



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAIS E PUBLICIDADE
MEMORIAL DESCRITIVO DO PRODUTO

ANA LUIZA MENESES PACHECO DOS SANTOS

ALVES DE JESUS:

**Um documentário sobre o cotidiano de uma família tradicional de Alter do
Chão**

BRASÍLIA - DF
NOVEMBRO DE 2018

ANA LUIZA MENESES PACHECO DOS SANTOS

ALVES DE JESUS:

Um documentário sobre o cotidiano de uma família tradicional de Alter do Chão

**Memorial descritivo do produto apresentado
à Universidade de Brasília como requisito
parcial para obtenção do título de bacharel
em Comunicação Social com habilitação em
Audiovisual.**

**Orientador: Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires
de Campos Martins**

BRASÍLIA - DF
NOVEMBRO DE 2018

ANA LUIZA MENESES PACHECO DOS SANTOS

ALVES DE JESUS:

Um documentário sobre o cotidiano de uma família tradicional de Alter do Chão

Memorial descritivo do produto apresentado à Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Comunicação Social com habilitação em Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins

BRASÍLIA - DF

NOVEMBRO DE 2018

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins (UnB)
ORIENTADOR

Prof^ª. Dra. Célia Kinuko Matsunaga Higawa (UnB)
MEMBRO

Prof^ª. Erika Bauer de Oliveira (UnB)
MEMBRO

Prof. Dr. Marcos de Souza Mendes (UnB)
SUPLENTE

AGRADECIMENTOS

À minha mãe por me ensinar a importância da educação e de nunca se resignar frente à injustiças. Ao meu pai pelos ensinamentos de contracultura e por me fazer herdar o amor por ouvir e contar histórias. Ao meu irmão Virgílio por sempre ouvir minhas angústias sobre cinema e me ajudar a desmistificá-las, ao meu irmão Glauber pelo bom humor e companhia nos tempos que estudei na UFF. À minha grande amiga, Ana Rita, sempre fiel, que me ajudou nos preparativos dessa viagem e a revisou esse memorial e inúmeros outros trabalhos.

Ao meu orientador Pablo Gonçalo, por acreditar em mim e me incentivar, sempre com bom humor e tranquilidade. Ao professor Marcos Mendes pelos conselhos e orientações na realização desse filme e na vida. Ao Rogério da Costa por sempre me atender de forma simpática e prestativa na secretaria da FAC. A todas professoras e professores que me deram aula acreditando em uma UnB cada dia melhor e mais plural de ideias.

Ao meu namorado Fred, por me incentivar a realizar esse filme e embarcar nele comigo até o fim de todo processo, presente com todo seu amor nos momentos ótimos e nos difíceis. A minha amiga Vivi, por ser tão generosa e acolhedora comigo e por aceitar com toda sua força e sensibilidade fazer parte desse projeto. Ao Gustavo pela dedicação, paciência e otimismo com o projeto, por me ouvir e me acalmar nas tantas horas que passamos juntos montando esse filme e pela recepção carinhosa da sua família comigo na casa deles.

Aos Alves de Jesus e familiares por nos acolherem em suas vidas com muito carinho, por fazerem dessa experiência uma troca de saberes inesquecíveis e por confiarem em contar suas histórias para nós. Muito obrigada Seu Luiz, Dona Celi, Luizinho, Cris, Janaína, Lia, Nuna, Alberto, Marcia, Leticia, Nicole e Paulo, Seu Itaguary, Ida, Amora e Hermes. Aos funcionários do Restaurante do Caranazal Marlon, Pedro, Alex, Rosane, Valquíria, Ana Paula e demais. Ao Mestre Paulinho Barreto, ao Mestre Chico Malta, a As Cobras Criadas, A Dona Deusa, Seu Ovídio, Paulo Brasil e funcionários da Comunindios, a Comunidade do Macaco, ao Negão, Kika, Leri, Larissa, Rádio ALTERnativa, Quarta do Mestre e Pousada TerrAmor pelo auxílio na realização do filme.

Aos meus inconfundíveis amigos da Nova Era - Mambas Negras, aos Pokémons, ao Lucas Teixeira, Malu Munhoz, Elisa Souza, Mari Pontes, Raoni Frazão, Fernanda Varella, Martha Suzana, Letícia Bispo, Mari Pedroza, Attílio Zolin, Hugo Rocha, Bianca Carrari, Mari Bitencourt, Nathalia Mendes, Victor Cruzeiro, Matheus Lima, Amanda Devulsky, Helena

Dupin, Rafael de Gois, Gabriel Barros, Anita Batista, Helena Sarmiento, as Minas do Audiovisual e equipe da série Cidade Invisível por ajudarem e incentivarem cada um ao seu modo a concretização desse projeto.

Por fim, não posso deixar de citar meus familiares e amigos que compraram a rifa que fiz para a finalização do filme. Minha gratidão a todas e todos vocês.

À natureza grandiosa e mágica. A todas defensoras e defensores dela. A todo sangue e lágrimas que foram derramados pela ganância e crueldade.

Que esse documentário possa ser uma semente a mais de fé e resistência.

*"Kuá yané rendáwa
Ikéyané rendáwa
Yasuã yamaramunha yané rendáwa rupi, se
mú"*

Tradução:
*"Esse é o nosso lugar
Aqui é o nosso lugar
Vamos lutar pelo nosso lugar, meu irmão"*

(Luiz Alberto Çairé)

RESUMO

Este é o memorial descritivo do projeto "Alves de Jesus: Um documentário sobre o cotidiano de uma família tradicional de Alter do Chão". Foram dezesseis dias de viagem para Alter do Chão, vila situada em Santarém no Pará, com o objetivo de conviver e registrar artisticamente a vida dessa família ribeirinha. O material originou um documentário em curta-metragem sobre a relação dessas pessoas com a floresta, com a musicalidade, com o sincretismo religioso e a ancestralidade a partir da representação artística da atmosfera mística presente no local.

Palavras-chave: Documentário Brasileiro. Alter do Chão. Musicalidade Paraense. Misticismo. Problemas Socioambientais.

ABSTRACT

This is the descriptive memorial of the project "Alves de Jesus: A documentary about the daily life of a traditional Alter do Chão family. Was a sixteen days journey at Alter do Chão, a village located in Santarém, Pará, Brazil, aimed to live and artistically register the life of this riverine family. The material originated short documentary about the relation of these people with the forest, with the musicality, with the religious syncretism and the ancestrality, developing an artistic representation of the mystical atmosphere present in the place.

Keywords: Brazilian Documentary. Alter do Chão. Paraense Musicality. Mysticism. Socioenvironmental Problems.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	JUSTIFICATIVA	17
3	OBJETIVOS GERAIS E ESPECÍFICOS	21
4	REFERENCIAL TEÓRICO	22
4.1	O Documentário Etnográfico	22
4.2	O Documentário de Observação e o Filme-ensaio.....	25
5	A PRÉ-PRODUÇÃO	30
5.1	O Início do Projeto.....	30
5.2	O Meio de Projeto.....	31
5.3	A ideia Prestes a ser Filmada.....	33
6	A PRODUÇÃO	37
6.1	Relatório da viagem.....	37
7	A PÓS-PRODUÇÃO	44
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
9	REFERÊNCIAS	49
10	ANEXOS	52
10.1	Fotos.....	52
10.2	Storyline e argumento.....	62
10.3	Equipe Técnica	63
10.4	Previsão de Gastos.....	65
10.5	Termo de Autorização de Uso de Imagem.....	66

1. INTRODUÇÃO

"Alves de Jesus" é um filme documental de curta duração, é uma ideia que começou a ser semeada há dois anos e que agora começa a florescer. Foi idealizado e dirigido por mim, Ana Luíza, mas executado colaborativamente por muitos corações, mãos, bolsos, cabeças e olhos. Se não fosse por todos eles, esse projeto seria apenas uma ideia tímida guardada no papel, à espera de um edital de financiamento que talvez nunca chegasse.

O objetivo do projeto foi registrar de forma artística e subjetiva uma face, entre milhares e infinitas, da vida na Amazônia Brasileira, uma pequena parte de tantas culturas ímpares e diversificadas. Muitas vezes, essas vidas são desconhecidas pela maioria das pessoas ou foram homogeneizadas por parte dos saberes acadêmicos taxativos, ou pensamentos hegemônicos eurocêntricos, o que reflete também na forma que grande parte do audiovisual, historicamente, registrou a Amazônia:

Entendemos, desta forma, que o audiovisual nos diz muito sobre a cultura, costumes e identidades regionais. E mais do que isso, constrói representações singulares, mostrando diversas faces da Amazônia. Na contemporaneidade, a partir da década de 1990, uma nova geração de cineastas paraenses incrementa o cenário local, com a produção de curtas-metragens. As narrativas apresentadas na tela mostram que a Amazônia não é apenas um pedaço de uma floresta exuberante com riquezas naturais. É também, um lugar tomado por conflitos urbanos, "identidades" culturais marcantes e boas histórias para contar. (SOUSA; COSTA, 2015, p. 276)

Buscamos fugir desses estigmas e dessa estética pré-estabelecida, deixamos que os nossos personagens reais ficassem a vontade para mostrar a história deles como desejassem, sem um roteiro pré-estabelecido. Para tanto, apenas foi realizado um recorte temático micro: alguns dos membros da família Alves de Jesus, descendentes do povo Borari, moradores ribeirinhos do Baixo Tapajós, na *comunidade*¹ do Caranazal em Alter do Chão, vila de Santarém no Oeste Paraense, escolha que perpassa os conceitos de identificação social e invenção subjetiva, como contextualiza o texto abaixo:

¹ Segundo Vaz Filho, pesquisador e professor da Universidade Federal do Oeste Pará: "A palavra comunidade é um termo nativo, por isso o uso de itálico. O termo denomina os povoados do baixo Amazonas e é fruto do trabalho da catequese rural da Prelazia de Santarém, a partir da década de 1950. Hoje, todos os vilarejos ribeirinhos e as margens das rodovias se autodenominam comunidades. Uma comunidade é a reunião efetiva de um grupo de famílias que vivem próximas umas das outras na zona rural, realizando cultos religiosos semanais, festas, trabalhos e outras atividades coletivas, coordenadas por líderes eleitos entre seus membros. A partir dos anos 1990, quando os moradores passaram a assumir-se como indígenas, eles substituíram o termo comunidade por aldeia (VAZ FILHO, 2010)." disponível em: "Pajés, benzedores, puxadores e parteiras: os imprescindíveis sacerdotes do povo na Amazônia" (2016)

Segundo Fábio Castro (2010), podemos perceber que nos produtos audiovisuais existe uma preocupação em demarcar o espaço de uma “cultura” amazônica, a partir de códigos de consumo, formas de controle do discurso, comportamentos e hábitos. Essa fronteira da contemporaneidade permeia o espaço e o tempo, e causa um fenômeno de identificação social em que os produtos audiovisuais estão presentes. Esse conjunto de enunciados, alegorias e conceitos é definido pelo termo moderna tradição amazônica, que é um processo de desvelamento de tradições, não como a ideia de resgate a essas tradições, mas como uma invenção ou imaginação intersubjetivos. (SOUSA; COSTA, 2015, p. 283)

O curta-metragem representa a síntese de um processo de pesquisas, vivências e esforços conjuntos de criação artística, mas ele é, também, o meio do projeto maior a ser desenvolvido a médio-prazo, como a exibição do filme em Alter do Chão e a realização de outro documentário com o restante do material gravado, com mais elementos culturais da família e da festa tradicional da vila.

O patriarca da família Alves de Jesus, é o senhor Luiz Alberto Garcia de Jesus, chamado pelos íntimos de Xuíca e, por mim, de “Seu Luiz”. Ele se tornou o personagem principal do filme, apresentou-se como um ator natural. A narrativa mostra partes importantes da sua rotina e da de sua família: dá-se início com a ida de Seu Luiz a feiras e mercados de Santarém, pela manhã bem cedo, junto a companhia de sua esposa, Dona Celi Alves de Jesus, e de seu irmão, Seu Itaguary Garcia de Jesus. São eles que fazem as compras para abastecer o Restaurante do Caranazal, fonte de renda da família e o mesmo local onde moram.

Em seguida, outra camada da narrativa é vista, a da musicalidade da família, herdada e transmitida de geração a geração, estimulada principalmente pela festa tradicional da vila, o Sairé, que possui mais de 400 anos de história. O evento não é mencionado diretamente nas cenas que compõem o filme por precisar de uma contextualização extensa que merece um filme à parte, mas mesmo assim acompanhamos e filmamos o início de suas atividades que vão de agosto até setembro de cada ano.

A festa é muito importante para a história dos entrevistados, influenciando seus os hábitos culturais e musicais ao longo de várias gerações. O pai do Seu Luiz, Seu Café, era músico e cantava no Sairé. Seu Luiz aprendeu com ele a cantar, e seguindo os passos do pai, se tornou o cantor principal do Boto Tucuxi, uma das atrações da parte profana do Sairé. Um de seus filhos, o Luizinho e o seu sobrinho Hermes, têm uma banda juntos, o Kuatá Grupo de Carimbó, que é bastante conhecido na região e fora dela, já tendo se apresentado com a Dona Onete e na Virada Cultural de São Paulo.

A música para eles é um elemento sagrado, que ajuda a compor suas identidades e forma uma rede de resistência cultural. As músicas compostas e cantadas falam do dia a dia caboclo, dos saberes e da fé amazônica, da fauna e da flora da região, das personalidades importantes e também de paixões que ficam na memória.

Sabe-se que a memória é seletiva. É uma propriedade individual e coletiva e se torna referência, pois nela estão presentes fragmentos transmitidos pelos antepassados às gerações futuras. Desse modo, para entender o significado do Sairé, foi necessário traçar o itinerário sobre as lembranças dos comunitários da vila de Alter do Chão, essas lembranças se constituem em memória coletiva que legitimam a história dos moradores da vila que buscaram no Sairé uma referência para reafirmarem sua identidade. (FIGUEIRA, 2011, p.02)

Nessa camada narrativa, é mostrado o Seu Luiz em sua casa lavando o quintal, ele fala da simplicidade da vida que leva, compartilha com a equipe de filmagem a revolta que tem pela substituição do Tupi pela Língua Portuguesa imposta pelos colonizadores portugueses que invadiram o Brasil e dos estereótipos que a região norte carrega.

Na cena, ele canta uma das músicas que compôs em Nheengatu, que é um agradecimento a Tupã por tudo. Essa música e uma outra mostrada no filme, são partes de um trabalho musical fruto do tempo que conviveu com uma aldeia indígena do Rio Tapajós e aprendeu um pouco dessa língua, também conhecida como a língua indígena geral, sobrevivente do tronco linguístico do Tupi, criada para a comunicação interétnica e também para o apagamento de outras línguas indígenas.

Portugal criou dois estados: o Estado do Brasil e Estado do Maranhão e do Grão-Pará. Cada um com seus governadores, legislação própria, dinâmica histórica própria. Em 1822, o Estado do Brasil declara sua independência, e o Estado do Pará (já não era mais “Maranhão e Grão-Pará”) se mantém fiel a Portugal. Só um ano depois, em 1823, o Estado do Brasil, ajudado pela esquadra inglesa, obriga o Estado do Pará a aderir a ele e a integrá-lo como mais uma província. Mas isso também não é discutido nas escolas, porque parece que, ao lembrarmos de tal fato, estamos atentando contra a unidade nacional. O outro esquecimento organizado é aquele que construiu uma unidade lingüística com base no português como se, desde 1500, essa fosse a única língua falada pelos brasileiros. Quer dizer, em um passe de mágica, a simples chegada de Cabral funcionou como a descida do Espírito Santo em forma de língua de fogo, e todo mundo começou a falar português, já que se ignorou a existência das línguas indígenas. Ora, antes de o português se tornar a língua

Hegemônica, duas línguas de base indígena se expandiram durante o período colonial, cresceram e se transformaram em línguas do Brasil e do Grão-Pará, permitindo a comunicação interétnica entre índios, portugueses e negros: a língua geral paulista (LGP) e a língua geral amazônica (LGA). (FREIRE, J. In: LIMA; CARMO, 2008, pp. 123, 124)

Através de uma montagem paralela, do canto do Seu Luiz, vamos para a Floresta Encantada, área que fica de frente para casa dos Alves de Jesus, e portanto, do restaurante deles que se localiza no mesmo lugar. Vemos novamente o Seu Itaguary, ele é o irmão mais velho do Seu Luiz, e também o guia mais experiente do Caranazal, pioneiro a fazer os passeios de canoa por dentro desse Igapó, uma das mais famosas atrações turísticas de Alter do Chão, mas acima disso, é um portal energético muito respeitado pelos moradores.

