dos Duartes. Tudo lindo. Mas acabou. Só restam as lembranças. (Waldylenne Souza)

Eu não sei se alguém lembra de dois irmãos que eram deficientes visuais e eles tocavam acordeon ou seja, sanfona como chamavam, e eles cantavam muito e com isso ganhavam seus trocados. Os maquinistas todos de chapéus e uma farda cor caqui. Lembro nas curvas a gente sentado do lado da janela, dava pra ver o maquinista e ele acenava, era muito bom. Do lado da estação tinha a farmácia do pai de. D. Marialba que antes era de seu pai. A estação enorme com suas calçadas muito altas. Lembro como se fosse agora. Obs: não sei quem foi o ANTA que teve coragem de destruir, devia hoje ser um ponto turístico e onde o artesão pudesse expor suas artes. Obg, tem muita história essa MARIA. FUMAÇA.... (Isabel Caldas)

Uma história tão bonita, os governantes deixaram se acabar, como moro em castanhal 20 anos é uma cidade que gosto muito, não me vejo morando em outra cidade, muito obrigado castanhal. (Manoel De Oliveira Peixoto).

Sem citar responsáveis diretos, esses moradores partem da locomotiva para lançar perspectivas críticas mais gerais de um passado castanhalense que foi sendo esquecido pelo poder público no que tange à uma política de preservação dos aspectos materiais-históricos do município. Waldyenne cita, além da locomotiva, a venda do antigo mercado municipal para o que é hoje o Banco Bradesco, e lembra da fala do seu professor de história que já alertava os seus alunos para a falta de monumentos históricos que a cidade iria sofrer. Ela chega a citar a passagem da monumentalização da locomotiva para a praça do estrela como um transporte dos *restos mortais* daquele objeto, como se o trem que vemos hoje na praça é apenas um fragmento que resistiu a um processo amplo de destruição dos objetos históricos do município, como o mercado municipal e a própria estação ferroviária que o abrigava.

Iremos observar posteriormente na análise fílmica os aspectos históricos do processo de derrubada da estação castanhalense em 1972, visto que, essa narrativa crítica de sua derrubada também é expressa no interior do curta-metragem por alguns personagens. Esses comentários feitos nas publicações da página na rede social nos instigam a pensar que, as discussões nesse canal de comunicação pela internet não se limitaram somente na exposição das experiências pessoais dos moradores com o trem, mas também foram sustentadas narrativas críticas de um apagamento histórico-material do município, tanto na derrubada da estação, quanto em espaços públicos mais gerais do passado castanhalense do século XX.

Assim como no caso do blog de *O cinema de Seu Duca*, o canal de comunicação da produção do filme criado para dialogar com a comunidade castanhalense acaba se tornando um campo de socialização de informações que em parte são independentes ao próprio curta-metragem no que tange ao seu produto final, visto que, diversas histórias compartilhadas nos comentários das publicações não adentram no corte final do curta-metragem e vários desses autores não chegam a participar como personagens da produção.

Ao longo dos meses, começam a ser postadas publicações que apresentavam ao público os personagens que fariam parte do filme. Nessas postagens, o trem já começava a ganhar os contornos de significados que os habitantes iriam atribuir em cena, como por exemplo, nos contatos com a locomotiva através das brincadeiras de infância por Seu

Dino e Antonio Adalberto Morais; pelo estreitamento da interatividade social entre as famílias da cidade durante os tempos de trem narradas por Eunice Brito; também no trem visto pela perspectiva do trabalho por Chico Ariramba, funcionário aposentado da estrada de ferro de Bragança; pelas vendas em torno da estação e as viagens marcantes no trem por José Francisco de Souza, Dona Doninha e Maria Santos Silva; pela lembrança da locomotiva narrada por Aunir Nascimento Silva através dos encontros de catequese e pelas camisas chamuscadas pelas brasas; pelo trem como objeto político por meio de sua monumentalização no município através de Pedro Coelho da Mota, ex-prefeito de Castanhal na gestão de 1967 à 1970 e lembrado na produção por seu filho Pedro Coelho da Mota Filho; pelo trem como inspiração de textos poéticos escritos por Rita Silva e a locomotiva como objeto de pesquisa e fruto de projetos memorialísticos para o município por Amílcar Carneiro.

Todas essas lembranças pessoais que atribuem sentidos à locomotiva serão analisadas mais à frente quando adentrarmos na análise fílmica. Consideramos importante citar esse detalhe de apresentação prévia dos participantes do filme em sua página na rede social pois há no curta-metragem um privilégio objetivo pelo transcorrer das experiências em torno de trem em detrimento de uma apresentação biográfica dos personagens. Ou seja, entendemos aqui que a página do facebook, além de um canal de comunicação com os habitantes, também funcionou como um elemento complementar ao filme em seu processo de inteligibilidade dos personagens apresentados.

Durante a seleção dos personagens que iriam compor o curta-metragem, chama a atenção uma postagem realizada em fevereiro daquele ano. Nela, o cineasta convocava mulheres para fazer parte de seu filme ao emprestarem suas lembranças com a locomotiva em período de funcionamento no município:

Procuramos mulheres que conheceram a Maria Fumaça de Castanhal, interessadas em contar suas histórias com o trem em nosso filme! Queremos garantir vozes femininas em nosso curta! Agradecemos a quem puder compartilhar, especialmente com potenciais protagonistas que residam em nossa cidade. Interessadas, entrar em contato pelo whatsapp *****.
Projeto selecionado pelo Edital de projetos artísticos-culturais Prof. Roberto Marques - Lei Aldir Blanc Castanhal²²⁹.

Na primeira convocação pública à comunidade castanhalense para contar suas histórias com a locomotiva, houve uma grande disponibilidade de homens para participar do filme, e daí surge no cineasta uma preocupação em compor seu curta-metragem com

²²⁹ A *Última Maria*. Página do Facebook, Postagem de 10 de fevereiro de 2021.

vozes femininas em referência ao trem. As mulheres assumem o lugar de fala nessa publicação e posteriormente no próprio filme, contando com a participação de cinco mulheres que narram suas lembranças com o trem. Na sessão de comentários dessa postagem, foi compartilhada diversas experiências com a locomotiva, além das mesmas também se disponibilizarem para fazer parte do curta-metragem. Podemos destacar aqui, três desses comentários:

Lembro muito do trem e principalmente da estação quando foi demolida parecia doer no coração quando começaram quebrar o monumento histórico de muitos anos, meu pai contava as histórias do trem Maria Fumaça acompanhei a ida p aquele espaço perto do Apeu depois sua volta p a praça do estrela e foi por estas razões que escrevi um tributo a nossa majestosa Maquina. “Teus protetores e admiradores juntam teus pedaços quebrados. Inigualável e perfeito arranjo como se montasse um quebra cabeça de sabedoria dedicação e cuidados. Oh. Trem quantas lembranças para àqueles que te viram passar”. (Esmeraldina Paixão)

Eu era criança, achava espetacular a passagem do trem Maria fumaça. Meus três irmãos: João Carlos, Geraldo e Lúcio vendiam beijo de moça, b roa e rosca pra ajudar no sustento de nossa família eles saiam pela manhã e voltavam a noite vendendo dentro do trem. O barulho e a fumaça que ele soltava chamava minha atenção e de tantas outras pessoas sempre eu estava com minha mãe Antônia Martins do Nascimento 93 anos e nove meses de idade a espera da passagem da Maria fumaça pra vê meus irmãos passarem dentro do trem. Tem um fato que eu nunca esqueci, fiquei tão próximo dos trilhos que um dia quase me arrasta pra debaixo dos mesmos, vi a hora morrer naquele momento. Era um meio de transporte muito útil, muitos adolescentes ganhavam seu ganha pão com as vendas de beijo de moça, pirulito no tabuleiro, cocada, cascalho, entre outros. (Ozelita Nascimento)

Quando eu era criança, andei na Maria Fumaça, para Ig Açú e para Belém, sempre com a minha avó Sabina. A locomotiva , que era chamada de máquina à óleo, passava todo domingo. Ela muito linda. Eu gostava muito de andar de trem. Fiquei muito triste quando à estação foi demolida. (Marta Maria Silva Oliveira).

Notamos que, a melancolia perante a derrubada da estação ainda permanece aqui, além de também haver uma forte relação familiar com as vendas de alimentos no interior da estação, na locomotiva, e das próprias viagens realizadas com os pais e avós na infância. Nessa interação com as mulheres que tiveram contatos com a locomotiva, outro aspecto que se destaca são as indicações de várias filhas e netas aos seus pais e avós que utilizaram o trem em época de funcionamento e que gostariam de ver seus parentes no filme. Além de que, várias das que tiveram contatos com o trem e que se disponibilizariam para compartilhar suas lembranças no filme destacam que ainda eram crianças quando andavam na locomotiva e que iam acompanhadas sempre de seus pais ou avós. Então, percebemos que tanto nas sessões de comentários quanto no próprio filme que será analisado posteriormente, as lembranças de infância tomam bastante espaço nas

narrativas dos moradores. Agora no presente, e como adultos, estes ressignificam seus olhares para um passado que ainda se comporta nas memórias.

No dia 13 de Março de 2021, foi postada uma publicação informando o encerramento das filmagens para o filme²³⁰. No dia 5 de abril do mesmo ano, foi feita a última publicação antes do anúncio do filme. Nela, era exibida a informação referente a uma trilha específica que estava sendo produzida exclusivamente para o curta-metragem. Também constava a informação do novo nome do curta-metragem, de “*Nos tempos da Maria Fumaça*” para “*A Última Maria*”.

Enfim, em 6 de junho o filme era lançado e divulgado na rede social com imagens do pôster da produção e com as referências de alguns nomes que estavam por trás do processo de produção do curta-metragem: “*É com muita alegria que divulgamos o novo filme de Edivaldo Moura (diretor de Memórias do Cine Argus)! O filme tem trilha sonora assinada pelo músico D'Ádua, fotografia auxiliar do cineasta Chico Carneiro e seu pôster conta com aquarelas do artista Anselmo Gomes, e já está disponível no youtube (...)*”²³¹

Nesse mesmo dia, outras publicações divulgando o filme eram feitas, e nelas são exibidos mais nomes que informam sobre os apoios que Edivaldo Moura foi obtendo ao decorrer da produção de seu curta-metragem:

É com muita alegria que lanço *A Última Maria*, meu novo filme, sobre a única locomotiva sobrevivente da extinta e saudosa Estrada de Ferro de Bragança, e que está na cidade de Castanhal. Agradeço a todas as pessoas que me apoiaram, em especial aos amigos @amilcarqueirozcarneiro (super apoio e participação no filme) @carneiro.chico (participação mais que especial na fotografia), D'Ádua (trilha sonora maravilhosa), @profrogeriosilva (que literalmente "iluminou" meu trabalho) e @anselmogomes (aquarelas que deixaram o pôster lindo!), e às incríveis pessoas que tive a honra de entrevistar e que protagonizam este filme. Este projeto teve apoio da Secretaria de Cultura de Castanhal, da Prefeitura Municipal de Castanhal e do Ministério do Turismo do Governo Federal, por meio do Edital de Projetos Artísticos-Culturais Professor Roberto Marques (Lei Aldir Blanc)²³².

O professor e biólogo Rogério Silva que atua na rede municipal e privada de Castanhal, acabou emprestando à Edivaldo Moura os materiais de iluminação que o cineasta utilizou no curta-metragem, auxiliando assim na fotografia do filme. Anselmo Gomes, artista castanhalense, assina como o responsável pelas aquarelas que vemos na

²³⁰ Nela, o cineasta expõe fotografias do presente da locomotiva como monumento na cidade, localizada hoje na Praça do Estrela, e na legenda é exposta uma participação especial de Chico Carneiro na captação das imagens da locomotiva que iriam estar futuramente exibidas no curta-metragem. Este seria creditado no filme como um dos assistentes de fotografia da produção.

²³¹ *A Última Maria*. Página do Facebook. Postagem de 6 de junho de 2021.

²³² *A Última Maria*. Página do Facebook. Postagem de 6 de junho de 2021.

capa e contracapa do filme, ele também já trabalhou como cineasta dirigindo junto com Edivaldo Moura o curta-metragem “*Concerto*” de 2015. A produção executiva que acabou cuidando das questões administrativas em relação aos recursos do filme ficou por conta de Flávia Queiroz, esposa de Edivaldo. Além de Chico Carneiro ser o responsável por parte da fotografia do filme ao captar as imagens aéreas em seu drone, o seu irmão Amilcar Carneiro também faz parte da produção do curta-metragem ao auxiliar tecnicamente nas questões sonoras do filme, além disso, ele é um dos personagens da produção como já citado anteriormente.

Algumas interações do público ao assistir ao filme também são exibidas nessas publicações em formas de comentários. Vemos agradecimentos e a valorização do curta-metragem para o município de Castanhal:

Achei louvável o depoimento das pessoas no documentário " A ULTIMA MARIA. Os pioneiros da nossa cidade" Castanhal, contando a historia do trem que tanto transportou pessoas, do " Cinema do seu Duca, que fez a alegria da galera, e, é isso aí. Sinto orgulho de ser quase Castanhalense. (Raimundinho Cavalcante)

Belo video, parabens!!! Emocionante ver tantas historias e conhecer um pouco mais desse patrimonio cultural de nossa querida cidade... (Allan Silva)

Edivaldo Moura parabenido você pelo magnífico documentário sobre a estrada de ferro de Bragança, nossa identidade cultural era a estação ferroviária, mas infelizmente destruída pelo progresso urbanista da época, mas ainda vendo fotos da antiga castanhal, vi que em frente da prefeitura era o mercado municipal que foi tbm demolido, então pergunto a vc se já fez algum trabalho sobre este prédio??? Parabéns pelo trabalho, esplêndido. (Fábio Araújo Vasconcelos).

Podemos notar que Edivaldo Moura é questionado por Fábio Vasconcelhos sobre a produção de um filme que aborde o antigo mercado municipal, demolido na década de 1980. Esse é um momento em que Castanhal passa por profundas transformações urbanas em seu centro comercial, principalmente durante a gestão de Almir Lima em seus dois mandatos (1971-72/1977-82). Várias obras industriais eram realizadas no centro do município, ocasionando um remodelamento urbano da antiga urbe que agora cedia seus elementos históricos para o progresso que começava a se instalar na região. A chegada de várias empresas do ramo privado para o centro de Castanhal foram fatores determinantes para a transformação urbana centrada principalmente na Avenida Barão do Rio Branco. Nesse período, os termos *progresso*, *desenvolvimento*, *evolução*, e principalmente *cidade modelo*, eram constantes nas matérias dos jornais regionais do município que noticiavam estas transformações com júbilo. Em sua dissertação de mestrado, o historiador castanhalense Osimar Barros analisa profundamente todo esse processo de transformação

urbana em Castanhal nas décadas de 1960 e 1970, além de também destacar a construção do discurso de progresso que as autoridades faziam em referência ao município na época. Uma de suas máximas ao verificar minuciosamente a transformação espacial no centro do município é a de que:

(...) a reforma urbana – infraestrutura, estética urbanística e concentração de serviços básicos e de edificação de prédios – de Castanhal se limitou ao centro da cidade. Tais realizações fizeram com que o poder público municipal e a imprensa local forjassem um discurso que Castanhal passava por um momento de “evolução”, “desenvolvimento” e de “progresso” (...) Por fim, todo esse “desenvolvimento” e “progresso” fez desmoronar obras arquitetônicas que carregavam a marca de uma época e/ou uma identidade, tal fato levou alguns moradores da cidade recolherem dos escombros algo para guardar como lembrança.²³³

Nos tópicos seguintes, iremos voltar a esta discussão das grandes transformações no centro do município que, segundo Barros, tornava o próprio discurso de progresso contraditório, haja vista as várias localidades em Castanhal que, esquecidas do centro e no mesmo período, passavam por diversas dificuldades estruturais tendo como exemplo primordial o bairro do milagre. O objetivo aqui, nesse momento, é situar o leitor em relação ao curta-metragem ser um filme que também representa fortemente esse período, tendo como veia narrativa central a derrubada da estação castanhalense para o alargamento da Av. Barão do Rio Branco e que já fora, como vimos anteriormente, referida com tristeza nos comentários expostos na rede social do curta-metragem²³⁴.

A seguir, iremos analisar o curta-metragem internamente buscando identificar o discurso histórico que o seu presente anseia através dos relatos de experiências dos moradores castanhalenses. Assim como no capítulo anterior, iremos separar nossa análise fílmica em tópicos imagéticos-narrativos no qual o filme se estrutura, partindo assim, da cronologia temporal em que as falas estão encadeadas no interior da produção. Não podemos deixar de salientar também que, iremos partir de uma intermediação da análise fílmica com determinados aspectos sociais da história castanhalense, considerando junto

²³³ 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 (PPHIST-UFPA). 2014, p.136.

²³⁴ Após o lançamento do filme, Edivaldo Moura também documenta em sua página na rede social os festivais que o filme participava, seja concorrendo a categorias cinematográficas ou apenas como exibição ao público. O primeiro destes foi o *Bradoc* (*Brazilian International Monthly Documentary Competition*), neste festival competitivo internacional, *A Última Maria* concorreu junto com outras curtas-metragens nas seguintes categorias: Melhor Documentário, Melhor Cartaz, Melhor Pesquisa e Júri Popular. Dentre eles, a produção saiu vencedora do Prêmio do Júri Popular, Melhor Cartaz e Melhor Pesquisa. O curta-metragem também foi selecionado para os festivais *RNAB* (*Revelando Novos Atores Brasileiros*) e no *10º Festival de Cinema de Pinhais* (*10º FESTCINE*) através da secretaria de Cultura, Esporte e Lazer de Pinhais, ambos na categoria “Curta-Metragem Documentário”.

a isto o curta-metragem enquanto escritura fílmica específica sobre a cidade que possui seus códigos de funcionamento próprios à sua linguagem cinematográfica, gerando assim, uma inteligibilidade ao passado a partir de seu presente.

3.1 “A gente corria pra esperar o trem chegar”. O cineasta em posição de recuo e a abertura do curta-metragem para as vozes sem faces.

A Estrada de Ferro de Bragança (EFB) foi a primeira ferrovia construída na Amazônia.

Com 222km de extensão, fazia o percurso entre Belém e Bragança e levou 25 anos para ser construída (1883 a 1908).

No percurso, havia a Estação Ferroviária de Castanhal, inaugurada em 1909.

A única locomotiva a vapor remanescente da ferrovia é a que leva o nome desse município.²³⁵

O texto acima está exibido no início do curta-metragem em forma de letreiros que expõem uma breve contextualização histórica que estará em torno das narrativas que virão a seguir. O projeto de Edivaldo Moura sempre teve como objetivo abordar uma memória da locomotiva a partir das lembranças dos moradores do município, e não ser uma explanação estrutural mais ampla do trem e da EFB na transformação da antiga colônia castanhalense. Esse processo obviamente é mais complexo e amplo do que o texto que abre o curta-metragem²³⁶, porém, ele se insere na produção como um direcionamento ao espectador em relação ao passado, dando referência aqui inclusive à estação como um dos signos da interligação Castanhal-EFB. Além disso, o texto também explica o próprio título da produção, sendo o trem castanhalense a única maria fumaça remanescente que fez parte da EFB, estando ela monumentalizada atualmente no município.

Dentre os migrantes que habitaram os núcleos coloniais que fizeram parte da chamada Zona Bragantina na segunda metade do século XIX, destacam-se na antiga colônia castanhalense a grande chegada de cearenses²³⁷ que foram se estabelecendo na

²³⁵ Letreiros iniciais de *A Última Maria* (2021).

²³⁶ Castanhal fazia parte de um núcleo colonial pensado para suprir a capital paraense em fins do século XIX, que abrangia parte da região nordeste do Pará, a chamada Zona Bragantina. No ano de 1886, a questão da imigração para essa região se torna uma das pautas centrais na província do Pará que, por meio de subsídios, acaba enviando uma série de trabalhadores nacionais e estrangeiros para os núcleos coloniais que foram se estabelecendo ao longo da EFB, sendo a zona Bragantina um deles. Em relação ao povoamento dessa região, Franciane Gama Lacerda comenta que “*para além dos gastos que o Tesouro Provincial deveria ter com a imigração, apresenta-se aí um problema importante concernente à implementação desse serviço público. Trata-se da questão do povoamento da região da chamada zona Bragantina e da ideia dos poderes públicos paraenses de que os serviços ferroviários seriam fundamentais para o desenvolvimento da região. Não deixa de estar presente nessa perspectiva uma ideia de que essa era uma região que precisava ser civilizada pela implementação dos caminhos de ferro*”. (LACERDA, 2018, p. 231)

²³⁷ A ideia de um povoamento nas matas da Zona Bragantina em fins dos anos oitenta do século XIX era bastante presente nos discursos dos governantes paraenses e, como destaca Lacerda, o caráter civilizatório também se encontrava latente nesta perspectiva que visava estruturar os núcleos coloniais a partir de

região com mais vigor através da implementação dos primeiros trilhos da EFB na localidade. Vale destacar que, o projeto de colonização do governo paraense na época coincide com uma grande seca que afeta o Ceará em 1877, sendo isto uma das grandes causas de seus deslocamentos para a região amazônica. Franciane Gama Lacerda chega a comentar sobre o que representava a chegada dos trilhos na colônia castanhalense:

Em 1893 os trilhos chegavam a colônia Castanhal, estavam assim abertos 75km de estrada de ferro, compreendidos entre Belém e Castanhal. O apito do trem traria para a então colônia Castanhal, oportunidades para certa expansão e desenvolvimento, pois a produção agrícola da colônia e dos arredores poderia ser escoada para a capital. Sabe-se que é própria das regiões onde vão se instalando os trilhos os caminhos que vão sendo cortados pelo trem, as mais variadas alterações sociais. No caso da colônia Castanhal, consta-se o aumento populacional ocasionado pela imigração que se fazia constante. Em virtude do processo colonizatório que possibilitou um certo crescimento urbano, a colônia Castanhal será elevada a categoria de vila em 1899, e posteriormente em 1932, passaria a condição de município. No bojo deste crescimento urbano, estavam as perspectivas capitalistas, fator dinamizador do processo de modernização da região.²³⁸

Esse olhar historiográfico mais estrutural de Lacerda em seus estudos da EFB em torno de Castanhal também ganha outras facetas sobre o estabelecimento dos trilhos na região, chegando assim a traçar aproximações com o curta-metragem de Edivaldo Moura em certo sentido, principalmente no destaque às memórias cotidianas construídas pelos habitantes castanhalenses. Como exemplo, podemos citar o seu artigo “*Cidade, memória e experiência ou cotidiano de uma cidade do Pará nas primeiras décadas do século XX*”²³⁹ que, como o título já bem expressa, identifica os aspectos do cotidiano castanhalense em início do século XX, quando o trem e a EFB ainda agiam de maneira atuante e impositiva na região.