É composta por um conglomerado de animais que se escondem e inúmeras espécies de árvores, algumas centenárias, que formam um labirinto de galhos pelo rio. Os moradores creem que o local é um portal energético sagrado, que precisa ser respeitado e preservado, só pode ser adentrado de canoa e quando a seca não está em seu ápice.

No argumento já sabíamos que o tema central da narrativa seria a relação de respeito e união com a natureza que eles possuem, mas não imaginávamos que o clímax da história seria os relatos de ameaças de morte que a família vem sofrendo por parte de grileiros de terra que, inclusive, são ex-policiais de Santarém. Eles estão devastando e aterrando áreas da região devido a especulação imobiliária e extração de madeira, já desmataram grandes áreas do raro bioma de savana e estão aterrando áreas muito próximas da Floresta Encantada, quintal aberto da família Alves de Jesus e dos demais moradores da região.

Essa parte tornou-se o clímax do filme: o relato de ameaça de morte do Seu Luiz em voz *off*, sobreposto à imagens da floresta e das mãos do seu filho Luizinho, que faz um brinquedo com a folha da palmeira para deixar de presente para a Curupira, que de acordo com as histórias que eles contam, é um espírito criança que protege as matas e os animais dela. Essa cena pode gerar uma sensação de imersão e também diversas leituras por parte dos espectadores, mas além disso, serve como o registro de uma denúncia. Esperamos que esse desabafo chegue ao conhecimento de mais pessoas e de possíveis organizações que possam somar forças contra esse tipo de massacre socioambiental que acontece em toda região amazônica, é um dever de toda sociedade cobrar por justiça social.

Em um ato contínuo, a narrativa explora um pouco mais da relação espiritual deles para com a natureza através de algumas das histórias místicas e sobrenaturais ocorridas na região, que eles ou pessoas próximas a eles vivenciaram. A família possui fé na bondade e em energias positivas como uma defesa contra todas essas violências.

A imanência e transcendência de Deus ou de vários Deuses está presente no filme de forma subjetiva, através da reflexão e menção pelos personagens, como a fé em Deus, também chamado de Tupã e em espíritos e energias sobrenaturais, como por exemplo na cena em que o Seu Luiz e o filho relatam alguns encontros deles e da família com essas forças espirituais.

É preciso salientar que Alter do Chão é marcada por um grande sincretismo religioso e por histórias antigas envoltas de seres e acontecimentos místicos. A começar pela Festa do Sairé, que engloba crenças católicas, caboclas e indígenas passando por histórias tradicionais como a do Boto Cor De Rosa que seduzia as caboclas, ou a do choro perto dos Igapôs, que impedia os caboclos de chegarem perto da margem do rio a noite ou a magia em torno do perfume das vitórias régias, que é comentada e desmistificada pelo Luizinho na mesma cena dos espíritos.

No local também é muito presente a tradição dos pajés, benzedores, puxadores e parteiras, que resistem ao tempo e a globalização, influenciando o modo de vida da família Alves de Jesus e dos moradores de Alter, assunto sempre comentado e referenciado durante nossa convivência com eles. Chegamos a filmar a entrevista com benzedeira e puxadora Dona Deusa, e visitamos o benzedor e puxador Seu Ovídio, que preferiu não ser filmado, fora as inúmeras pessoas que convivemos lembrarem e contarem os feitos do famoso finado pajé Laurelino.

Se na região do baixo Amazonas os elementos que compõem fisicamente uma aldeia indígena ou uma *comunidade* quilombola ou ribeirinha é, no mínimo, igreja, campo de futebol, barracão comunitário e escola, é verdade também que se não há um(a) pajé ou benzedor (benzedeira) ou puxado (puxadeira), não é uma comunidade. E se o especialista for mulher, quase sempre terá também conhecimentos para atuar comoparteira. São pessoas comuns, que trabalham e vivem de forma humilde como os demais moradores. Porém, essa simplicidade esconde sua enorme importância na vida dessas sociedades. Elas são especiais e imprescindíveis por terem reconhecidamente *o dom de curar* e trazer de volta a harmonia no corpo e na alma. No livro *Isso tudo é encantado*, publicação anterior do Projeto de Extensão A Hora do Xibé (CARVALHO; VAZ FILHO, 2013), já afirmamos que não se pode falar das cosmologias dos povos que vivem nesta região sem falar da importância que os pajés ou curadores têm na manutenção da ordem espiritual e material. Como a pajelança constitui o sistema pelo qual os indígenas e ribeirinhos interpretam e agem no mundo, esses sacerdotes e sacerdotisas do povo se fazem necessários sempre que ocorrem desarranjos. É a hora de defumar, benzer, costurar, puxar os ossos para seu lugar etc. (VAZ FILHO, 2016, p. 13)

Atualmente é possível observar na região, a expansão de igrejas evangélicas e também de muitos templos de religiões que consagram chás alucinógenos feitos a base de plantas amazônicas. Portanto, decidimos recriar de forma subjetiva essa atmosfera mística presente no local a partir desses relatos, do uso criativo de sons de animais gravados lá.

O tema em si entrou pouco no corte final do filme, visto que é uma cosmologia muito vasta e que trabalhando no formato curta duração era difícil explorar de forma justa e consciente o tema, precisaria conectá-lo a família Alves de Jesus. Isso demandaria fazer ligações mais detalhadas que deixariam a narrativa muito explicativa, então na montagem optamos por um

caminho narrativo mais sensorial, compatível com a estética do filme-ensaio e o documentário de observação, apesar do conteúdo antropológico.

Quanto dar ao filme o nome de "*Alves de Jesus*", é fazer referência irônica a esse universo de várias óticas religiosas e transcendentais, e também serve como uma homenagem à família e, principalmente, à Dona Celi, por ser exatamente o sobrenome dela e dos filhos, visto que o sobrenome do Seu Luiz, é Garcia de Jesus.

Visualizamos um universo belíssimo e encantador, que ainda não perdeu sua força e magia mesmo com toda essa problemática socioambiental. Além dessas observações, também percebemos um universo bastante patriarcal e essa foi uma pequena forma de homenagear Dona Celi, valorizando a sua importância dentro da família e da execução deste filme. Com as câmeras ela e a Cris, esposa do Luizinho, foram muito tímidas, os homens sempre estavam mais dispostos a falar e no pouco tempo que estivemos lá não pudemos trabalhar essa relação de forma satisfatória, sendo assim, escolha do nome do filme se tornou política.

2. JUSTIFICATIVA

A Amazônia ocupa lugar de fetichismo e homogeneização dentro do senso comum, muitos pensam que ela está presente apenas na região norte do país ou apenas dentro do Brasil. Que o termo "Amazônia" se refere somente a uma ampla e paradisíaca biodiversidade, mas, no entanto, abrange um contexto socioambiental muito mais amplo e problemático.

A viagem de *Orellana* inaugura, também, o ciclo dos mitos sobre a Amazônia. Refiro-me aos mitos construídos sobre a região pelo olhar e a alma do estrangeiro, a partir de uma visão da terra e da gente da Amazônia fundada no imaginário do homem de fora da região. Desde então, a Amazônia tem sido definida, interpretada, explorada, amada e mal-amada a partir do olhar, da expectativa e da vontade do outro. As primeiras viagens dos estrangeiros iniciam, também, um ciclo dos preconceitos que, desde então, nunca mais abandonaram essa visão, fortemente distorcida, sobre o homem e sobre a região, eivada de preconceitos que ficaram colados nela desde os primeiros momentos (LOUREIRO, 2002, p. 46)

Historicamente, sua existência está atrelada a exploração de seus recursos naturais e humanos, sendo tida como um objeto comercial, em que só primam por avanços econômicos e o resultado disso são imensuráveis perdas e danos sociais e ambientais.

A Amazônia foi no passado “*um lugar com um bom estoque de índios*” para servirem de escravos, no dizer dos cronistas da época; uma fonte de lucros no período das “*drogas do sertão*”, enriquecendo a Metrópole; ou ainda a maior produtora e exportadora de borracha, tornando-se uma das regiões mais rentáveis do mundo, numa certa fase. Na Segunda Guerra Mundial, fez um monumental esforço para produzir borracha para as tropas e equipamentos dos Aliados. Mas é mais recentemente que ela tem sido mais explorada: seja como fonte de ouro, como em Serra Pelada, que serviu para pagar parte da dívida nacional, deixando na região apenas as belas reproduções das fotografias que percorreram o mundo, mostrando a condição subumana do trabalho dos homens no garimpo; seja como geradora de energia elétrica para exportar para outras regiões do Brasil e para os grandes projetos, que a consomem a preços subsidiados, enquanto o morador da região paga pela mesma energia um preço bem mais elevado [...] (LOUREIRO, 2002, p. 45)

Portanto, realizar o filme "Alves de Jesus" foi compartilhar vivências dentro desse local com pessoas que vivem essa realidade todos os dias. Envolve estar no local do outro, refletir e trabalhar diretamente com essas questões que estão sangrando no âmago da constituição social

brasileira e tirando a vida de muitos outros brasileiros, que muitas vezes não são nem vistos como tais.

É preciso compreender o aspecto mágico, encantador, espiritual, abundante de recursos de todos os tipos existentes lá e também o que disso foi inventado, moldado, apagado e destruído. É preciso visualizar o resultado oriundo disso, a exploração dos povos nativos da região e o contexto social de diversas violências às quais eles são submetidos apenas por existirem, em um país em que direitos humanos não são assegurados e que é preciso de uma constante luta em busca de justiça social.

No entender de Canotilho (2001), o modelo jurídico adotado de concepção universal dos direitos humanos, inspirados na Declaração Universal de Direitos Humanos, impossibilita o reconhecimento de outros tipos de cidadania para além dos cidadãos nacionais. O pensamento dominante homogeneiza a diversidade por meio da categoria cidadão, reduz o indivíduo a um modelo de cidadão espelhado na civilização europeia, este fator invisibilizou os sujeitos e grupos sociais diferenciados, especialmente povos indígenas e comunidades tradicionais que não se enquadram neste modelo espelho de cidadão universal (SHIRAISHI NETO, 2014; CLAVERO, 2005). (MACIEL, 2016, p. 03)

Desenvolver esse projeto serve como um tijolo nos esforços de mostrar a mais pessoas uma pequena parcela do cotidiano amazônico de uma forma mais orgânica e real, sobretudo, da Amazônia Paraense do Baixo Tapajós, a partir de uma família tradicional de origem borari que mora na Vila de Alter do Chão há muitas gerações, e que sofre com esses problemas socioambientais, em particular, com o desmatamento e exploração da região que moram e com ameaças de grileiros de terra.

Nessa área, onde ainda existe a figura do pistoleiro, do grileiro, do oligarca rural e uma excessiva concentração de terras, com verdadeiros latifúndios, conjuntura que transforma particulares em proprietários de grandes extensões tanto da terra pública quanto da privada, a lei obedecida de fato é a lei da sobrevivência. O próprio poder público não se faz totalmente presente nestas localidades e, de forma velada, acaba permitindo que a conjuntura seja mantida por aqueles que têm interesse em manter-se no topo da cadeia de comando: os próprios particulares. (BASTOS, 2013, p. 16)

Comunicar essa realidade através de uma visão cinematográfica pode ser uma importante ferramenta para auxiliar na preservação e difusão dessas vidas, das opiniões e culturas que elas carregam consigo, mas também é um desafio escolher como observar isso, quais imagens e sons registrar, quais perguntas fazer e por escolher quais partes desse material irão compor o filme, sendo que imutavelmente ele é uma visão feita por pessoas externas e

distantes a esse universo, mas que buscam e devem ter cuidado ao tratar do outro e devem estar conscientes dessa relação de poder estabelecida:

Há, portanto, na realização de todo documentário, uma relação de poder, o realizador queira ou não, na qual ele detém o domínio sobre um processo em construção, enquanto as pessoas filmadas a ele são submetidas. Evidentemente, como bem mostrou Michel Foucault, “onde existe o poder, existe resistência e, não obstante — ou por isso mesmo —, esta jamais se situa em posição de exterioridade em relação ao poder”. E continua: “As relações de poder têm um caráter estritamente relacional e elas só podem existir em função de uma multiplicidade de pontos de resistência [...]. Esses pontos de resistência são onipresentes nas redes de poder” (FOUCAULT, 1976, p. 125-126). As relações que se estabelecem entre o cineasta e os seus sujeitos fazem parte dessas redes. Estes últimos muitas vezes se opõem a certas imposições ou mesmo sugestões do documentarista. (FREIRE, M. 2007, p. 15)

Gostaríamos de apresentar um pouco desse universo amazônico, a partir da observação e da participação na realidade da família Alves de Jesus, evidenciando a nossa interferência e a dos equipamentos audiovisuais na constituição do filme. Almejamos desenvolver um documentário que não colabore com a manutenção de estereótipos ou com a gentrificação que está ocorrendo em Alter do Chão, e que também se conjugue a um cinema que valorize a metalinguagem e quem está por trás dos equipamentos, assumindo problemáticas da contemporaneidade tanto no aspecto social quanto estético desse fazer.

Os Alves de Jesus desejavam trazer ao espectador pensamentos e problemas da realidade deles, mas que são comuns a muitas pessoas. E assim foi feito, priorizamos dar voz aos seus anseios e acompanhar as atividades que eles faziam, antes de sugerir algum assunto ou cena. Direcionamos nossas estratégias de filmagem a partir de situações que eles desenvolviam e nos convidavam a participar, como conhecer lugares que eles queriam nos mostrar ou jantar e dormir no mesmo lugar que eles.

As pessoas reais, que passaram a ser chamadas de personagens por hábito metodológico, no primeiro contato já acreditaram na importância do projeto e se sentiram animadas e honradas por seus trabalhos artístico e políticos serem reconhecidos. Eles estavam abertos a compartilhar conosco a integração com a natureza que possuem, queriam defender para mais pessoas o modo de vida simples que levam, a conexão com seus ancestrais e seus ritos como partes fundantes de suas identidades e das suas atividades culturais e políticas, almejando mostrar a importância disso a mais pessoas.

Então optamos por uma abordagem de deixar que eles tivessem a iniciativa de escolher o que queriam mostrar primeiro, qual seriam as partes da vida deles que eles deixariam e gostariam de mostrar, tentando desconstruir referenciais de um documentário etnográfico antigo, defendendo um contexto mais empático e horizontal de pesquisa.

[...] não pode existir um filme documentário que tenha a alteridade como tema se não houver um encontro entre o realizador e seus sujeitos. A qualidade desse encontro, ou da relação que se estabelece entre os protagonistas da interlocução, portanto, é fundamental para definir os atributos do texto ou do artefato fílmico final que vai dar conta dos resultados desse encontro. (FREIRE, M. 2007, p. 16)

É importante a fomentação do gênero do documentário, essa defesa está presente na contracapa do livro “*Cineastas e a Imagem do Povo*”, obra que Bernardet reeditou durante os anos 2000, nela levanta essas novas indagações sobre esse fazer: "Após anos de descrédito — tido como obsoleto e irremediavelmente politizado —, tornou-se um gênero cultuado pela nova geração de realizadores." Logo, acreditamos no documentário como uma prática contra-hegemônica, uma ação coletiva de resistência e criação de identidades e subjetividades.

3. OBJETIVO GERAL E OBJETIVOS ESPECÍFICOS

O objetivo geral foi realizar o curta-metragem "Alves de Jesus", para conhecer mais sobre a rotina, as histórias e os ensinamentos dessa família. Além de registrar parte das belezas da Amazônia Paraense e da cultura local de Alter do Chão, com seu sincretismo religioso e com a forte presença da musicalidade e da integração dos indivíduos com a natureza.

Após essa parte realizada, o objetivo se torna difundir o filme, levá-lo a mais interessados na temática, possibilitando que conheçam um pouco de um dos muitos cotidianos amazônicos, além, é fato, de fazer com que as denúncias de grilagem de terra e ameaças de morte que o Seu Luiz conta, cheguem a mais pessoas. Colaborando assim, com o despertar do interesse e empatia dos demais brasileiros, para que haja uma conscientização da história do Brasil e a valorização e a preservação de vidas e culturas muitas vezes invisibilizadas pelo sistema capitalista.

Os objetivos específicos são:

- Vivenciar pela primeira vez a direção de um documentário.
- Aprofundar o conhecimento em documentários através da pesquisa de filmes e leituras que inspire a produção e pós-produção desse projeto.
- Realizar o documentário de forma colaborativa com a família Alves de Jesus, demais pessoas filmadas e com a equipe técnica.
- Produzir um material para a divulgação do documentário através vídeos, fotografias e trabalhos gráficos.
- Realizar o documentário em um sistema de cooperação, no qual o lucro recebido deverá ser dividido em partes iguais aos envolvidos na realização dele.
- Relembrar e preservar as histórias do Seu Luiz e de sua família, para que eles possam ter esse material.
- Despertar a consciência socioambiental em mais pessoas.
- Exibir o documentário em Alter do Chão, em festivais e mostras brasileiras e internacionais, canais de TV e depois disponibilizá-lo no *YouTube* e *Vimeo* e para escolas e ONGs.

4. REFERENCIAL TEÓRICO

4.1 O Documentário Etnográfico

O referencial teórico baseou-se primeiro no estudo do cinema etnográfico, a fim de compreender melhor o panorama histórico desse gênero pioneiro, e então, mapear algumas das diferenças estéticas que ocorreram ao longo do tempo, principalmente no que diz respeito às fronteiras da objetividade da pesquisa etnográfica e dos seus desdobramentos como objeto de arte.

Para isso, foi utilizado o artigo "*Antropologia e filme etnográfico: um travelling no cenário literário da antropologia visual*" (1996) da Clarice Ehlers Peixoto. Nele é feito um louvável esforço de tentar repertoriar muitas das formas de expressão imagética e iconográfica utilizadas nos estudos antropológicos: pinturas, gravuras, fotografias, filmes e vídeos, que explicam mais sobre o processo de validação do filme etnográfico como instrumento de pesquisas e de difusão de práticas culturais de diversos povos do planeta.

Assim, este travelling literário apresenta três momentos chave na constituição da antropologia visual. O primeiro foi a constatação da riqueza etnográfica contida nas imagens fixas ou em movimento e o interesse em introduzir os instrumentos de captação dessa informação nas pesquisas antropológicas. De resto, Marey, Regnault, Mauss, LeroiGourhan e Griaule muito insistiram nisso. O segundo (1950-1960) é marcado pelo crescimento do uso desse instrumental nas pesquisas antropológicas e, a fortiori, o relançamento da discussão metodológica sobre a "objetividade" dos dados audiovisuais e sua (in)adequação aos estudos antropológicos, um debate que gira em torno das diferenciações entre filme etnográfico / filme de pesquisa / filme documentário, filme de observação e cinema vérité. Finalmente, o terceiro momento surge por volta dos anos setenta com o reconhecimento do caráter científico das informações audiovisuais e a conseqüente criação de centros, laboratórios e comitês no interior de universidades e/ou centros de pesquisa, a proliferação de estudos e filmes etnográficos, a criação de festivais de filmes etnográficos ou documentários e a publicação de livros e revistas especializadas. (PEIXOTO, 1999, p. 91)

Segundo Peixoto, a partir dos meados de 1950 a antropologia e o filme etnográfico mudam seu foco: "Tratava-se não mais de registrar o mundo exótico a partir de um ponto de vista exterior mas de apreendê-lo do interior de seu próprio desenvolvimento (De Brigard, 1995)". Já nos anos 60, questões sobre a objetividade desse gênero começam a surgir e chega-se a uma conclusão: a câmera registra uma interpretação de seu operador sobre a realidade.

Worth e Adair, por exemplo, decidiram, em 1966, ensinar as técnicas de filmagem a um grupo de Navajo, composto de um homem de 55 anos e seis jovens na faixa de 17 a 25 anos. O objetivo era que registrassem seu próprio mundo, seu modo de vida. Ao

assistirem conjuntamente às imagens realizadas, os Navajo distinguiam perfeitamente aquelas filmadas por Worth e Adair daquelas realizadas por eles mesmos. (PEIXOTO, 1999, p. 102)

Durante o período dos anos 60 e 70 houve uma forte propagação do *cinema vérité* na Europa e na América, criado por Dziga Vertov e pelo "Kino-Pravda", dele e de Elizaveta Svilova e Mikhail Kaufman. Há o avanço da câmeras mais acessíveis, com película 16mm e som direto, que segundo Peixoto causou mais debates e proposições de métodos de filmagem:

Chronique d'un été (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin, foi o primeiro filme europeu a utilizar essa câmara, reinaurando o estilo de Vertov. Como diz David MacDougall: "para aqueles que começavam a realizar filmes etnográficos no momento em que o cinema vérité e o *direct* cinema americano revolucionavam o filme documentário, esta abordagem nos pareceu a única possível para filmar outras culturas" (Mac Dougall, 1995, p. 116). O termo cinema-vérité (cinema-verdade) suscitou enorme debate: de que verdade se trata? Quem retrata a verdade dos fenômenos sociais? Chris Marker, cineasta documentarista francês, procurou relativizar o debate deslocando um hífen: ciné-ma vérité (cine-minha verdade). Ou seja, nos filmes etnográficos e documentários, a 'realidade' será sempre um "ponto de vista documentado" como dizia Jean Vigo, autor do filme *A propos de Nice* (1929). (PEIXOTO, 1999, p. 102)

A partir desse trocadilho realizado por Chris Marker, é importante também lembrar a crítica do realizador Ousmane Sembène ao também realizador Jean Rouch, que por sua vez, apesar de possuir uma relação próxima aos seus personagens, não exibia isso claramente no resultado de seus filmes para Sembène. Esse acontecimento é lembrado por Marcius Freire na publicação do livro "*Galáxia 14: Dossiê Expressão Visual*" (2007):

Gostaria de começar esta breve reflexão com a famosa reprimenda endereçada a Jean Rouch por Sembène Ousmane em meados dos anos 1960. Rouch lhe perguntou, em uma conversa em forma de entrevista, por que ele não gostava de seus filmes puramente etnográficos, aqueles em que mostrava a vida tradicional. Sembène respondeu: "Porque eles mostram, descrevem uma realidade, mas sem ver a sua evolução. As recriminações que lhes faço são as mesmas que faço aos africanistas: olhar-nos como se fôssemos insetos". E continuou: No mundo do cinema "ver" não é suficiente, é preciso analisar. O que me interessa é aquilo que vem antes e depois do que vemos. O que me desagrada na etnografia [...] é que não basta dizer que um homem que vemos está andando, é necessário saber de onde ele vem e para onde ele vai... (FREIRE, M. 2007, p. 14)

Portanto, é importante refletir sobre o poder intransferível às pessoas que estão controlando a imagem e a relação de aceitação e negação desse poder por parte das pessoas que estão sendo filmadas. O produto final representa a *supremacia do realizador*, como conceitua Freire (2007), visto que o personagem geralmente não participa da montagem e na maioria das

vezes, dificilmente, os conflitos entre diretores e personagens não serão apagados do produto final.

Filmes etnográficos clássicos como “*Nanook of the North*” (1922) de Robert Flaherty; “*Moi, un Noir*” (1959) de Jean Rouch, “*Maioria Absoluta*” (1964) de Leon Hirszman e “*Amazonas, Amazonas*” (1965) de Glauber Rocha, são referências na vontade de vivenciar universos dos quais os realizadores não fazem parte, de trazer e compartilhar com mais pessoas o que acontece dentro dessas outras partes da sociedade, que geralmente são invisibilizadas e encontram-se em difíceis condições sociais.

Por fim, também são construídas estratégias para apagar ou evitar as marcas e desdobramentos da interferência da equipe de filmagem e seus equipamentos, mas isso acontece também no cinema de observação, subgênero do cinema documentário que sucede o *traveling* histórico de Clarice Ehlers Peixoto (1999) e que trataremos no próximo tópico.

O novo método introduzido por esse estilo de filmar abriu caminho, juntamente com o neo-realismo italiano, ao surgimento de outra metodologia de elaboração do filme etnográfico: o filme de observação, cujo objetivo principal é filmar um evento, um ritual, o cotidiano de um determinado grupo social, tal como teria acontecido se o cineasta não estivesse presente. Sua especificidade reside no estabelecimento de uma relação de maior proximidade entre o cineasta e a pessoa filmada na qual o registro e o olhar do cineasta-observador penetra na intimidade das manifestações sociais, ou seja, um olhar de dentro. Nesse jogo, simpatia e confiança são fundamentais: “Pode ser imoral e mesmo uma traição para com a verdade, fazer um filme deste tipo com pessoas de que você não gosta. Se o diário (confissões verdadeiras) é uma forma de suicídio em literatura, o filme de observação pode ser uma forma de homicídio na tela (...). Os filmes de observação têm que ser autênticos para serem vistos. Esta autenticidade deve ser aparente” (Young 1995, p. 111). (PEIXOTO, 1999, pp. 102, 103)

4.2 O Documentário de Observação e o Filme-ensaio

A partir da reflexão acerca desses gêneros e pensamentos oriundos deles, optamos por inserir no projeto além dos fundamentos do pensamento antropológico presentes nos filmes etnográficos, algumas das características do documentário de observação e do filme-ensaio, gêneros que podem ser tidos como mais contemporâneos pelas produções vigentes, mas já existem há um bom tempo.

Essa abordagem do ensaio como hipótese aplicada ao cinema, saindo do campo da filosofia e da literatura, vem sendo investigada em muitos autores. Segundo Perniola: 'Cartas da Sibéria' é, sem dúvida, um ensaio cinematográfico. André Bazin, com agudeza e visão além do tempo que caracterizam suas observações, escreve, em duas ocasiões {André Bazin em *France Observateur*, de 30 de outubro de 1958, e em *Radio-Cinéma-Television*, em 16 de novembro, de 1958}, indicando uma primeira chave de análise que será posteriormente seguida por outros críticos que se debruçaram sobre a obra markeriana. Diante da árdua tarefa de definir a natureza desse filme, Bazin cria o termo 'ensaio "documentarístico" do cinema' (PERNIOLA, 2011, p. 36-37). (PEREIRA, 2014, p. 02)

Através de suas características, esses gêneros nos inspiraram a uma construção fílmica mais diversa, autoral e sensorial, que não ajuda a imprimir na tela, nem em nossas relações, uma mensagem etnocêntrica, taxativa e paternalista.

Durante o encontro com as pessoas que seriam as personagens do filme, buscamos construir uma relação de sinceridade, respeito e proximidade ao acompanhá-las em seus afazeres. Evitando inserir neles e no projeto como um todo, um olhar de exotismo ou um olhar estereotipado, artifícios perigosos para quem é externo a essa realidade. Para isso ser evitado, são exigidas algumas práticas, como um trabalho de campo prévio, um descolamento de métodos engessados e, totalmente pré-estabelecidos.

O documentarista argentino Luiz Miguel Kohan, ao ser entrevistado por Juliana Deodoro, durante a 40ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo afirmou "Eu acredito que não se faz um filme, se descobre. É uma revelação. E você sabe, sente no corpo esse ato revelatório. Para fazer cinema, o cineasta tem que colocar o corpo e quando você faz isso e se deixa contagiar, a intuição fala mais alto.". Acreditamos nesse ato de descobrir e por isso não desenvolvemos um roteiro, apenas um argumento inicial. Desejávamos construir lá de forma colaborativa como a narrativa do filme iria se desenrolar acreditando no acaso para promover cenas e nos tempos mortos entre ações.

O cinema de observação é frequentemente descrito, de um modo equivocado e ingênuo, como um realizador a andar com uma câmara atrás de pessoas à espera que algo aconteça e tem vindo a ser preterido a favor de outras abordagens mais “elaboradas”, como o filme-ensaio. *Observational Cinema* leva-nos à essência desta sensibilidade cinematográfica e relembra-nos a importância do olhar na construção, transmissão e corporalização do conhecimento. Nesse sentido, é um singelo e complexo regresso ao que é essencial ao ser humano e um importante contributo para todos os interessados no cinema, dentro ou fora da antropologia. (LACERDA, 2015, p. 01)

Influenciados por esses dois gêneros, utilizamos a premissa do espectador poder se ambientar no local e ser estimulado sinestesticamente, no caso "Alves de Jesus", através da junção de diferentes sons e imagens frutos da natureza, que podem ser vistos com diversas interpretações e causar diversos sentimentos, principalmente se algum desses elementos estiver no extracampo da imagem.

Isso em junção a uma montagem paralela que casa elementos visuais e sonoros distintos, mas que também promovesse uma sensação coexistência e simultaneidade, de uma forma não linear e narrativa mas com unidade. Supre a necessidade de conseguir condensar vários elementos e pensamentos interessantes em um formato de curta-metragem de 20 minutos.

Como diz Perniola, comentando esse procedimento: As imagens e os comentários não estão ligados entre elas por uma relação explicativa, ou de consequência: as palavras não desvendam a imagem, mas a acompanham dialeticamente. A imagem reenvia, lateralmente, aquilo que não é dito. Diferentemente da montagem tradicional, essa se faz da orelha ao olho e não segue o esquema causa-efeito (...) mas se permite saltos cronológicos e contradições aparentes, motivadas sempre por relações intelectuais e teóricas e não necessariamente logico-narrativas; segundo Bazin a matéria prima é a inteligência e a sua expressão imediata é a palavra, e a imagem não intervém se não numa terceira posição, em referência a esta inteligência verbal. Primeiro a ideia e depois a sua evocação visual; no cinema de Marker o comentário nasce antes das imagens e depois parte a pesquisa, no mundo, de uma realidade sobre a qual deve conformarse (PERNIOLA, 2011, p. 37). (PEREIRA, 2014, p. 03)

Seu Luiz é o personagem central do filme, mas na obra quem se destaca é a sua voz macia. A voz de um cantor com mais de 300 músicas gravadas que o filme faz com que o espectador pare, ouça e sinta as letras das músicas e o tom agudo e falhado que as palavras passam a ter quando ele fala de algo triste.

Noss personagem compartilhar com o mundo, e principalmente com os brasileiros, um pouco de seus pensamentos e indignações com o pensamento colonialista que o Brasil sofre até hoje e eles vivenciam e sofrem diariamente. O filme se torna um espaço para Seu Luiz formular e expor suas inquietações do plano físico e espiritual/mental, não para pedir ajuda a ninguém, mas sim, demonstrar sua valentia e fé em energias do bem que ele acredita o proteger frente aos que querem tomar dele o que ele mais gosta, que é viver na natureza, isso sendo feito através

de uma escolha subjetiva da direção, que se sensibiliza com essas falas e concebe que isso deve ser o tema central do filme, além dos sentimentos de imanência e transcendência que a narrativa levanta.