Nesse artigo, Lacerda utiliza-se de entrevistas com determinados moradores castanhalenses para garantir uma leitura das primeiras décadas do século XX do município a partir do processo de rememoração das vivências nos locais que compunham

colonos aptos a desenvolver atividades lucrativas nestas localidades, tendo como exemplo o incentivo em práticas voltadas para a agricultura. Os governantes da então província tinham preferência “*em introduzir imigrantes estrangeiros na Zona (...) Afastada da zona produtora de borracha, ainda que alguns de seus municípios produzissem uma fração da goma elástica exportada, o Estado fomentou a colonização através do recrutamento de imigrantes estrangeiros, notadamente europeus, em função de sua virtual capacidade de empreender técnicas modernas nas atividades agrícolas*” (LEANDRO; SILVA, 2012, p. 148). Em Castanhal, o grupo estrangeiro não se estabeleceu com vigor devido à falta de adaptação ao clima da região e ao próprio aspecto deficitário que a ferrovia ainda apresentava como meio de transporte naquele século,²³⁸ LACERDA, Franciane Gama. *Nos trilhos da modernidade: instalação da estrada de ferro de Bragança (1870/1907)*. Trabalho de conclusão de curso, campus universitário de Castanhal. UFPA, 1992, p. 88.

²³⁹ LACERDA, Franciane Gama. *Cidade, memória e experiência ou cotidiano de uma cidade do Pará nas primeiras décadas do século XX*. In: FENELON, Déa Ribeiro (org.). *Cidades*. São Paulo: Editora Olho D'Água, 1999, pp. 110-125.

a antiga urbe. A estação ferroviária de Castanhal ganha bastante espaço nas lembranças, mas outros elementos do município também são trazidos a tona como, a primeira igreja matriz assentada no centro da região pelo Padre Cônego Leitão e as antigas ruas que comportavam grandes espaços de sociabilidade entre os moradores, a exemplo da *rua da frente* que abrigava a estação junto de seu telégrafo e os jornais que vinham de Belém através do trem.

Já que a produção de Edivaldo Moura também parte de uma linha narrativa que busca nas experiências dos moradores a construção de significados em referência aos trilhos da EFB em Castanhal, qual a sua singularidade? Mais que isso, como a sua especificidade faz com que o curta-metragem construa a sua própria forma de escritura sobre o passado do município por meio de seus códigos internos de funcionamento? Podemos argumentar que, a sua principal marca de singularidade é a intersecção da oralidade com as imagens. Bill Nichols, teórico norte-americano do cinema-documentário, chega a salientar que:

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.²⁴⁰

A cena inicial *A Última Maria* pode ser utilizada aqui como exemplo dessa relação entre as oralidades e as imagens características de sua singularidade. Após o surgimento dos letreiros que abrem o curta-metragem, as primeiras imagens em movimento aparecem em um plano aéreo bem aberto que capta boa parte do município como um todo onde podemos ver o bairro do milagre em sua extensão e ao fundo o centro de Castanhal. Nesse plano capturado por um *drone*, a filmagem se aproxima lentamente do protagonista do filme: o trem castanhalense monumentalizado na então praça do estrela. Na medida em que a câmera se aproxima, podemos ouvir primeiramente um som ambiente de natureza e em seguida uma trilha sonora que é reproduzida ao acompanhar o transcorrer da cena até a chegada na locomotiva. Segundos após o surgimento da trilha, podemos ouvir vozes de pessoas que ainda não aparecem com seus rostos em cena (ou seja, *voz-off*), como se pairassem no ar através do plano aéreo que tem como linha de chegada a captação do

²⁴⁰ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Editora Papirus, 2005, p. 76.

trem. No conteúdo dessas vozes, podemos ouvir determinadas experiências com o trem em época de funcionamento em Castanhal:

Quando era a hora do trem passar onze horas, a gente corria pro canto a gente saía da nossa casa correndo pra ver passar só pra ver a maria fumaça, porque era tão bonito quando passava apitando e soltando aquelas fumacinha de fogo, a gente corria pra ir ver, a mamãe: “toda vida vocês querem ver”, mamãe porque era tão bonita a gente corria pra ir ver.²⁴¹

A gente corria pra estação né, as vezes quando o meu pai viajava ia pra Belém meu pai trabalhava também comprava farinha vendia farinha na feira, e a gente corria pra lá pra esperar ele chegar pra alegre ele trazia alguma coisa pra gente né.²⁴²

Aquela máquina, eu fui bem dizer como diz o caboco: “cum pioi de andar nela”, era uma das maquina que eu mais gostava de andar era naquela maquina ali, a máquina Castanhal.²⁴³

As vozes cessam, a trilha sonora toma seu lugar com maior volume e ritmo, o *drone* que antes estava se aproximando lentamente de seu objetivo o alcança. Um corte nos direciona para dentro do espaço em que hoje o trem está monumentalizado, e através de uma câmera que se movimenta por um *travelling*²⁴⁴ lateral, a locomotiva monumental é revelada sutilmente, indo de seu pequeno vagão até expô-la por completo em cima dos seus trilhos. Junto a isso, um letreiro é inserido no canto inferior direito indicando o título do filme.

É interessante notar que, nesse plano inicial, quando nos deparamos com a imensidão do espaço urbano visto de modo aéreo, não temos como saber o destino da captação em meio à uma gama de casas e prédios vistos de cima. As oralidades servem como guias ao destino que antes não era identificável pela imagem, mas o conteúdo das narrativas nos deixa ciente da figura do trem como o elemento que será representado no curta. Elas surgem em cena na medida em que a câmera se aproxima até chegar em seu objetivo final, pairando no ar como caminhos aéreos em busca de seu destino intermediadas pela câmera. A junção destes elementos (imagem e oralidade) já servem

²⁴¹ Voz feminina em *A Última Maria* (2021), 1:41min’.

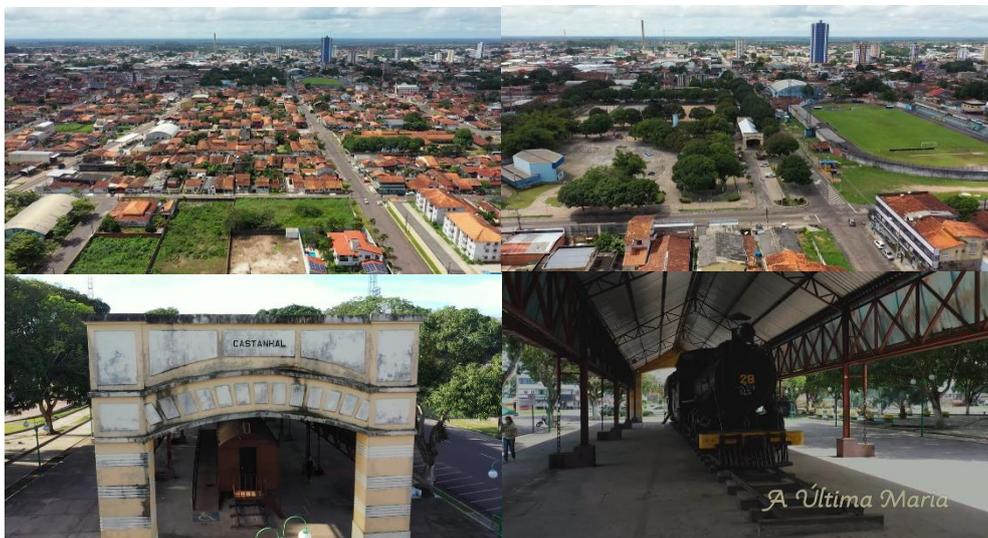
²⁴² Voz feminina em *A Última Maria* (2021), 2:02min’.

²⁴³ Voz masculina em *A Última Maria* (2021), 2:18min’.

²⁴⁴ O *travelling* é um movimento de câmera que se desloca no espaço em diferentes sentidos, seja na lateral, na vertical, para trás ou para frente. Daí a tradução do termo vim de “viajem” ou “viajar”. De maneira mais técnica: “O *travelling* consiste numa deslocação da câmara durante a qual o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória da deslocação permanece constante.” (MARCEL, 2005, p. 58). Sendo assim, o plano aéreo que capta a amplitude do município até chegar a um objeto específico também é um *travelling*, porém ele se movimenta para a frente, como se fosse o ponto de vista de algum personagem que parte de um todo e direciona seu olhar para a locomotiva. Ver em: MARCEL, Martin. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa – Portugal: DINALIVRO, 2005.

como pistas do que iremos ver em tela: Uma leitura da locomotiva a partir das experiências pretéritas dos que se relacionaram com a tal de diferentes formas.

Figura 6 - Frames iniciais de *A Última Maria*



Fonte: *A Última Maria* (2021), 25min. Youtube.

Segundo nossa leitura, entendemos que nestes poucos minutos que abrem o filme, determinadas abordagens amplas já ganham significados próprios pela montagem específica de seus elementos internos. Como exemplo dessas abordagens, podemos citar: *A relação entre presente e passado em torno de Castanhal*, pelas imagens atuais que captam uma grande extensão do município junto à sua locomotiva, mas sempre ganhando significados por meio das oralidades requisitadas e narradas pelo presente que recordam relações pretéritas dos contatos com o trem; *A ideia de relações privadas em meio a um mundo público*, através das vozes específicas que ainda não possuem rostos, mas que narram experiências pessoais em meio à aquela imensidão pública de várias ruas, casas e prédios de Castanhal; *E o monumento como elemento vivo em meio à memória* por meio das oralidades que significam o trem hoje, surgindo assim inicialmente através de experiências de infâncias e pelo júbilo de ser transportado pelo tal. Ou seja, não ouvimos necessariamente uma descrição da locomotiva em seu processo de monumentalização situada hoje no município, mas sim como elemento vivo que caminhava sob os trilhos no passado.

O que começa sendo uma visão do geral acaba indo ao particular, ou será que o filme, utilizando-se de sua linguagem polissêmica, também diz o inverso ao mesmo tempo? As memórias orais que irão tratar da maria fumaça a partir de experiências individuais também garantem uma representação e defesa da própria história da cidade

de Castanhal em seus aspectos mais amplos – de maneira semelhante ao Cine Argus? Esses são questionamentos que irão rondar a trajetória de nossa análise fílmica, porém, como já salientamos anteriormente que o trem junto com a EFB estão intrinsicamente ligados a colonização da cidade enquanto colônia, vila e município, não fica difícil supor que o curta-metragem também lança asserções sobre o passado de Castanhal de maneira mais macro ao falar da locomotiva.

Podemos dizer então que, *A Última Maria* é uma produção que se utiliza de fragmentos da vida do outro como construção de uma defesa ampla que visa abordar um determinado passado do município para/pelo o presente. No interior do curta-metragem de Edivaldo Moura, diferente de seu documentário anterior sobre o Cine Argus, o cineasta aqui não surge no plano com sua *voz-off*, muito menos corporalmente²⁴⁵. O curta-metragem é construído pelo transcorrer das lembranças dos moradores em torno do trem sem qualquer tipo de posição explícita do cineasta em cena, é como se as vozes dos participantes constituíssem todo o corpo narrativo do curta-metragem sem qualquer tipo de intervenção explícita. Esse tipo de inserção do cineasta pode ser denominada de *posição em recuo*.

Foi nesse tipo de posicionamento, estando inserido fortemente no dito cinema direto nos anos de 1950²⁴⁶, que foram construídas metáforas do cineasta como *mosca na parede* ou do documentário como *o paralelepípedo do real*. Sinônimos como *objetivismo*, *imparcialidade*, *realismo*, *observação* e *contemplação* acompanhavam os cineastas que praticavam este tipo de captar a realidade. Fernão Pessoa Ramos comenta sobre o cinema direto através do posicionamento do diretor(a) em uma ética específica, sendo ela justamente a *ética da imparcialidade/recuo*:

O documentário que representa de modo mais típico essa atitude, a posição do sujeito que enuncia começa a ser pioneiramente questionada, como se fizesse parte integrante do quadro ético da narrativa documentária. Trata-se de um conjunto de valores que se constrói a partir da necessidade de trazer a realidade, sem interferências, para o julgamento do espectador (...) Os principais procedimentos estilísticos de enunciação assertiva da ética da imparcialidade são a fala no mundo, o som ambiente. As novas tecnologias são o gravador Nagra e a câmera na mão. A ambigüidade na representação do mundo,

²⁴⁵ Edivaldo Moura também não expõe suas subjetividades de no processo de pesquisa do curta-metragem inserido nas redes sociais, diferente de *O Cinema de Seu Duca*.

²⁴⁶ Sendo formado em um contexto de pós-guerra, o cinema direto se constituiu a grosso modo com o surgimento de máquinas cinematográficas mais leves (como as câmeras de 16 mm, a exemplo da Arriflex e Auricon) e aparelhos de captação sonoras simultâneas às filmagens (como o Nagra), e com isto, os cineastas poderiam ir de encontro corpo-a-corpo com o mundo público de maneira mais ágil e prática. Porém, é a apropriação ideológica da supervalorização técnica desses maquinários que singulariza este tipo de cinema que visaria uma estética do real. Nele, a posição do cineasta deveria ser não-intervencionista na filmagem do mundo, agindo assim de maneira puramente objetiva e deixando com que o cotidiano transcorra naturalmente pelas lentes da câmera e pela captação sonora de sua especificidade natural.

proporcionada pela posição em recuo, é valorizada como forma de permitir ao espectador o exercício de sua liberdade (...) O mundo deve ser oferecido em uma bandeja para que o espectador possa assumir de modo integral sua parcela de responsabilidade, seu engajamento.²⁴⁷

Este tipo de fazer cinema então, segundo Ramos, surgiria também como questionamento à *voz-de-Deus* ou *voz do saber* dos documentários clássicos da década de 1930. No cinema direto, o ser humano captado poderia agora falar e expressar o seu eu para as câmeras, e o cotidiano junto a seu som ambiente poderiam ser capturados pelos dispositivos sonoros, como o *Nagra* que acabou sendo uma tecnologia fundamental para os cineastas do movimento *cinema novo* no Brasil dos anos de 1960. Francisco Teixeira também nos dá uma importante contribuição na relação do cinema direto com a captura do cotidiano humano:

O fetichismo técnico desse período, independentemente das reais mudanças que a técnica introduziu, teria, pode-se acrescentar, uma função encobridora - subsumir os fins estéticos aos meios técnicos. Entretanto, da parte desse cinema direto, a reivindicação "pelo homem" foi das mais estridentes, tanto quanto pela realidade, a realidade humana. Nesse sentido, tal função encobridora da técnica vem desdobrar um outro aspecto: inesperadamente, e em sentido mais amplo, embora submerso, aí se desvela também uma estranha vizinhança, até aliança, entre tecnicismo e humanismo. Ou seja, o momento em que mais se perdia de vista o homem como fundamento era quando mais se intervinha a seu favor, e só se podia intervir a seu favor com os instrumentos técnicos que, ironicamente, vinham ocupar o lugar antes a ele reservado.²⁴⁸

Consideramos assim que, essa talvez seja a melhor ambiguidade que captura o posicionamento do cinema direto. Ao mesmo tempo em que o seu grande clamor ao tecnicismo fazia com que o homem por trás das câmeras se escamoteasse no mundo público, era também o homem em seu contato com o cotidiano que a câmera visava, deixando uma abertura no mundo em seu modo de agir e falar perante às lentes²⁴⁹.

²⁴⁷ RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008, p. 36.

²⁴⁸ TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário moderno. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas-SP: Editora Papirus, 2008, p. 275.

²⁴⁹ Silvio Da-Rin, ao parafrasear Mario Ruspoli, expõe o método de trabalho que costumeiramente era aplicado às equipes que estavam por trás das câmeras nesta ética não-intervencionista: "*O cameraman, como o técnico de som, deve carregar seu aparelho com a discrição que só o hábito do mimetismo pode trazer. 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. É preciso armarem-se de paciência, serem ao mesmo tempo simpáticos e ausentes, em uma palavra, confundir-se com as paredes*" (RUSPOLI, 1972 apud DA-RIN, 2004, p. 125). Toda a equipe cinematográfica deveria se esforçar ao máximo para se camuflar no transcorrer do cotidiano, como se a câmera fosse um aparelho mimético de seu objeto de captação, seja ele humano ou o próprio espaço geográfico em que as lentes enquadravam no plano. O espectador aqui não seria mais fruto do recebimento impositivo de uma voz-over que lhe diz como se deve assimilar a imagem, mas sim ele interpretaria a seu modo o cotidiano em seu movimento natural que expressaria sua complexidade. Todo este tecnicismo executado pelo cinema direto teria um forte apelo às ações diretas do homem perante a uma situação dada no cotidiano, e nesse sentido, a técnica do cinema direto seria a sua própria estética que teria como objetivo mimetizar o que estava sendo capturado.

Ao observar essas características do cinema direto, podemos defender algumas objeções desse modo cinematográfico em relação ao documentário de Edivaldo Moura. Sustentamos que, a internalidade de *A Última Maria* faz parte de uma prática não-intervencionista do cineasta, porém o curta-metragem não se encaixa exatamente nas perspectivas práticas desse tipo de cinema. Mesmo que o diretor não interfira nas narrativas dos participantes em cena e se insira em recuo, há uma série de fatores essenciais que revela as cenas como um processo de produção propriamente fílmica, e não como uma captura objetiva de uma imprevisibilidade cotidiana dos castanhalenses.

Um desses processos é justamente o enquadramento dos personagens realizados previamente pela rede social da produção na internet. Isso fez com que houvesse um preparo anterior às filmagens tanto da direção que já se encaminhava para o determinado participante através de um estabelecimento prévio com seu contribuinte, quanto do próprio personagem que estava ciente de que suas narrativas deveriam se referir à locomotiva junto da sua estação para compor um filme. Lembremos da afirmativa de Pollak perante ao processo de pré-estabelecimento das entrevistas:

O primeiro critério, ao meu ver, é reconhecer que contar a própria vida nada tem de natural. Se você não estiver numa situação social de justificação ou de construção de você próprio, como é o caso de um artista ou de um político, é estranho. Uma pessoa a quem nunca ninguém perguntou quem ela é, de repente ser solicitada a relatar como foi a sua vida, tem muita dificuldade para entender esse súbito interesse. Já é difícil fazê-la falar, quanto mais falar de si.²⁵⁰

Nesse sentido, uma espontaneidade *per se* das oralidades que o cinema direto iria em busca inexistente em *A Última Maria*. As relações sociais estabelecidas de modo externo ao filme garantem um assentamento que não captura o cotidiano em seu transcorrer naturalmente. De forma contrária, há um preparo do ambiente que é feito exclusivamente para o curta-metragem, ou seja, o processo de relação entre o cineasta e as experiências vividas por seus personagens não deixam de passar por uma construção do curta-metragem que prepara o terreno para o que será exibido nas telas, mesmo que resguardem as subjetividades das relações pretéritas com o trem²⁵¹.

²⁵⁰ POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 213.

²⁵¹ Nesse sentido, as principais influências do cinema direto para *A Última Maria* seriam a não exposição oral e corporal do cineasta em cena e a reivindicação de uma leitura de um objeto (a locomotiva) pela ação cotidiana do homem sobre o mesmo, porém esta ação se materializa através das narrações sobre os contatos pretéritos com o trem, e não por imagens ao vivo das interações dos moradores com a locomotiva, visto que, a mesma não está mais em funcionamento no município. Porém, somente estas características não permitem afirmar que *A Última Maria* é um documentário-direto visto as preparações prévias que foram estabelecidas entre cineasta e participante, e também entre o cineasta e a própria tomada externa (e não em

Ao voltarmos para a internalidade do filme, quando afirmamos que o cineasta não se insere em seu curta-metragem por uma *voz-off* ou pela sua corporeidade, não queremos dizer que ele não se posiciona diante de seu projeto. Pelo contrário, a sua voz está presente implicitamente pelos procedimentos fílmicos que não se limitam a oralidade, mas sim pelo encadeamento dos elementos realizados na pré e pós-produção, através da montagem. Bill Nichols diz algo semelhante ao se referir aos documentários implícitos que se contrapõem à voz impositiva dos documentários clássicos dos anos 30:

Alguns documentários se esquivam desse tipo de clareza, mesmo nas modalidades poéticas, em que os comentários aludem ou sugerem em vez de declarar ou explicar. O ponto de vista torna-se implícito. A voz do filme não fala conosco diretamente. Não há uma voz de Deus ou da autoridade para nos guiar pelo que vemos e para sugerir o que devemos deduzir. Os sinais acumulam-se, mas sinais de quê? O argumento e a voz do filme estão incorporados em todos os meios de representação disponíveis para o cineasta, menos no comentário explícito. Para contrastá-la com a voz do comentário, poderíamos chamá-la de voz da perspectiva. Perspectiva é aquilo que nos transmitem as decisões específicas tomadas na seleção e no arranjo de sons e imagens. Essa voz formula um argumento por implicação. O argumento funciona num nível tácito. Temos de inferir qual é, de fato, o ponto de vista do cineasta. O efeito corresponde menos a “veja isto desta forma” do que a “veja por si mesmo”.²⁵²

A voz do cineasta (que pode ser entendida aqui como uma *voz da perspectiva*) em *A Última Maria* está expressa exclusivamente pela montagem do som e imagem das cenas em que vemos em tela. Ao entender o caráter implícito desse posicionamento de Edivaldo Moura perante o interior de sua produção, devemos andar sob um caminho investigativo que privilegie uma leitura pelos códigos internos de seu curta-metragem que são capazes de produzir uma inteligibilidade própria da relação passado-presente de Castanhal. Esse privilégio pela análise fílmica também não deixa de andar de mãos dadas com as relações sociais externas à produção, é só lembrarmos da nossa identificação do pré-estabelecimento das entrevistas pela rede social do curta-metragem que se deram antes das filmagens. Já, ao analisar a breve introdução do curta-metragem, pudemos observar que os significados construídos e encadeados pela montagem nos auxiliaram na identificação inicial do modo como o cineasta apresenta a sua protagonista, onde, os corpos deram primeiramente lugar às oralidades para significar o trem por meio da relação entre as subjetividades inseridas em um mundo público castanhalense que indica o papel da locomotiva como um aspecto histórico amplo para o município.

estúdio) do plano que é montada previamente em um local específico para melhor captação de som e imagem.