Pereira (2014) também explica os conceitos de transcendência e imanência encontrados por ele em alguns filmes ensaios, baseando-se em considerações conceituais de Foucault e Deleuze interpretados pelo também filósofo Agamben:

Segundo Agamben, o conceito de vida elaborado por Foucault indica um percurso que vai do *Nascimento da clínica*, em que se inspira no novo vitalismo de Bichat e sua definição de vida como “conjunto de funções que resistem à morte”, até o novo texto em que “a vida acaba fazendo do homem um vivente que não se encontra nunca completamente em seu lugar, um vivente que está destinado a errar e a equivocarse” (AGAMBEN, 2008: 389). Não se trata, como diz o autor, de um pessimismo ou de uma simples desilusão: Ao arrancar o sujeito do terreno do cogito e da consciência, o coloca no terreno da vida; de uma vida que embora seja essencialmente errância, vai além do vivido e da intencionalidade da fenomenologia: toda a teoria do sujeito deveria ser reformulada, já que o conhecimento, mais do que abrir-se à verdade do mundo, se enraíza nos erros da vida” (AGAMBEN, 2008, p. 389). É nesse “além” que está em parte a ideia que Foucault e Deleuze ao elaborarem a ideia de transcendência e imanência como dois estados do ser que se corroboram e misturam no sujeito errante. Não é a noção de sobrenatural e menos ainda do religioso no sentido teológico aristotélico-tomista. Mas, não parece haver dúvida que Foucault falava num contexto de “finitude” enquanto Deleuze num campo cultural que não elimina o religioso, mas o contém. (PEREIRA, 2014, p. 07)

Prosseguindo, em “O ensaio no documentário e a questão da narração em *off*” de Consuelo Lins, essa estratégia de inflexões subjetivas é dissecada e trazida ao contexto dos filmes brasileiros contemporâneos:

Um outro caminho fabricado pelo cinema francês dos anos 50 que nos interessa especialmente aqui é aquele que o crítico francês André Bazin define, já em 1958, como ensaístico, ao falar especialmente do filme *Lettre de Sibérie* (1957), de Chris Marker. “Eu vos escrevo de um país distante” diz Marker no início do filme, abrindo um campo de possibilidades para o documentário, que até então desconhecia, ou conhecia mal, inflexões subjetivas, autobiográficas, epistolares. “Estive em Cuba, e trouxe essas imagens desordenadas. Para classificá-las fiz esse filme-homenagem” diz Agnès Varda poucos anos depois em *Saudações Cubanos* (1963), uma espécie de filme-carta endereçada aos cubanos e ao mundo por uma viajante seduzida por tudo que viu. Se hoje essas dimensões estão cada vez mais presentes na produção documental contemporânea, nos parece importante rever filmes que, às margens do cinema dominante, retiraram o documentário da paralisia em que ele se encontrava nos anos 50. (LINS, 2008, p. 135)

Depois de toda pesquisa de referencial teórico, conclui-se que é importante explorar a potencialidade sensível e a espontaneidade na criação cinematográfica, que pode ser alcançada através referências como as do documentário de observação, estética que nos inspiramos muito apesar da escolha por não apagar traços da presença da equipe no filme: o plano que a câmera

mostra sem querer a equipe captando o som, quando o personagem principal chama pelo primeiro nome da diretora no início do filme, e até mesmo os olhares para a câmera.

Explica o pesquisador português Rodrigo Lacerda, ao citar trechos do livro "Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life" (2009), em sua tese "Cinema de Observação: o Olhar Autoral" (2015), que acima de técnicas esse gênero se constrói através de uma sensibilidade ética.

Para as autoras, esta abordagem cinematográfica, mais do que um gênero ou um conjunto de técnicas, é, acima de tudo, uma sensibilidade que se revela na relação ética do encontro e revelação do real. Nesse sentido, "Realizadores são agora menos diretores e mais filtros, orientando seus espectadores para uma exploração ativa do mundo criado através do cinema" (Grimshaw e Ravetz, 2009: 21) Contudo, em aparente contradição, o cinema de observação é profundamente autoral porque se baseia na relação pessoal e única que o realizador estabelece com o sujeito do filme e com o próprio corpo deste. Apesar desta argumentação, as autoras reconhecem que existem determinadas técnicas, também antes identificadas por Bazin, que potencializam aquele olhar: planos sequência longos com profundidade de campo e a preservação da unidade espacial e temporal dos eventos durante a filmagem e montagem. (LACERDA, 2015, p.01)²

Deve-se observar e escutar, é preciso ser paciente. Existe na atualidade um interesse revigorado pela prática documental, como apontam Consuelo Lins e Cláudia Mesquita no livro "Filmar o Real: Sobre o documentário contemporâneo brasileiro" (2008), principalmente nas escritas dos capítulos "A Observação e o Tempo" e "Documentário Subjetivo e ensaio fílmico"

Dessa associação surgem filmes cheios de momentos banais, ordinários, inessenciais para o decorrer da narrativa. Sequências em que o "nada" acontece, a não ser uma duração particular em que o tempo cronológico é de certa forma suspenso. Momentos *entre* atos certamente. (MESQUITA e LINS, 2008, p.33)

Logo, o projeto faz parte de uma mudança de convicções dos realizadores e realizadoras, que buscam tirar a lente do "exótico" e partem para uma visão mais empática e próxima, que observa mais do que fala, modifica menos o espaço, não cria artificialidades narrativas na *mise en scène*, renega o *voice off* explicativo e demais características que se tornaram enfadonhas nos documentários tradicionalistas, detentores de um forte apelo explicativo, colonizador e eurocêntrico.

Há, ao longo do século XIX, uma tentativa desenfreada de colecionar e de conquistar o mundo para reduzir aquilo que seria apenas uma aparente diversidade da ordem única das classificações dominadas, em geral, pela ideia-força do evolucionismo. Aliás, nós ainda não superamos os imperativos destas ambições que estruturam,

² Tradução nossa.

frequentemente as certezas tecnológicas de hoje: os fantásticos gastos que hoje chamamos de desenvolvimento, e cuja necessidade nunca é questionada, dão continuidade, de fato, à desordem empreendida sem consulta e em nome de um pretenso progresso universal, marca triunfalista da conquista industrial do planeta que teve início no século anterior. (PIAULT, 1995, p.23)

Por fim, seguem agora referências fílmicas filmes que inspiram o projeto por priorizarem a experiência e a intimidade: “Baraka” (1992) de Ron Fricke; “Estamira” (2004) de Marcos Prado; “Tudo Vai Ficar da Cor que Você Quiser” (2014) de Letícia Simões; “Híbridos: Os Espíritos do Brasil” (2017) de Vincent Moon e Priscilla Telmon; “Sanã” (2005) de Marcos Pimentel; “O Jabuti e a Anta” (2016) de Eliza Capai e “O Processo” (2018) de Maria Augusta Ramos.

5. A PRÉ-PRODUÇÃO

5.1 O Início da Ideia

A ideia do projeto começou a surgir de forma muito tímida, em julho de 2016, quando fui contratada como continuísta da série televisiva *Cidade Invisível*, que teve a direção de Thiago Foresti e Renan Montenegro, produção da Forest Comunicação e Of Produção Cultural. Foi através dessa oportunidade que estive pela primeira vez em território amazônico, mais especificamente no oeste do Pará.

Através da ficção, a série mostrou os principais tipos de trabalho escravo moderno dentro da Amazônia Brasileira, tema que a Forest pesquisa e produz conteúdo há um tempo significativo, atuando apenas no nicho socioambiental.

Com eles e toda a equipe trabalhei por um pouco mais de um mês, rodamos cenas em Alter do Chão, Santarém e Belterra, e foi uma experiência muito rica para mim em diversos aspectos, tanto profissionais, quanto ideológicos e pessoais. Pude pela primeira vez refletir de uma forma mais consciente e próxima a respeito de algumas das diversas realidades da região amazônica, visitamos locais que jamais imaginava que chegaria: desde lindas e grandiosas partes do rio Tapajós, até cruéis abatedouros de carne bovina e de aves que exploram não só os animais, mas também seus funcionários, passando por bairros muito carentes de Santarém, onde não chega saneamento básico e a prostituição é a sobrevivência de muitas mulheres.

Além do contraste entre imagens lindas e outras angustiantes, predominou no meu imaginário as histórias que tive a oportunidade de ouvir, em especial as contadas por Luizinho, segundo filho mais velho da Família Alves de Jesus. Ele desde muito jovem trabalhava como guia e conhece muito da história da região. Me contou tradições da floresta e dos povos originários, da origem e da colonização de Alter do Chão, do carimbó gosto que herdou do pai e também do Sairé, o festival mais importante da vila.

Nossa base de produção da série ficava ao lado da casa dessa família e por isso fazíamos nossas refeições no Restaurante do Carazal, foi assim que comecei minha amizade com o Luizinho, suas filhas e o Seu Luiz. Foi muito especial e marcante o clima familiar do espaço, me senti muito acolhida por eles e pelos funcionários, porque rodar um mês viajando é muito desgastante, ainda mais na minha situação, em que estava estudando no Rio de Janeiro e não voltava para casa há muitos meses. Não posso deixar de lembrar o dia que estava passando mal e o Seu Luiz ficou sabendo, e preparou uma sopa para mim, que me salvou.

Com todas essas lembranças e aprendizados, surgiu a vontade de voltar nesses lugares e fazer algum filme, na época não sabia muito bem o tema nem o formato que gostaria de explorar, era só um anseio sonhador e saudoso.

Em 2017 voltei a estudar em Brasília e tive o prazer de cursar a mais uma disciplina com professor Marcos Mendes, dessa vez Documentário Brasileiro, sendo que em 2015 já havia feito Documentário Mundial com ele, o que me possibilitou conhecer um pouco a respeito de filmes antropológicos, alguns poucos ritos e hábitos indígenas que me fizeram pesquisar mais.

Tenho profunda admiração pelo professor Marcos, ele incentivava com muita paixão que os alunos fizessem filmes e foi o maior responsável em nutrir meu anseio por produzir um documentário, atuando como um grande mentor na pré-produção e na pós-produção do "Alves de Jesus". Filmes como "Cabra Marcado pra Morrer" (1984) de Eduardo Coutinho, "Maioria Absoluta" (1964), "Nelson Cavaquinho" (1969) ambos de Léon Hirszman e "Estamira" (2004) de Marcos Prado são grandes inspirações para esse trabalho e conteúdo indispensável da ementa de Documentário Brasileiro desenvolvida por ele.

5.2 A Ideia se Consolidando

Em 2017 meus pais também conheceram Alter do Chão, o Restaurante do Caranazal e também ficaram amigos do Luizinho. Depois disso, por obra do destino, as filhas dele, Lia e Nuna, de 9 e 7 anos, vieram morar em Brasília com a mãe delas e todas as vezes que o Luiz vinha buscá-las para levar de volta para Alter do Chão, ficou hospedado em minha casa.

Moro em uma chácara com meus pais e meu irmão, temos um grande acervo musical e costumamos fazer eventos culturais nela. Quando o Luizinho veio aqui na minha casa pela primeira vez, disse que ela lembrava a deles, por ambos serem espaços que procuram preservar a cultura, a natureza e celebram a música, concordei com ele e percebi que a minha vontade de fazer um filme sobre minha família poderia também se converter em um filme sobre a família dele unindo a vontade de filmar em Alter do Chão, porque as virtudes que eu gostaria de mostrar seriam parecidas, como o amor ao lugar que você mora, a valorização das histórias, da natureza e da música.

Essas vindas do Luiz, possibilitaram que nosso laço de amizade ficasse mais estreito e que ele aos poucos fosse confiando mais em mim e contando com mais detalhes da sua história e da sua família, pois os Alves de Jesus, assim como grande parte dos moradores de Alter, apesar de muito receptivos são cautelosos e não são de falar muito sobre suas intimidades.

Aos poucos fui perguntando mais para a ele e solidificando a ideia de fazer um filme em parceria com ele e sua família. Descobri que o Luizinho e sua banda o Grupo Quatá de Carimbó já haviam se apresentado duas vezes na Virada Cultural de São Paulo, sendo a música uma tradição familiar antiga e ancestral: o Seu Luiz (seu pai), foi por mais de 10 anos, foi cantor

do Boto Tucuxi no Festival dos Botos no Sairé. Seu Café (seu avô) também havia sido músico e que ele havia aprendido a cantar com ele, já havia trabalhado no seringal e como caixeiro viajante na Fordlândia ainda em funcionamento.

Já bisavó do Luiz, a Dona Cleto além de participar de todo Sairé, inclusive das partes musicais, era a parteira responsável pela grande maioria dos partos de alter do chão e segundo seus netos e bisnetos ela possuía vasto conhecimento na utilização de plantas medicinais e medicina alternativa. Todas as gerações foram e ainda são membros da organização do Sairé, festa que possui mais de 400 anos de tradição segundos moradores:

O Sairé é uma manifestação cultural que ocorre em Alter do Chão, vila localizada no município de Santarém, Estado do Pará. Proibido pela Igreja Católica na década de 40, foi reorganizado por moradores em 1973. O Sairé é representado por personagens que teatralizam a tradição na procissão, na ladainha, nos mastros e nas danças folclóricas. Em 1996, o poder público propôs mudanças na festa quando incluiu o Festival dos Botos, instigando conflitos na comunidade. (FIGUEIRA, 2011, p.01)

No artigo "Tradição, memória e poder: Sairé, manifestação cultural reinventada – 1974 a 1996" de Cláudia Laurido Figueira, publicado em julho de 2011, há um trecho de uma entrevista que a pesquisadora realizou com o Seu Luiz:

A lembrança do ritual do Sairé constitui-se no “legado de memórias” que os moradores da vila desejaram reviver como “herança” recebida dos antepassados. O repasse desse legado fez-se num processo de envolvimento da família no ritual religioso através da ladainha, assim, a tradição oral é marca da história dos moradores como expressa o entrevistado: Meu pai e a minha mãe eram envolvidos nessa festa e eu fui aprendendo, principalmente a parte religiosa do Sairé, com isso eu aprendi a ladainha. Eu aprendi com meu pai e minha mãe, porque eles já tinham aprendido há muitos anos com os pais deles e foram passando. Eu aprendi com eles e passei pra minha filha. (Informação fornecida por Luiz Alberto Garcia de Jesus, em Caranazal, em dezembro de 2006). (FIGUEIRA, 2011, p. 02)

Eis que no final de abril de 2018, foi aberto o edital Doc Futura de Curta Duração do Canal Futura, que premiava com 10 mil reais quinze projetos de documentários de curta duração. Na época chamei o projeto de Caranazal, que é o nome da *comunidade* em que mora a família Alves de Jesus, não tinha conhecimento do sobrenome deles, mas infelizmente o projeto não foi aprovado, porém proporcionou uma delimitação e estruturação maior do tema do filme através da criação da logline e do argumento.

Acreditava que seria inviável fazer o filme sem que tivesse o investimento de algum edital, principalmente pelos custos de remunerar a equipe, transportá-la e alimentá-la e de ter equipamentos técnicos de primeira linha. No entanto após a minha ideia inicial de T.C.C não

ter dado certo, me vi compelida a executar esse filme da forma que me fosse acessível como meu produto de conclusão de curso, no modo guerrilha e contando com a generosidade e empatia das pessoas com o projeto. Foi preciso refletir o porquê em insistir em uma estética fílmica hegemônica:

Neste sentido, o estudo calcado tão somente na direção de um modo de prática fílmica não nos permite um olhar sobre a conjuntura brasileira, pior que isso, nos afasta de nosso objetivo já que implica, como acontece no próprio mercado produtor/exibidor de cinema na aceitação, de forma tácita, do “modo de produção hollywoodiano” como um dado, um caminho a ser seguido se queremos a maturidade da indústria. Isto acontece em razão da não inclusão das questões de distribuição e exibição no trabalho de Bordwell e outros. Ao contrário, observamos que, sem a inclusão dos mecanismos de circulação, a obra não ganha existência e viabilidade em sua forma industrial. Pior que isso, num mercado com acesso restrito aos rituais de legitimação do cinema internacional, pela via da crítica e de produção de sentido, ela tem problemas similares no que tange a essa validação internamente (MENDONÇA, 2007, pp.60, 61)

Portanto, a partir da trajetória do projeto, concluiu-se que problema de pesquisa é o registro de histórias e do cotidiano da Família Alves de Jesus, a partir de uma estética cinematográfica documental e experimental e dentro de um contexto de audiovisual independente, de guerrilha e universitário.

5.3 A ideia Prestes e ser Filmada

A pré-produção começou a se intensificar quando os Alves de Jesus confirmaram que poderíamos ficar hospedados na casa deles e que não precisávamos nos preocupar com a alimentação, que eles colaborariam nessa parte. Essa resposta já solucionou parte considerável dos problemas financeiros do filme.

Quanto à equipe, ela sofreu alterações do projeto do edital da TV Futura, para o projeto de T.C.C pela falta de recursos. Vivi Morais, minha grande amiga e companheira de graduação, que estava escalada como diretora de fotografia, aceitou continuar no projeto, cedendo sua câmera e arcando com os gastos das passagens aéreas e parte da alimentação.

Gustavo Menezes, também meu amigo de graduação, estava escalado para realizar o som do documentário, mas devido a falta de investimento para locar equipamentos e arcar com os gastos da viagem, decidimos que ele passaria para a montagem e finalização do filme, e o assistente de som dele, o Frederico Monteiro, também meu namorado, faria o som visto que já possuía um gravador Zoom e poderia arcar parcialmente com os gastos da viagem.

Após isso conjugamos a agenda da família e da nossa equipe. Comprei as passagens minhas e do Frederico para o dia 9 de agosto e volta para 25 do mesmo mês, e a Vivi comprou as dela do dia 13 ao 24. Em seguida, comecei a fazer a lista dos equipamentos que eram necessários e que ainda não tínhamos, então reservei na Técnica da Faculdade de Comunicação da UnB, o boom e a vara deles, que não estavam nas melhores condições possíveis, um microfone lapela e um tripé.

Comprei uma bateria extra para minha câmera, pois já possuía duas, uma mochila para transportá-la junto ao computador para fazer a logagem e assistir os clipes, um filtro polarizador para as filmagens com água e horizontes e um *vario cross* para trazer um brilho diferente as cenas mais mágicas do filme. Uma gaiola e um estabilizador muito simples para conseguir uma imagem mais estabilizada em cenas com movimento, dois HDs de 1T para fazer o backup e a cópia de segurança do material e peguei emprestado com minha amiga Elisa Souza, companheira de graduação, duas luzes led com tripé.

Fiz o seguro de queda e roubo todos os equipamentos e de água das câmeras. Nos preparamos fazendo malas roupas leves e botas para as filmagens quando fosse mais dentro da mata, conferimos se a vacina de febre amarela estava em dia, preparei minha guaiaca com ferramentas que geralmente uso em set como chave de fenda, fita gaffer, voltímetro. Levamos também itens de camping como lanternas e cordas, além dos materiais para limpar os equipamentos e muita sílica em gel por conta da umidade que é muito elevada e poderia danificar os equipamentos.

Não consigo quantificar exatamente quantas foram as reuniões de pré-produção, porque como o Fred e a Vivi são pessoas que convivo de forma muito próxima, sempre que os via, discutimos sobre referências visuais e filmográficas para o filme, como seria a nossa abordagem como equipe, desafios da viagem e etc. Mas desde o início acordei com todos que o projeto seria horizontal e que todos poderiam e deveriam colaborar com todas os departamentos, para que fosse uma experiência enriquecedora e um passo a mais para moldarmos o setor audiovisual que queremos participar: menos hierárquico e com as áreas técnicas mais fundidas e fluídas.

Lembro especificamente de duas reuniões que fiz com eles juntos, a primeira para que pudessem se conhecer e outra poucos dias antes, para que acertássemos os últimos detalhes logísticos e para pontuar como seria a direção das filmagens, visto já que não construímos um roteiro fechados, então apenas levantamos possibilidades de desenvolver assuntos e imagens e sons que gostaríamos de capturar.

Lembro que a Vivi nos mostrou o documentário "Ameaçados" (2014) de Julia Mariano, e a partir disso, discutimos sobre como abordar o tema das ameaças dos grileiros de terra e da

expansão do agronegócio, apesar de que nessa época não sabíamos especificamente das ameaças que a família Alves de Jesus vinha sofrendo por parte de grileiros de terra. Na ocasião Eu e o Fred também mostramos o curta "Leni" (2015) de Maurício Chades, como um belo exemplo da ativação dos sentidos através dessa construção de som e imagem, que possui uma estética sensorial e performática.

Quanto ao Gustavo, eu não o via com a mesma frequência dos outros dois membros da equipe, portanto nos comunicamos através da Internet na grande maioria do tempo, trocávamos referências, principalmente baseadas em seu amplo repertório de filmes brasileiros, como os filmes "Ex Pajé" (2018) de Luiz Bolognesi, que funde a estrutura ficcional com a documental e "Meu Cumpadre, Zé Ketti" (2003) de Nelson Pereira dos Santos. Nos encontramos pessoalmente na última semana antes da viagem, para conversamos um pouco sobre qual melhor forma de gravar, porque eu ainda estava pensando se devia gravar pelo menos parte do material em 4K, e ele me alertou que se eu fizesse isso não seria possível com apenas dois HDs, conversamos também sobre a escolha de um LUT para as câmeras, visando a melhor forma de realizar um *Color Grading* na pós-produção e a organização da logagem.

Nessa mesma semana encontrei meu orientador, o professor Pablo Gonçalo e ele me teve que eu estava preocupada mais com a imagem do que com o som, sendo que para passar dimensão espacial que eu queria, era mais importante se preocupar com a dimensionalidade do som no espaço. Relatei também que os nossos personagens estavam ansiosos com a nossa chegada e com o que gostariam de mostrar e falar e o professor aconselhou que deixássemos eles livres para falarem e mostrarem tudo que quisessem na primeira semana de filmagem e na segunda, com mais intimidade, gente poderia passar a sugerir ideias de planos e perguntas para as entrevistas.

Eu e o Fred, nos reunimos com o professor Marcos Mendes na véspera da viagem e ele nos trouxe ótimas reflexões, principalmente da nossa relação como equipe, para ele deveríamos ser de um único organismo trabalhando em prol do filme, com respeito, empatia e paciência conosco e com todas as pessoas do documentário.

Nos apresentou com três leituras: "Conceitos Étnicos e Estéticos no Cinema Etnográfico" de Jorge Pelorán da qual não compartilhamos da mesma ideia do autor, que apresenta no texto uma visão de mundo eurocêntrica e taxativa. Também apresentou o "Como voltar para casa com um filme que você não concebeu: entrevista de João Moreira Salles" realizada pela Cinemais em 2001, que nos deu várias ideias de perguntas para começar uma entrevista e também acalmou nossa ansiedade a respeito da forma e resultado do filme, que como Moreira

Salles adverte, ela só vem na montagem e pode ser o momento que garante crucial que garante o caráter autoral do filme.

E por fim o precioso "Uma Conversa com Professores e Alunos sobre a Realização de Documentários" de Michael Rabiger contido no livro "O Cinema do Real" (2005) de Maria Dora Mourão e Amir Labaki. Ao qual guardamos esse trecho com especial atenção e nos preparou melhor para rodar:

O próximo problema é entender como lidar com a cabeça e o coração. O processo educacional tradicional está todo relacionado à memória: lembrar as coisas, absorvê-las e depois repeti-las no dia da prova. Por isso, a educação que todos nós recebemos acentua o intelectual e o mental à custa do coração, da empatia. E por isso é importante aprender a ouvir, aprender a *não* julgar. É preciso aprender a permitir que seus talentos formulem calmamente aquilo com que vocês estão realmente lidando. É uma espécie de habilidade que desenvolvemos ao longo da vida. Tudo isso são habilidades que podemos melhorar no decorrer da vida. (AMIR; MOURÃO, 2005, pp. 62, 63)

6. A PRODUÇÃO

6.1 Relatório da viagem

A) Primeiro dia - 09/08/2018

Foram 18 dias de viagem, do dia 08 de agosto de noite ao dia 26, de tarde, totalizando treze diárias filmadas e cerca de 50 horas de material bruto gravado. No primeiro dia eu e Fred chegamos de avião pela parte da noite e dormimos em uma pousada em Santarém, visto que para o nosso orçamento era muito caro se deslocar de lá, onde fica o aeroporto, até a vila de Alter do Chão, sendo uma distância de cerca de 40 km, que de táxi a noite ficava muito caro.

B) Segundo dia - 10/08/2018

No dia seguinte, um sábado de manhã, fomos com todos os equipamentos e mochilas de ônibus para a vila, já que o Luizinho estava trabalhando muito e não poderia nos buscar. Foi uma experiência cansativa, mas que pareceu rotineira para os moradores, que nos ajudaram a carregar tudo nosso para dentro do ônibus, que já transportava outros volumes como um tanquinho de lavar roupa e outras caixas. Encontrei a entrada do Restaurante do Caranazal e casa da Família Alves de Jesus utilizando as memórias da última vez que estado lá, a paisagem não havia mudado muito e isso me deixou feliz e mais tranquila acerca da preservação do local. Eu e Fred carregamos todas as coisas até chegar dentro do restaurante, colocamos as coisas em um canto e fui procurar o Seu Luiz, não sabia como seria nossa recepção e isso me deixava ansiosa: assim que vi ele, sorri tímida e perguntei se ele lembrava de mim. Ele deu uma gargalhada e disse que claro que lembrava, isso me deixou aliviada e mais à vontade. O dia no restaurante estava agitado e todos trabalhavam muito, então almoçamos sozinhos em uma das mesas. Enquanto esperava que eles ficassem menos atarefados, mostrei ao Fred como era o local e as redondezas, conversei também com moradores e funcionários que já conhecia, inclusive com o Negão, guia turístico que nos ajudou e ensinou muito durante toda nossa estadia, sendo que dias depois, descobrir que ele e Seu Luiz no passado, já haviam tocado juntos em uma banda de baile que circulou por parte considerável do Pará. De tarde quando o movimento cessou, conhecemos a esposa do Seu Luiz e matriarca dos Alves de Jesus, a Dona Celi, ela também nos recepcionou muito bem e foi quem nos acomodou na casa antiga de Luizinho, a primeira construção do grande terreno que moram. O Luizinho estava morando e administrando uma pousada ali perto, chamada TerrAmor, que é mostrada na cena em que a família janta. Então nos primeiros dias não tivemos contato com ele, o que fez com que tivéssemos que perder a timidez e nos aproximar sem intermediadores da família toda,

começamos a perguntar e conversar sobre a história de vida deles e qual era a rotina de um dia normal deles. No final do primeiro dia limpamos a casa que fomos acomodados, pois ela estava fechada fazia algum tempo, depois arrumamos o equipamento escolhendo o lugar da casa que fosse mais reservado e menos úmido, limpamos todo equipamento e colocamos potes de sílica dentro dos cases para que nada mofasse.

C) Terceiro dia - 11/08/2018

No segundo dia acordamos bem cedo e às 5h30 fomos a Santarém com o Seu Luiz e a Dona Celi, nesse dia conhecemos o filho homem mais novo deles, o Alberto e alguns de seus filhos pequenos, também conhecemos o irmão velho do Seu Luiz, o Seu Itaguary, que mora do outro lado da rodovia do restaurante. Fomos com eles a Feira da Cohab e ao Mercado 2000, lá fizeram compras para abastecer o restaurante e nós gravamos tanto as compras, quanto o caminho da ida e da volta. Percebemos que o Seu Luiz estava com uma roupa mais formal que a de costume e que não estava à vontade com a câmera, o que era esperado para um primeiro dia de gravação. Também não conseguimos captar o som bem e sentimos a necessidade de começar a usar lapela. Voltamos para o restaurante e conhecemos os demais funcionários que ainda não havíamos conhecido, conversamos sobre as filmagens e perguntamos se eles nos autorizavam a filmá-los. Ninguém se opôs, então filmamos um pouco da rotina dos preparativos para abrir o restaurante e depois cortamos a câmera. Almoçamos com a família e os funcionários, de tarde nadamos no Tapajós e de noite fizemos a logagem e jantamos sozinhos.

D) Quarto dia - 12/08/2018

Foi o dia dos pais e, portanto, um dia extremamente movimentado no restaurante, filmamos um pouco das movimentações dentro da cozinha e nas mesas, eles haviam contratado uma banda local para interpretar músicas famosas da MPB, filmamos um pouco disso e depois optamos por encerrar para não atrapalhar muito o trabalho do restaurante. Foi um dia que eu e o Fred tivemos uma desavença, porque eu estava muito preocupada com a câmera e ansiosa em filmar, e não dei a devida importância ao som, fora opiniões divergentes acerca de questões éticas na hora de filmar. Isso o chateou e fez com que ele ficasse calado o resto do dia, o que gerava um mal-estar grande, porque também somos namorados e isso interferiu no nosso relacionamento pessoal também, era a primeira vez que trabalhávamos juntos. Mesmo assim fomos almoçar juntos no centro de Alter e em seguida fomos a Santarém, consultar o valor de umas viagens de barco para outros locais e fazer compras em um atacadão, pois a Vivi iria

chegar no dia seguinte e precisávamos comprar mais comida e água. Foi desgastante fazer esses deslocamentos de ônibus e a pé, devido a longa distância, o calor e a quantidade sacolas de compras pesadas para apenas duas pessoas carregarem. Na hora de voltar o Fred começou a passar mal, sentindo o início de uma infecção urinária, que com remédios e descanso melhorou. Foi um dos dias mais complicados da viagem por esses motivos, mas de noite conversamos sobre os problemas criamos um clima melhor, visto que não seria agradável a Vivi chegar e estarmos brigados.

E) Quinto dia - 13/08/2018

No quinto dia devido ao mal-estar físico do Fred, optamos por descansar e arrumar casa para receber a Vivi, passamos a tarde no restaurante com a família e de noite fui com um conhecido da família que fazia esse traslado, buscá-la. Vivi chegou muito ansiosa, mas como já era tarde da noite, estava escuro e ela não conseguiu ver muito do local, então jantamos e dormimos.

F) Sexto dia - 14/08/2018

Pela parte da manhã apresentamos a Vivi a toda a família e demais funcionários, almoçamos com todos e de tarde filmamos o Seu Itaguary na Floresta Encantada, cena que está no filme. De noite, Dona Celi e Seu Luiz levaram a gente para conhecer o Terramor, onde Luizinho, sua esposa Cris e a filha deles recém-nascida, Janaína, estavam morando. Todos nós jantamos lá e antes filmamos uma outra parte que está no filme, a entrevista com o Seu Luiz e o Luizinho juntos, depois dormimos todos juntos em umas redes da sala de convivência do local.

G) Sétimo dia - 15/08/2018

Passamos a manhã com o Luizinho e a Cris, colocando o assunto em dia, quando deu a hora do almoço para retornar ao restaurante pegamos uma carona com o pai do dono do Terramor, o Seu Paulo Brasil. Com ele, acabamos mudando o percurso e indo até sua casa, que também é um templo de uma doutrina criada por ele e seus filhos que comunga o *ayahuasca*, chamada Comunindios Bandeira Branca. Ele falou sobre sua história e a do espaço, autorizou que registrássemos o local e entrevistássemos os funcionários caso eles autorizassem. Foi bem divertido, pois o Paulo é uma pessoa muito engraçada e possui ótimas frases filosóficas, a Vivi em particular gostou muito desse dia.

H) Oitavo dia - 16/08/2018

Nós três fomos fazer o passeio ao Igarapé do Macaco com o Negão, lá fizemos filmagem da floresta que é mais fechada, fizemos o tratamento com argilas que ele oferece e também conhecemos a comunidade naturista que mora no local. Filmamos a cena que aparece a copa das árvores e uma nascente lá junto a uma voz *off*. De noite com o Seu Luiz e a Dona Celi fomos para o Terramor jantar e dormir com o Luizinho e a Cris.

I) Nono dia - 17/08/2018

Fomos atrás dos famosos puxadores e benzedeiros de Alter, que todos haviam nos contado sobre, um deles era o Seu Ovídio e a outra a Dona Deusa. O Seu Ovídio foi simpático, mas bastante reservado, explicou sobre suas técnicas para puxar músculos e ossos que estivessem fora do lugar, contou também que aprendeu a benzer com seu avô que era índio no Arapiuns, mas não aceitou nosso convite de filmá-lo. Em seguida fomos a casa de Dona Deusa, que também nos recebeu de forma simpática, mas um pouco desconfiada, também descobrimos os seus talentos como puxadora e benzedeira e argumentando que no filme faltava a presença e importância das mulheres, ela concordou em agendar uma entrevista com a gente. Na parte da noite fomos a Quarta do Mestre, evento aberto em Alter no qual em cada quarta feira um grupo de carimbó da região se apresenta na rua. Naquele dia, foi a vez do Mestre Chico Malta e do grupo recém criado chamado As Cobras Criadas, filmamos as apresentações com a autorização deles e nos divertimos, apesar de que ao longo do dia tivemos uma discussão por problemas de comunicação na hora de escolher qual seria a melhor forma de abordar e nos relacionar com os puxadores.