²⁵² NICHOLS, Bill. *Op cit.*, p. 78.

Certamente, é lacunar partir de uma descoberta do posicionamento do cineasta somente nessa introdução. Porém, no plano inicial, identificamos que ao inserir as vozes em *off* deixando com que a imagem da locomotiva monumentalizada se sobreponha aos rostos e corpos dos narradores, privilegiou-se a relação ambígua entre o presente e o passado se relacionando com o trem que já não anda mais sob os trilhos. O “voltar” ao passado irá se sobrepor sempre no corpo narrativo dos moradores em referência à locomotiva, porém as imagens do presente ganharão mais tempo de tela em torno das oralidades que são instigadas também por esse presente. Essa intersecção estará ao longo de todo o filme e, com o passar dos minutos, acabará se transformando em uma defesa discursiva para parte significativa da história de Castanhal, tendo como base uma busca pelas relações pretéritas com o trem.

3.2 “Café com pão, bolacha não”. As memórias do passado materializadas pelo presente e a construção da criança em torno da locomotiva.

(...) o que faz com que as fontes orais sejam importantes e fascinantes é precisamente o fato de que elas não recordam passivamente os fatos, mas elaboram a partir deles e criam significado através do trabalho de memória e do filtro da linguagem. É por isso que eu, pessoalmente, tendo a evitar o uso de termos como “testemunho” [testimony] e “testemunha” [witness] e prefiro falar em “narrativas” [narratives] e “narradores” [narrators], “histórias” [stories] e “contadores de histórias” [story-tellers], ou, na verdade, “contadores da história” [history-tellers]²⁵³

Para o historiador italiano Alessandro Portelli, a memória requisitada pelo presente é sempre fruto de uma engrenagem constante de trabalho. O passado oralizado pelo presente faz com que as lembranças sejam inseridas em uma nova temporalidade pelo desprendimento do seu contexto de origem, e nisto, o processo de ressignificação da experiência pretérita é um fator essencial para situar-se no transcorrer temporal da contemporaneidade, esta sendo sempre imprevisível, constante e até melancólica para os que sentem falta do que não pode mais retornar. Entendemos que esse fator dinâmico da memória faz com que a lembrança requisitada não seja materializada somente pela oralidade, mas sim por diversos outros elementos que garantem inteligibilidade para o presente que a produz, seja a nível de identidade nacional a exemplo dos monumentos históricos e das peças resguardadas nos variados tipos de museus, e a nível de vidas domésticas particulares que buscam cristalizar materialmente o seu passado por algum objeto extraído diretamente dele ou de tempos posteriores que constroem representações

²⁵³ PORTELLI, Alessandro. *História oral como arte da escuta*. São Paulo: Letra e Voz, 2016, p. 18.

do mesmo, como uma pintura de algo que já se foi ou por um álbum de fotografias familiares.

Esse segundo fator é um dos focos deste tópico, visto que, esse elemento revela-se por meio de três determinados personagens do curta-metragem que resguardam as suas experiências com a locomotiva através de produções materiais de suas lembranças. Após a filmagem da locomotiva castanhalense surgir em tela junto ao letreiro que anuncia o título do curta-metragem, é inserida a filmagem de um homem coletando frutas em seu quintal e posteriormente um corte o redireciona para um quadro estático que o expõe sentado comentando sobre sua chegada no município e suas lembranças com o trem:

Eu sou fi de Inhangapi né, nasci no ano de 1956 e chegamos aqui meu pai veio de lá é... em 64, e nesses intervalo aí da nossa chegada a maria fumaça andava já ela vinha se eu não me engano ela vinha de Belém né e quando nós chegava no Apeú ela apitava. A gente tinha vontade de morcegar ela né mas só que não tinha como a gente como a gente fazer isso que ela passava e a gente tinha medo de.. até de atravessar o trilho a gente tinha medo né.²⁵⁴

A fala de Edinaldo Barros, identificado no curta-metragem como pedreiro aposentado, é a primeira oralidade que é expressa no filme junto à imagem que captura o rosto do narrador. Nela, há uma breve apresentação de sua chegada no município que em seguida se abre para seu eu de infância que desejava “morcegar” o trem, porém o medo os cercavam na identificação do perigo que representava essa brincadeira. Os cercavam pois Edinaldo Barros se expressa no plural ao direcionar seu olhar para a brincadeira de infância, talvez aqui ele esteja se referindo a um grupo de crianças que juntas também tinham o desejo de realizar essa brincadeira de perigo, visto que, outros personagens que aparecerão a seguir também relatam o anseio por morcegar o trem em suas lembranças. Em seguida, uma voz feminina surge junto à face da narradora:

A gente vinha pegando um na mão do outro e se equilibrando nos trilhos, e.. em certo dia próximo assim de uma curva, uma pequena curva, quando nos deparamos é.. foi pelo apito do trem, o apito do trem tava próximo da gente assim uns cem metros e tal, e o meu irmão me puxou a gente ficou num ladinho assim que era o caminho pra gente ir e a gente não foi a gente vinha pelos trilhos, a gente caiu nessa valinha lá no caminho e ficamos lá agachados até passar o último vagão do trem que eram muitos né, a gente ficou ouvindo aquela zuadinha do “café com pão bolacha não”. Fazia: *tchacathacathaca* (som que simula o trem) e a gente apelidava de café com pão bolacha não café com pão bolacha não.²⁵⁵

Podemos notar que, através da montagem, Edivaldo Moura conecta as narrativas por ganchos específicos em comum. Nesse caso, foram as brincadeiras da infância

²⁵⁴ Edinaldo Barros em *A Última Maria* (2021), 3:48min’.

²⁵⁵ Maria Santos em *A Última Maria* (2021), 4:20min’.

comentadas inicialmente por Edinaldo Barros que serviram como ponto de abertura para a fala de Maria Santos, e esse é um aspecto da montagem do curta-metragem que irá conectar todas as falas em pontos temáticos que se assemelham²⁵⁶. Após lembrar de uma brincadeira perigosa de sua infância em contato com o trem, Maria chega a sinalizar o apelido carinhoso que as crianças (e os moradores adultos) atribuíam ao barulho que a locomotiva fazia ao andar pelos trilhos: “*café com pão, bolacha não*”. Esse é o conector que irá interligar a narrativa que virá a seguir, e podemos supor que, essa ideia de juntar as falas em elementos em comum funciona como uma construção de uma sociabilidade ampla que busca contextualizar as subjetividades dos personagens pelos seus acontecimentos específicos²⁵⁷.

Entender as memórias de *A Última Maria* como fragmentos ligados intrinsecamente à uma história social de Castanhal através do trem é partir da noção de que os narradores da produção constroem conhecimento ao passado do município dando inteligibilidade temporal pela experiência vivida. Talvez, o agrupamento das narrativas em aspectos conectores em comum pode gerar a impressão de que as subjetividades estão embargadas por estruturas externas que as sobrepõem. Porém, defendemos que esse modelo de organizar as narrativas buscou situar o espectador em uma comunidade castanhalense que vivenciou coisas em comum com a locomotiva, mas através dos sentidos atribuídos pelas experiências específicas que cada participante tinha com a habitualidade cotidiana no trem, privilegiando assim mais os sentidos subjetivos atribuídos ao coletivo do que o inverso.

Salientamos anteriormente que o próximo conector que serviria de gancho para a próxima personagem seria o termo atribuído ao barulho da locomotiva metamorfoseado em “*café com pão, bolacha não*”. Pois bem, após a fala de Maria, outra voz feminina

²⁵⁶ Detalhe este que também acompanha a montagem das narrativas em *O Cinema de Seu Duca*.

²⁵⁷ Ao destacar que, as lembranças estão conectadas por aspectos em comum que aconteciam em torno dos participantes naquele determinado passado, somos tentados a concepcionar essas lembranças à uma *memória coletiva* (HALBWACHS, 1990) que embarga as individualidades por algo mais amplo ao manifestar-se em um grupo em comum que estabelece uma comunidade de pensamento pelas relações sociais coletivas. Ora, concordamos que as memórias do curta-metragem fazem parte de um constructo social que abrangia diversos sujeitos em situações em comum, porém, nos parece mais viável seguir por uma linha de análise que privilegie essas lembranças como processos subjetivos ao garantir um sentido próprio ao trem pelos seus passados particulares, fator esse que se assemelha às ideias de Alessandro Portelli, e também ao entendimento da memória sendo interligada mais intensamente com a História assim como comenta Raphael Samuel ao ter a memória não meramente como “*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).

surge fazendo referência ao então apelido, porém, antes de adentrarmos no conteúdo dessa oralidade não podemos deixar de lado as imagens expostas em cena que servem de transição para a entrada da próxima narradora. Ao invés de fotografias estáticas da antiga Castanhal cortada pelos trilhos do século XX, a transição é feita por meio da utilização, em poucos segundos, de uma cena do filme *Jacaré* (1942) dos diretores norte-americanos Clyde E. Elliott e Charles E. Ford²⁵⁸. Nela, a antiga estação ferroviária de São Brás, em Belém, é exposta com a partida de uma locomotiva que chega a ser exibida em seu interior com seus passageiros e também pelos trabalhadores que executavam a queima de lenhas para o funcionamento do trem.

Em maio de 1942, ano de lançamento de *Jacaré*, o jornalista estadunidense Thomas F. Brady publica uma matéria no *New York Times* que expõe um pouco do processo de produção do filme, e também como os atores junto à equipe de produção se assentaram no Pará para realizá-lo:

Dannaldson, um naturalista anteriormente associado à Universidade do sul da Califórnia, virou ator para o filme, interpretando um filho de um magnata dono de um circo que sobe a Amazônia para pegar espécimes para o pai dele. Os outros membros principais do elenco foram uma anaconda, uma série de jacarés (jacarés amazônicos), algumas onças, búfalos, tamanduás, antas e capivaras.

Elliott²⁵⁹ e seus colegas, com dois cinegrafistas americanos, passaram três meses e meio no Pará, geralmente trabalhando dentro de um dia de jornada fora da cidade, para que pudessem voltar para a civilização durante a noite. Sua principal despesa, além do filme e do equipamento, era o seguro, os prêmios protegendo os negativos, as câmeras e o pessoal, somando tudo em um valor equivalente a \$12.000. Uma tripulação de trinta e cinco nativos, que atuavam como carregadores e apanhadores de animais, custavam 50 centavos a cada dia. Quando eles precisavam de um rebanho de jacarés, Ford ofereceu um prêmio de 60 mil-réis ao nativo que capturasse o maior jacaré. Ele conseguiu cerca de setenta e cinco répteis a um custo de aproximadamente de \$3, que é o preço somado em dinheiro americano.

Dannaldson trabalhou com onças e jacarés, tendo este último suas mandíbulas fechadas pelo biólogo, mas ele diz que sua experiência única veio quando uma anaconda deu uma volta em torno de seu pescoço e quase o estrangulou antes que os nativos pudessem desembrulhá-lo. A aventura mais primitiva da empresa aconteceu na Ilha do Marajó, cerca de 120 milhas acima do rio, onde passaram quatro semanas. Eles ficaram sem comida importada e tiveram que subsistir por cinco dias com rosquinhas mofadas recheadas com pequenos

²⁵⁸ O enredo de *Jacaré* é centrado em uma suposta expedição que James Dannaldson realiza na Amazônia em 1942, sendo ele um biólogo naturalista formado pela *University of Southern California*, que aqui acaba atuando como protagonista do filme ao documentar a sua captura de espécimes em território amazônico. Dannaldson, junto de sua equipe de filmagem, teriam ficado cerca de três meses em Belém e registraram algumas imagens da capital paraense, sendo uma delas um trem que parte da estação de São Brás sob os trilhos da EFB naquele período. São essas capturas que Edivaldo Moura irá inserir no curta-metragem, porém em um contexto totalmente divergente do material original registrado pelos norte-americanos, tornando assim, uma transição não passiva que ressignifica o material de origem para o atual presente de *A Última Maria*.

²⁵⁹ Um dos diretores do filme.

vermes e com galinhas que Dannaldson dizia parecer ter 90% do sabor de um abutre.²⁶⁰ (Tradução nossa)

Podemos perceber primeiramente que, apesar de ser vendido como um filme que compõe acontecimentos reais da expedição do biólogo contando inclusive com “nativos” do Pará que auxiliavam a equipe de filmagens aos locais, há um aspecto ficcional da história que enquadra essa expedição em uma aventura fantástica na captura de animais para um circo estadunidense²⁶¹. Se referindo ao filme, o crítico de cinema belenense Pedro Veriano chega a comentar, através de suas memórias, sobre os aspectos ficcionais que compõem o longa-metragem ao colocar em cheque a própria visita dos norte-americanos nos interiores da floresta amazônica:

Com Buck²⁶², seguia em uma caçada o sertanista Miguel Rojinski, pai de um colega meu, no Colégio Moderno. Exibido o filme no Cinema Iracema, o próprio Miguel Filho espantou-se com as “mentiras”. De uma feita o heroico caçador disputava no tapa um jacaré enorme, desses que pede um obeso de refeição e acha pouco. Miguelzinho explicou que o bicho era empalhado e entrou no filme depois que Buck saiu do Pará. Por aqui, bem comportado, o caçador americano só fez rodar umas cenas nas vizinhanças de Belém. Não foi nem ao mato de verdade, para se dizer que esteve no mato sem cachorro. E o belenense, mesmo sabendo da farsa, foi ver a coisa no cinema. Deu sessão lotada no gigante Poeira, hoje Nazaré.²⁶³

Indo de encontro à floresta ou não, e de maneira à espetacularizar a aventura em terras desconhecidas, *Jacaré* é um filme que produz uma alegoria da Amazônia sob uma perspectiva extremamente naturalista; Seus protagonistas estadunidenses surgem como desbravadores em um ambiente representado como hostil ao arriscar suas vidas na captura dos animais da fauna amazônica. O filme busca preparar o espectador para uma visita à um ambiente inóspito e predatório, produzindo assim uma espécie de *Amazônia sombria*²⁶⁴ em sua diegese. O imaginário forjado de uma natureza bela e perigosa é muito presente aqui, além de que, seus animais nativos são representados em seus aspectos de

²⁶⁰ BRADY, Thomas F. Hollywood's story marts dry up; decline in plays and fiction novels causes concern — other items. *New York Times*. 24 de Maio de 1942, número 03, p. 178.

²⁶¹ Fato esse que não aconteceu, visto que, Dannaldson na verdade era um estudioso dos animais, seu pai não foi dono de um circo e o naturalista chegou a fornecê-los para filmes norte-americanos da época.

²⁶² Colecionador de espécimes e um dos atores da produção.

²⁶³ VERIANO, Pedro. *Cinema no tucupi*. Belém: SECULT/PA, 1999, p. 50.

²⁶⁴ O filme estadunidense apresenta a Amazônia nos letreiros iniciais da seguinte maneira: “JACARÉ É UMA BELA HISTÓRIA PICTÓRICA DE HOMENS CONTRA A SELVA O PRIMEIRO LONGA-METRAGEM REALIZADO NA GRANDE SELVA BRASILEIRA, A SOMBRIA AMAZÔNIA. Nesta incrível selva, a Morte caminha com a Beleza por um emaranhado de trepadeiras e árvores... E a implacável Natureza trava uma guerra eterna pela sobrevivência. Aqui, serpentes de olhos-frios agarram suas presas em espirais de aço e o gavião real (Harpy Eagle) mergulha com as garras à mostra. Aqui abundam jaguatiricas, onças e sucuris... enquanto macacos brincalhões e papagaios barulhentos enchem o espaço de barulho. E aqui o próprio JACARÉ~~O ASSASSINO~~espreita os incautos”. (*Jacaré*, 1942. Tradução nossa)

caça, traçando assim uma floresta amazônica que está habitada por seres em um constante processo de sobrevivência, sejam os humanos ou os animais. *Jacaré* busca se constituir como um filme que mescla um espetáculo naturalista amazônico em um realismo contextual ao ser indexado como “*filme de não-ficção*”.

A voz do narrador em *Jacaré* é a característica *Voz-de-Deus* dos documentários clássicos, que mais do que se sobrepor às cenas, acaba gerando os sentidos às imagens de forma didático-impositiva ao buscar no espectador um receptáculo passivo da informação²⁶⁵. A narração prioriza quase que integralmente uma descrição geográfica da localidade, é como se Frank Buck saísse de sua subjetividade em cena (a escrita de sua carta) para se transformar brevemente em um professor de geografia que agora iria ensinar ao público²⁶⁶ as características espaciais e econômicas do Brasil e uma breve explanação do Pará²⁶⁷.

Um recorte em poucos segundos de *Jacaré*, inseridos em *A Última Maria*, pode significar um processo de ressignificação das imagens estadunidenses captadas originalmente em 1942? Diferente de uma voz masculina didático-impositiva inserida em torno das imagens da locomotiva de São Brás, em *A Última Maria* essas imagens ganham um contorno de uma voz feminina que não narra objetividades didáticas, mas sim subjetividades poéticas de seu eu em contato com a antiga maria fumaça castanhalense.

²⁶⁵ A narração do filme descreve o Brasil, e conseqüentemente, Belém do Pará da seguinte maneira: “*Minha carta para Mike Rozinski estava a caminho de Nova York para o Brasil, nossa grande republica irmã, maior de todos os países da América do Sul. Cheia de uma estranha beleza exótica, o Brasil tem uma área de mais de três e um quarto milhão de milhas quadradas, um dos maiores produtores mundiais de café, o Brasil também é abundante em ouro, arroz, algodão, açúcar e tabaco. Mais importante, o Brasil está ligado aos Estados Unidos por laços de cultura e irmandade governamental, “boa vizinhança” é mais do que uma frase vazia, nossa amizade tem um significado real. A principal cidade é a famosa Rio de Janeiro, capital da nação (...) Minha carta porém não está voando para o Rio, ela voa para Belém, Belém fica na foz do Amazonas como uma joia de veludo, a cidade está ligada de um lado à Selva, no outro pelo mar (...), o mar e o rio cortam as fronteiras da cidade como facas e a selva trespassa qualquer animal selvagem invadindo para sempre os seus limites. Estes são alguns dos nativos de Belém que juntos ao Brasil, contam com cerca de 46 milhões de pessoas amigas*”. (*Jacaré*, 1942. Tradução nossa).

²⁶⁶ Porém, não é só na descrição geográfica dos locais que o narrador se insere. Era importante para a nação norte-americana destacar a irmandade estabelecida com o Brasil ao enquadrá-lo como uma nação amiga. Vale lembrar que, esse filme está inserido no contexto da segunda guerra mundial, e em 1942, a então citada pelo narrador *política da boa vizinhança* já vinha sendo apregoada com bastante força em solo norte-americano durante a gestão de Franklin D. Roosevelt (1933-1945), coincidindo assim com a gestão de Getúlio Vargas (1930-1945) no Brasil. Sua aplicação era voltada aos países latino-americanos em uma forma de integração econômica que visava principalmente recuperar o país após a crise do crash de 1929, ao mesmo tempo que também era apregoado um discurso de relações culturais unilaterais entre os países.

²⁶⁷ Entendendo o filme de Clyde Elliott e Charles Ford desta forma, estamos lidando então com as imagens de Belém e do Brasil a partir de uma leitura externa, ou seja, por um olhar estrangeiro que busca se sobrepor ao que estamos vendo pela sua característica expositiva. Podemos resumir então que em *Jacaré*, o homem norte-americano representado principalmente pela figura de James Dannaldson, é o desbravador em terras amazônicas que se insere na localidade em busca de sobreviver em meio ao perigo da floresta ao capturar bravamente os animais típicos da região como os jacarés, as anacondas, os macacos e os búfalos no Marajó.

No curta-metragem de Edivaldo Moura, enquanto as imagens estadunidenses da locomotiva são exibidas, podemos ouvir um trecho de uma poesia que faz referência ao termo *café com pão bolacha não*, demonstrando assim que, as imagens de origem que antes serviam a uma narrativa descritiva do espaço geográfico, agora ganham outros significados por uma voz da vivência e não da autoridade:

Café com pão
Bolacha não
Café com pão
Bolacha não

Lá vem ela deslizando,
Pelos trilhos a correr
Vem cansada apitando
Ofegante, vem chegando
Isso em todo amanhecer
Vem deixando sua marca
De fumaça pelo ar
Vem marchando no compasso,
Tem horário pra chegar

Café com pão
Bolacha não
Café com pão
Bolacha não.²⁶⁸

Figura 7 - Frames de *Jacaré* (1942) em *A Última Maria*



Fonte: *A Última Maria* (2021), 25min. Youtube.

A voz de Rita Silva, ao recitar sua poesia, surge a contrapelo do material original de Ford e Elliott. No filme dos estadunidenses, os “nativos” (assim descritos por eles) não tinham voz no filme, mas serviam como ajudantes dos aventureiros estrangeiros na captura dos animais junto ao fornecimento de alimentos para os mesmos e como guias da então floresta amazônica que eles bem conheciam. Nota-se que, na matéria de Thomas Brady para o *The New York Times*, o jornalista chega a dizer que “*os outros membros*

²⁶⁸ Rita Silva em *A Última Maria* (2021), 5:17min’.

principais do elenco foram uma anaconda, uma série de jacarés (jacarés amazônicos), algumas onças, búfalos, tamanduás, antas e capivaras”. Ou seja, os habitantes da terra são tão invisibilizados nas telas que o fetichismo pela captura dos animais ganha o protagonismo ao lado de Dannaldson ao invés dos habitantes da região amazônica²⁶⁹.