J) Décimo dia - 18/08/2018

Esse dia a Vivi passou mal devido à exaustão de todo o processo e pelo calor muito intenso, então ficou na base descansando, enquanto eu e Fred fomos entrevistar a Dona Deusa na casa dela. Passamos no mercado e compramos uns biscoitos para tomar café com ela, fomos muito bem recebidos, conseguimos filmá-la atendendo uma mãe com uma menina pequena, moradoras do Arapiuns, e apesar de muito modesta, Dona Deusa ficou bastante à vontade e contou para nós sua história de vida e a prática de benzer e curar que ela tem. Fred que estava chateado no dia anterior, ficou muito feliz nesse dia, porque gostou muito da Dona Deusa e ela, dele. À noite toda equipe foi com o Seu Luiz a um evento político que ele queria que nós filmássemos, nesse evento aprendemos algumas coisas sobre a região que não sabíamos, como a vontade deles de emancipar Alter do Chão de Santarém, o alto valor da conta de energia no

Pará e a falta de deputados do Oeste Paraense. Voltamos ao Caranazal e filmamos mais um pouco junto com o Marlo, garçom do restaurante.

K) Décimo primeiro dia - 19/08/2018

Passamos mais um dia filmando e participando a rotina dentro do restaurante, almoçamos juntos da família e dos funcionários. Antes de escurecer fomos com o Marlo e o Pedro, garçons do restaurante, passear na floresta encantada e fazer algumas filmagens, lá conversamos sobre o problema de desmatamento que o local vem sofrendo e também conversamos de histórias do Seu Luiz, para que a gente pudesse ter mais perguntas nas entrevistas, conversamos também outros assuntos pessoais a fim de criar um laço de amizade. À noite descobrimos que a minha lente, depois do passeio, havia parado de funcionar, e então ficamos todos os dias restantes apenas filmando com as duas lentes 50mm que tínhamos.

L) Décimo segundo dia - 20/08/2018

Acompanhamos o Seu Luiz e a Dona Celi a feira e ao mercadão novamente, filmamos e fizemos compras, foi um dia muito especial, principalmente porque que vimos o boto no caís, cena que abre o filme. Voltamos, almoçamos juntos deles e dos funcionários e à tarde filmamos e entrevistamos o Mestre Paulinho Barreto lá no quintal do restaurante, ele é músico famoso na região e fez uma música sobre o Seu Luiz e o Caranazal. Mais tarde fomos todos para o Terramor, dessa vez também ficaram com a gente a Nicole, filha do Seu Luiz e da Dona Celi e o namorado dela, o Paulo, eles haviam voltado de Belém na noite anterior, jantamos todos juntos, filmamos um pouco e dormimos lá. Seu Luiz e Dona Celi estavam muito felizes por ela ter voltado de viagem, dá para ver o cuidado que eles possuem com a filha mais caçula.

M) Décimo terceiro dia - 21/08/2018

Passamos o dia no Terramor com a Cris e o Luizinho, ajudamos nas tarefas da pousada, fizemos almoço e lavamos nossas roupas. Filmamos a cena do brinquedo feito de palmeira para a curupira que aparece no filme e passeamos pela mata com o Luizinho e um amigo. A noite fomos para Alter descansar, comer e dar uma volta pela cidade.

N) Décimo quarto dia - 22/08/2018

Fomos acompanhar o Seu Luiz no primeiro dia de atividade no Sairé, o Pixirum como eles chamam. Consistem em passar o dia na floresta retirando madeira e palha para fazer a estrutura das barracas do Sairé e tudo é organizado na forma de um mutirão. Filmamos algumas

partes do processo e conversamos com as pessoas que estavam na parte da cozinha preparando o almoço, que era feito em fogueiras e panelas enormes. Almoçamos e a tarde, quando fomos andar pelo local, pisei em uma tábua velha da ponte que atravessava um riacho e caí machucando minha perna, nesse dia também peguei no corpo todo o carrapato micuim.

O) Décimo quinto dia - 23/08/2018

Fizemos um passeio com o Negão de manhã e na parte da tarde fomos com o Seu Luiz e a Dona Celi à outra casa que eles possuem mais dentro da mata, no Laranjal. Eles águaram as plantas de lá, limparam o quintal e pegaram pimentas para fazer o Tucupí pro jantar de noite, ideia deles celebrar a nossa despedida. Foi nesse dia que filmamos a parte que o Seu Luiz está lavando o quintal e canta uma das suas músicas em nheengatu dedicadas a Tupã. Dona Celi colheu no quintal flores e nos presenteou, porque já estava perto da nossa partida, foi um ato muito emocionante e visto que ela no início era muito tímida e foi se abrindo para nós e para as câmeras com o passar dos dias. Todos os cinco naquela hora ficaram muito emocionados e com lágrimas nos olhos, mas muito felizes que as filmagens tinham ocorrido da melhor forma possível. Voltamos para o restaurante, fizemos algumas filmagens da Dona Celi preparando o peixe pro jantar especial que aconteceria e começamos a pegar as assinaturas dos termos de autorização de uso de imagem da família e dos funcionários, nesse momento a Vivi ficou um pouco irritada comigo porque eu queria fazer alguns planos que ela achava feio, mas ela fez mesmo assim e depois revendo as filmagens não achou que eles eram tão feios assim. Mais tarde fomos todos para o Terramor, Dona Celi, Seu Luiz, Nicole, Paulo e o Alex, funcionário que mora com eles e que está em grande parte das filmagens. Para o jantar, Seu Luiz havia chamado também mais um casal de turistas de São Paulo que ele havia ficado amigo durante a semana, e o Luizinho na hora chamou mais um casal de de turistas paulistas que estavam hospedados lá. Foi um jantar movimentado e com muitas conversas, os turistas estavam muito encantados com a trajetória musical do Seu Luiz. No meio da noite também chegou o Mestre Hermes, sobrinho do Seu Luiz que iria tocar um carimbó com ele e com o Luizinho para que nós pudéssemos filmar esse momento familiar que nós sugerimos e o Seu Luiz adorou a ideia. Devido aos turistas, o clima intimista que queríamos se perdeu e a cena aconteceu de forma diferente da que estávamos imaginando. Queríamos retratar um momento bem mais íntimo, mas analisando depois, percebo que saiu uma cena muito mais espontânea do que sairia se tivéssemos planejado a mise en scène ou feito alguma pergunta. O Seu Luiz e os meninos mesmo tiveram a atitude de coordenar os momentos de tudo, inclusive o momento musical que é o que finaliza o filme quando eles tocam Kuá Yané Rendáwa.

P) Décimo sexto dia - 24/08/2018

Passamos o dia no Terramor, filmamos alguns planos na mata e ficamos o dia com a Cris e o Luizinho, ajudando nas atividades da pousada e organizando nossas coisas. De noite fomos para a cidade nos divertir no carimbó da Quarta do Mestre com uns amigos que fizemos durante esses dias, foi ótimo, porém na volta a Vivi torceu o pé e não conseguia andar, ela sofreu muito e todos ficamos preocupados em como ele conseguiria pegar o avião assim.

Q) Décimo sétimo dia 25/08/2018

Nesse dia descobrimos que a Márcia, irmã do Luizinho, que havíamos visto poucas vezes, também era puxadora, então ela tratou do pé da Vivi e ao fim do dia, na hora de arrumar as coisas para viajar, Vivi estava conseguindo andar, foi quase inacreditável. À noite, enquanto a Vivi arrumava as malas, eu e Fred gravamos alguns planos de cobertura do Restaurante e da placa da fachada, como a cena noturna que só mostra a casa com uma luz acesa.

R) Décimo oitavo dia 26

Pela manhã, eu e Fred arrumamos as malas, os equipamentos e a casa. Coletamos o restante de assinaturas dos termos que faltavam, almoçamos correndo no restaurante e nos despedimos de todo mundo, foi bem triste partir, eu não tinha palavras para expressar minha gratidão a todas aquelas pessoas, dava para ver também os olhos com vontade de chorar do Seu Luiz e da Dona Celi. Paulo deixou a gente no aeroporto, pegamos o voo na hora, mas uma pane no avião de Belém para Minas, atrasou as conexões e tivemos que dormir em Belo Horizonte. Passamos horas dentro do avião e tudo foi um processo muito irritante e cansativo até voltarmos para casa.

7. A PÓS-PRODUÇÃO

Começamos o processo de montagem uma semana depois da volta de Alter, encontrei o Gustavo e entreguei a ele uma cópia do material bruto, relatei toda a experiência e foi uma ótima conversa, porque ele entendia um pouco sobre o universo de festas regionais e as músicas delas, além de já ter estudado Letras e conhecer o nheengatu e sua origem. Aquele dia, dei a ele sugestões de como poderia ser a narrativa, exibi algumas cenas que julguei importantes do material e também mostrei um documentário dos anos 80 sobre o Sairé, porque contextualizava o local e mostrava os parentes mais antigos dos Alves de Jesus. Gustavo começou o processo de assistir todo o material e isso levou cerca de um mês, pois eram muitos arquivos e além de assistir, ele fez um relatório com observações de cada clipe.

No início eu estava com medo de que outra pessoa que não estivesse presente nas filmagens montasse o filme, visto que não tínhamos um roteiro e eram muitos personagens para identificar, só que o Gustavo foi muito atencioso e paciente com as imagens, quando acabou de assistir tudo sabia de todas as cenas e de todos os personagens, qualquer cena que eu falava, ele sabia qual era, e assim fiquei muito segura do trabalho que ele faria porque era como se ele também tivesse ido. Ele organizou o material todo em abas dentro do Adobe Premiere, programa que utilizou para a edição, havia a aba de entrevistas com pessoas, uma sobre o sairé, outra apenas de entrevistas da família e última com as filmagens do restaurante. Havia dado a ideia de que a montagem começasse com o dia a dia no restaurante e que seguissemos uma narrativa progressiva da rotina dos Alves de Jesus, enquanto o Gustavo achava mais interessante que a narrativa começasse com algum plano das matas ou do Tapajós, não sabíamos por onde começar a montar, nem qual assunto ser abordado primeiro ou quais personagens e entrevistas entrariam, pensávamos que seria mais fácil do que realmente foi.

A única certeza que possuíamos era que a o relato sobre grilagem de terra e ameaças ao Seu Luiz precisavam ser o clímax. Comecei a rever o material pois não tínhamos mais tanto tempo, já estávamos entrando em outubro e as eleições por diversos motivos haviam consumido bastante do nosso tempo. Revi parte significativa do material e comecei a entender que por questões orçamentais e de falta de tempo hábil, o filme precisaria ser um curta metragem e deveríamos focar somente na família.

Expondo ao Gustavo meu ponto de vista, ele deu a ideia de fazermos um curta-metragem e finalizá-lo até dezembro e no ano seguinte fazermos um filme de duração maior, com cerca de cinquenta minutos, e utilizando não somente o restante do material gravado, mas também com alguns trechos das filmagens do Sairé de 1989 feitas pela TV Brasil.

A ideia me animou muito e me senti segura para fazer isso quando meu orientador Pablo, assistiu partes gravadas e concordou que tínhamos um material satisfatório para depois fazermos um filme maior. Enquanto o Gustavo começava a juntar e cortar algumas partes do material para formar um copião bruto, eu também comecei a tentar agrupar o material, juntei algumas partes das filmagens na feira em Santarém e mostrei para o Gustavo, assim decidimos que o filme começaria em Santarém, com elementos urbanos e cada vez mais iríamos entrando na floresta e em uma atmosfera mística, depois terminaríamos com Seu Luiz, Luizinho e Hermes tocando Kuá Yané Rendáwa. Faltava o meio da narrativa e enfrentar o desafio de dar ritmo às cenas, pois as eram lentas e longas e havia muito tempo morto entre a ação delas, precisávamos desapegar e cortar muito do material como o Pablo havia nos aconselhado.

O tempo diegético é construído da supressão do que é entendido como desnecessário em uma ação e dilatado no que é entendido como fundamental nas ações. Um tempo engendrado para exprimir, ressaltar e destacar emoções. É na montagem que o tempo se dá no cinema. “É na montagem que encontramos a imagem do tempo, uma vez que o tempo cinematográfico, sendo uma representação indireta, depende da organização das imagens e sons para que ele se constitua” (MOURÃO, 2002, p. 36). (BARBIZAN, 2010, p.27)

Nesse tempo que o material estava decantando, consegui reunir o Fred e a Vivi para discutirmos a montagem do filme, visto que a ideia era que todas as partes do projeto fossem realizadas de forma colaborativa e horizontal, nesse dia assistimos as cenas que eu havia juntado e escrevemos uma escaleta para sugerir para o Gustavo, liderada pelas ideias da Vivi que defendeu que o filme precisava ter uma montagem mais rápida e planos curtos. Depois disso, separadamente, Fred ouviu todos os áudios gravados de som ambiente e fez uma planilha com os sons mais interessantes que mapeou, porque ele deixava o gravador a noite toda gravando para que conseguíssemos ter os sons dos animais, que com a presença humana se espantam e também porque cada espécie tem seu horário particular de cantar e se movimentar.

Enviamos a sugestão da escaleta, a seleção de algumas sugestões de músicas e essa planilha dos sonhos, já possuíamos em mp3 todos os discos gravados do Seu Luiz e de grupos da região, que o Luizinho havia nos fornecido. Gustavo gostou da sugestão de montagem e organizou as cenas de acordo com isso, fazendo as modificações que julgava necessário. A cena dos botos que colocamos no meio passou para o começo sendo a abertura do filme junto com o título, a cena da Dona Celi guardando as compras da feira foi retirada. As cenas do Seu Luiz lavando o quintal ganharam um voz *off* e a referência do filme-ensaio foi ficando mais clara, não era mais só o documentário de observação, dissociando vozes de imagens e re criando elas,

poderíamos referenciar e unir mais de um tema ao um tempo, como explica Consuelo Lins (2010).

Marker simula três textos diferentes para a mesma seqüência de imagens registradas na cidade de Irkutsk, na Sibéria. Um texto crítico ao comunismo, um favorável ao regime soviético e um terceiro mais descritivo, em tom mais neutro. Todos aderem sem problemas ao que vemos. Marker mostra, assim, ao espectador de que forma o que é dito no off orienta a percepção do espectador. Sugere que é possível “provar” inúmeros aspectos da realidade utilizando essa metodologia e estética. Nessa seqüência, o espectador experimenta de fato o quanto um certo tipo de narração pode ser autoritário, obrigando a imagem a exprimir coisas que ela jamais exprimiria caso não houvesse a locução. Portanto, é também por meio da palavra, da narração em off, que se dá o questionamento da relação entre imagem e locução, diferindo da forma como essa problematização se deu no Cinema Direto e no Cinema Verdade. (LINS, 2010, p.138)

Ele foi procurando dentro tantas cenas longas onde haviam os pedaços, as ações mais significativas e elementos simbólicos, a fim de deduzir relações de proximidade, criar o tempo narrativo de um dia cênico, com manhã, entardecer e noite, além de dar unidade a imagens, as agrupando por cores e princípios de unidade e contraste entre uma seqüência e outra. Assistindo várias vezes o material fomos encontrando o ritmo de cada cena, desapegando de partes que não traziam ritmo e valorizando offs que agregavam mais que imagens.

Além disso, a narração é também fundamental em uma outra operação que Marker pratica desde cedo na sua trajetória. Trata-se da retomada e manipulação de imagens alheias, realizadas por outros, mas também de imagens de arquivos, misturadas àquelas que ele mesmo captou. A trilha sonora imprime a esse material impuro uma distância, desnaturalizando o que estamos vendo e revelando a “natureza” imagética da imagem. O filme transforma-se assim no lugar de conexão entre todas elas e de ressonância com os acontecimentos do mundo (LINS, 2010, p.139)

Depois começamos a trabalhar com os sons para criar ambientações atmosféricas, nessa parte eu dei sugestões mais ativamente, incorporando o som de macacos bugios a cenas que escurecem e aos momentos antes do jantar para criar uma atmosfera de suspense. Completamos o desenho sonoro com outros elementos sonoros que o Fred mapeou dentro dos sons ambientes, como um som agudo metálico que criamos puxando uma cerca de arame e o canto de uma revoada de pássaros para dramatizar e provocar uma quebra na atenção do espectador quando o gafanhoto feito de palmeira é colocado no chão e o Seu Luiz termina seu relato.