A poesia de Rita Silva se sobrepondo à imagem da locomotiva captada pelas câmeras de *Jacaré* é narrada então, por uma voz que antes não tinha privilégios no filme de origem, ou seja, é a voz do habitante da terra que agora não somente pode ser escutada, mas que também pode construir significados às cenas pela exposição de um fragmento de suas lembranças. No capítulo anterior, citamos o texto de Jean-Claude Bernardet para abordar este mesmo processo de passagem fílmica para compor uma nova produção. O crítico e teórico do cinema chega a lançar mais considerações sobre esse processo em artigos posteriores, umas destas se refere com mais veemência ao *resíduo fílmico* que permanece na nova composição:

Nessa passagem de um filme para compor outro filme, as imagens podem reter o que chamaria de resíduo. Um dos aspectos mais importantes da montagem de um filme composto de fragmentos de outros filmes (desde que não se trate de antologia ou de citação) consiste em selecionar planos (ou trechos) que servem às finalidades do novo filme: a origem está evidentemente presente na imagem, mas deve-se evitar que o texto original venha demais à tona e fique se sobrepondo ao novo texto que está sendo criado.²⁷⁰

Ou seja, assim como Bernardet, entendemos que o processo de ressignificação da cena em *A Última Maria* não faz com que o contexto do filme original seja completamente apagado. A filmagem norte-americana ainda funciona para o espectador como uma exposição do trem e da estação nos tempos da EFB, e aqui ela ganha mais força ilustrativa na medida em que esse passado não pode mais ser visto, sendo os seus elementos (o trem, a estação, a EFB) já inexistentes em solo paraense. A eternização dessa imagem, mesmo que sob contexto de outro país que delimitou as rédeas de sua significação, serve como resistência ao não esquecimento das estruturas que fizeram parte significativa do cotidiano dos paraenses que se situavam nas localidades em que os trilhos faziam parte. Bernardet em outro texto também comenta sobre o processo de montagem dos filmes que se utilizam dos materiais de arquivo de outras produções:

²⁶⁹ Não queremos tratar aqui também os habitantes daquela parte da região amazônica como meras marionetes dos aventureiros estadunidenses. Como citado pela reportagem de Brady os habitantes da região supostamente teriam recebido pagamentos pelos serviços prestados à equipe do filme. O nosso ponto é que, a linha narrativa e imagética do filme está a serviço das rédeas lançadas pela *Voz-de-Deus* norte-americana que se sobrepõe à quaisquer tipos de subjetividades dos habitantes da Amazônia.

²⁷⁰ BERNARDET, Jean-Claude. A migração das imagens. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Editora Summus, 2004, p. 77.

O filme de montagem feito com material de arquivo implica uma série de vaivém entre a vida e a morte. Ele é vida na medida em que tenta existir. Vida quando se vê num outro filme um plano que, por “x” motivos, se resolve selecionar. Mas ao selecionar um plano, rejeitam-se os outros. O processo é destrutivo também ao isolar da montagem original um plano selecionado para inseri-lo na nova montagem. Destruição porque a significação que este plano tinha originalmente será perdida, ou no mínimo alterada. Vida, porém, porque ganhará nova significação ao ser inserido na nova montagem. Uso o termo ressignificação para designar este processo.²⁷¹

Podemos dizer então que, *A Última Maria* ressignifica a tomada exposta em *Jacaré* não tanto pela visualidade da imagem inserida, pois entendemos que ela aqui ainda continua funcionando como ilustração de uma narratividade, servindo o primeiro como exposição material da “volta” ao passado por uma poesia que afirma subjetividades, e o segundo como símbolo de civilização citadina em oposição ao forjamento do caráter “selvagem” da floresta amazônica nos interiores paraense. O que garante novos significados mais intensos à imagem é justamente a oralidade que a circunda. Em *Jacaré* ela é precedida pela *Voz-de-Deus* que impõe uma objetividade descritiva a si, já em *A Última Maria* ela representa as experiências do passado transfiguradas em um texto poético narrado pela sua autora. Entendemos que Edivaldo Moura age nessa montagem em uma via de mão dupla: reconhece a importância tecnicista da filmagem como registro histórico ao captar cenas de estruturas que não mais existem no Pará, e ao mesmo tempo, também se permite atribuir novos significados às imagens ao suplantando a voz de poder masculina pelas subjetividades de uma voz feminina. É nesse sentido que o próprio Bernardet entende que: “(as) imagens não detém, em si, uma significação definida e estável. A plurissemia da imagem é evidente. A significação de uma imagem constrói-se pela sua inserção em determinado contexto visual e sonoro”²⁷².

Temos aqui a primeira personagem exibida em cena que expõe uma materialização de suas lembranças através de um livro de poesias autorais. Entretanto, a sua fala não se encerra na leitura de sua obra, pois um corte interrompe a narração das poesias e a redireciona para algumas informações que Rita nos diz ao se referir à locomotiva castanhalense:

Fiz duas poesia pra (Maria fumaça)... uma é Maria fumaça e a outra é... memórias de uma locomotiva, porque depois que parou, paralisou daqui Castanhal da ferrovia colocaram ela primeira lá em frente do cemitério né, e depois transferiram lá pra praça da estrela. E hoje ela tá ali sem fazer nada né, inerte, muitas pessoas visitam, fizeram uma uma.... quiseram refazer a estação

²⁷¹ BERNARDET, Jean-Claude. A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação. *Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (LAICA)*, USP-SP: Dossiê "Found Footage III". Edição v. 4 n. 7, 2021, p. 8.

²⁷² *Ibid.*, p. 9.

mas não era a estação como era a daqui de Castanhal, era bem ali no centro, ali na Barão do Rio Branco mesmo.²⁷³

Nesse momento, o cineasta constrói elementos imagéticos específicos em torno da fala de Rita. Quando a poetisa comenta sobre o trem monumentalizado estar “*ali sem fazer nada, inerte*”, vemos um plano aéreo que capta a réplica da estação ferroviária junto ao trem como monumento no presente de Castanhal. O trem monumental do presente, que carrega literalmente aos marcas destes tempos ao ser capturado com vários rabiscos e pichações, ganha uma narrativa um tanto melancólica em seu processo de monumentalização na praça. Junto à inércia do trem, também é trazida a estação que hoje parece não se comparar à que fazia parte da EFB, sendo que, as falas de Rita para o presente da locomotiva junto à sua estação são vistas com pequenez perante ao passado experienciado.

A nossa defesa é a de que, Edivaldo Moura corrobora com a narrativa de Rita Silva ao representá-la junto à relação de imagens do presente e do passado. Anteriormente, o cineasta já estruturava a poesia de Rita para se sobrepor às filmagens do filme *Jacaré*, e a montagem que vem a seguir inserida pela direção faz com que a fala de Rita ganhe muita força ao se referir com tristeza à inércia do trem e a antiga estação ferroviária. Quando Rita comenta sobre o processo de monumentalização da locomotiva junto à réplica de sua estação, a direção produz uma relação muito significativa entre as filmagens da Barão do Rio Branco hoje e as fotografias do passado que registraram a estação ferroviária castanhalense.

Nesse momento, nos é mostrado um plano aéreo que capta grande parte do centro comercial de Castanhal hoje, justamente na Barão do Rio Branco onde se situava a estação. Esse plano é bem atípico na internalidade do curta-metragem e no que é o cotidiano diurno dessa rua comercial de Castanhal. No primeiro caso porque esse é o único plano do filme que expõe um espaço da cidade (e não uma pessoa) com o seu som ambiente sem qualquer *voz-off* ou trilha musical que se incorpora na imagem. No segundo caso porque na filmagem diurna, a Barão do Rio Branco comercial está com todos os estabelecimentos fechados, havendo pouquíssimos veículos transitando pelas ruas que estão quase vazias, sendo que não há pessoas caminhando pelas calçadas, e o som ambiente revela apenas os sonolentos ruídos dos poucos carros e motos que transitam pelo local.

²⁷³ Rita Silva em *A Última Maria* (2021), 5:42min’.

Para os espectadores castanhalenses (ou para os que conhecem minimamente, ou já visitaram, o centro comercial do município) pode parecer estranho esse plano tão incomum da Barão do Rio Branco que costumeiramente é o inverso do que essas imagens específicas nos mostram²⁷⁴. Ou seja, essa rua contém um grande fluxo de pessoas pelas calçadas que abrigam os pontos comerciais, há uma grande intensidade sonora pelas caixas de som propagandísticas das lojas e nas vozes dos moradores que transitam pela área comercial, e há um grande fluxo de veículos que andam pelas duas vias da Barão. Sendo assim, é um espaço onde se estabelece uma gama de relações sociais desenvolvidas principalmente pelo comércio, mas também por outros fatores como a praça da matriz que abriga diversos eventos culturais junto à sua primeira igreja matriz, e o primeiro grupo escolar fundado no município, ambas situadas na mesma rua.

Figura 8 - Frames de *A Última Maria* (passado e presente: a avenida Barão do Rio Branco e a estação ferroviária)



Fonte: *A Última Maria* (2021), 25min. Youtube.

Esse plano no presente acaba sofrendo um transição em *fade*²⁷⁵ que vai suavemente dando lugar à duas fotografias do passado que nos mostram a estação em seu exterior com os trilhos da EFB passando em seu centro, e também em seu interior com um número significativo de pessoas e de algumas barracas com vendas de produtos sobre

²⁷⁴ Para causar essa impressão, o curta-metragem captou as imagens em um dos únicos dias em que esse cenário é comum na Barão do Rio Branco: em um domingo, dia em que o centro comercial do município não funciona em toda sua intensidade.

²⁷⁵ Em alguns segundos da transição *fade*, podemos então ver as duas imagens do presente e do passado juntas ao mesmo tempo, como se estivessem interligadas de maneira semelhante ao jogo imagético do prédio do Cine Argus em *O Cinema de Seu Duca*. Edivaldo costuma utilizar este efeito de transição em seus filmes, principalmente pelo jogo entre filmagens do presente e fotografias estáticas do passado.

as calçadas de cimento que faziam parte da estação. Aqui, são os usos presentes das fotografias estáticas do passado que tomam o lugar da Barão do Rio Branco hoje. Mas não só isso, a Barão do presente é representada pelo inverso do que costumamos a vê-la em seu constante movimento social.

O que buscamos afirmar é que, a Barão do Rio Branco exposta em *A Última Maria* é representada como símbolo de contradição pela perda da estação ferroviária que a compunha. A imagem do presente que expõe a urbanização do espaço, em comparação aos trilhos que cortavam as antigas matas castanhalenses, parece não ganhar força ao ser exposta pela calmaria incomum que paira naquele espaço, como se o silêncio naquele epicentro agitado de Castanhal fosse uma transgressão ao espaço urbano-comercial da Barão do Rio Branco. A derrubada da estação castanhalense é um tópico que irá retornar no curta-metragem com mais força em seu terceiro ato onde iremos abordá-lo com mais destaque. Cabe aqui levantar esse fator, pois o filme já flerta de maneira intensa em sua defesa histórica desse acontecimento nestes planos, dando uma característica única à cena.

A crítica (que aqui ganha mais força pelo jogo visual das imagens) ao avanço de remodelamento urbano de Castanhal que ocasionou a a derrubada da estação e o olhar melancólico para o trem como monumento hoje, são as duas narrativas que circundam o curta-metragem do começo ao fim na relação entre as oralidades dos moradores com as imagens montadas pelo cineasta.

A narradora que vem em seguida destaca justamente alguns contatos estabelecidos na antiga estação castanhalense. As fotografias do passado também surgem aqui para circundar a oralidade em um jogo típico que Edivaldo Moura costuma utilizar em suas produções na relação entre presente e passado do município, como se estivessem constantemente interligados mesmo com a perda da materialidade desses objetos que fizeram parte significativa na sociabilidade dos moradores da região:

A estação era toda feita de ferro bem grande a estação, tinha um lado e outro assim de cimento que o pessoal ficava passeando pra lá e pra cá. Quando era nas hora do trem chegar sempre iam as pessoas lá esperando os familiares se achegarem era assim um ponto turístico que tinha pra gente passear porque não tinha outra coisa, o que tinha de bom pra gente passear e ver as pessoas chegar e sair era na estação.²⁷⁶

A estrutura da estação é um detalhe que ronda as narrativas dos moradores, pois de fato, a estação castanhalense construída nas primeiras décadas do século XX para

²⁷⁶ Eunice Brito em *A Última Maria* (2021), 6:34min’.

substituir assim a que antes era feita de taipa e que estava na região desde os finais do século XIX, se diferenciava arquitetonicamente de outras estações construídas nas colônias que se relacionavam com os trilhos da EFB. Feita em estruturas de ferro, a estação de Castanhal foi fruto de um reaproveitamento das peças metálicas da estação de São Brás em Belém nos anos iniciais de 1900. O então governador daquela época, Augusto Montenegro, relata esse processo em carta dirigida ao Congresso Legislativo do Pará, sobre as despesas e as transformações ocorridas nas colônias que faziam parte da EFB²⁷⁷.

O caráter especial atribuído à estação castanhalense em suas estruturas de ferro e na sua grande extensão se deram principalmente, segundo Montenegro, devido aos trens que carregavam os passageiros pernovernarem na localidade, havendo assim, uma necessidade por uma estação coberta e segura estruturalmente para abrigar as locomotivas. A ideia da estação como ponto turístico ao abrigar diversas relações sociais, também é bastante presente na narrativa de Eunice e dos participantes que comentam sobre esse espaço. Inclusive, visualmente há mais pessoas na fotografia do passado que registra o interior da estação do que nas imagens aéreas do presente que exhibe a Barão do Rio Branco, fazendo assim um jogo irônico de comparação entre a filmagem da inércia do presente (na Barão e na própria locomotiva monumental), e o movimento de vida para o passado (mesmo que este seja lembrado e dado a ler pelo mesmo presente).

Sendo assim, nós defendemos que o curta-metragem busca constantemente traçar um embate entre as filmagens do presente e as fotografias do passado, dando preferência significativa a esta última. As fotografias são inseridas justamente para causar o alívio de um estatismo visual que preserva aquilo que já se passou, ao inverso da fotografia animada do presente que registra o transcorrer do cotidiano – representado assim a própria transformação intensa que essa localidade urbana sofreu. Ou seja, queremos argumentar que, ver as imagens do passado em *A Última Maria* é estabelecer uma relação com o mesmo de forma informativa e experiencial pelos sentidos que a montagem constrói ao

²⁷⁷ “Castanhal – A estação velha, construída de taipa feita com ripas de madeira brauca, está bastante arruinada, não podendo suportar mais os concertos de reboque. Resolveu-se aproveitar a cobertura metálica do hangar de São Braz, para abrigar os trens que estacionam, à noite, em Castanhal, e construir-se uma estação nova, de 1.ª classe cujo projecto está em via de conclusão” (MONTENEGRO, 1907). No ano seguinte, o então governador cita novamente a importância da reformulação completa da estação ferroviária de Castanhal para substituir a antiga, feita de taipa: “Tendo os trens de passageiros de pernovernarem na estação de Castanhal, tornou-se necessário aplicar um typo especial, com coberta de abrigo. Aproveitaramse do hangar de S.Braz as tesouras metálicas de 12m de vão, para o hangar central, ladeado por dois pavilhões para cada entrada, ligados em par, por arcos de ferro de 9m de vão, tendo tudo uma extensão 80m. Esta estação, que se acha em via de conclusão, foi orçada em rs. 106.201.185, inclusive material metálico” (MONTENEGRO, 1908).

utilizá-las envoltas das oralidades. É ver o que não pode ser mais visto a olho nu (informando principalmente quem não viveu na Castanhal da EFB) valorizando o registro como resistência ao não esquecimento ao estabelecer a relação passado-presente entre as fotografias.

Pegando como gancho a estação castanhalense, a próxima fala é inserida após a introdução de um trecho de uma das trilhas sonoras feitas especificamente para o curta-metragem, intitulada “Maria Fumaça” do músico castanhalense D’Pádua²⁷⁸. A letra da canção se refere justamente a locomotiva caminhando sob os trilhos da EFB. Enquanto ouvimos a música, vemos um trem de brinquedo que anda sobre os trilhos de uma maquete que representa o centro de Castanhal e o bairro do Apeú em meados da segunda metade do século XX, em época que os trilhos da EFB cortavam a região.

A maquete é fruto de um projeto intitulado “*Castanhal: Imagens para a História*”, idealizado por pesquisas pessoais do memorialista Amílcar Carneiro. Esse projeto teve como objetivo principal buscar um panorama histórico do município através de fotografias que registraram espaços sociais de Castanhal. Muitos desses registros advém do próprio acervo pessoal de Amílcar, e a maquete nasce justamente como fator de exposição educativa da estrutura espacial de Castanhal em época de vias férreas, principalmente para aqueles que não chegaram a viver nesse período. Esse projeto, até o momento da escrita desta pesquisa, está exposto na Casa de Cultura (SECULT) em Castanhal, porém Amílcar também chegou a apresentá-lo na Câmara dos Vereadores no ano de 2020 em comemoração ao 88º aniversário do município²⁷⁹.

Amílcar Carneiro está constantemente envolvido por um grupo social castanhalense que reúne e produz materiais voltados para os elementos pretéritos do município, além de ser uma das grandes referências memorialísticas sobre a trajetória do Cine Argus em Castanhal. Partindo para a sua narrativa, o memorialista comenta sobre o nascimento de sua maquete, destacando que, suas motivações nasceram em parte por um fragmento de sua própria infância:

Eu diria que esse projeto ele tava incubado na minha memória, porque... quando eu era menino uns quatro ou cinco anos eu me lembro que meu pai comprou um trenzinho... tinha um circuito oval e era de corda e a gente ficava

²⁷⁸ “*Ela vem cuspindo fogo, fumaçando que nem caíra velha / Vem seguindo a sua sina trazendo alegria de novo / Vai deixando a esperança pra quem ficou lá em Bragança / Vem fazendo tanto bem pra quem a espera no Belém / Belém, Bragança, Bragança, Belém / Entre cerca e quintal tem a estação Castanhal*”. (D’Pádua, “Maria Fumaça”. *A Última Maria*, 2021).

²⁷⁹ Câmara Municipal de Castanhal. Em comemoração ao aniversário de 88 anos de Castanhal, câmara realiza exposição fotográfica com momentos históricos da cidade. camaradecastanhal.pa.gov. 27 de Janeiro de 2020.

brincando naquele trenzinho, tinha uma estaçõzinha feia ai ele dizia: “não nós vamos fazer uma igual de Castanhal bonita” e aquilo ficou na minha memória e passou, e eu bati... assim a vista numa foto antiga da estação e aquilo me.. mexeu com a minha memória, aquela Castanhal que não existia mais que mesmo eu que acompanhei toda a mudança e já não tinha referência de algumas coisas, veio a ideia da maquete e foi muito gratificante pra mim esse trabalho não só por fazer foi uma terapia uma brincadeira, mas por ter ensinado tanta gente a entender como era Castanhal. Eu comparava a estação com o arco do triunfo né em Paris, aquele monumento.. de longe se via a estação.²⁸⁰

Amílcar é o segundo personagem que em *A Última Maria* materializa parte de suas lembranças com o trem e a estação ferroviária. Em sua narrativa, ele interliga diretamente a construção da maquete com uma lembrança de infância que estaria *incubada* em sua memória e que seria chacoalhada pela vista de uma fotografia da estação. Os anseios de seu pai no passado também surgem em sua narrativa que destaca a ideia da construção de uma estação análoga à de Castanhal para o circuito de brinquedo. Defendemos que, a maquete de Amílcar é uma representação que se constrói por objetivos públicos e privados. Público ao ensinar como era a antiga Castanhal cortada pelos trilhos da EFB, vale lembrar que é comum que professores da rede municipal, estadual e privada de Castanhal levem seus alunos para visitar o projeto de Amílcar, e a atração principal é justamente a maquete que simula grande parte do território castanhalense daquele período. Privado, ao relembrar (e ser fruto) do seu pequeno trem de brinquedo na infância junto a seu circuito. A maquete seria produto desse jogo dual que se complementa, ou seja, teria um caráter educativo-público e seria um fragmento ressignificado de suas brincadeiras de infância²⁸¹.

Entendemos assim que, Amílcar Carneiro já possuía seus elementos subjetivos pela internalidade da lembrança que posteriormente viria a se materializar em uma função também pública. Obviamente, essa memória viria a ganhar contornos imprevisíveis pelo presente que a lembrou, a questão é que antes da memória sair para uma externalidade (através da escrita, da oralidade, e nesse caso, de uma maquete), ela existe (e diria até

²⁸⁰ Amílcar Carneiro em *A Última Maria* (2021), 7:46min’.

²⁸¹ Antes de ganhar vida por uma representação externa da lembrança, o projeto de Amílcar já existia de maneira interna e subjetiva por meio de experiências do passado. Jacques Le Goff, ao comentar sobre as relações entre história e memória, acaba traçando uma análise resumida de algumas discussões da psicologia em relação as funções psíquicas do ato de armazenamento da memória pelo indivíduo. Ao destacar a importância que alguns cientistas deram ao caráter social da memória, o historiador cita o biofísico Henri Atlan que aproxima a memória de uma linguagem em sua função auto-organizadora de existência: “A utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória que, graças a isso, pode sair dos limites físicos do nosso corpo para estar interposta quer nos outros quer nas bibliotecas. Isto significa que, antes de ser falada ou escrita, existe uma certa linguagem sob a forma de armazenamento de informações na nossa memória”. (ATLAN, Henri. 1972, p. 461 apud LE GOFF. 1990, p. 425).

resiste) como um processo de linguagem interna que armazena as experiências passadas e que permitem serem ressignificadas conforme o presente específico a busca.

O que entra em jogo aqui para a virada de chave na idealização da construção da maquete é, segundo a narrativa de Amílcar, a sua vista à uma fotografia antiga da estação castanhalense. No caso de Amílcar, o seu espanto não é especificamente no que ele viu no registro, mas sim no que o registro não registrava. A maquete surge para tapar lacunas ao representar as estruturas espaciais da antiga Castanhal que não estavam expostas nas fotografias, ou seja, ela nasce com um sentimento de urgência que deveria ser remediada através de uma materialidade. Não é à toa que determinados espaços da maquete são construídos pelas memórias do próprio Amílcar devido a não existência de registros dos mesmos, e nesse sentido, entendo que a maquete é uma forma de “*imagem feita à mão*”²⁸² ao imaginar e materializar subjetivamente, pelas lembranças do passado, os determinados espaços da antiga urbe que não estavam registrados em fotografias.