Inserimos também de sons da rádio para situar o local na parte do carro e uma música gospel para começar o filme prevendo o sincretismo religioso presente na crença dos Alves de Jesus, fora a mixagem do som e a reconstrução e sobreposição de sons da feira e da água da nascente correndo. Ainda não fizemos o *color grading* mas será feito pela nossa colega de

curso Malu Munhoz, que também já foi a Alter e por isso abraçou o projeto assim que o convite foi feito.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho foi uma experiência inesquecível e muito gratificante em diversos aspectos, desde o acadêmico ao espiritual. Me proporcionou uma verdadeira reflexão sobre o que é importante na vida, constato que são os encontros e as histórias que a gente guarda, precisamos com urgência descolonizar nossos pensamentos que priorizam muito uma vida de acúmulo de materiais. O projeto nasceu de uma consciência social, da vontade de conhecer mais sobre a história e a gente do nosso país, transformando essas vivências em arte e conhecimento coletivo. Ainda que tivéssemos feito pesquisas e planejamentos, os resultados eram incertos e o orçamento baixo. Medos e expectativas tomaram conta de nós, mas tudo ocorreu da melhor forma que poderia ter acontecido, graças ao comprometimento e afeto de toda equipe, a confiança e imensa generosidade dos Alves de Jesus e das diversas pessoas que nos ajudaram, cada uma de um modo diferente.

O "Alves de Jesus" é importante para somar esforços da construção de uma nova imagem da Amazônia por parte do audiovisual, com menos estereótipos, defendendo um cinema com características etnográficas que seja menos etnocêntrico, que desconstrua um pouco as relações de poder entre quem está filmando e quem é filmado e que seja acessível a toda sociedade. Outra importância, é a preservação das tradições orais, a documentação e a difusão de conhecimentos sobre expressões culturais valorizadas como marcadores da identidade regional, especialmente das comunidades tradicionais que muitas vezes são invisibilizadas ou destruídas. Serve, além de tudo, como uma denúncia a todas as mazelas que são feitas nos direitos culturais, territoriais e socioambientais dos povos amazônicos, mas também, como uma demonstração da força e inteligência que esse povo possui, eles vão até o fim lutando por seus ideais, mesmo que isso signifique a morte. Foi um processo árduo, mas cheio de satisfação, é um projeto necessário e urgente, principalmente no contexto político fascista que o Brasil está vivendo. Decidimos não só realizar esse curta-metragem para concluir o meu T.C.C, mas também realizar um média-metragem independente com o restante do material bruto, para poder abordar melhor os temas Alter do Chão e o Sairé dentro da narrativa, apresentando um panorama histórico. Mas além disso, prioritariamente, precisamos cumprir com a nossa obrigação de realizar exibir o filme em Alter do Chão, para que todos os envolvidos possam assistir e nós possamos mais uma vez agradecer a empatia de todos, ou seja, esse é o só o começo do nosso projeto.

9. REFERÊNCIAS

A) Livros e Artigos:

BARBIZAN, Silvio Nestor. **Tempo e montagem : do cinema ao imaginário e do imaginário ao cinema**. 2010. 136 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

BASTOS, Dafne Fernandez de. **Castanhal Ubá: violação de direitos humanos na Amazônia paraense, Pará**. 2013. 234 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências Jurídicas, Belém, 2013. Programa de Pós-graduação em Direito.

FIGUEIRA, C. L. . **Tradição, memória e poder**. In: XXVI Simpósio Nacional de História, São Paulo: ANPUH, 2011.

LIMA, Ivana Stolze; DO CARMO, Laura. **História social da língua nacional**. Rio de Janeiro : Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.

LINS, Consuelo. Luz . **O ensaio no documentário e a questão da narração em off**. In: Ades, E.; Bragança, G; Cardoso, J; Bouillet, R.. (Org.). O Som no cinema. Rio de Janeiro: Tela Brasilis/Caixa Cultural, 2008.

LOUREIRO, Violeta Refkalefsk . **Amazônia: uma história de perdas e danos, um futuro a (re)construir**. Revista Estudos Avançados, USP - São Paulo, v. 1, p. 107-121, 2002.

MACIEL, Luciano Moura. **O acesso à justiça dos povos indígenas e o necessário diálogo com o novo constitucionalismo latino-americano**. Revista da Faculdade de Direito de São Bernardo do Campo , v. 22, 2016.

MENDONÇA, L. J. R. **Cinema e indústria: o conceito de modo de produção cinematográfico e o cinema brasileiro**. 2007. 180f. Tese (Doutorado em Estudo dos Meios e da Produção Midiática) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. **Antropologia e filme etnográfico: um travelling no cenário literário da antropologia visual**. BIB. Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais, 1999.

SALLES, João Moreira. **Como voltar para casa com um filme que você não concebeu: entrevista**. Cinemais, Rio de Janeiro, n. 25, p. 9, set./out. 2001. Entrevista concedida a Geraldo Sarno e José Carlos Avellar.

SOUSA, R. L. N. ; COSTA, Luciana . **Um olhar preliminar sobre a Amazônia: Comunicação e Audiovisual em Belém do Pará**. Revista GEMInIS , Ano.06 v. 1, São Paulo: UFSCAR, 2015.

VAZ FILHO, Florêncio Almeida. **Pajés, benzedores, puxadores e parteiras: os imprescindíveis sacerdotes do povo na Amazônia**. 1. ed. Santarém: Ufopa, 2016.

B) Filmes Citados:

CHADES. Maurício. **Leni**. Brasil, curta-metragem, digital, cor, 2015.

FLAHERTY, Robert. **Nanook of the North**. EUA, Revillon Frères, longa-metragem, pb, 1920-1922.

FRICKE, Ron. **Baraka**. EUA, Mark Magidson, longa-metragem, 35mm, cor, 1993.

HIRSZMAN, Léon. **Nelson do Cavaquinho**. Brasil, curta-metragem, 35mm, pb, 1969.

RAMOS, Maria Augusta. **O Processo**. Brasil, Maria Augusta Ramos / Leonardo Mecchi, longa-metragem, digital, cor, 2018.

ROCHA, Glauber. **Amazonas, Amazonas**. Brasil, DEPRO, curta-metragem, 35mm, cor, 1966.

ROUCH, Jean. **Moi un Noir**. França, Les Films de la Pléiade, longa-metragem, 16 mm / 35 mm, cor, 1957.

MARIANO, Julia. **Ameaçados**. Brasil, curta-metragem, digital, 2014.

MOON, Vincent; TELMON, Priscila. **Híbridos: Os Espíritos do Brasil**. Brasil, Fernanda Abreu, longa-metragem, digital, cor, 2017.

PIMENTEL, Marcos. **Sanã**. Brasil, curta-metragem, digital, cor, 2013.

PRADO, Marcos. **Estamira**. Brasil, Marcos Prado/ José Padilha, longa-metragem, 35mm e digital, pb e cor, 2004.

SANTOS, Nelson Pereira dos. **Meu compadre, Zé Ketti**. Brasil, Maurício Andrade Ramos, Raquel Freire Zangrandi, 16mm, cor, 2003.

SIMÕES, Letícia. **Tudo Vai Ficar da Cor que Você Quiser**. Brasil, longa-metragem, digital, cor, 2014.

10. ANEXOS

10.1 Fotos



Foto 1: Seu Luiz, Dona Celi, Luizinho, Cris, Janaína, Letícia, Márcia, Fred, Vivi e Ana Luíza.

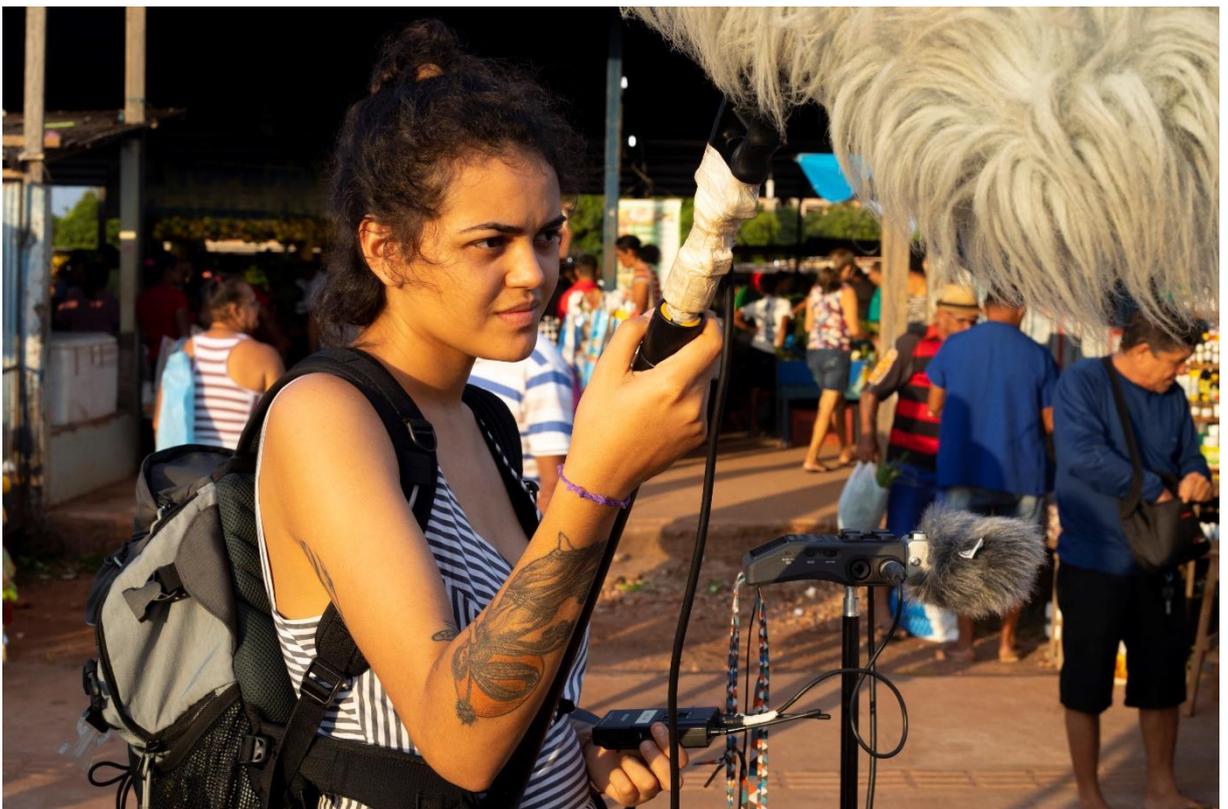


Foto 2: Ajudando a captar o som em uma ida a feira em Santarém.



Foto 3: Fred captando um som ambiente no Caranazal.



Foto 4: Vivi capturando imagens de canoa na Floresta Encantada.



Foto 5: filmando de rabeta parte da borda do rio Tapajós e sua vegetação de savana.



Foto 6: Recebendo flores como homenagem da Dona Celi, em uma das últimas diárias.



Foto 7: Seu Luiz no TerrAmor, contando histórias enquanto o peixe do jantar assava na brasa.



Foto 8: Luizinho passeando conosco pela mata do ponto mais alto do TerrAmor.

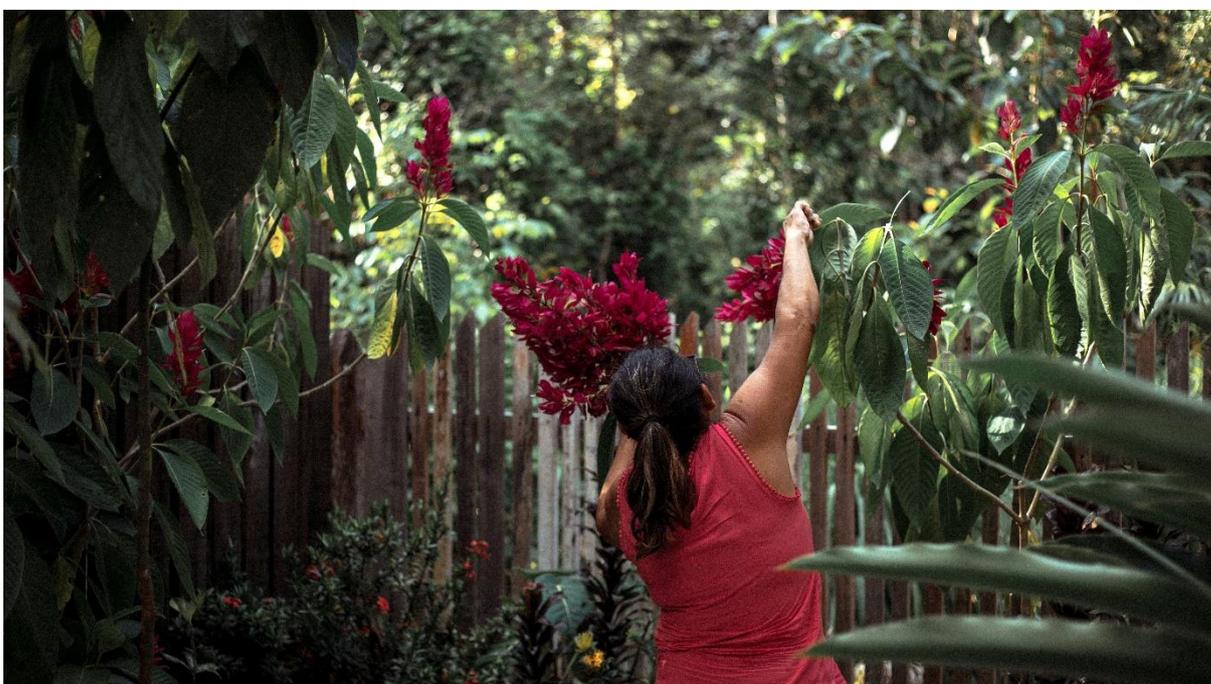


Foto 9: Dona Celi pegando flores no quintal da casa alternativa deles na comunidade rural do Laranjal.



Foto 10: Cris, esposa do Luizinho e ex funcionária do restaurante, dando banho na filha deles, Janaína.



Foto 11: Seu Itaguary, irmão mais velho do Seu Luiz, fazendo um passeio conosco pela Floresta encantada.



Foto 12: Marlo e Pedro, garçons do restaurante fazendo um passeio conosco na Floresta Encantada.



Foto 13: Negão, guia turístico, músico e amigo do Seu Luiz. Responsável por todas nossas locomoções pelo Tapajós no seu barco chamado Botinho.



Fotos 14 e 15: Multirão do primeiro dia de atividades do Sairé, chamado pelos moradores de Alter como o Pixirum.





Fotos 16 e 17: Jantar e gravações no TerrAmor com os Alves de Jesus.



10.2 Cronograma

Itens	Etapa	Data Início	Data Fim
1	Pré-produção		
1.1	Desenvolvimento do projeto	[Abril/2018]	[08/08/2018]
1.2	Últimas reuniões	[10/07/2018]	[31/07/2018]
1.3	Preparação e locação dos equipamentos	[01/08/2018]	[09/08/2018]
2.0	Produção - Filmagens	[10/08/2018]	[25/08/2018]
2.1	Produção Executiva	[Julho/2018]	[Março/2019]
3	Pós-Produção / Primeiro Corte	[Setembro/2018]	[Setembro/2018]
3.1	Pós-Produção / Segundo e Terceiro Corte	[Outubro/2018]	[Outubro/2018]
3.2	Pós-Produção / Corte Final e Edição de Imagem e Som	[Novembro/2018]	[Dezembro/2018]
3.3	[Finalização, Trilha Sonora e Animação de Créditos]	[Dezembro/2018]	[Janeiro/2018]
4	Comercialização / Exibição	[Janeiro/2019]	[Por um ano e meio]
5	Projeto Memorial	[Agosto/2018]	[Novembro/2018]
5.1	Banca Examinadora	[Dezembro/2018]	
Prazo total da execução:		[09 meses]	
Em qual das etapas se encontra o projeto:		[Pré-produção - (1.2)]	
Lugares do Projeto:		Período	
[Santarém e Alter do Chão, PA, Brasil]		Filmagens - 09/08/2018 a 25/08/2018	
[Brasília, DF, Brasil]		Pré-produção, pós-produção,	
[Goiânia, Go, Brasil]		Pós-produção	

10.3 Equipe Técnica

A) Ana Luíza Meneses

Diretora e idealizadora do projeto, estuda Audiovisual pela Universidade de Brasília e através do Programa Andifes Mobilidade Acadêmica estudou na Universidade Federal Fluminense, além de ter feito cursos livres de Direção de Fotografia e Assistência de Câmera no Ateliê Bucarest. Foi bolsista do PIBIC com o tema Roteiristas Brasileiras e a Jornada da Heroína e trabalha em diversas áreas do cinema independente e comercial. É diretora em parceria com o Coletivo Chorumex do curta metragem Os Anos 3000 Eram Feitos de Lixo, que circulou em diversos festivais e mostras brasileiras como a Mostra do Filme Livre, o Cinefronteira, o Curta Canoa, o Festival Brasileiro de Curtas Universitários, o Festival Nóia, a Mostra Brasil Distópico, entre outros.