As falas que surgem após Amílcar contar sobre o processo de idealização da maquete, são em sua grande maioria voltadas a um olhar da criança perante a locomotiva e sua estação. Podemos notar que, este aspecto da infância está de certa forma muito presente em todas as narrativas, visto que, o próprio período em que as lembranças são lançadas para o passado coincide com suas experiências de crianças com a locomotiva. Nessas oralidades, há um direcionamento para a ideia do trem e a estação como geradores de renda pelas vendas desenvolvidas no interior da estação, em torno dos trilhos e no interior do próprio trem. As crianças ganham destaque nesse processo, e essas narrativas se abrem para questões mais amplas que viam na estação um grande epicentro de trabalho que envolvia toda a família no processo de produção e venda de variados produtos em torno do local:

Até lá na escola que eu lecionava quando o trem vinha corria todo mundo pra fora pra ver o trem e davam adeus ao pessoal do trem o pessoal do trem davam adeus pra gente, parece assim que a gente se conhecia.²⁸³

Mas eles vinham coitadinho pra vender fruta, vender fruta, todas fruta que tinha que existia nesse tempo eles.. eles vendiam. Muitas crianças cansou de dizer: “ah hoje eu comprei o almoço da minha mãe”.²⁸⁴

A mamãe fazia tapioca, fazia cuscuz, minha irmã fazia mingau de milho, bolo, e a gente vinha pra estação pra vender.²⁸⁵

Quando o trem vinha ela tava acabando de dá o brilho na banca dela e o *fogareirozão* bem grandão aqui do lado a panela desse tamanho de mingau, aí

²⁸² WALTON, Kendall L. Sobre imagens e fotografias: resposta a algumas objeções. In: RAMOS, Fernando Pessoa (Org.), *Teoria contemporânea do cinema, volume II*. São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 118.

²⁸³ Eunice Brito em *A Última Maria* (2021), 9:38min’.

²⁸⁴ Maria Perpétua, conhecida como Doninha, em *A Última Maria* (2021), 9:55min’.

²⁸⁵ Maria Santos em *A Última Maria* (2021), 10:14min’.

botava aqui quando o trem já tava quente era só atender as cuia, aí o pessoal de dentro do trem dizia assim: “traz uma cuia de mingau pra mim”, aí o camarada botava ali corria chegava lá entregava recebia e bebia aquele mingau.²⁸⁶

E geralmente tinha muitas pessoas vendendo negócio de cocada, sequilho, essas guloseimazinhas que criança gosta né, gostava de viajar com minha vó porque ela comprava muito, aí eu comia bastante (risos).²⁸⁷

A vida na estação era muito animada, tinha muita gente que vivia dali da estação, um vendendo banana, outro vendendo picolé, outro vendendo qualquer coisa ali, tapioca, mingau essas coisas, (voz fora-de-campo: “garapa!”), garapa é é tinha garapa de cana e aquele negócio tudim, então era muito animado a época do trem.²⁸⁸

Fazendo um panorama geral, sem contar com a fala de Eunice Brito que destaca os contatos dos passageiros com as pessoas que estavam fora do trem, a maioria das narrativas transitam em território comum ao destacar a estação como ponto gerador de renda e nas variedades dos produtos que eram vendidos para os passageiros. Porém, como pode-se observar, a fala de Maria Perpétua (que chamarei aqui de Doninha) é a única que destoa desse território comum, pois ela dá destaque à pobreza que as crianças estavam inseridas, muitas inclusive chegando a comprar o almoço de seus pais na venda de frutas para os passageiros. Daí fica um questionamento: a fala de Doninha é um elemento que tenciona as outras narrativas de forma contrária ao denunciar o papel da criança nas vendas em torno do trem? Ou na verdade as narrativas que viriam a seguir agem como resposta a questão levantada por Doninha ao ressaltar a estação como geradora de renda para essas famílias?

Figura 9 - Frames de *A Última Maria* (fotografias de crianças em torno da EFB)



Fonte: *A Última Maria* (2021), 25min. Youtube.

O que intensifica ainda mais esse questionamento são as fotografias inseridas durante as falas. Nelas, podemos ver várias crianças vendendo produtos para os passageiros do trem, trem este que também exibe crianças em seu interior pelas

²⁸⁶ José de Souza em *A Última Maria* (2021), 10:25min’.

²⁸⁷ Rita Silva em *A Última Maria* (2021), 10:52min’.

²⁸⁸ José de Souza em *A Última Maria* (2021), 11:14min’.

fotografias formando assim um dualismo que nos instiga a pensar nos diversos contatos que eram estabelecidos com a locomotiva pela infância, seja através do trabalho, como passageiros ou por meio das brincadeiras. Então, como olhar para essas fotografias inseridas em *A Última Maria* que são contornadas pelas oralidades dos participantes? Elas revelam um caráter contraditório do progresso da EFB que caminhava com a pobreza de muitas famílias que se viam obrigadas a inserir seus filhos menores no trabalho em torno do trem? Ou na verdade elas nos dizem mais sobre o papel da EFB como auxiliadora de rendas para essas famílias que buscaram uma vida melhor em solo paraense?

Seria um otimismo exacerbado pensar que a pobreza não coexistiu com a EFB em solo castanhalense²⁸⁹. Franciane Lacerda chega a salientar a importância de olhar a chegada dos trilhos da EFB em Castanhal sob uma ótica de contradição explícita em seu possível progresso e modernidade para a região. Para a historiadora, uma perspectiva unicamente centrada nos discursos de poder desse processo não dariam conta de nós podermos “*ver além trem, ouvir além do apito do trem*”²⁹⁰, daí a necessidade de buscarmos outras narrativas, outras visões e outras representações do trem e sua estação em Castanhal:

As vantagens do progresso, fortemente expressadas, não se concretizaram para todos e nem tão pouco resolveram os problemas dos grupos de colonos na região. Facilitaram sim, em alguns aspectos no que diz respeito às vias de transporte e comunicação. O trem como fio condutor deste “novo tempo” construiu paralelamente “duas histórias”, uma história de poder e de dinamismo do capital, e por outro lado uma história não tão bonita, não tão feliz para os grupos menos privilegiados. É inegável o processo de modernização que os caminhos de ferro trouxeram para Castanhal. Contudo, é necessário que se veja o moderno a partir de duas óticas, isso significa dizer que se deve compreender dialeticamente a estrutura moderna que se criou com a presença do trem: percebendo-se não o espetáculo de certa forma glamoroso e encantador que a chegada da primeira locomotiva causou aos que participavam desse evento, quer como espectadores, quer como participantes ativos (trabalhadores) sem perder de vista o lado decadente e triste que o progresso sempre traz (e trouxe) paralelo a espetáculos brilhantes e encantadores. É preciso ver além do trem, ouvir além do apito do trem, procurando decifrar alguns dos enigmas da modernidade, da construção da cena urbana, reconhecendo que o progresso expresso através deste signos

²⁸⁹ Podemos citar como exemplo, uma matéria de dezembro de 1954 publicada pela Tribuna do Pará em que denunciava as condições precárias dos lavradores da colônia São José em Castanhal. Esta matéria faz parte de uma ampla defesa que o jornal Tribuna do Pará (ligado ao Partido Comunista Brasileiro – PCB) fez aos trabalhadores agrícolas da EFB, destacando assim uma série de denúncias que essa classe trabalhadora estaria sofrendo naqueles anos em determinadas colônias em Castanhal. Com vista a apresentar seus candidatos às eleições para o cargo de vereador de Castanhal para o ano de 1958, o jornal se compromete a representar a então classe lavradora, e sempre destacava as condições de extrema pobreza que aquelas famílias estavam passando em solo castanhalense chegando a citar que “*as poucas escolas existentes não dão para a nossa população juvenil. Há crianças que andam de três a cinco quilômetros para frequentar uma aula deficiente*”. (TRIBUNA DO PARÁ, 1954, p. 2).

²⁹⁰ LACERDA, Franciane. *Op cit.*, 1992, p. 90.

apresentou-se sob duas faces: uma voltada para aquilo que se viu, e que aconteceu; outra voltada para os sonhos para aquilo que se acreditou²⁹¹

Nesse momento do curta-metragem, Edivaldo Moura parece querer flertar com este jogo dualístico e contraditório da EFB (junto a estação) em solo castanhalense, formulando assim uma representação polissêmica de deslumbre e de pobreza em torno dessa estrutura no local. Porém, no filme há algumas singularidades expressas pelos participantes que não permitem serem lidas somente em uma única via de mão dupla. Por exemplo, as narrativas que expressam a grandiosidade da estação como ponto de amparo econômico e social para Castanhal não são lembradas pelos agentes de poder ou de representantes do dinamismo do capital da época, mas sim por moradores daquele cotidiano castanhalense que de fato se privilegiaram da estação composta pelos trilhos da EFB, não somente no fator de transporte e comunicação como destaca Lacerda, mas como garantia de renda para muitas famílias sobreviverem.²⁹²

Apenas uma moradora salientou um viés de pobreza nas relações das crianças vendedoras com o trem, e cinco moradores sustentaram um viés da estação como auxílio econômico e de ampla interatividade social entre a comunidade castanhalense. Esse é um detalhe muito significativo da estrutura da montagem que acaba privilegiando aqui (pelo tempo de tela das narrativas) uma visão específica da estação de Castanhal.

O que defendemos é que, o curta-metragem não se desenvolve profundamente através da fala de Doninha, ou seja, por um discurso histórico que busca contradizer o progresso da EFB em Castanhal. Mas sim, há um privilégio pelas lembranças que dignificam esses elementos (e o próprio tempo) históricos do município²⁹³, é por isso que na narrativa de Doninha, ao voltar a comentar sobre a estação e o trem, a tristeza cede

²⁹¹ Ibid., p. 90.

²⁹² É perigoso também afirmar que estes sujeitos não estavam cientes da pobreza que assolava determinadas localidades da região naquele período, pois o fato de suas narrativas estarem voltadas para acontecimentos mais saudosistas da estação como geradora de renda e como ponto de encontros sociais, não anularia uma consciência crítica que estes moradores teriam perante o outro lado da história da chegada dos trilhos em Castanhal.

²⁹³ Isso não quer dizer exatamente que, o privilégio à uma representação da estação e o trem pelas boas experiências que foram estabelecidas com estes dois elementos históricos de Castanhal desconsidera completamente os diversos problemas estruturais que coexistiram com o progresso da EFB. Se assim o fosse, o cineasta poderia muito bem ter retirado a fala de Doninha no corte final do curta-metragem, assim teríamos toda uma estrutura narrativa que não apresentaria elementos contraditórios neste bloco temático das vendas e experiências desenvolvidas no interior da estação, traçando assim um discurso objetivo deste passado. Porém, há uma escolha bem explícita em compor o curta-metragem em sua maior parte com as lembranças de bonanças dos elementos da EFB na região em detrimento de um destaque mais intenso das contradições dos caminhos de ferro em Castanhal.

lugar às comidas que a moradora gostava de comer na estação: “*gostava de pastel... gostava de pão de ló... beijo de moça*”²⁹⁴.

A narrativa de tristeza de Doninha é apenas um sinal em meio a todas as outras oralidades que iriam dignificar o trem, a estação e a própria EFB. O cineasta a insere como uma breve pista de que o que estamos ouvindo possui outras camadas, porém ele não escolhe por desenvolver e se aprofundar nesse aspecto, mas sim decide ir em direção às oralidades de bonanças, dando a elas mais tempo de tela e um corpo narrativo mais amplo²⁹⁵.

Após esse bloco narrativo, a montagem do curta-metragem não encaixa ganchos em comum para as próximas narrativas. As oralidades retornam para mais descrições das brincadeiras de crianças que eram praticadas com o trem:

Tinha um menino lá de perto de casa que eles gostavam de amocegar o trem, quando ele passava que ele ia chegando na estação ficava bem devagarinho né que era tipo uma subida que tinha, aí eles ficavam segurando lá no.. igual os menino faz em carro hoje, tinha uns dois três que faziam isso eu nunca me atrevi a fazer isso não que tinha medo.²⁹⁶

O trem quando tava próximo da estação ai ele vinha mais lento né, ele ia.. apitando! apitando! e ia diminuindo a velocidade era o momento da gente poder amocegar o trem.²⁹⁷

Eu.. eu era muito danado, eu era considerado o menino mais danado de Castanhal não tinha ninguém pior, o trem era meu.. meu maior brinquedo, era o brinquedo de estimação, só que.. muito perigoso mas mesmo assim eu conseguia brincar com ele, e tenho um livro que eu escrevi sobre "o menino e o trem" é a minha vida com o trem.²⁹⁸

Precedida das tentativas de *amocegar* o trem narradas por Rita Silva e pelo ex-prefeito de Castanhal Pedro Coelho Filho, a narrativa de Antonio Adalberto (que chamarei aqui de Careca) está voltada com bastante intensidade à sua infância com o trem. Ele é o nosso terceiro e último participante que materializa suas lembranças com a maria fumaça ao escrever um livro que expõe os detalhes de suas brincadeiras com a locomotiva. Careca é o único personagem do curta-metragem que centra suas narrativas somente nas peripécias de criança com a locomotiva. Com muito entusiasmo, ele chega a comentar os detalhes dessas suas aventuras perigosas vividas na infância, chegando a

²⁹⁴ Maria Perpétua, conhecida como Doninha, em *A Última Maria* (2021), 11:03min’.

²⁹⁵ A questão do trabalho na EFB também ganha mais corpo narrativo na fala de uns dos participantes participante que atuou na própria estrada de ferro como funcionário. As lembranças de João Amaro da Silva, conhecido como Chico Ariramba, serão direcionadas justamente às suas experiências trabalhistas com as locomotivas durante a juventude.

²⁹⁶ Rita Silva em *A Última Maria* (2021), 13:07min’.

²⁹⁷ Pedro Coelho em *A Última Maria* (2021), 13:25min’.

²⁹⁸ Antonio Adalberto, conhecido como Careca, em *A Última Maria* (2021), 13:37min’.

citar a caixa d'água que abastecia o trem, esta que serve de conector para as outras narrativas que se ancoram nas brincadeiras de Careca:

Ele ia parando no Apeú, parava no... daqui pra Belém né, tudim tinha a parada dele. Tinha um canto quando ia pra.. Bragança, tinha um lugarzin que chamavam de que ele tomava água... o trem tinha esse negócio que diziam: “o trem vai tomar água”, tomava água, botavam lenha.²⁹⁹

Sim, já botei muita lenha pra beira do trilho aqui, aí tinha um senhor aqui que abastecia... tirava lenha, ainda trabalhei pra ele puxando... botando pra beira da linha pro trem pegar, aí vinha um carro do trem vazio assim aberto pra pegar lenha pra levar, pra deixar em cada.. cada parada que tinha, aqui no Apeú tinha a caixa d'água ali.³⁰⁰

E quando a gente vinha de Belém sempre passava em Apeú e tinha uma caixa d'água grande né aí parava lá, aí o trem “tucutucutucu” (som que simula o trem), aí o que é? O trem tá bebendo água, aí o pessoal ficava admirado né porque o trem bebia água.³⁰¹

Embaixo de onde passava o trilho tinha um garapé que chamava de o garapé da caixa d'água que hoje tá só um córrego que era um garapé muito bom, muitas mulheres lavavam roupa lá, inclusive o pessoal lá de casa lavavam roupa pra lá aí eu era menina mas a gente ia só pra tomar mesmo no garapé (...)³⁰²

A caixa d'água então, segundo os narradores, seria um ponto de referência no município, possuindo inclusive um igarapé em suas proximidades. Além disso, ela era um objeto de deslumbre para os antigos passageiros da locomotiva que viam o processo de abastecimento do trem com muita admiração. O fim desse ato no curta-metragem carrega as narrativas de Eunice Brito e José de Souza que relatam as camisas que ficavam marcadas pelo atrito da queima de lenhas no interior do trem, sendo uma delas a que está exposta na contracapa do filme: *“eu queimei muita blusa (risos). Eu sentado aqui e uma outra pessoa aqui: “oxe menino ta queimando aqui!” ai batiam quando botavam tava um buraco na camisa queimando o couro tudim, e aí a máquina sempre deixava uma herança pro camarada que viajava de trem.”*³⁰³

3.3 “A derrubada da estação não foi um negócio que chocou a população”. O fim dos trilhos em Castanhal e a demolição da estação ferroviária.

O passado é contabilizado em anos, anos passados e agora narrados, o que só é possível, nesse caso, porque a história da Maria Fumaça tem início, meio e fim. A ausência dói e deixa marcas. A retirada desses elos, ou nós, representados simbolicamente pelas estações, é apontada nas narrativas como injustiça e agressão por desmantelar esse meio de comunicação, esses

²⁹⁹ Aunir Silva em *A Última Maria* (2021), 15:59min’.

³⁰⁰ Chico Ariramba em *A Última Maria* (2021), 16:23min’.

³⁰¹ Eunice Brito em *A Última Maria* (2021), 16:48min’.

³⁰² Rita Silva em *A Última Maria* (2021), 17:03min’.

³⁰³ José de Souza em *A Última Maria* (2021), 19:30min’.

caminhos de sonhos que fortaleciam os vínculos e as dignidades dos passageiros e trabalhadores da ferrovia.³⁰⁴

A citação acima faz parte de uma das conclusões obtidas na pesquisa desenvolvida pela professora Vânia Maria Torres Costa³⁰⁵. Em seu texto, a autora parte de uma leitura da EFB a partir de determinadas perspectivas teóricas da área comunicacional ao buscar “*os rastros dos trens da Estrada de Ferro Belém-Bragança (EFB), desativada em 1965, em narrativas que ressignificam, no presente, as interações dessa tecnologia com os sujeitos locais em oito décadas de história no interior do Pará*”³⁰⁶.

No último ato de *A Última Maria*, as narrativas estão encadeadas pela demolição da estação castanhalense, bem como também no fim da EFB na região. A citação de Costa que abre o tópico se assemelha a este bloco narrativo do curta-metragem ao sustentar um sentimento de perda e revolta gerado nos participantes que narram sobre o ocorrido. Indo por partes, temos como plano de transição nesse último ato, uma filmagem da locomotiva castanhalense monumental e a inserção de uma trilha sonora com timbres mais leves em comparação a que tocava enquanto os moradores narravam suas experiências anteriores. Amílcar Carneiro é o participante que inicia esse bloco narrativo ao expor uma de suas últimas experiências com o trem antes dos trabalhos desenvolvidos pela ferrovia serem completamente desativados no Pará:

Em 1965 eu por curiosidade... eu tinha ido à Belém com uns amigos que a gente tava fazendo a inscrição pra fazer exame de.. admissão, e eu resolvi vim de trem pra lembrar as viagens de trem e eles não quiseram não toparam, vieram de ônibus e eu vim de trem, sai de lá às quatro horas, no trem das quatro e eles saíram às cinco no ônibus. Quando eu cheguei em Castanhal às oito eles estavam me esperando em frente ao cinema pra me vaiar (risos), eles tinham chegado já às seis horas da tarde e eu desci do trem só eu no trem praticamente. Todos nós sabíamos que a Estrada de Ferro não tinha mais solução se não houvesse investimento.³⁰⁷

Observamos que, a estrutura da narrativa de nosso participante está centrada no fim da EFB através de uma experiência pessoal específica que singulariza o acontecimento por uma viagem que Amílcar realiza à Belém em 1965, ano da desativação integral das atividades realizadas pela EFB em solo paraense³⁰⁸. Nesse acontecimento,

³⁰⁴ COSTA, Vânia Maria Torres. Estrada de ferro Belém-Bragança: sujeitos, memórias e narrativas na Amazônia paraense. In: *ANAIS DO 27º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS*. Belo Horizonte, 2018, p. 21.

³⁰⁵ Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Atualmente é professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM) e da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal do Pará (UFPA), onde coordena o projeto 'Amazônia entre narrativas e interculturalidade pelas trilhas do trem'.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 2.

³⁰⁷ Amílcar Carneiro em *A Última Maria* (2021), 20:03min'.

³⁰⁸ No ano de 1936, para sanar os prejuízos aos cofres públicos que a EFB ocasionava, o governo paraense decide entregar o controle da ferrovia ao governo federal que, naquele mesmo ano, integra a estrada de

Amílcar relata o surgimento de veículos públicos de grande porte que já realizavam viagens bem mais rápidas do que a locomotiva, a exemplo do ônibus que naqueles anos já possuía uma grande preferência da população em detrimento do trem pela sua agilidade na chegada aos destinos dos passageiros.

Na lembrança de Amílcar Carneiro, podemos notar que o narrador constrói uma visão melancólica desse processo de transformação da linha ferroviária para as rodovias com estradas de rodagens asfaltadas que comportariam os veículos automobilísticos³⁰⁹. A sua ida à Castanhal pela locomotiva naquele ano, foi realizada para lembrar as viagens de trem. Ou seja, a utilização da máquina, devido ao seu abandono em detrimento da utilização do ônibus e do fim dos investimentos para a EFB, já seria um processo de nostalgia não tão distante das antigas viagens de trem realizadas pelos tempos áureos da ferrovia. Após a fala que expõe sua lembrança, um corte redireciona a um *close-up* no rosto de Amílcar ao dar ênfase na oralidade que agora iria para questões mais gerais referentes à EFB: “*todos nós sabíamos que a estrada de ferro não tinha mais solução se*

ferro paraense à rede ferroviária nacional. Antes desta transferência ocorrer, a EFB sofreu transformações profundas nas gestões de seu aparelho burocrático a partir do ano de 1910, que apesar de coincidir com a crise do colapso total da borracha, a ferrovia chegava a oferecer determinados lucros para o estado e nos anos seguintes passaria por um período de prosperidade significativa através do desenvolvimento agrícola das regiões que eram cortadas pelos seus trilhos. Destacam-se os planos de redução de *déficit* nas gestões do governador João Antonio Luiz Coelho em 1915, com o governador Enéas Martins e em 1917 na gestão de Lauro Sodré. Mesmo com os avanços econômicos que a ferrovia apresentava, o governo decidiria começar o planejamento para sua venda integral ao governo federal bem como seu arrendamento ao governo estadual, visando dar novo vigor à situação financeira do Pará, face à crise econômica causada pelo aviltamento do preço da borracha. Seu pagamento seria efetuado em duas vias, sendo uma delas pagas inicialmente no ano de 1923 e a outra somente após seis anos, em 1926, sendo que, nos anos seguintes reacendiam as discussões sobre a “*a possibilidade de reaquisição da Estrada de Ferro de Bragança pelo governo estadual, uma vez que a ferrovia atravessou período de prosperidade econômica*” (LEANDRO, L; SILVA, F, 2012, p. 115). Porém, com o retorno dos déficits da ferrovia e com as vias terrestres que já iam se formando no Pará, como em regiões próximas à Capanema e Salinas, o governo em 1936 decide ceder integralmente a ferrovia ao governo federal que a integra a rede ferroviária nacional.

³⁰⁹ Com o plano de metas desenvolvido em 1958 pela gestão do então presidente Juscelino Kubitschek, um dos seus objetivos foi justamente o desenvolvimento das rodovias que interligavam várias capitais brasileiras por uma rede federal que as gerenciaria. Este tópico está nas suas metas 8 e 9 no estado de desenvolvimento econômico do plano em 1958 (BRASIL, 1958, p. 45). A rodovia Belém-Brasília seria uma espécie de anexo da meta-síntese do plano de metas que era a construção de Brasília. A então rodovia estava em processo de construção neste ano, e ganharia destaque no plano de metas como uma das principais obras projetadas para a rede rodoviária que suplantaria os trilhos da EFB, esta que no ano de 1946 já era considerada em estado de decomposição pelo relatório do Ministério dos Negócios da Viação e Obras Públicas devido a ferrovia não oferecer mais lucros aos cofres públicos, tornando “impraticável a conservação da via e manutenção das locomotivas e vagões” (LEANDRO, L; SILVA, F, 2012, p. 115). Andando de mãos dadas com o processo de intensificação das construções das rodovias federais, o investimento no setor automobilístico no país também era intensificado pelo plano de metas da gestão governamental de Kubitschek que, naquele ano de 1957, já estariam produzidos no Brasil 30.7000 veículos e no primeiro semestre de 1958 a produção nacional teria atingido 23.377 unidades, contando com fabricações de jipes, caminhões, utilitários e automóveis. A meta para 1958 seria a de 67.000 unidades (BRASIL, 1958, p. 88). No plano de metas, a questão automobilística é introduzida por uma noção clara da passagem de um passado recente deficitário, para um presente crescente no desenvolvimento nacional em seu processo de industrialização.

não houvesse investimento”³¹⁰. Nesse momento, a tristeza pela perda dos trilhos é explícita e o processo do novo progresso que se encaminhava em Castanhal, e em várias localidades do Brasil, é acompanhado de um sentimento de desmantelamento histórico³¹¹.

Circunda então nas narrativas de Amílcar, o abandono da EFB pelo poder público e pelos próprios habitantes que já gozavam do ônibus em suas viagens devido as locomotivas já não estarem mais nos planos da governança federal que detinha o controle da EFB em 1965, ano de sua extinção. Esse discurso mais amplo que abrange a linha ferroviária acaba se afinando no curta-metragem para se enquadrar nas narrativas regionais de Castanhal que destacam a sua maior perda junto à EFB: a estação ferroviária castanhalense, demolida em 1972 na primeira gestão municipal de Almir Tavares Lima. Junto ao próprio Amílcar Carneiro, esse bloco narrativo é composto pelas oralidades de Eunice Brito e Rita Silva:

Eu jamais pensei que um dia a estação fosse ser demolida ali da cidade, pra mim ela ia ficar, mesmo o trem não funcionando mais, porque passou muito tempo a Maria fumaça na estação mesmo parada na estação né, antes deles começarem a demolir. Eu nunca pensei assim que fosse acabar com tudo, pra mim ia ficar ali aquele marco ia ficar aqui em Castanhal.³¹²

Aí tiraram a estrada de ferro e desmancharam a estação, papai não queria que desmanchasse mais.. o prefeito achou que devia desmanchar, aí desmancharam, ficou triste quando acabou.³¹³

Além da extinção da estrada de ferro, a demolição da estação não foi um negócio assim que chocou a população, me lembro bem que todo mundo tava aplaudindo, os pedaços de vigas caindo, derrubadas, e as pessoas aplaudindo alegres porque a Barão ia ser desimpedida né, ia ter uma avenida larga, uma cidade mais moderna, esse era o sentimento na época, não havia um sentimento como nós temos agora, que eu tenho: porque que derrubaram a estação? Porque não aproveitar?³¹⁴

A demolição da antiga estação castanhalense fez parte de uma ampla transformação urbana que o centro do município começaria a sofrer a partir de 1960, e se intensificaria na prática, com mais vigor, a partir de 1970 na gestão de Almir Lima. O historiador Osimar Barros analisa esse processo através das atas de sessões ordinárias da câmara dos vereadores de Castanhal, indo de 1967 a 1980 principalmente. Partindo dos

³¹⁰ Amílcar Carneiro em *A Última Maria* (2021), 20:46min’.

³¹¹ Em sua fala seguinte, Amílcar Carneiro retorna novamente com seu olhar melancólico e crítico ao fim da EFB no estado: “*A Estrada de Ferro de Bragança estava completamente sucateada, ninguém usava mais, ninguém utilizava mais o trem, o transporte ferroviário estava abandonado, só se fazia viagem de carro, de ônibus, então ela era deficitária, não havia investimentos, as locomotivas velhas já não davam conta, então ela foi se extinguindo né*”.

³¹² Rita Silva em *A Última Maria* (2021), 20:52min’.

³¹³ Eunice Brito em *A Última Maria* (2021), 21:45min’.

³¹⁴ Amílcar Carneiro em *A Última Maria* (2021), 21:57min’.

estudos de Pere Petit³¹⁵, uma das conclusões de Barros é que o grande perfil dos vereadores da época se enquadraria a um *discurso regionalista conservador* que compartilhavam apoios complacentes ao modelo de desenvolvimento federal do regime militar para a Amazônia. Sendo assim, para Barros:

(...) tanto ao discurso favorável aos empreendimentos do Governo Militar, quanto às transformações urbanas que Castanhal testemunhava, se reforçava a construção da ideia de que a cidade convivia com um processo de desenvolvimento. Nesse mesmo sentido, acreditamos que a imprensa castanhalense se apropriou, no final da década de 1970 e o início de 1980, desse discurso de progresso da cidade que constantemente usavam os termos “progresso” e “desenvolvimento” ao se referir as transformações urbanas que o município estava passando.³¹⁶

Para abarcar o desenvolvimento e o progresso castanhalense que supostamente o município estaria passando, Almir Lima tinha como um de seus projetos a demolição da estação ferroviária para o alargamento da avenida Barão do Rio Branco. Esse ato era justificado por uma ideia de desenvolvimento urbano que buscava a flexibilização do trânsito castanhalense ao alargar a avenida transformando-a em duas vias. O próprio Almir Lima, em entrevista cedida ao jornalista Antonio Prado em 2012, chega a demonstrar um possível arrependimento perante a derrubada da estação ferroviária³¹⁷, ao mesmo tempo em que busca constantemente justificar o seu ato pela ideia de progresso que o município estaria passando naqueles anos ao alterar a principal rua comercial de Castanhal:

A derrubada da estação de trem é um drama que conscientemente eu sinto, porque eu não sei se eu fiz bem ou fiz mal. O Dandão³¹⁸ foi um dos que me estimularam muito para eu derrubar a estação. Eu acho que ia muito pela força do Dandão. Eu tinha muito a ideia de progresso e de como a estação embargava muito o progresso da avenida principal... ficava bem no meio da Barão do Rio

³¹⁵ PETIT, Pere. *Chão de promessas: elites políticas e transformações econômicas no Estado do Pará pós-1964*, Belém: Editora Paka-Tatu, 2003.

³¹⁶ 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 (PPHIST-UFPA). 2014, p. 112.

³¹⁷ Almir Lima chega também a citar um projeto de aquisição do acervo da Estrada de Ferro, feito pelo prefeito Pedro Coelho da Mota (1967-1970), que fez com que Lima imaginasse ser a estação um espaço pertencente ao município ao invés do Estado. Esse projeto fez parte da instalação de um ‘*Museu da Extinta Estrada de Ferro de Bragança*’ sendo ele documentado através de uma ata ordinária realizada na sessão da câmara dos vereadores de Castanhal em outubro de 1967 que registra e aprova com unanimidade o projeto. Apesar de ser aprovado, o mesmo acabou esquecido e não sendo concretizado no município por motivos que ainda desconhecemos em sua totalidade. Em sua dissertação, Barros chega a afirmar que “*o projeto do museu somente existia em documentos*” (BARROS, 2014, p. 115) ao salientar que a estação já se encontrava em situação de abandono pelo poder público após a desativação da EFB.

³¹⁸ João Benedicto Monteiro Filho, mais conhecido como “Dandão”, foi um dos apoiadores políticos da campanha de Almir Lima na década de 1970. Sobrinho do ex-prefeito Pedro Coelho da Mota (concorrente de Almir Lima), Dandão teria rompido com o partido ARENA devido a rachas internos e se filiou ao MDB nesse período para justamente apoiar a campanha de Almir Lima para a prefeitura. Porém, antes do fim do mandato, ambos (Almir Lima e Dandão) aderiram ao partido rival ARENA supostamente por pressões sofridas pelo governador do estado na época, Jarbas Passarinho.

Branco... Mas, eu não sei... (pausa, fica pensativo). Eu sinceramente não respeitei a opinião de ninguém. Na época, prevaleceu a minha mesmo. A culpa foi minha mesmo de derrubar a estação. Hoje, talvez agiria diferente. Não sei por quê... eu andei mais por aí, andei pela Europa e vi tanta coisa velha preservada lá. Eu acho que eu não devia ter feito [a derrubada da estação]. Que alguém tirasse... ou não tirasse né? Estudasse uma outra maneira...

Dos meus conselheiros, a maioria estava a favor da derrubada da estação. Tinha torcida. Quando o Guilhon³¹⁹ autorizou que eu podia derrubar a estação, eu puxei logo um cabo de aço na testeira da estação, lá em cima, aí derrubamos. E o pessoal lá embaixo batendo palma, soltando foguetes. O Dandão me dizia: “Se tu não fizeres nada como prefeito, mas se tu tirares essa estação daí, já fizestes tudo”. Eu acho até que pra cidade [a derrubada da estação] foi melhor, não foi? Porque hoje a gente tem que considerar muito o trânsito. Castanhal hoje já é uma cidade congestionada. Quem anda hoje na Barão do Rio Branco já não encontra mais nem lugar para estacionar.³²⁰

A estação já estava sendo caracterizada em um viés de abandono pelo poder público quando Almir Lima assume a prefeitura de Castanhal³²¹. As ambiguidades mais explícitas de sua narrativa surgem nas falas que se voltam aos seus sentimentos naquele presente perante a derrubada da estação. Almir Lima não sabe se fez bem ou mal ao ordenar a demolição da estação, chegando a demonstrar um possível arrependimento ao ato, ao mesmo tempo em que também acaba constantemente defendendo a derrubada sustentando que estava embargado pela ideia de progresso na transformação da avenida principal do município, flexibilizando assim o trânsito para anular quaisquer tipos de congestionamentos em uma cidade que estava em constante transformação. Outra ambiguidade na narrativa é o possível caráter centralizador que Almir Lima atribui a si mesmo. Ele constantemente afirma que “na época não teria respeitado a opinião de ninguém”, prevalecendo assim a sua decisão, principalmente fazendo referência aqui a sua não consulta sobre quem era o responsável pela estação, o município ou estado³²².

³¹⁹ Fernando Guilhon foi governador do Pará nesse período (1971-1975), sendo indicado pelo partido ARENA através eleições indiretas.

³²⁰ PRADO, Antonio Teixeira do. *Castanhal, memórias em pedaços*. Castanhal – Pará: Assis: Triunfal Gráfica e Editora, 1 ed, 2020, p. 224.

³²¹ A ata da 10ª Sessão Ordinária da Câmara dos vereadores de Castanhal realizada em novembro de 1969 (antes de Almir Lima assumir a prefeitura) também chega a registrar um aspecto de abandono da estação ferroviária através de um requerimento do vereador José Lira que solicitava a construção de “dois sanitários públicos” nas imediações da antiga estação. Justificava-se esse pedido pelas dificuldades que os passageiros da linha de ônibus “Modelo” sentiam em satisfazer suas necessidades ao chegar à estação, visto que ela era ponto de partida dos veículos da linha, e a estação não possuía sanitários públicos.

³²² Essa discussão é registrada na Ata da Sessão Ordinária da Câmara dos Vereadores ocorrida em maio de 1971, já na gestão de Almir Lima. O vereador Raimundo Câmara de Lima, após identificar que a estação ferroviária pertencia ao estado, solicitou “do Plenário que enviasse ofício ao Sr. Governador do Estado, no sentido de que S. Exa Governador se definisse a respeito do assunto”. Porém, essa confusão parece retornar no registro da ata, pois consta que o vereador teria afirmado posteriormente que “O Senhor Prefeito Municipal, tem plenos poderes para com a demolição da Estação”. O requerimento de Raimundo Câmara de Lima solicitando o ofício para o Governador do Estado à respeito da demolição da estação “ficou em pauta para a próxima reunião”, sendo que as atas seguintes não registram mais a respeito deste diálogo com o governador do estado em referência à estação ferroviária de Castanhal.

Almir Lima também parece confirmar a narrativa de Amílcar Carneiro no curta-metragem ao destacar que o “*pessoal estava batendo palmas*” enquanto a estação estava sendo demolida e alguns, segundo o mesmo, soltavam até foguetes. Então, mesmo querendo centralizar a culpa por este ato, o ex-prefeito acaba destacando a existência de um amplo aparato social que, além de serem complacentes com a derrubada, o estimulavam a isto politicamente a exemplo de Dandão, de seus assessores políticos e de parte dos moradores do município.

Amílcar Carneiro, um dos principais participantes do curta-metragem que lamenta a derrubada da estação, é muito enfático no direcionamento de sua fala. Notamos que, em sua narrativa, é construída uma espécie de denúncia ao “*sentimento da época*” que se materializa através de parte dos moradores do município que aplaudiram a demolição da estação. No ano de 2004, Amílcar Carneiro publicava uma série de reportagens no jornal “*Novo Jornal*” de propriedade do jornalista castanhalense Raimundo Holanda Guimarães onde, nessas matérias, Amílcar já buscava discorrer sobre a importância da estação ferroviária (e da EFB em si) para o município de Castanhal no período de funcionamento de suas atividades no estado do Pará³²³. Em uma dessas reportagens, Amílcar Carneiro aborda a derrubada da estação ferroviária como símbolo de um projeto de desmantelamento histórico do município em prol daquele novo progresso castanhalense que estava se estabelecendo nos anos de 1970:

Quem hoje passa por Belém, Castanhal, Capanema e chega a Bragança, não imagina que estas cidades um dia tiveram suas vidas, costumes e movimento, diretamente ligadas a uma estrada de ferro. Belém demoliu sua *gare* para a construção do terminal rodoviário. Em Castanhal a demolição foi para fins de urbanização com o alargamento e continuação da Barão do Rio Branco, um motivo nunca justificado perante a História, que assistiu à mutilação de um dos seus símbolos, de seus monumentos, de sua memória.³²⁴

Em matéria seguinte, Amílcar Carneiro destaca a importância da estação ferroviária como o espaço social de Castanhal em que se concentravam uma intensa

³²³ Ao longo das matérias do Novo Jornal, Amílcar Carneiro constantemente cita o outro lado da moeda do “progresso” castanhalense ao destacar o fim de diversos elementos materiais da Castanhal do século XX que iam se perdendo. Em sua matéria intitulada “*A viagem para o fim do mundo*”, essa ligação surge ao destacar que “*o trem saía lentamente e logo parava para tomar água no igarapé da Caixa D’água, que hoje está canalizado e virou esgoto, como todos os igarapés da cidade, coisa do progresso*” (NOVO JORNAL, 2004, p. 3). Na matéria “*O apito do último trem e o silêncio da máquina anunciam fim da estrada*”, sobre o fim das atividades da EFB, a questão do progresso retorna ao citar que “*a ferrovia, que fora implantada para impulsionar o progresso, teria que ser retirada para não atrapalhar o mesmo*” (NOVO JORNAL, 2004, p. 2).

³²⁴ NOVO JORNAL. Homem rasga a floresta para implantar ferrovia. *Novo Jornal*, Castanhal-PA. 03 / 15 de março de 2004. Segundo caderno, página 3.

mobilidade urbana pela gama de interações heterogêneas que se estabeleciam no interior e ao redor daquele antigo espaço focal do município³²⁵:

Ao redor da estação pulsava todo o movimento da cidade. Todo dia chegava revistas e jornais vendidos no próprio vagão de cargas. O filme do dia que a meninada brigava pra carregar e assim garantir sua entrada. Autoridades vinham em um carro especial e dali mesmo faziam seus pronunciamentos em público. A EFB foi extinta em 1965, mas os trilhos permaneceram até meados de 1969, quando foram vendidos, com os vagões, a um comerciante de ferro velho. A estação permaneceria até 1970 quando foi demolida para desimpedir a Av. Barão do Rio Branco.³²⁶

A narrativa de Amílcar Carneiro em *A Última Maria* já traz um caráter crítico que insere novas camadas ao acontecimento referente à demolição da estação. Nela, Amílcar questiona parte da posição popular de Castanhal perante ao acontecimento, sendo que esta teria sido complacente com a derrubada da estação e, segundo o mesmo, “*não havia um sentimento como nós temos agora, que eu tenho: porque que derrubaram a estação? Porque não aproveitar?*”. Agora, a derrubada da estação seria questionada pelos sentimentos da época expressos nos aplausos dos moradores ao verem as vigas caindo, e não mais nas figuras de poder como os prefeitos e os governantes do município.

Certamente, a posição do curta-metragem perante a derrubada da estação é bem definida ao estabelecer um campo narrativo composto por moradores que lamentam o ocorrido e que, pelo teor da melancolia ao lembrar do acontecimento, possivelmente não aplaudiram a demolição da antiga estação em 1972. Ou seja, podemos afirmar aqui que *A Última Maria* privilegia vozes que foram, em certa medida, vencidas pelo discurso de progresso castanhalense materializado naquele ato³²⁷. Essas vozes seriam o “*nós*” que

³²⁵ Um aspecto importante a se citar é que o editor do então jornal acaba inserindo a matéria de Amílcar ao título de “*História condena derrubada da estação*”, transformando assim o seu texto em uma descrição histórica que atua como juíza ao subjugar a demolição da estação ferroviária. Exemplo singular disso, é a inserção de uma legenda exposta pela edição do jornal após Amílcar Carneiro comentar brevemente sobre as locomotivas que faziam parte da EFB. Ao expor uma fotografia da locomotiva castanhalense monumentalizada hoje na praça do estrela, o editor do jornal (que não sabemos a autoria) faz duras críticas à Almir Lima ao salientar que “*O prefeito castanhalense Pedro Coelho da Mota, sensível às tradições da cidade, comprou a locomotiva Castanhal n° 28, para ela ficar na estação que foi posta abaixo por outro prefeito, quase castanhalense, nascido na Vila de São Luís (Igarapé-Açu), Almir Lima. Agora, perdido o abrigo primitivo, ela se encontra em lugar indevido, como se procedesse de onde nunca houve trem. O prejuízo cultural com a queda da estação pode ser comparado, nas devidas proporções, ao que os bandidos do Taleban causaram à humanidade quando explodiram os monumentos históricos dos primórdios da civilização*”. (NOVO JORNAL, 2004, p. 3).

³²⁶ NOVO JORNAL. História condena derrubada da estação. Máquina Castanhal comprada para ficar aqui. *Novo Jornal*, Castanhal-PA. 14 a 17 de abril de 2004, página 2.

³²⁷ Afirmação isto requer alguns cuidados. Os castanhalenses que desejaram a derrubada da estação para o alargamento da Barão do Rio Branco em sua pavimentação podem ter saído beneficiados desse desejo em específico, mas não como “vencedores” do progresso castanhalense apregoado e desenvolvido pela governança daquele ano que justificou a demolição da estação pelo desenvolvimento de uma Castanhal que estaria em constante transformação. Por exemplo, ao mesmo tempo em que era aplicado o progresso no centro comercial do município nos anos 70, o bairro do Milagre que se localiza geograficamente a certa

Amílcar relata no anseio pela preservação da estação em lugar de sua completa demolição, “*nós*” este que é confirmado também por Rita Silva e Eunice Brito que lamentam o ocorrido. *A Última Maria* age justamente como um filme que organiza essas determinadas vozes ao possuírem o sentimento semelhante perante a preservação dos objetos (e lugares) históricos do município que foram se perdendo pelas transformações urbanas que se intensificaram a partir de 1970.

Pode-se confirmar de fato uma complacência de parte da comunidade castanhalense na demolição da estação ferroviária? Se sim, como identificar esse grupo social do município? Não houve resistências (político e social) perante a derrubada desse elemento material que compunha a EFB? Essas lacunas objetivamente não são abordadas pelo curta-metragem, e aqui entra o elemento de esquecimento memorialístico no enquadramento fílmico. Privilegia-se as memórias dos que, supostamente, possuíam uma forma de consciência da carga histórica que a estação ferroviária representava, sem haver assim qualquer objetivo em complexificar as estruturas sociais de Castanhal em torno da ação realizada por Almir Lima em 1972³²⁸.

O deslocamento entre abordar a derrubada da estação pela recepção pública ao invés de centrar-se nos bastidores políticos-governamentais do ato é muito significativo, pois, destaca-se a força que o discurso e aplicação do progresso castanhalense tinham nos moradores da região, discurso esse forjado pelas elites comerciais e políticas do município principalmente a partir da segunda metade do século XX.

Não podemos deixar de lado também a participação de Pedro Coelho Filho no curta-metragem. Empresário, ex-prefeito de Castanhal (2017-2020) e filho de Pedro

distância do centro de Castanhal (onde as transformações urbanas se concentravam em sua grande medida), acabava sofrendo com falta de saneamento básico e elevados índices de violência urbana, ou seja, estavam excluídos do progresso da então Cidade Modelo. Como não temos informações sobre o perfil social dos castanhalenses que desejaram (e comemoraram) a demolição da estação, não podemos afirmar que os tais são os vencedores que se beneficiaram do progresso no município, pois não nos surpreenderia se caso houvesse, por exemplo, moradores do bairro do Milagre (afetados pelo abandono do poder público) que aplaudiram a derrubada da estação ao concordar com o alargamento da Avenida Barão do Rio Branco.