B) Gustavo Menezes

Montador do documentário, é formado em Audiovisual pela Universidade de Brasília. Trabalhou na Pupila Audiovisual como editor e hoje atua como diretor, técnico de som, continuísta e montador, além de ser colaborador do blog de críticas cinematográficas Não São Imagens e Multiplot. Dirigiu o curta metragem O Homem que Não Cabia em Brasília, que teve grande repercussão e circulou em diversos festivais e mostras, ganhando prêmios na Mostra SESC DF por melhor direção de atores, no Curta Canedo por melhor roteiro, no Festival de Filmes de Faina por melhor direção e melhor filme independente, e melhor filme pelo júri popular na mostra Transertão.

C) Viviane Moraes

Diretora de fotografia do documentário, estuda Audiovisual na Universidade de Brasília, já fez cursos relacionados à imagem e direção de fotografia na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, na Inspiratorium Escola de Cinema e no Ateliê Bucarest. Atua como diretora de fotografia, assistente de câmera, produtora de objetos, fotógrafa e videomaker de eventos e festivais de música como o Picnik e o Móveis Convida. Em 2017 fez registro do "Formadores de Opinião", projeto promovido pelo Exército Brasileiro que leva jovens a Amazônia brasileira para que conheçam e divulguem a atuação da instituição na região.

D) Frederico Monteiro

Técnico de som do projeto e tecnólogo em agroecologia pelo SERTA, cursa Design Gráfico na Universidade Federal do Goiás. É designer, fotógrafo, videomaker, tendo atuado em coletivos ligados a Agroecologia e a cultura popular em Goiânia e Recife. Realizou o curta Um Certo Boi da Meia Noite disponível no Youtube.

10.4 Previsão de Gastos

ITEM	QUANTIDADE	CUSTO UNITÁRIO	CUSTO GERAL	TOTAL DE GASTOS
HD 2T Seagate (Amazon)	1	349,00	349,00	
SD 128gb 90MB/s (ML)	2	260,52	521,04	
Mochila SLRC-206 P	1	469,00	469,00	
Steadycam + gaiola (MR)	1	320,00	320,00	
Bateria Lpe-6 (MR)	2	60,00	120,00	
Polarizador 77mm Hoya (MR)	1	140,90	140,90	
Polarizador 49mm Hoya (MR)	1	105,90	105,90	
Ajuda de custo (Filmagens)	16 dias	80,00	1.289,00	
Seguro dos Equipamentos	1	2.000,00	2.000,00	
Passagens de Avião	3	704,20	2.112,60	
TOTAL DE GASTO:				7.437,44

10.5 Termo de Autorização de Uso de Imagem

Projeto: O Caranazal
Direção: Ana Luiza Meneses Pacheco dos Santos
IDENTIDADE: 3.147.363 SSP/DF CPF: 049.762.211-48

MODELO DE TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Maria Reivalda Alves de Jesus, portador da Cédula de Identidade nº 3029095, inscrito no CPF sob nº 72272031234 residente à Rua PA 457 Rod. Geraldo M., nº 01, na cidade de Santarém, AUTORIZO o uso de minha imagem (ou do menor _____ sob minha responsabilidade) em fotos ou filme, sem finalidade comercial, para ser utilizada no trabalho artístico "O CARANAZAL". A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior, em todas as suas modalidades e, em destaque, das seguintes formas: (I) home page; (II) cartazes; (III) divulgação em geral. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro.

Pará, 22 de agosto de 2018

Maria Reivalda Alves de Jesus.

Projeto: O Caranazal
Direção: Ana Luíza Meneses Pacheco dos Santos
IDENTIDADE: 3.147.363 SSP/DF CPF: 049.762.211-48

MODELO DE TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Cristiane Rocha Campos, portador da Cédula de Identidade nº P, inscrito no CPF sob nº 028.270.802-22, residente à Rua PA 457. Red. Everalda nº 01, na cidade de _____, AUTORIZO o uso de minha imagem (ou do menor _____ sob minha responsabilidade) em fotos ou filme, sem finalidade comercial, para ser utilizada no trabalho artístico "O CARANAZAL". A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior, em todas as suas modalidades e, em destaque, das seguintes formas: (I) home page; (II) cartazes; (III) divulgação em geral. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro.

Pará, 24 de agosto de 2018

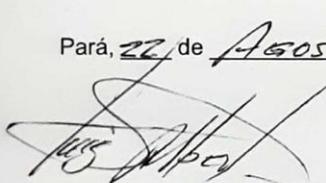
x Cristiane Rocha Campos.

Projeto: O Caranazal
Direção: Ana Luiza Meneses Pacheco dos Santos
IDENTIDADE: 3.147.363 SSP/DF CPF: 049.762.211-48

MODELO DE TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu Luis Alberto GALVAO de JESUS, portador da Cédula de Identidade nº 1180708-3, inscrito no CPF sob nº 18053084248, residente à Rua PA. 457 Rod. Evandro, nº 07, na cidade de SANTALUZ, AUTORIZO o uso de minha imagem (ou do menor _____ sob minha responsabilidade) em fotos ou filme, sem finalidade comercial, para ser utilizada no trabalho artístico "O CARANAZAL". A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior, em todas as suas modalidades e, em destaque, das seguintes formas: (I) home page; (II) cartazes; (III) divulgação em geral. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro.

Pará, 22 de Agosto de 2018



Projeto: O Caranazal
Direção: Ana Luíza Meneses Pacheco dos Santos
IDENTIDADE: 3.147.363 SSP/DF CPF: 049.762.211- 48

MODELO DE TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Valquíria Santos da Silva, portador da Cédula de Identidade nº _____, inscrito no CPF sob nº _____, residente à Rua Antônio Peres, nº S/N, na cidade de _____, AUTORIZO o uso de minha imagem (ou do menor _____ sob minha responsabilidade) em fotos ou filme, sem finalidade comercial, para ser utilizada no trabalho artístico "O CARANAZAL". A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior, em todas as suas modalidades e, em destaque, das seguintes formas: (I) home page; (II) cartazes; (III) divulgação em geral. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro.

Pará, ____ de _____ de 2018

Valquíria Santos da Silva

Projeto: O Caranazal
Direção: Ana Luíza Meneses Pacheco dos Santos
IDENTIDADE: 3.147.363 SSP/DF CPF: 049.762.211-48

MODELO DE TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Miceli Adriane Alves de Jesus, portador da Cédula de Identidade nº _____, inscrito no CPF sob nº 036.376.652-98 residente à Rua Rod. Ewaldos MARTINS KM25, nº _____, na cidade de _____, AUTORIZO o uso de minha imagem (ou do menor _____ sob minha responsabilidade) em fotos ou filme, sem finalidade comercial, para ser utilizada no trabalho artístico "O CARANAZAL". A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior, em todas as suas modalidades e, em destaque, das seguintes formas: (I) home page; (II) cartazes; (III) divulgação em geral. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro.

Pará, ____ de _____ de 2018

Miceli Adriane Alves de Jesus

Projeto: O Caranazal
Direção: Ana Luíza Meneses Pacheco dos Santos
IDENTIDADE: 3.147.363 SSP/DF CPF: 049.762.211- 48

MODELO DE TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Itaquarij Garcia de Jesus, portador da Cédula de Identidade nº _____, inscrito no CPF sob nº _____, residente à Rua Rodovia Everaldo, nº _____, na cidade de Martins, AUTORIZO o uso de minha imagem (ou do menor _____ sob minha responsabilidade) em fotos ou filme, sem finalidade comercial, para ser utilizada no trabalho artístico "O CARANAZAL". A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior, em todas as suas modalidades e, em destaque, das seguintes formas: (I) home page; (II) cartazes; (III) divulgação em geral. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro.

Pará, 25 de agosto de 2018

X Itaquarij Garcia de Jesus

99110-5896

Projeto: O Caranazal
Direção: Ana Luiza Meneses Pacheco dos Santos
IDENTIDADE: 3.147.363 SSP/DF CPF: 049.762.211-48

MODELO DE TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Elaine Barbosa dos Santos (Nani Barbosa), portador da Cédula de Identidade nº 30.262.219-6, inscrito no CPF sob nº 213.989.135-47, residente à Rua Asia, 108 apto, nº 23, na cidade de São Paulo, AUTORIZO o uso de minha imagem (ou do menor _____ sob minha responsabilidade) em fotos ou filme, sem finalidade comercial, para ser utilizada no trabalho artístico "O CARANAZAL". A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior, em todas as suas modalidades e, em destaque, das seguintes formas: (I) home page; (II) cartazes; (III) divulgação em geral. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro.

Pará, 22 de Agosto de 2018

Elaine Barbosa dos Santos
(Nani Barbosa)

Projeto: O Caranazal
Direção: Ana Luiza Meneses Pacheco dos Santos
IDENTIDADE: 3.147.363 SSP/DF CPF: 049.762.211-48

MODELO DE TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, SINVAL JOSE DANIELLE, portador da Cédula de Identidade nº 8.143279, inscrito no CPF sob nº 932 469 868-00, residente à Rua PORTUGAL, nº 2800, na cidade de Rebeciano Paulo, AUTORIZO o uso de minha imagem (ou do menor _____ sob minha responsabilidade) em fotos ou filme, sem finalidade comercial, para ser utilizada no trabalho artístico "O CARANAZAL". A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior, em todas as suas modalidades e, em destaque, das seguintes formas: (I) home page; (II) cartazes; (III) divulgação em geral. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro.

Pará, 22 de agosto de 2018

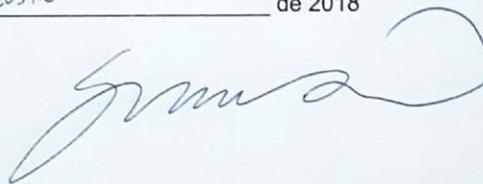


Projeto: O Caranazal
Direção: Ana Luiza Meneses Pacheco dos Santos
IDENTIDADE: 3.147.363 SSP/DF CPF: 049.762.211-48

MODELO DE TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, SIMON DUCROQUET, portador da Cédula de Identidade nº 6125368-8, inscrito no CPF sob nº 034.335.769-46, residente à Rua tuji 404, nº 42, na cidade de São Paulo, AUTORIZO o uso de minha imagem (ou do menor _____ sob minha responsabilidade) em fotos ou filme, sem finalidade comercial, para ser utilizada no trabalho artístico "O CARANAZAL". A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior, em todas as suas modalidades e, em destaque, das seguintes formas: (I) home page; (II) cartazes; (III) divulgação em geral. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro.

Pará, 22 de agosto de 2018



Projeto: O Caranazal
Direção: Ana Luíza Meneses Pacheco dos Santos
IDENTIDADE: 3.147.363 SSP/DF CPF: 049.762.211-48

MODELO DE TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Marcia Maria Buchini, portador da Cédula de Identidade nº 20629721, inscrito no CPF sob nº 115437868-1 residente à Rua PORTUGAL, nº 2800, na cidade de RIBEIRÃO PRETO, AUTORIZO o uso de minha imagem (ou do menor _____ sob minha responsabilidade) em fotos ou filme, sem finalidade comercial, para ser utilizada no trabalho artístico "O CARANAZAL". A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior, em todas as suas modalidades e, em destaque, das seguintes formas: (I) home page; (II) cartazes; (III) divulgação em geral. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro.

Pará, 22 de AGOSTO de 2018

Marcia B.

Projeto: O Caranazal
Direção: Ana Luiza Meneses Pacheco dos Santos
IDENTIDADE: 3.147.363 SSP/DF CPF: 049.762.211- 48

MODELO DE TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, HERMES CALDEIRA RÊGO, portador da Cédula de Identidade nº 5473889, inscrito no CPF sob nº 914.471.602-82 residente à Rua Benigno Bagatini de Sousa, nº 1200, na cidade de Santarém, AUTORIZO o uso de minha imagem (ou do menor _____ sob minha responsabilidade) em fotos ou filme, sem finalidade comercial, para ser utilizada no trabalho artístico "O CARANAZAL". A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior, em todas as suas modalidades e, em destaque, das seguintes formas: (I) home page; (II) cartazes; (III) divulgação em geral. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro.

Pará, 22 de agosto de 2018

Hermes Caldeira Rêgo

Projeto: O Caranazal
Direção: Ana Luíza Meneses Pacheco dos Santos
IDENTIDADE: 3.147.363 SSP/DF CPF: 049.762.211-48

MODELO DE TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, PEDRO HIGOR FARIAS DOS SANTOS, portador da Cédula de Identidade nº 6109957, inscrito no CPF sob nº 020.164.902-09, residente à Rua ITUPIRANGA, nº 08, na cidade de SANTARÉM, AUTORIZO o uso de minha imagem (ou do menor _____ sob minha responsabilidade) em fotos ou filme, sem finalidade comercial, para ser utilizada no trabalho artístico "O CARANAZAL". A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior, em todas as suas modalidades e, em destaque, das seguintes formas: (I) home page; (II) cartazes; (III) divulgação em geral. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro.

Pará, 22 de AGOSTO de 2018

Pedro Higor Farias dos Santos

Projeto: O Caranazal
Direção: Ana Luíza Meneses Pacheco dos Santos
IDENTIDADE: 3.147.363 SSP/DF CPF: 049.762.211-48

MODELO DE TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Paulo Hugo Farias Neto dos Santos, portador da Cédula de Identidade nº 2776020-0, inscrito no CPF sob nº 011.433.722-55, residente à Rua Rod. EVERALDO MARTINS, nº 510, na cidade de SANTARÉM - PA, AUTORIZO o uso de minha imagem (ou do menor _____ sob minha responsabilidade) em fotos ou filme, sem finalidade comercial, para ser utilizada no trabalho artístico "O CARANAZAL". A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior, em todas as suas modalidades e, em destaque, das seguintes formas: (I) home page; (II) cartazes; (III) divulgação em geral. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro.

Pará, 27 de AGOSTO de 2018

Paulo Hugo Farias Neto dos Santos

Projeto: O Caranazal
Direção: Ana Luiza Meneses Pacheco dos Santos
IDENTIDADE: 3.147.363 SSP/DF CPF: 049.762.211-48

MODELO DE TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Ana Paula Rocha Ferrira, portador da Cédula de Identidade nº _____, inscrito no CPF sob nº _____, residente à Rua Nova Semente da Saúde, nº 800, na cidade de Alfama do chão, AUTORIZO o uso de minha imagem (ou do menor _____ sob minha responsabilidade) em fotos ou filme, sem finalidade comercial, para ser utilizada no trabalho artístico "O CARANAZAL". A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior, em todas as suas modalidades e, em destaque, das seguintes formas: (I) home page; (II) cartazes; (III) divulgação em geral. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro.

Pará, 22 de agosto de 2018

Ana Paula Rocha Ferrira

Projeto: O Caranazal
Direção: Ana Luíza Meneses Pacheco dos Santos
IDENTIDADE: 3.147.363 SSP/DF CPF: 049.762.211-48

MODELO DE TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, ALEX BRUNO GOMES ARAÚJO, portador da Cédula de Identidade nº 8714986, inscrito no CPF sob nº _____, residente à Rua PARL57 KM2S, nº 51m, na cidade de _____, AUTORIZO o uso de minha imagem (ou do menor _____ sob minha responsabilidade) em fotos ou filme, sem finalidade comercial, para ser utilizada no trabalho artístico "O CARANAZAL". A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior, em todas as suas modalidades e, em destaque, das seguintes formas: (I) home page; (II) cartazes; (III) divulgação em geral. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro.

Pará, 22 de AGOSTO de 2018

ALEX BRUNO GOMES ARAÚJO