³²⁸ Em entrevista cedida ao escritor e membro da Academia Castanhalense de Letras (ACL) Hugo Luiz de Souza, o próprio Almir Lima teria utilizado a sua própria infância em torno da estação ferroviária para se inserir também como um indivíduo que possuía plena consciência da carga histórica daquele objeto material. A sua experiência pretérita seria usada para justificar a demolição da estação ferroviária para a população castanhalense: “*também eu fui vendedor de picolé na Estação, comprava na Padaria Primavera do Sr. José Maria português. Também eu brinquei muito em seu interior e arredores! Nos anos enquanto eu cursava o Ginasal no Colégio Interno de Bragança tantas vezes viajei partindo de seu interior observando toda movimentação de passageiros nos vagões da Maria Fumaça e no comércio que crescia junto comigo. A estação e os trens que por ela passaram fizeram parte não só de minha infância, mas de toda a minha vida, igual a vocês! Lembro-me aos doze anos eu morsegando o trem de Castanhal até a Vila de Apeú. Minha vida aconteceu na Estação, assim como a de vocês e de muitos outros castanhalenses, mas a cidade cresceu! Hoje o que está acontecendo é fruto do crescimento e desenvolvimento da cidade*”. (SOUZA, 2017, p. 23).

Coelho da Mota, também ex-prefeito do município entre os anos de 1967 a 1970, a sua fala é voltada justamente à governança de seu pai em Castanhal, destacando a compra da maria fumaça como um dos símbolos de sua gestão no município, contrastando assim o que se foi e o que ficou da EFB na região:

O único município que tem uma maria fumaça, que tem um trem é Castanhal. Isso graças ao meu pai quando gestor, quando prefeito que lutou pra que essa máquina ficasse na cidade. Quando foi desativada a estrada de ferro é.. Belém-Bragança, o que aconteceu esses... foram vendidos pra ferro-velho os trilhos, foram vendidas as estações, foram vendidos os trens pra fazer caldeiras para as indústrias pra vários estados do nosso país, mas o papai teve a força teve a coragem de segurar apesar de ter pouco recurso na época, conseguiu negociar.. é.. que esse trem ficasse em Castanhal.³²⁹

A figura de Pedro Coelho da Mota é representada de forma desbravadora pelo seu filho. O ex-prefeito teria sido um dos guardiões da história do município ao efetivar a compra da locomotiva castanhalense com os poucos recursos que possuía. Diferente da abordagem à derrubada da estação, o espaço centra-se agora em uma figura diretamente política ao direcionar uma benesse de algo que teria subsistido ao progresso castanhalense. Porém, se inserirmos essa narrativa de deslumbre ao monumento da maria fumaça em torno das falas anteriores, podemos verificar que há o olhar ambíguo que já salientamos anteriormente, pois os participantes (que, com exceção de Pedro Coelho Filho, não fizeram parte da governança política de Castanhal) também olham o trem monumentalizado como um fragmento de melancolia que deveria estar exposto em sua antiga estação e nos elementos que o compunham junto à EFB, olhar este que o próprio Pedro Coelho da Mota já chegou a ressaltar em anos anteriores³³⁰.

Esse olhar misto que mescla melancolia e alegria perante ao trem monumentalizado hoje, é também expresso pelas últimas falas do curta-metragem que são inseridas em off enquanto vemos as imagens da locomotiva hoje, na praça do estrela:

³²⁹ Pedro Coelho Filho em *A Última Maria* (2021), 22:33min’.

³³⁰ Pedro Coelho da Mota chegou a relatar o processo de compra da maria fumaça em uma matéria do jornal *O Liberal* que compunha os festejos do aniversário de Castanhal em janeiro do ano de 2003. Nela, o ex-prefeito chega a lamentar o processo de derrubada da estação ferroviária e culpa as gestões posteriores na falta de zelo aos elementos da EFB que se perderam no município, sendo a locomotiva esta única materialidade remanescente: “*Fiquei amargurado quando vi que depenaram, destruíram, roubaram tudo que tínhamos comprado da estrada. Culpa dos governantes que me sucederam. Minha ideia era deixar em Castanhal alguma coisa da nossa história, para os nossos filhos e netos verem por onde começou o desenvolvimento da cidade, mostrar o valor que teve a estrada de ferro para nós, para nossa região*” (O LIBERAL, 2003). A construção da figura do homem que lutou para a preservação dos fragmentos históricos do município continua muito presente na narrativa de Pedro Coelho da Mota (e do jornalista) nessa matéria do *O Liberal*. Todo o esforço feito pelo ex-prefeito, segundo o próprio, teria sido surrupiado pela demolição da estação e da entrega dos objetos que faziam parte da EFB, como se o que restou dela no município (a locomotiva monumentalizada) fosse um símbolo misto de conquista (a sua preservação material como monumento) e de derrota (o seu antigo abrigo demolido junto aos seus trilhos originários).

Castanhal... é.. ficou só na lembrança né, da maria fumaça. Muitos, muitos não souberam o significado da maria fumaça aqui em Castanhal né de ver ela rodando, ela andando né, e já viram só.. parada ali naquele lugarzinho né.³³¹

A gente sempre para lá perto do trem aí eu pego na máquina e penso assim: “oh que saudade dessa maquinazinha maria fumaça”, é muito bom sabe quando eu vejo eu sinto aquela saudade do tempo que eu era criança sabe.³³²

Eu me recordo de tudo o quanto se passou né, o tempo que eu ia pra.. pra estação esperar a passagem da maria fumaça, pra mim parecia que aquilo foi um filme que passou na minha cabeça.³³³

As imagens que acompanham essas falas são construídas na mesma linha estética das que iniciam o filme, só que de forma inversa (de maneira semelhante ao que foi feito em *O Cinema de Seu Duca*). Agora as vozes sem rostos partem de um plano fechado do trem para o plano aéreo aberto da cidade de Castanhal, traçando assim novamente o jogo relacional entre as vidas privadas (as vivências pessoais dos narradores com a locomotiva) e o mundo público (parte significativa da história de Castanhal formada pelos trilhos da EFB). Além do jogo inverso das imagens, o pequeno diferencial dessa cena é a inserção de um letreiro que expõe brevemente um contexto para a demolição da estação, e também a utilização de outra trilha sonora³³⁴ do músico D’ Pádua, esta que carrega em sua letra uma representação do trem como objeto que carregava em si diversos sentimentos antagônicos que formavam uma sociabilidade heterogênea pelos que frequentavam seus vagões, encerrando assim o curta-metragem.

3.4 “Porque era em nome do progresso”. Vislumbrando um olhar para os restos da EFB no município.

Assim como no capítulo anterior, nesse momento busco destacar determinados aspectos do *mundo fático* externo ao filme como uma possibilidade de compreensão de sua inteligibilidade, ao mesmo tempo em que procuro posicionar com mais veemência a minha leitura sobre o curta-metragem.

É pertinente salientar que, diferente de *O Cinema de Seu Duca*, o curta-metragem não possuiu uma estreia aberta ao público. Sem contar com uma exibição presencial, *Última Maria* estreou de forma virtual através do canal profissional de compartilhamento de vídeos do próprio Edivaldo Moura no YouTube. Isso acaba gerando um processo

³³¹ Edinaldo Barros em *A Última Maria* (2021), 23:18min’.

³³² Eunice Brito em *A Última Maria* (2021), 23:39min’.

³³³ Aunir Silva em *A Última Maria* (2021), 23:53min’.

³³⁴ Lá vem o trem trazendo a tristeza / E alegria em cada vagão / É coração batendo de saudade / É coração batendo de paixão / É tanta dor tanta tristeza / Tanta alegria tanta emoção / É gente que deixou saudade / É gente matando saudade na estação (...) (D’Pádua, “O Trem”. *A Última Maria*, 2021).

receptivo bastante divergente de *O Cinema de Seu Duca*, tanto na questão do mapeamento do público quanto na relação estabelecida com o filme. Diferente das cartas virtuais que possuíam narrativas mais expansivas em relação a estreia pública de *O Cinema de Seu Duca*, os comentários deixados por parte do público no YouTube se limitam brevemente a agradecer ao cineasta pelo seu trabalho na produção do curta-metragem.

Considero pertinente para meus objetivos destacar aqui outras relações do mundo fático que se estabeleceram em outros espaços sociais que não especificamente nos comentários mais diretos ao filme. Nesse sentido, quero destacar uma fala de um personagem específico do curta-metragem: Amílcar Carneiro. Ao comentar sobre a demolição da estação em entrevista cedida ao podcast castanhalense *vemtibora*, realizado em janeiro de 2023 junto à Edivaldo Moura, Amílcar acaba repetindo o aspecto expresso em *A Última Maria*, porém agora com uma novidade não dita no curta-metragem:

Mas na época da demolição da estação não vi ninguém chorando, era aplaudindo porque era em nome do progresso, tinha que tirar porque ia ser asfaltado... na época todo mundo bateu palma, como bateram palma quando o cinema tava pra fechar, pessoal passava lá em frente com sacolas assim de.. videocassete dizendo: “*tá aqui pra mim assistir no final de semana*”, passavam lá em frente tirando sarro comigo.³³⁵

Os aplausos agora se expandiriam historicamente ao abranger também o fim do antigo cinema de rua da região. O aplauso aqui simboliza a complacência de parte dos castanhalenses perante ao esfacelamento de seus aspectos materiais pretéritos, e também de uma falta de *consciência histórica* que poderia ser despertada com o passar do tempo, justamente através da perda – como é o caso do próprio Edivaldo Moura durante seu processo de pesquisa para a produção de *Memórias do Cine Argus* e *O Cinema de Seu Duca*.

Então, a primeira característica fundamental a ser citada, é que no meu entendimento assim como em *O cinema de Seu Duca*, o curta-metragem busca ser uma espécie de guardião de uma memória produzida sobre a locomotiva castanhalense ao buscar construir uma determinada importância do trem, da estação e da EFB para a formação do município, levando assim a formular o seu próprio movimento histórico à Castanhal dos tempos da estrada de ferro.

Defendo que, em *A Última Maria*, há uma forma de ressignificação do passado castanhalense ao fazer com que a materialidade que restou (a locomotiva

³³⁵ VEMTIMBORA PODCAST. Amílcar Carneiro e Edivaldo Moura - #043 Vemtibora. 13 de Janeiro de 2023, 27:25-27:53.

monumentalizada) seja um símbolo de resistência aos programas de remodelamento urbano efetuados pela governança local a partir de 1970. Essa ressignificação é produzida pela voz da experiência encadeada com o jogo de imagens cinematográficas construídas pelo cineasta. Sendo assim, o trem em *A Última Maria* não seria um símbolo do *continuum* do avanço urbano-comercial que se encaminhou nos anos seguintes no município, mas sim como um elemento antagônico desse processo.

A locomotiva castanhalense é tratada como uma espécie de último fragmento daquilo que era (e deveria ser hoje) algo maior (de maneira muito semelhante ao tratamento feito aos projetores do Cine Argus monumentalizados na Casa de Cultura do município). A sua contradição é expressa como uma forma de resistência melancólica pela perda de sua estação. Ou seja, aqui a sua monumentalização não age em sentido inverso às estruturas que circundavam a antiga Castanhal pela EFB, mas sim como representação fragmentária das mesmas. Ela é vista como o último suspiro material daqueles tempos, sendo de fato *A Última Maria* que restou dos trilhos. É nesse sentido que, a locomotiva monumental será transitada pelos participantes em um misto de tristeza (tempos que não voltam mais e desfragmentação espacial em uma estação que simula, mas não expressa a grandiosidade da de origem) e regozijo (o último aspecto histórico da EFB na região que ainda permite ser tateado pela preservação de sua materialidade).

Esses fragmentos de subjetividades vivenciadas no passado e montados de formas específicas em *A Última Maria*, também estão intimamente ligados ao que é *histórico*, construindo assim um discurso amplo para o presente do município através do uso do passado. Além dessa veia memorialística em torno da locomotiva, o curta-metragem busca produzir uma representação da avenida Barão do Rio Branco como elemento presente que se formou por contradições internas pelo seu passado de origem. Entendo que o que liga estes dois objetos em suas contradições (a locomotiva e a avenida) é a perda, especificamente a demolição da estação de Castanhal que deu lugar ao alargamento espacial da avenida e desfragmentou a locomotiva monumental em um novo ambiente que lhe garantiu outros sentidos.

A avenida Barão do Rio Branco é composta pelo centro comercial do município, e nela se desenvolve uma gama de relações sociais em Castanhal não só econômicas pelo comércio, mas também culturais pelos primeiros elementos constituidores da vila que chegaram a se relacionar com o trem e que hoje ainda estão presentes no município. Junto à derrubada da estação, teriam sido demolidos também os fragmentos identitários de parte dos moradores que estabeleciam diversas relações sociais no local, sendo ela uma

espécie de símbolo que transitava pela heterogeneidade de sentidos ao ser vista como ponto turístico, comercial e social³³⁶.

Com um olhar ainda mais abrangente desse passado, o curta-metragem embarga a própria EFB como um dos elementos de representação do filme. Através das experiências individuais dos participantes expressas pela oralidade e intermediadas pelo jogo imagético entre fotografias e filmagens, a EFB é tratada não especificamente em seu viés estrutural para a formação de Castanhal, mas sim como elemento constituidor de subjetividades³³⁷.

Ao analisarmos os aspectos internos do curta-metragem, vemos que, a asserção histórica por meio das lembranças e a construção da ambiguidade dos elementos do presente pela sua origem histórica, foram feitas de forma a valorizar a experiência vivida dos moradores castanhalenses como ponto central do corpo narrativo da produção. Foram as experiências pretéritas, narradas pelo presente, que lançaram as rédeas para a sustentação de uma importância histórica do trem, de sua estação e da EFB para a formação de Castanhal na influência identitária de parte da comunidade castanhalense que estabeleceram contatos com a locomotiva. Diversos fatores foram formados no constructo interno do filme (ou na *escritura fílmica da História*) ao ir em busca de uma asserção histórica mais ampla do município³³⁸.

É importante ter em mente aqui que não podemos afirmar que a produção de *A Última Maria* é bem clara ao demonstrar apoio à gestão de Pedro Coelho da Mota em detrimento de Almir Tavares Lima, principalmente no exemplo da demolição da estação ferroviária. Se formos avaliar somente pela internalidade do curta-metragem, ficaremos com algumas lacunas na resposta desse questionamento. Por exemplo, o nome de Almir

³³⁶ Nesse sentido, esta região no município sempre foi composta por uma grande movimentação social pelas relações que se estabeleciam na estação, e que hoje se estabelecem na avenida. Assim como a EFB, que foi símbolo de um progresso no século XIX, e que foi sendo paralisada por outro tipo de progresso expresso no investimento nas rodovias e nos veículos automóveis já na segunda metade do século XX, a estação castanhalense que abrigava o grande epicentro social do município teve que ceder espaço também para outro tipo de relações sociais compostas principalmente pelo comércio expresso em empresas e lojas do ramo privado.

³³⁷ Este detalhe também é central na própria representação do trem e da estação. Pois, para o curta-metragem, ao invés de expor a importância de ambos para a formação territorial da região, é mais salutar “ler” esses objetos como influenciadores identitários dos moradores castanhalenses que se relacionaram com ambos em grande parte durante a infância.

³³⁸ A exemplo da relação entre mundo público e vidas privadas pelos planos abertos e fechados construídos pela câmara em torno das oralidades; a ressignificação de outra produção fílmica para atender aos anseios do curta-metragem; a relação entre fotografias estáticas e animadas na sensação do real nos registros de elementos que já não existem no município; o encadeamento de narrativas divergentes que sinalizam um passado não unilateral (o caso das crianças em torno da locomotiva); e no relacionamento entre fotografias do passado e filmagens e oralidades do presente que se imbricam constantemente como uma forma de não distanciamento simbólico de ambos os períodos.

Lima sequer é citado na produção, sendo que, a demolição da estação é abordada somente pelas narrativas pessoais que lamentam a sua derrubada ao invés de uma abordagem explicitamente partidária ao denunciar a gestão com o seu programa de progresso para o município.

Pelos elementos internos do curta-metragem, podemos até defender que há uma simpatia à ação de Pedro Coelho da Mota no ato da compra e preservação da locomotiva castanhalense, tanto é que, a fala de seu filho se resume somente a este ato, e seu tempo de tela é mínimo se comparado às narrativas dos outros participantes. Mas essa valorização da preservação da maria fumaça é, como já salientamos, embargada por uma melancolia que a concepciona como uma espécie de resto mortal de uma estrutura ampla que se perdeu em sua volta (a estação e os trilhos da EFB).

A *Última Maria* é entendido aqui como um projeto que aborda a locomotiva através de uma personalidade mais distanciada por parte do cineasta se comparada à *O Cinema de Seu Duca*, além de também não ter sido projetado para uma grande exibição pública de estreia. A produção busca cumprir o seu papel como uma peça de um quebra-cabeças mais amplo do passado castanhalense, ela expõe uma determinada importância à locomotiva, a estação e a EFB como elementos constituidores da formação do município e como influenciadores de subjetividades identitárias. Além disso, o curta busca formular uma visão crítica sobre o que restou para o presente de Castanhal tendo as memórias pessoais como vozes de resistências ao não esquecimento, e estabelecendo assim, uma história que é dada a ler pelo popular e intermediada com os anseios da direção que busca na experiência do outro a sua fonte principal de acesso ao passado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ambos os filmes analisados foram entendidos como práticas narrativas que buscaram produzir uma inteligibilidade a um passado de Castanhal para situar-se no presente do município, tratando assim de despertar uma certa *consciência histórica*³³⁹ por meio do processo de recepção nos espectadores da região. Mesmo que o fim do Cine Argus e a demolição da estação ferroviária sejam eventos temporais que possuem suas singularidades significativas, o sentimento de perda por um processo histórico amplo parece ser o *leitmotiv* que liga os dois filmes em aspectos em comum. O dismantelamento material e simbólico desses espaços são metabolizados como exemplos críticos ao “progresso” castanhalense da segunda metade do século XX.

É importante destacar que esse olhar crítico dos filmes possui sua singularidade ao não escolher traçar as contradições sociais mais explícitas que ocorreram de maneira simultânea a aplicação (material e discursiva) da política de desenvolvimento urbano-comercial no município. Aqui me refiro como exemplo às manifestações populares que tencionaram significativamente a política de progresso de Castanhal durante o período analisado pelos documentários, como a intensa revolta ocorrida em 1987 em Castanhal, que ficou conhecida como “A Revolta do Pincel”³⁴⁰; e a greve das professoras e professores em 1980 que se materializou em um grande protesto público na Avenida Barão do Branco ao reivindicarem o pagamento de salário mínimo, o décimo terceiro salário, o pagamento do FGTS e a recusa de usar um fardamento imposto pela Secretaria Municipal de Educação.

A crítica por parte dos documentários à política de transformação urbana do município se insere em uma perspectiva mais implícita desse processo ao buscar fugir de uma explanação que relacione o avanço empresarial-capitalista na Castanhal da segunda metade do século XX à um olhar mais estrutural desses eventos. De maneira mais subjetiva, os filmes se voltam às experiências cotidianas que eram desenvolvidas socialmente em torno desses espaços (o cinema e a locomotiva) que foram suplantadas e esquecidas pelo poder público do município e pelos representantes empresariais

³³⁹ RÜSEN, Jörn. *Razão histórica: teoria da história, fundamentos da ciência histórica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

³⁴⁰ Manifestação pública que reuniu cerca de 3 mil castanhalenses em março de 1987, ocasionando um grande quebra-quebra no município. A onda de revolta atingiu todas as delegacias da cidade, os PM Box, o Fórum, algumas casas de policiais e uma tentativa de invasão ao 5º batalhão da polícia militar. A morte do menor Carlos Alberto Costa Rodrigues, preso e torturado na Delegacia Central de Castanhal após ser acusado de ter roubado dois pincéis, foi o motivo que mobilizou os moradores para a grande revolta de Castanhal.

envolvidos no remodelamento urbano da região. Ou seja, os documentários são entendidos aqui como possíveis projetos culturais que visaram ser práticas de preservação de uma memória que parecia não ter mais espaço na intensa política de transformação urbana de Castanhal, que inclusive perdura cotidianamente.

Entendo que é esse olhar crítico dos filmes que acaba unindo-os em um discurso histórico que mira nos monumentos imóveis da Castanhal do presente. Esse discurso histórico buscou garantir sentidos a esses monumentos (e à uma época) por meio das experiências pretéritas dos habitantes da região, sentidos estes que não só destacaram suas origens e importâncias históricas para o município, mas que também ressignificaram o período abordado ao transformá-los em marcas antagônicas desse avanço urbano-comercial de Castanhal ao entendê-los como monumentos fragmentados e desterritorializados simbolicamente do atual presente da região.

O historiador Osimar Barros chega a levantar um questionamento sobre os sentimentos subjetivos dos governantes e dos moradores de Castanhal perante à completa transformação que o centro municipal passava naqueles anos do século XX, destacando que:

Todas essas transformações urbanas não passaram despercebidas para os vereadores da Câmara Municipal de Castanhal. A completa mudança do local onde foi edificado o primeiro conjunto arquitetônico de Castanhal causou impacto não somente entre legisladores. Mas para todos aqueles residentes de origem ou descendente de nordestinos que construíram maior parte de suas experiências de vida no tempo da estrada de ferro. Toda essa mudança na paisagem urbana, para os vereadores castanhalenses, significava “desenvolvimento” e “progresso”. Pelo menos eram que pensavam nos discursos políticos registrados nas atas da câmara municipal. Talvez muito desses legisladores, quantos os antigos moradores de Castanhal, se ressentiram diante da demolição dos lugares que possuíam relação de pertencimento. Lugares que se construíam toda uma relação de sociabilidade e lazer foram destruídos, deixaram de existir. Não sei quais foram os sentimentos desses vereadores ou dos prefeitos diante do desaparecimento dos espaços de memória de Castanhal. Nunca saberei dessa subjetividade ou o que eles pensavam daquele desmanche da cidade. Mas no discurso oficial tudo representava “progresso”³⁴¹.

Acredito que os filmes de Edivaldo Moura buscaram tencionar essas transformações urbanas de Castanhal ao ir atrás dessas vozes que circundavam socialmente esses lugares de memória citados por Barros, vozes essas que se assentam no campo mais popular do município (não somente dos descendentes de origem nordestina) ao invés dos gabinetes dos vereadores e dos demais políticos que estiveram diretamente relacionados nesse processo de remodelamento urbano de Castanhal. Essas vozes, que

³⁴¹ BARROS, Osimar da Silva. *“Foi algo que nunca aconteceu”*: por uma história social de Castanhal (1978-1987). 2020. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2020. Programa de Pós-Graduação em História, p. 71.

compõem os documentários, também destacaram parte desse aspecto subjetivo levantado por Barros, essas subjetividades se assentaram na própria vivência dos personagens em torno do cinema e da locomotiva ao salientar esses espaços de memória como constituidores identitários dos que foram afetados pelos tais.

Nos documentários de Edivaldo Moura, não houveram espaços significativos para os grandes representantes empresariais e políticos dessas transformações urbanas que afetaram a região a partir de meados de 1950. Apesar dos personagens não serem homogêneos em suas posições sociais no município e em seus processos de rememoração subjetivas, os filmes são bem conscientes dessas suas delimitações que buscam um aspecto até mais saudosista de uma época em Castanhal, e que também salientam uma outra faceta desse campo popular do município ao destacar parte dos moradores (que não fizeram parte dos documentários devido a sua delimitação) como imersos e complacentes à política de transformação urbana e comercial da região ao desviarem os olhares dos projetores do Cine Argus e aplaudirem a derrubada da estação castanhalense que compunha a principal rua de Castanhal.

Os documentários são então, na verdade, preservações audiovisuais do seu presente produtor, ou melhor, de um olhar contemporâneo à uma determinada época castanhalense através das lembranças. Além disso, os filmes vistos como produtos sociais e como obras de arte linguísticas, acabam se entregando a um processo de recepção que perdura em um futuro imprevisível através do transcorrer temporal e dos diversos sujeitos espectadores heterogêneos, seja os que viveram à época representada ou os jovens do município que possuem experiências posteriores, seja também os críticos da política de transformação urbana de Castanhal ou os seus apoiadores. Essas produções audiovisuais estão em constantes possibilidades de ressignificação receptiva por esse aparato diverso que o circunda socialmente através dos espectadores.

Enquanto desenvolvia parte do capítulo sobre o longa-metragem “*O Cinema de Seu Duca*”, pude presenciar uma mudança urbana no centro comercial de Castanhal que ocorreu de maneira simultânea a minha escrita e que estava diretamente relacionada ao que o filme de 2016 destacava. O prédio que abrigava o Cine Argus, que era visto como símbolo de esperança por alguns personagens do filme devido as suas estruturas originárias ainda estarem preservadas, acabou sendo demolido para a construção de outro ponto comercial na avenida mais movimentada do município. Ou seja, o documentário não conseguiu transformar o seu anseio memorialístico em um impacto material apesar do filme funcionar como um registro de memória delimitado em lembranças que

ansiavam olhar o prédio como símbolo de preservação material e simbólica do cinema, mesmo que naqueles anos o prédio já não desenvolvesse as mesmas funções.

Os documentários então são projetos culturais que produzem uma memória ao olhar o cinema e a locomotiva como símbolos de um tempo suplantado pela imposição urbano-comercial de Castanhal e que, ao mesmo tempo, coexistem com essas transformações ainda latentes no município. O futuro se torna imprevisível, mas a câmera de Edivaldo Moura em *O Cinema de Seu Duca* e *A Última Maria* ressignifica essa época castanhalense pelas lembranças contemporâneas de um passado fragmentado em objetos materiais e em experiências subjetivas, com a finalidade de ao menos causar um respiro temporal que busca garantir significados ao passado para situar-se no presente que ainda parece não tão distante das políticas regionais que se estabeleceram durante a segunda metade do século XX em Castanhal.

FONTES AUDIOVISUAIS

A *ÚLTIMA MARIA*. Direção de Edivaldo Moura. Castanhal – PA, 2021. Lei Aldir Blanc. 2021. 1 DVD (25 min.). Disponível em: https://youtu.be/fRZ_6FUezOQ. Acesso em 8 de Novembro de 2023.

CINEMA PARADISO (*Nuovo cinema paradiso* original). Direção de Giuseppe Tornatore. Produção: Franco Cristaldi e Mino Barbera para Cristal Difilm (Roma), Les Films Ariane (Paris), RAI/Tre (Roma). Distribuição: Sovereign Pictures. França-Itália, 1988. 1 DVD (120min.).

JACARÉ (*Jacaré, Killer of the Amazon* original). Direção de Charles E. Ford; Clyde E. Elliott. Produção: Jules Levey. Distribuição: United Artists. Estados Unidos, 1942. 1 DVD (65min.).

MEMÓRIAS DO CINE ARGUS. Direção de Edivaldo Moura. Castanhal – PA. 2014. Festival “Fest-Curtas Castanhal”, 2014. 1 DVD. (20 min.). Disponível em: <https://vimeo.com/124667423>. Acesso em 10 de Novembro de 2023.

O CINEMA DE SEU DUCA. Direção de Edivaldo Moura. Castanhal – PA, 2016. Prêmio PROEX de Arte e Cultura. 2016, UFPA. 1 DVD. (1h 29min.). Disponível em: <https://youtu.be/zrxqcy4b7LU>. Acesso em 10 de Novembro de 2023.

DOCUMENTOS, JORNAIS, REVISTAS E SITES

A GAZETA CASTANHALENSE. Amílcar, filho de “seu” Duca, fala sobre o Cine Argus. *A Gazeta Castanhalense*, Castanhal – Pará, 18 de março de 1994, p. 6, seção geral.

A TRIBUNA DE CASTANHAL. *O Cinema de Seu Duca*, o filme. Empolgante exibição pública. *A Tribuna de Castanhal*, Castanhal – Pará, edição nº 285, outubro de 2016 – capa.

A *ÚLTIMA MARIA*. Página do facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/ultimamaria>. Acesso em 10 de Novembro de 2022.

Ata da 10ª Sessão Ordinária da Câmara de Vereadores de Castanhal – 2º Período – 6ª Legislação. *Câmara Municipal de Castanhal*. 5 de Novembro de 1969.

Ata da 27ª Sessão Ordinária da Câmara de Vereadores de Castanhal. *Câmara Municipal de Castanhal*. 14 de Outubro de 1967.

Ata da 9ª Sessão Ordinária da Câmara de Vereadores de Castanhal. *Câmara Municipal de Castanhal*. 24 de Maio de 1971.

BERNARDET, Jean-Claude. O espectador como montador. Jean-Claude Bernardet analisa “Nós que Aqui Estamos por Vós Esperamos”. *Folha de São Paulo*, 15 de agosto de 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs15089916.htm>. Acesso em 20 de Outubro de 2023.

Blog Cine Argus. Disponível em: <http://memoriasdocineargus.blogspot.com/>. Acesso em 25 de Outubro de 2023.

BRADY, Thomas F. Hollywood's story marts dry up; decline in plays and fiction novels causes concern — other items. *New York Times*. 24 de Maio de 1942, número 03, p. 178. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1942/05/24/archives/hollywoods-story-marts-dry-up-decline-in-plays-and-fiction-novels.html>. Acesso em 10 de Outubro de 2023.

BRASIL. *Programa de metas do presidente Juscelino Kubitschek*: Estado do plano de desenvolvimento econômico em 30 de junho de 1958. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1958, p. 45.

Câmara Municipal de Castanhal. Em comemoração ao aniversário de 88 anos de Castanhal, câmara realiza exposição fotográfica com momentos históricos da cidade. *camaradecastanhal.pa.gov*. 27 de Janeiro de 2020. Disponível em: <https://camaradecastanhal.pa.gov.br/em-comemoracao-ao-aniversario-de-88-anos-de-castanhal-camara-realiza-exposicao-fotografica-com-momentos-historicos-da-cidade/>. Acesso em 15 de Outubro de 2023.

CARNEIRO, Amílcar. Cinema e prelaia. *Revista Independente – Cooperativa Independente de Comunicação Social (CICS)*. Castanhal – Pará. ANO XX 1 – nº 30, 01 de Janeiro de 2008, pp. 16-17.

_____. Coisas de cinema. *Revista Independente – Cooperativa Independente de Comunicação Social (C.I.C.S)*. Castanhal – Pará. ANO XII – nº 10 – 28 de Janeiro de 2006, p. 16.

CARNEIRO, José. O Cine Argus e sua memória. *O Liberal*, Belém – Pará. 14 de Outubro de 2016, p. 20.

CAVALCANTE, Paulo B. A origem do Cine Argus, de Castanhal. Como eram os velhos cinemas do Pará-V. *Panorama – O Liberal*. Belém – Pará, caderno dois, 18 de junho de 1989, p. 5.

CONCEIÇÃO, Fátima Carneiro da. A última sessão de cinema, que não houve. *A Província do Pará*. Belém – Pará, 05 de outubro de 1995, p.15.

GUIMARÃES, José Lopes. Cine Argus – A História. *Revista Independente*. Castanhal–Pará, ano I, nº 03, novembro de 1995, p. 36.

MATUSZEWSKI, Boleslav. Uma nova fonte histórica. Paris, 25 de março de 1898, tradução de Daniel Caetano. In: *Contracampo Revista de Cinema*, 2006. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/matuszewski.htm>. Acesso em 21 de Outubro de 2023.

MEMÓRIAS DO CINE ARGUS. Página do facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/memoriasdocineargus>. Acesso em 13 de Março de 2023.

MONTENEGRO, Augusto. Mensagem dirigida em 7 de setembro de 1907 ao Congresso Legislativo do Pará pelo Dr. Augusto Montenegro, Governador do Estado, 1907.

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/873586/1709>. Acesso em 5 de Dezembro de 2022.

_____. Mensagem dirigida em 7 de setembro de 1908 ao Congresso Legislativo do Pará pelo Dr. Augusto Montenegro, Governador do Estado, 1908. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/873586/1878>. Acesso em 5 de Dezembro de 2022.

NOVO JORNAL. A viagem para o fim do mundo. *Novo Jornal*. Castanhal - PA. 31 de março a 12 de abril de 2004. Segundo caderno, página 2.

_____. História condena derrubada da estação. Máquina Castanhal comprada para ficar aqui. *Novo Jornal*, Castanhal - PA. 14 a 17 de abril de 2004, página 2.

_____. Homem rasga a floresta para implantar ferrovia. *Novo Jornal*, Castanhal - PA. 03 / 15 de março de 2004. Segundo caderno, página 3.

_____. O apito do último trem e o silêncio da máquina anunciam o fim da estrada. *Novo Jornal*, Castanhal - PA. 28 de abril a 11 de maio de 2004. Segundo caderno, página 2.

O LIBERAL. Japoneses fogem da crise brasileira. *O Liberal – Caderno Especial Comemorativo dos 57 anos de Castanhal*. Belém - Pará, 28 de janeiro de 1989, p. 11.

_____. Relíquias da antiga estrada de ferro ficaram esquecidas. *O Liberal – Belém*, PA. 29 de Janeiro de 2003. Nº da página ilegível.

PIMENTEL, Ivanise de Nazaré. Como eram os velhos cinemas de Belém – Cine Argus. *Panorama – O Liberal*. Belém – Pará. Caderno dois, 07 de maio de 1989, p. 5.

PRADO, Antonio. O descaso do passado castanhalense. *Diário do Pará*, Belém – Pará, 09 de dezembro de 1990, p. 10.

_____. Um anti-baratista: depoimento do Sr. Pedro Coelho da Mota, 73 anos ao jornalista Antônio Prado (1ª parte). *A Tribuna de Castanhal*. Castanhal – Pará. Nova Fase – Edição nº 93, 2001, p. 4.

Prefeitura Municipal de Castanhal, Fundação Cultural do Município de Castanhal. VI Festival De Curtas-Metragens “Curta Castanhal 2014”. *Diário Oficial Castanhal*, Ano XX, Edição nº 282. Junho de 2014.

_____, Secretaria Municipal de Cultura. Credenciamento de projetos culturais professor Roberto Marques. *Diário Oficial Castanhal*. Castanhal – Pará, nº 03, novembro de 2020.

Tribuna do Pará. Castanhal apresenta hoje seus candidatos populares. *Tribuna do Pará*. Belém, nº 170, 21 de agosto de 1954, p. 2.

TV LIBERAL. 'O Cinema de Seu Duca' leva mais de 2 mil pessoas para seu lançamento. *TV Liberal*, Belém-Pará, 31 de Outubro de 2016. Disponível em: <http://glo.bo/2f5Xm9n>. Acesso em 12 de Outubro de 2023.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. *Prêmio PROEX de arte e cultura/2014*. Relatório Anual de Atividades 2014. Belém-Pará, UFPA, Pró-Reitoria de Extensão, fevereiro, 2014.

VEMTIMBORA PODCAST. Amílcar Carneiro e Edivaldo Moura - #043 Vemtimbora. 13 de Janeiro de 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=13_CTihXxyQ&t=1673s. Acesso em 09 de Outubro de 2023.

VERIANO, Pedro. Cinema no interior do Pará. *Revista Independente – Cooperativa Independente de Comunicação Social (CICS)*. Castanhal – Pará, ano XX, nº 26, 30 de junho de 2007, p. 37.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAGGIO, Eduardo Tulio. *Documentário: filmes para salas de cinema com janelas*. Curitiba: Editora A Quadro, 2022.

BARROS, Osimar da Silva. “*Foi algo que nunca aconteceu*”: por uma história social de Castanhal (1978-1987). Tese de Doutorado em História Social da Amazônia. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Pará (PPHIST-UFPA). Belém, 2020.

_____. *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 (PPHIST-UFPA). Belém, 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. A migração das imagens. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Editora Summus, 2004, pp. 69-79.

_____. A subjetividade e as imagens alheias: resignificação. *Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (LAICA)*, São Paulo: Dossiê "Found Footage III", v. 4 n. 7, 2021, pp. 1-15. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistalaika/article/view/178532>. Acesso em 17 de Outubro de 2023.

BHABHA, Homi K. *O Local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BUENO, Zuleika de Paula. Anotações sobre a consolidação do mercado de videocassete no Brasil. *Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura*. Sergipe, v. 11, nº 3, 2009, pp. 1-22. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/eptic/article/view/95>. Acesso em 07 de Maio de 2023.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

CARNEIRO, Eva D. *Belém entre filmes e fitas: a experiência do cinema, do cotidiano das salas às representações sociais nos anos de 1920*. Dissertação de Mestrado em História Social da Amazônia. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Pará (PPHIST-UFPA). Belém, 2011.

_____. Os Espectadores: notas de um cineclube na Amazônia. *Revista Estudos Amazônicos*. Belém, vol. VIII, nº 2, 2012, pp. 211-243. Disponível em: <https://docplayer.com.br/19781671-Os-espectadores-notas-de-um-cineclube-na-amazonia.html>. Acesso em 09 de Setembro de 2023.

CARREIRO, Rodrigo. Por um punhado de dólares? Gênero, autoria e questões de valor na estética do spaghetti western. *Revista Ícone*. Pernambuco, v. 11, n.1, 2009, pp. 1-15. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/230147>. Acesso em 25 de Outubro de 2023.

CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema, volume II*. São Paulo: Editora Senac, 2005, pp. 69-104.

COSTA, Vânia Maria Torres. Estrada de ferro Belém-Bragança: sujeitos, memórias e narrativas na Amazônia paraense. In: *ANAIS DO 27º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS*. Belo Horizonte, 2018, pp. 1-22. Disponível em: <https://repositorio.ufpa.br/handle/2011/14657>. Acesso em 13 de Outubro de 2023.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DIAS, Nayana R. C; SANTOS, Lays S; SANTOS, Rosilene S. Cine Argus: um cinema e sua importância na história e cotidiano de Castanhal. (Décadas de 1960-1990). *Revista de História Bilros: História(s), Sociedade(s) e Cultura(s)*. Fortaleza, v. 4, nº 6, 2016, pp. 142-164. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/bilros/article/view/7622>. Acesso em 05 de Junho de 2023.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 1992.

GUIMARÃES, Raimundo Holanda. *A cidade perdida: a saga do tarimbeiro*. Belém: Editora Cejup, 1999.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Vértice. 1990.

HÉBETTE, J. *Cruzando a fronteira: 30 anos de estudo do campesinato na Amazônia*. Belém: Editora EDUFPA, 2004.

HOBSBAWM, Eric. *Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

HOMMA, Alfredo Kingo Oyama. *A imigração japonesa na Amazônia: sua contribuição ao desenvolvimento agrícola*. Brasília: Editora Embrapa, 2. ed, 2016.

HUYSSSEN, A. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1ª edição. 2008.

LACERDA, Franciane Gama. Cidade, memória e experiência ou cotidiano de uma cidade do Pará nas primeiras décadas do século XX. In: FENELON, Déa Ribeiro (org.). *Cidades*. São Paulo: Editora Olho D'Água, 1999, pp. 110-125.

_____. *Nos trilhos da modernidade: instalação da estrada de ferro de Bragança (1870/1907)*. Trabalho de conclusão de curso, campus universitário de Castanhal. UFPA, 1992.

_____. Uma "artéria necessária" para o progresso: a estrada de ferro de Bragança (Pará – 1883-1908). *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, Rio Grande, v. 10, nº 19, 2018, pp. 226-248. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/rbhcs/article/view/10747>. Acesso em 21 de Outubro de 2023.

LAGNY, M. Escrita fílmica e leitura da história. In: Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI) (org.). *Cadernos de Antropologia e Imagem 10*. Rio de Janeiro: Editora UERG, NAI, 2000, pp. 19-36.

_____. Imagens audiovisuais e história do tempo presente. *Revista Tempo e Argumento*. Florianópolis, v. 4, nº 1, 2012, pp. 23-44. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180304012012023>. Acesso em 05 de Outubro de 2023.

_____. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador, São Paulo: Editores EDUFBA, UNESP, 2009, pp. 99-131.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LEANDRO, Leonardo M. L; SILVA, Fábio C. A estrada de ferro de Bragança e a colonização da zona bragantina no estado do Pará. *Novos Cadernos NAEA*, Belém, v. 15, nº 2, 2012, pp. 143-174. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/578>. Acesso em 09 de Outubro de 2023

LINS, Consuelo; BLANK, T. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*. São Paulo, v. 39, nº 37, 2012, p. 52-74. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71254>. Acesso em 18 de Outubro de 2023.

_____; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2008.

MARCEL, Martin. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa – Portugal: DINALIVRO, 2005.

MARTÍN-BARBERO, J. *Ofício de cartógrafo*. São Paulo: Loyola, 2004,

MORAIS, Julierme. Os estudos históricos e os filmes: chaves teórico-metodológicas. *Fato & Versões - Revista de História*. Uberlândia, v. 9, nº 17, 2017, pp. 1-17. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/fatver/article/view/5235>. Acesso em 09 de Outubro de 2023.

NAPOLITANO, Marcos. Variáveis do filme histórico ficcional e o debate sobre a escritura fílmica da história. *História: Questões & Debates*. Curitiba, v. 70, nº 1, 2022, pp. 12-44. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/81274>. Acesso em 21 de Outubro de 2023.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Editora Papirus.

_____. O filme documentário e a chegada do som. In: MAIA, Guilherme; SERAFIM, José Francisco (orgs.). *Ouvir o documentário: vozes, músicas, ruídos*. Salvador: Editora EDUFBA, 2015, p. 13-26.

NOVA, Cristiane. Narrativas históricas e cinematográficas. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador/São Paulo: Editores: EDUFBA/UNESP, 2009, pp. 133-145.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História, memória e centralidade urbana. *Revista Mosaico*. Goiás, v.1, nº 1, 2008, pp. 3-12. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/mosaico/article/view/225>. Acesso em 10 de Junho de 2023.

PETIT, Pere. *Chão de promessas: elites políticas e transformações econômicas no estado do Pará pós-1964*. Belém: Editora Paka-Tatu, 2003.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, pp. 200-215. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1941>. Acesso em 12 de Outubro de 2023.

PORTELLI, Alessandro. *História oral como arte da escuta*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

PRADO, Antonio Teixeira do. *Castanhal, memórias em pedaços*. Castanhal – Pará: Assis: Triunfal Gráfica e Editora, 1 ed, 2020.

QUINSANI, Rafael Hansen. O western encontra a revolução: o spaghetti western como produto de uma circulação cultural e política. *Anais do XI Congresso Internacional de Estudos Ibero-Americanos (CIEIA)*. Porto Alegre, outubro de 2017, pp. 1-10. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/anais/cieia/2017.html#capa>. Acesso em 02 de Maio de 2023.

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

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

_____. História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens. *O Olho da história*, Salvador, v. 1, n. 5. 1997, pp. 1-12. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/rosenstone-robert-historia-em-imagens-historia-em-palavrapdf-pdf-free.html>. Acesso em 07 de Março de 2023;

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

_____. *Razão histórica: teoria da história, fundamentos da ciência histórica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

SAMUEL, R. Teatros de memória. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, São Paulo, v. 14, 1997, pp. 41-81. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11234>. Acesso em 09 de Outubro de 2023.

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, nº 8, 2011, pp. 151-173. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/270>. Acesso em 18 de Outubro de 2023.

SANTOS, N. K. F. et al. A ocupação territorial da Amazônia e do sudeste paraense: políticas e projetos de desenvolvimento, reforma agrária e impactos socioambientais. *Brazilian Journal of Development*. Curitiba, v. 6, n. 4, 2020, pp. 18424-18439. Disponível em: <https://ojs.brazilianjournals.com.br/ojs/index.php/BRJD/article/view/8624>. Acesso em 03 de Junho de 2023.

SANTOS, Valdeci Monteiro dos. A economia do sudeste paraense: evidências das transformações estruturais. In: NETO, Aristides Monteiro; CASTRO, César Nunes de; BRANDÃO, Carlos Antonio (orgs.). *Desenvolvimento regional no Brasil: políticas, estratégias e perspectivas*. Rio de Janeiro: Repositório Ipea, 2017, pp. 127-155.

SEABRA, Jorge. *Cinema: tempo memória análise*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 2014.

SILVA, Patrícia Rebello da. *Documentários performáticos: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade*. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação, Rio de Janeiro, 2004.

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

SOUZA, Hugo Luiz de. *Castanhal e suas raízes, outras histórias*. Castanhal-Pará: Edição do Autor, 1ª edição atualizada, 2017.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. A propósito da análise de narrativas documentais. In: CATANI, Afrânio Mendes; GARCIA, Wilton; FABRIS, Mariarosaria (organizadores). *Estudos socine de cinema*: ano VI. São Paulo: Nojosa Edições, 2005, pp. 119-125.

_____. Documentário moderno. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas-SP: Editora Papirus, 2008, pp. 253-287.

VANOYE, Francis & GOLLOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, São Paulo: Editora Papirus, 1994.

VERIANO, Pedro. *Cinema no tucupi*. Belém: SECULT/PA, 1999.

WALTON, Kendall L. Sobre imagens e fotografias: resposta a algumas objeções. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.), *Teoria Contemporânea do Cinema, volume II*. São Paulo: Editora Senac, 2005, pp. 105-125.